Los Novísimos de la Catedral de Lima: una aproximación a su iconografía y un estudio de sus fuentes grabadas

Jorge Oliaga Vázquez

Máster Universitario en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual

MÁSTERES DE LA UAM

2021-2022

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Autónoma de Madrid

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

MÁSTER EN HISTORIA DEL ARTE EN LA EDAD MODERNA: TRADICIÓN CLÁSICA Y MUNDO GLOBALIZADO

Jorge Oliaga Vázquez

Trabajo de Fin de Máster

Los Novísimos *de la Catedral de Lima: una aproximación a su iconografía y un estudio de sus fuentes grabadas*

The Novisimos *of Lima Cathedral: approach to its iconography and study of its engraved sources*

Directoras:

Luisa Elena Alcalá Donegani

Cloe Cavero de Carondelet

Curso Académico 2021–2022

Convocatoria ordinaria (junio de 2022)

N.º de palabras: 19.686

Índice general

1. Introducción **4**
2. Un problema de autoría: Vicente Carducho y el Nuevo Mundo **8**
3. Las cuatro postrimerías: tradición literaria y visual **16**
4. Un análisis iconográfico sobre los *Novísimos* de la Catedral de Lima **23**
4.1. La resurrección de la carne *24*
4.2. Juicio Universal *30*
4.3. Los condenados *36*
4.4. La Gloria *42*
5. La serie *Novísimos* y sus fuentes grabadas **46**
6. Conclusión **57**
7. Listado de ilustraciones **59**
8. Referencias bibliográficas **78**

Resumen:

La serie *Novísimos* de la Catedral de Lima está compuesta por cuatro lienzos sobre las postrimerías del hombre: Muerte, Juicio, Infierno y Gloria. Tales pinturas han sido tradicionalmente atribuidas a Vicente Carducho. Sin embargo, la presente investigación demuestra que los argumentos esgrimidos sobre la autoría no son suficientemente concluyentes y plantea la posibilidad de realizar una nueva atribución en investigaciones futuras. Para ello, se propone una revisión de las tres fuentes primarias que hasta la fecha han servido de apoyo para relacionar los lienzos con el maestro florentino, y se plantea un análisis comparativo sobre el uso de las estampas que sirvieron para componerlos. Además, se presentan cinco nuevos modelos gráficos que debieron servir como medios de concreción iconográfica y formal. A ello se suma el análisis detenido de las tradiciones textual y visual sobre las que se sustenta cada pintura con el fin de ahondar en el proceso creativo y conceptual del artífice o artífices que intervinieron en la realización de la serie.

Palabras clave: Postrimerías, Vicente Carducho, iconografía, desnudo, fuente grabada.

Abstract:

The *Novisimos* series of the Lima Cathedral is composed of four canvases on the Last Four Things: Death, Judgment, Hell and Glory. These paintings have traditionally been attributed to Vicente Carducho. However, the present research shows that the arguments put forward on the authorship are not sufficiently conclusive and raises the possibility of a new attribution in future research. To this end, we propose a review of the three primary sources that to date have served as support to relate the canvases to the florentine master; and we propose a comparative analysis of the use of the prints that were used to compose them. In addition, five new graphic models are presented that must have served as a means of iconographic and formal concretion. To this is added a detailed analysis of the textual and visual traditions on which each painting is based in order to delve into the creative and conceptual process of the artist or artists involved in the realization of the series.

Key words: Last Four Things, Vicente Carducho, iconography, nude, engraved source.

1. Introducción

Fue en 1991 cuando el historiador del arte checoslovaco, Francisco Stastny[1], acometió el primer estudio específico sobre la serie *Novísimos* de la Catedral de Lima (Perú), cuatro pinturas con temática relativa a las postrimerías o últimos momentos del hombre. A saber: Muerte, Juicio, Infierno y Gloria [Figs. 1-4]. En esta primera aproximación –y utilizando su propia terminología– el autor reivindicaba la necesidad de esclarecer la incidencia que otras escuelas distintas a la andaluza habían ejercido en la formación del barroco pictórico del Nuevo Mundo. Para ello, Stastny atribuyó la autoría de la serie al maestro florentino, Vicente Carducho (1576-1638), quien trabajara mayoritariamente en Castilla durante la primera mitad del siglo XVII. De esta manera, se pretendió establecer que la presencia en Lima de estos cuatro lienzos contribuyó en la apertura al lenguaje barroco del virreinato peruano. Todo ello, como se ha dicho ya, bajo la consideración y terminología de Stastny.

No obstante, desde que este y posteriormente Luis Eduardo Wuffarden[2] en 2004 abordaran el estudio sobre los *Novísimos*, la serie quedaría arrumbada por la historiografía especializada tanto en pintura hispanoamericana como en el estudio riguroso de Vicente Carducho. Quizás, respectivamente, por la escasa influencia estilística que en realidad esta tuvo la misma en el Virreinato de Perú y su falta de correlación con la producción pictórica de un artista que obtuvo la máxima consideración como pintor del rey y que ha sido ubicado en las cotas más altas de la pintura madrileña por algunos como Diego Angulo y Alfonso Emilio Pérez Sánchez[3]. Máxime cuando la disonancia figurativa y desvinculación formal con respecto a ciertas pinturas como las del ciclo cartujano del Paular (1626-1632) incitan a pensar que la serie limeña se aleja negativamente de la calidad estilística de su obrador.

A lo cual se sume que apenas existe información sobre la procedencia de la serie. Tan sólo que fue realizada en España, probablemente en Castilla, entre los años 1625 y 1630, con unas medidas bastante grandes de 1,66 por 2,40 metros cada uno de los lienzos. Posteriormente se cree que el conjunto fue enviado hacia 1630 a Potosí (Bolivia), donde

---

[1] También abordó el asunto posteriormente en Francisco Stastny, "Vicente Carducho y la escuela madrileña en América", en *Sobre el Perú. Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo II*, eds. Margarita Guerra, Oswaldo Holguín y César Gutiérrez (Lima: Pontificia Universidad Católica, 2002), 1295-1311.

[2] Luis Eduardo Wuffarden, "La Catedral de Lima y el triunfo de la pintura", en *La Basílica Catedral de Lima*, eds. Guillermo Lohmann et al. (Lima: Banco de Crédito del Perú, 2004): 242-313.

[3] Diego Angulo y Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, (Madrid: Instituto de arte Diego Velázquez, 1969), 86. También en Agustín Bustamante, *El siglo XVII: clasicismo y barroco* (Madrid: Sílex, 1993), 172.

residía Bartolomé Astete de Ulloa, cuñado del pintor florentino, hasta que en la década de los años treinta pasó al deán Domingo de Almeyda, quien la donaría a la Catedral de Lima donde aún hoy se encuentra ubicada. El espacio que debió ocupar desde su llegada fue el de la sacristía, por lo que probablemente los espectadores principales fueron en su mayoría canónigos; y no un público general indígena. En este sentido, cabe la posibilidad de que el artífice, o artífices, no llegara nunca a conocer realmente quién sería el destinatario, pues no se ha encontrado documentación que avale el encargo por parte de un comitente concreto.

Por tanto, ¿por qué incidir en el estudio sobre unos lienzos que tradicionalmente han sido olvidados por la historiografía hispanoamericana –no digamos ya por parte de la investigación sobre pintura española– y que ofrece tan pocos datos históricos? Cuatro son las ideas principales que se plantean como objeto de estudio de este trabajo y que aventuran la importancia de volver a prestar atención a esta serie. En primer lugar, y como ya se ha señalado, se plantea un problema de autoría, asunto que la presente investigación no pretende abordar sino de soslayo, es decir, de manera complementaria, probando que las fuentes primarias sobre las que Stastny y Wuffarden se han apoyado para reforzar la componenda atribucionista no son suficientemente concluyentes. Más bien al contrario, pues simplemente prueban algo que ya se sabía: que Vicente Carducho, como su hermano mayor, Bartolomé, comerciaron con el Nuevo Mundo, lo que no implica necesariamente que lo hicieran siempre con pinturas de su propia producción[4].

En segundo lugar, y como consecuencia de la tradición iconológica warburgiana-panofskyana, se destacará el valor iconográfico de la serie *Novísimos* como objeto propio de la cultura visual del Siglo de Oro, sobresaliendo muy especialmente la complejidad y sofisticación con la que los cuatro lienzos fueron compuestos, en pro de favorecer el discurso narrativo y clasificatorio con respecto a determinadas categorías como el decoro y la congruencia histórica[5]. Para ello, se utilizarán fuentes escritas de carácter escolástico

[4] Wuffarden, "La Catedral de Lima y el triunfo de la pintura", 247.

[5] A lo largo del documento se acudirá al término "decoro" como una categoría a partir de la cual valorar la propiedad representativa de la imagen pictórica. Aunque las definiciones son numerosas y dependen de cada autor, geografía y tiempo, Palma Martínez-Burgos ofrece una síntesis de ellas, siguiendo un recorrido histórico: en la Antigüedad, el decoro de Horario y Vitrubio estuvo relacionado con conceptos como congruencia y conveniencia, pero también con otros como exactitud, dignidad o moralidad; en el decoro renacentista, sobre todo definido por Leon Battista Alberti y Leonardo da Vinci, destaca la *varietas* o multiplicidad de lo real representado, hasta el Concilio de Trento, momento a partir del cual el concepto adquirió connotaciones relacionados con el pudor, lo lícito y la decencia en contra de lo lascivo e insólito, sobre todo visibles y características del siglo XVII en el mundo hispánico. Véase: Palma Martínez-Burgos, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español* (Valladolid: Secretariado de

escatológico procedentes de textos bíblicos, así como autores que abordaron el asunto de las postrimerías de manera directa y que habrían contribuido indirectamente a gestar una tradición visual sobre el asunto de los novísimos: san Agustín de Hipona, san Ignacio de Loyola, fray Luis de Granada y Dionisio Rijkel, el Cartujano, entre otros, así como tratadistas de pintura como el propio Vicente Carducho y muy especialmente Francisco Pacheco, lo que implicará acudir a anteriores como Johannes Molanus o Gabriele Paleotti.

En este sentido, cobra especial relevancia dar respuesta al asunto de la desnudez sobre el resto de los elementos presentes, pues es evidente el alto componente de figuras desnudas que aparecen a lo largo del ciclo, sobre todo en las relativas a las tres primeras postrimerías: *Resurrección de la carne*, *Juicio Final* y *Condenados*. Principalmente, este asunto adquiere importancia por ubicarse la serie en un espacio religioso como la sacristía de la Catedral de Lima, donde la categoría del decoro debió de guardarse con la mayor rigurosidad posible, habida cuenta además de que, en caso de aceptarse la atribución a Carducho, este fue uno de los tratadistas que más hondamente abordó el asunto de la decencia y correcto uso de las imágenes en beneficio, primero, de la liberalidad de la pintura y, en segundo lugar, del bienestar de los reinos como España; y en este caso Perú. Por lo que encontrar un sentido o explicación a la inclusión de tantos desnudos será otro aspecto clave de la presente investigación.

En tercer lugar, se pretende llevar acabo un análisis de las fuentes grabadas como medio de concreción iconográfico y compositivo de la serie limeña, pues no existe todavía un estudio concreto que especifique las implicaciones del uso de las estampas, a pesar de que Stastny y Wuffarden ya identificaron algunas. En este caso, la presente investigación aporta cinco nuevos modelos gráficos que debieron ser utilizados para la consecución de los lienzos. Si bien, al contrario de lo establecido en investigaciones pasadas donde no se expusieron las implicaciones de su uso, en este caso se pretende concretar cuál fue el proceso creativo llevado a cabo por el desconocido ideólogo de la misma. Precisamente de este último punto se desprende el argumento más sugerente para desvincular la autoría de Vicente Carducho. Así pues, este bloque sobre fuentes gráficas, junto con las fuentes

---

Publicaciones. Universidad de Valladolid, 1990). Siguiendo la definición de Javier Portús, el decoro tiene que ver con la "adecuación entre significante y significado", es decir, la veracidad narrativa y la correcta representación de las imágenes de acuerdo a la verdad de la historia y la verdad del tiempo. Véase Javier Portús, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega* (Hondarribia: Nerea, 1999), 27.

escritas, permitirá establecer el *stemma* o árbol genealógico de dependencias textuales –escolástica escatológica– y figurativas –estampas– sobre el que *Novísimos* se establece[6].

Asimismo, como respuesta a la pretendida cientificidad de la Historia del Arte, sobre todo del *connoisseurship*, y de las ambiciosas aspiraciones que parte la disciplina ha ido desarrollando en las últimas décadas, en paralelo a los denominados Estudios Visuales, cabría señalar que la presente investigación pretende desvincularse de este giro historiográfico. De tal forma que el objeto de estudio principal –la serie *Novísimos*– quede posicionado por delante de un tipo de discurso cultural incardinado en asuntos que trascienden el margen de operatividad histórico-artística de la materia. Por tanto, a lo largo del documento se prestará especial atención a la noción del *objeto*, en tanto que ciertamente es necesario remarcar la idea de que si existen unas *imágenes*, que van a ser motivo principal de análisis, es porque hay un *objeto* que las emite. De ahí que parte del trabajo tenga que ver también con la consideración de este conjunto como material artístico enviado, en términos comerciales, desde España al Nuevo Mundo.

Finalmente, se ofrecen dos hipótesis o ideas que vertebran toda la investigación y que resumen sucintamente los objetivos principales propuestos hasta el momento. En primer lugar, que no hay pruebas suficientes para determinar de manera definitiva algún tipo de atribución a los lienzos. Sin embargo, no será objeto central de esta investigación falsar o desmentir íntegramente lo que Stastny apostilló en favor de Vicente Carducho –parece que con la aprobación de Pérez Sánchez– para ofrecer el nombre de otro posible pintor. Tan sólo evidenciar que el uso que se ha hecho sobre las fuentes primarias para emitir dicha afirmación no es estrictamente adecuado. Y, por último, se pretenderá establecer a *Novísimos* como producto de la cultura visual del Barroco español –no como objeto artístico hispanoamericano del Virreinato del Perú–, demostrando que su elaboración fue llevada a cabo por alguien profundamente versado en las postrimerías del hombre y que atendió rigurosamente las categorías citadas del decoro y la congruencia histórica.

[6] El concepto *stemma* se utilizará en esta investigación en base a la propuesta ofrecida por Fernando Marías, "Fuentes claras, pero no inocentes" en *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores* (tomo II), eds. Begoña Alonso et al. (Cantabria: Editorial Universidad Cantabria, 2018), 1184.

2. Un problema de autoría: Vicente Carducho y el Nuevo Mundo

Dicho sea desde el principio que los argumentos esgrimidos a propósito de la autoría a Vicente Carducho no son, como se esperara, lo suficientemente concluyentes. Fue en el año 1968 cuando María Luisa Caturla, tras un ingente y benéfico trabajo de recopilación, publicó la testamentaría de Vicente Carducho en la revista *Arte español*. En su escrito "Documentos en torno a Vicencio Carducho" aparecía entonces un escueto párrafo de apenas dos líneas donde se indicaba cómo este, tras extender testamento en 1630, dispuso el envío de unas pinturas a América para que por mediación de su cuñado Gaspar Astete se las "feriasse" [7]. Era una de las primeras veces que se hacía alusión explícita al comercio de pinturas del florentino con el Nuevo Mundo, algo a lo que Pérez Sánchez también se referiría brevísimamente años más tarde, en 1992: "Fuera de Sevilla también existía la tentación de América. Así, en Madrid el propio Vicente Carducho envió unas pinturas a la ciudad de Lima *para que me las feriasse* a un cuñado suyo"[8].

Desde entonces, y sin obviar la tesis de Mary C. Volk[9], ninguna investigación se había detenido concretamente a estudiar los lienzos enviados por el pintor a América hasta que en 1991 Francisco Stastny sacó a la luz un capítulo titulado "Vicente Carducho y la escuela castellana en América", donde por primera vez se abordaba de manera directa la serie limeña de las "postrimerías", término que por otro lado él nunca utilizó para referirse a la misma, sino que aludió siempre a esta como "serie del *Juicio final*"[10]. Por el contrario, fue Luis Eduardo Wuffarden quien años más tarde en 2004 aplicó el título con el que hoy en día es conocida: "Novísimos"[11]. Refiriéndose con ello a las cuatro postrimerías del hombre, posiblemente impulsado por los inventarios del siglo XVIII que encontró en el archivo capitular de la Catedral de Lima, los cuales rezaban la siguiente descripción:

> Cuatro lienzos antiguos, el uno de *Surgite mortui et venite ad Judicium* [Levantaos y venid al juicio de los muertos], otro del Juicio Universal, otros en que los

[7] María Luisa Caturla, "Documentos en torno a Vicencio Carducho", *Arte español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, no. 26 (1968-1969): 167.
[8] Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España, 1600-1750* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1992), 31.
[9] Mary C. Volk, Vicencio *Carducho and Seventeenth Century Castilian Painting* (New York: Garland, 1977).
[10] Francisco Stastny, "Vicente Carducho y la escuela madrileña en América", en *Estudios de arte colonial*, eds. Sonia V. Rose y Juan Carlos Estenssoro (Lima: Fuentes para la historia del arte peruano, 2013), 158.
[11] Wuffarden, "La Catedral de Lima y el triunfo de la pintura", 247.

ángeles separan a los buenos de los malos para el Cielo, y el otro en que el Señor está hechando [sic] al infierno a los malos[12].

Pero, ¿qué dicen exactamente las fuentes escritas a las que ambos autores se refirieron para aceptar la atribución a Carducho o, en su defecto, al obrador? Tres son los documentos: en primer lugar, la testamentaría del 15 de julio de 1630 de Vicente Carducho; segundo, un listado de pinturas del pintor tasadas con fecha del 22 de abril de 1631 encontrado entre legajos varios[13]; y finalmente un inventario del archivo capitular de Lima del año 1644. El objetivo de las siguientes líneas será examinar qué dicen exactamente cada una de estas fuentes y demostrar por qué, a pesar de no ser argumentos concluyentes sobre la autoría de los lienzos, sí implican plantear la posible relación de la misma con el comercio que mantuvo Vicente Carducho con América, aunque sea en un plano meramente mercantil. Es decir, en un marco de simple comercialización de obras *ajenas*, como lo había hecho ya en 1597 su hermano, Bartolomé Carducho, al remitir lotes de pintura italiana al Nuevo Mundo[14].

Así pues, en el testamento de 1630 las únicas palabras referentes explícitamente a Lima o al envío de pinturas por parte del florentino a Perú se resumen en la siguiente afirmación: "ttanbien declaro que le ynbie unas pinturas a la ciudad de lima Para que me las feriasse tuve aviso del Recibo mando se cobre lo procedido dellas que en el libro están por memoria"[15]. Carducho en este caso se está refiriendo a uno de los hermanos de su esposa Francisca Astete de Benavides, Gaspar Astete de Ulloa, cuya mala fama le precedió hasta el punto de que en el propio testamento se alude a su "yndinidad"[16] por la cantidad de faltas y deudas que tenía, las cuales acabaron por afectar a Vicente Carducho, santo varón, ejemplar, terciario, humilde y fervoroso, tal y como lo calificara María Luisa

[12] Cita obtenida de ACML. Serie L. Inventarios, Nº12, f. 308. V. (1644), recuperado de Wuffarden, "La Catedral de Lima y el triunfo de la pintura", 249.
[13] El documento fue publicado por Mary C. Volk, donde además expone que la obra pictórica de Carducho es problemática en cuanto a autoría se refiere por la gran cantidad de obras sin firma. Véase Mary C. Volk, *Vicencio Carducho and Seventeenth Century Castilian Painting*, 22.
[14] Esta es una posible prueba más de la desvinculación que hubo en ocasiones entre teoría y práctica. Tratadistas como el propio Vicente Carducho o Antonio Palomino, posteriormente, insistieron en el rol liberal, es decir, no mecánico, de ingenuidad y libre de beneficio monetario que la pintura debía operar, por lo que a menudo se posicionaron de manera contraria a la práctica del oficio pictórico con tienda abierta al público y del comercio. La incógnita que surge en este caso es hasta qué punto la comercialización y remuneración económica por parte del florentino no entraría en contradicción con sus consignas teóricas. Sobre el asunto de la liberalidad de la pintura véase: Adrián Sáez y Antonio Sánchez-Jiménez, *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura* (Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2018).
[15] Caturla, "Documentos en torno a Vicencio Carducho", 167.
[16] Caturla, "Documentos en torno a Vicencio Carducho", 168.

Caturla por la manera siempre tácita de transigir en los apuros económicos de su familia política, especialmente los relativos a su cuñada, doña María Astete de Zúrate.

Si se analizan las líneas citadas se comprobará que en ningún momento se hace alusión explícita a una temática concreta sobre las pinturas enviadas a Lima. Sin embargo, hasta el momento ese documento ha sido uno de los más recurrentes para reforzar la componenda historiográfica relativa a la autoría de la serie[17]. Así Stastny refiere que la fecha aproximada del encargo se puede deducir tanto por el estilo "maduro" del artista como por los documentos concernientes a los tratos con América, destacando el propio testamento, legajos de correspondencia con el Nuevo Mundo y una memoria de un envío de 16 pinturas, "que sin duda no fue el único"[18], añadiendo además que nada extraño sería que Carducho hubiese seguido el ejemplo de su hermano. Con lo cual, el lector prosigue la lectura de Stastny convencido de que, si hay escritos o documentación que así lo avalan, no hay aparentemente lugar para la duda; algo que, como se ve, no es del todo cierto.

Así pues, el testamento no especifica temas ni asuntos pictóricos de los envíos, lo que impide concluir nada sobre la autoría de la serie. Bien es cierto que después del citado párrafo Carducho alude a un libro donde debían aparecer cuentas y dineros de los negocios americanos: "Y en quanto a las quenttas que entre los dos ay y gastos que e echo por sus negocios después q los dexo el dho Don Gaspar su Hermano de todo ay Raçon en el libro = G = a foxas seis"[19]. Pero ese tal libro "G" o bien hoy está actualmente desaparecido o bien se encuentra sin identificar, por lo que no se sabe qué información podría aportar. De esta manera, el testamento al que tradicionalmente se ha aludido, como se conoce hoy, no precisa tema concreto ni lienzo específico enviado a América, por lo

[17] Hasta la fecha, han sido varias las investigaciones que han asumido la atribución a Vicente Carducho de las cuatro pinturas: Rafael Ramos, "Concurso de artes y letras: aspectos artísticos del Siglo de Oro en Charcas", en *Anuario de Estudios Bolivianos, Archivísticos y Bibliográficos*, no. 14 (2008): 409; Nora Gómez, "La proyección del infierno medieval en Hispanoamérica", en *V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales* (2011): 9; Luis Eduardo Wuffardem, "Entre el arcaísmo y la innovación, 1610-1670", en *Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820*, eds. Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (Madrid: Ediciones El Viso, 2014), 288-289; Marta Cacho Casal también asumió la atribución a Vicente Carducho en una ponencia titulada "América de papel: hechos e imaginación en las bibliotecas de artistas", impartida el 3 de febrero de 2022 en el Congreso Internacional *Presencia de América en Madrid. Cultura material, arte e imágenes en tránsito* organizado por Luisa Elena Alcalá y Benito Navarrete en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (pendiente de publicación); también, Laura R. Bass, "La testamentaría de Vicencio Carducho: Vínculos afectivos y conciencia profesional de un pintor-artista", en *Leer la Imagen. Julián Gállego y los estudios del Siglo de Oro* celebrado en el Museo Nacional del Prado el 11 de febrero de 2022.
[18] Stastny, "Vicente Carducho y la escuela madrileña en América", 162.
[19] Caturla, "Documentos en torno a Vicencio Carducho", 167.

que la testamentaría no es un documento suficientemente concluyente como argumento a aportar.

El segundo de las fuentes primarias destacadas, en cambio, sí especifica qué pinturas envió Carducho y a dónde concretamente. Se trata de una memoria de once lienzos enviados a Bartolomé Astete de Ulloa, su otro cuñado, el día 22 de abril de 1631, firmada por Luis Carducho [Fig. 5]. En ella incluso se apunta en los márgenes la tasación de cada pintura. Si bien, en ningún caso se habla de "postrimerías", "condenados", "elegidos", "juicios finales" o similar. Por el contrario, las once pinturas aluden a santos: un san Juan Bautista, un San Juan, dos "cosas" de ángeles, un san Pedro llorando, una santa Catalina, otro san Juan Bautista, un santo Tomás, una Virgen, unos países y una Magdalena en el desierto. En total, 3.392 ducados por todo el lote, pero ninguna alusión a las postrimerías. Luego no se puede considerar tampoco como prueba perentoria para determinar que Carducho realizara la serie *Novísimos* y la enviara a América.

El tercero de los documentos que han servido para refutar la autoría es el relativo al inventario del archivo capitular que encontró Wuffarden y que, en realidad, aunque tampoco prueba que los lienzos provengan de Carducho, ofrece información valiosa que posteriormente se recogerá para completar este bloque. Como el propio autor señalara, la probada presencia de los cuñados en el Nuevo Mundo debió de favorecer efectivamente sus negocios americanos de una manera providencial entre Potosí y Lima: "En calidad de apoderados o comisionados, los Astete colocaron los cuadros de Carducho con cierta facilidad entre los conventos y los vecinos acaudalados de la ciudad. Bien pudo ser por esta vía que llegara la serie del *Juicio Final*"[20], la cual fue donada a su vez por el deán Domingo de Almeyda en la década de 1630, como el dicho inventario inédito del archivo capitular revelaría.

Pero insoslayablemente de nuevo aflora la ambigüedad, pues en esa fuente del archivo capitular no se está señalando que los citados lienzos pertenecientes a la serie hubieran sido elaborados por alguien concreto. Simplemente se dice que el deán Domingo de Almeyda donó la serie sobre los novísimos, pero sin especificar nombre del artífice, lo cual no puede cerrar tampoco el tema de la autoría plenamente. Por el contrario, los tres documentos estudiados reafirman lo que ya se sabía: que Vicente Carducho, como su hermano mayor, comerció con el Nuevo Mundo –así como tantos otros pintores de la

[20] Wuffarden, "La Catedral de Lima y el triunfo de la pintura", 248.

época; el caso más paradigmático quizás sea el de Francisco de Zurbarán–, quienes, a su vez, siguiendo la propuesta de Juan Miguel Serrera, consideraron a menudo esos objetos artísticos como simples mercaderías, piezas manufacturadas de baja calidad[21]. Lo que por otro lado podría explicar, quizás, ciertas desavenencias formales de *Novísimos*, como se verá más adelante.

Vista ya la falta de ecuanimidad sobre las tres fuentes primarias para atribuir la serie a Vicente Carducho, cabría aludir al segundo testamento realizado por el florentino a la muerte de su esposa, Francisca Astete, el 13 de abril de 1635, que modificó el 14 de noviembre de 1638, poco antes de su propio fallecimiento. En este también se nombra a Gaspar Astete, quien nuevamente aparece intercediendo en la venta de pinturas para Lima. Según Laura R. Bass, que es quien de manera más atenta ha abordado el estudio de ambos testamentos, esas pinturas se corresponderían con el listado de los once lienzos tasados en la memoria de 1631, cuyo documento físico puede encontrarse en el Archivo de Protocolos de la Comunidad de Madrid [Fig. 5][22]. Si bien, en él tampoco aparece alusión explícita a ninguna "resurrección", "gloria", "juicio final" o similar, lo que sugiere que el florentino pudo haber realizado otros envíos o simplemente que se trate de un error en la atribución de la serie.

Amén de lo anterior, parece que los documentos a los que tradicionalmente se ha aludido no aportan más información sobre las cuatro pinturas. No obstante, sí cabría referirse a otros aspectos aún no señalados: por un lado, del primer testamento se desprende que los negocios de Gaspar Astete implicaron tanto a Vicente Carducho como a Bartolomé Astete, quien residió en Potosí, envió pinturas hacia Madrid y fue contador de la Real Caja en la ciudad de los Reyes en el Alto Perú. Ciertamente resulta alarmante lo que se narra en el testamento de 1630, pues al parecer Bartolomé Astete estuvo empeñado en "mucha cantidad", más de 3.000 ducados, por los negocios de su hermano Gaspar hasta el punto de haber podido ser ejecutado, lo que podría haber incentivado el envío de las pinturas para saldar la deuda: "me dixo [Bartolomé] que por los negocios del dho su ermano estava empeñado en mucha cantidad y devia tres mill Ducados de plaço

[21] Juan Miguel Serrera, "Zurbarán y América" en cat. exp. *Zurbarán* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1988), 68.
[22] Información obtenida a partir una conversación con ella sobre la autoría de los lienzos, tras la conferencia que la propia Laura R. Bass ofreció en el Museo Nacional del Prado el 11 de febrero de 2022, titulada "La testamentaría de Vicencio Carducho: Vínculos afectivos y conciencia profesional de un pintor-artista", en el *Simposio Leer la Imagen. Julián Gállego y los estudios del Siglo de Oro*. Véase la nota 17.

corrido y le querían executar por ellos y mas de dos mil ducados por escripturas a plazos breves”[23].

Un asunto monetario que Gaspar Astete siempre hubo de deber a Carducho, pues aún en 1632 este desajuste económico aún no había sido solventado. Puede que ello provocara la entrada en escena del deán Domingo de Almeyda, quien donaría la serie a la Catedral de Lima y sobre el que se sabe fue natural de Sevilla y deán en Charcas (Potosí) hasta que el 19 de abril de 1619 marchó a Lima, siendo aquí prebendado el 23 de marzo de 1623 y posteriormente nombrado deán el 11 de enero de 1624, manteniéndose en el cargo al menos hasta su muerte el 8 de julio de 1645[24]. Aunque no se ha podido concluir fehacientemente con algún tipo de documento escrito la relación entre el Deán y Bartolomé Astete, ambos residentes primero en Potosí, sí resulta indispensable señalar que el lugar de llegada de *Novísimos* fue Potosí, donde ambos vivían, por lo que Almeyda pudo llevársela desde allí a Lima, entregándola a la Catedral como muestra de buena voluntad.

Ello podría explicar también la extrañeza de haber enviado a América un lote de varios lienzos, en formato de serie, con tales medidas (1,66 x 2,40 m) cuando en realidad lo común –al menos en un ámbito andaluz, que ha sido el más estudiado– era llevar a cabo productos fáciles y de rápida elaboración como por ejemplo series con pinturas en las que apareciera una sola figura, como apostolados, o lienzos con un santo o santa determinados. En este sentido, las palabras del ya aludido Serrera en 1988 siguen teniendo preeminencia: “Lo importante era que produjeran el mayor rendimiento económico posible”, lo que sin duda implicaba también un menor esfuerzo por parte del artista[25]. Esto es, que el destino de las pinturas a América a menudo hacía disminuir la calidad de las pinturas, así como incentivar la participación de aprendices y oficiales en los obrados: “Está claro que para unas obras que desde un principio se entendían como mercaderías el tema de la originalidad y de la calidad no era fundamental”[26].

Por todo ello, habría finalmente que añadir una breve comparativa sobre los cuatro lienzos de Lima con la producción carduchiana, ya que como se probará no se aprecia una clara relación formal que avale la vinculación de la serie limeña con el florentino,

[23] Caturla, “Documentos en torno a Vicencio Carducho”, 166.
[24] José Manuel Bermúdez, *Anales de la Catedral de Lima: 1534 a 1824* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001).
[25] Serrera, “Zurbarán y América”, 69-70.
[26] Serrera, “Zurbarán y América”, 69.

sobre todo si se compara con la otra gran serie que realizó durante los mismos años: el ciclo de la Orden del Paular (1626-1632). Véase, por ejemplo, el gran detallismo y verosimilitud de *La muerte del venerable Odón de Novara* (1632) y compárese con las figuras de las postrimerías como la mujer rubia del lateral izquierdo de *Los elegidos*, cuya mano parece que sufriera una severa malformación con al menos seis dedos o contuviera un pulgar tan largo como su índice [Fig. 6]. Ese tipo de descuidos relativos a la calidad vuelve a repetirse, entre otros casos, en el hecho de que los tres Jesucristos que aparecen a lo largo de la serie no presenten los mismos rasgos fisionómicos.

Así como sucede también con la composición de los propios lienzos, pues a pesar de que el intento compositivo es patente, hay determinados aspectos estructurales que connotan cierto carácter inconexo y artificioso, siendo un caso representativo la escena del *Juicio* Universal [Fig. 2]. ¿Hacia dónde y a quién dirige sus súplicas el personaje con las manos unidas hacia el cielo y la pierna derecha estirada? ¿Hacia dónde miran los personajes del fondo, dispuestos en profundidad, que elevan sus brazos de forma un tanto amanerada? Ninguno de ellos, especialmente los del fondo, está mirando realmente a Jesucristo, que es a quien estarían rogando por su salvación al elevar sus brazos y miradas. Lo cual en parte podrá explicarse en el bloque de fuentes grabadas, donde se ejemplifique cómo el artífice fue ensamblando motivos de varias estampas, como si de un *collage* se tratara.

Asimismo, las desavenencias formales más acentuadas se aprecian también en la manera en la que han sido representados los demonios. En el análisis del lienzo sobre los *Condenados* [Fig. 3] se ahondará más detenidamente sobre ello a nivel iconográfico, pero valga por ahora con comparar la irrisoria cabeza dragonil que asoma en la esquina inferior izquierda y que no se corresponde ni en calidad ni en expresividad con las criaturas que Vicente Carducho ideó para El Paular[27]. Puede compararse con la *Aparición de la Virgen a un hermano cartujo* o el *Esteban de Châtillon predicando al pueblo*, donde la presencia de demonios y bestias destacan por su gran detallismo, efectos resplandecientes y carga dramática. Con ello, si bien es cierto que esta manera de realizar demonios horripilantes

[27] El demonio en la Edad Moderna fue adquiriendo ciertas connotaciones de risibilidad, en contraposición a la Edad Media. Véase: Caro Baroja, "Infierno y humorismo: reflexión sobre el arte gótico y folklore religioso", en *Revista de dialectología y tradiciones populare*s, no. 22 (1966): 22-40.

es usual en el repertorio de Carducho, también lo es la diferente calidad técnica con la que están en comparación con los enviados a Lima[28].

No obstante, y en pro de llevar a cabo un análisis ecuánime sobre la serie, también habría que resaltar aquellas otras pinturas del obrador de Carducho que coinciden algo con la estética de *Novísimos*. La obra pictórica, quizás, más representativa a este respecto sería la *Alegoría del Santo Ángel custodio* de la Ermita del Cigarral en Toledo. En ella ciertos perfiles de los tres personajes terrenales de la derecha encuentran algo de correspondencia formal con alguna figura del mismo margen en *Los elegidos* [Fig. 4]. Pero nuevamente las diferencias son notables si se comparan las carnalidades y rasgos fisionómicos de los personajes celestiales como la Virgen. Es representativo, por ejemplo, el motivo de la Trinidad que aparece en la parte superior del lienzo toledano, pues si se compara con la de *Los elegidos* y con la de *La Virgen acompañada de san José y san Juan Bautista* del ciclo cartujano, se observa la correspondencia con la del Paular, pero no con la serie de Lima.

Otra de las pinturas que han sido puestas en relación con Carducho, esta vez por vía de Stastny, es una *Comunión de Santa Catalina de Siena* de la que apenas se sabe nada y que, en cualquier caso, vuelve a ser una atribución al florentino, pues no tiene firma y posiblemente se trate de uno de los lienzos remitidos el 22 de abril de 1631 [Fig. 5]. Sin embargo, para Stastny esta obra es fundamental al reafirmar la autoría de *Novísimos*, sobre todo por el supuesto prototipo carduchiano de san Juan, que también estaría, según él, presente en *San Juan de Mata renuncia al doctorado y lo acepta luego por inspiración divina* del Museo Nacional del Prado[29]. El lector puede juzgar por sí mismo la comparación entre las pinturas y, así, confirmar si efectivamente considera tal relación, pero la calidad de la pintura de la santa Catalina enviada supuestamente a Lima es de nuevo mucho menor que la del Paular.

Así pues, demostrado que los documentos esgrimidos a propósito de la autoría de Carducho no son concluyentes; planteado además que la serie, en el caso de haber sido realizada por el obrador, debió ser ejecutada por algún oficial del taller y/o que tan sólo fue producto del comercio de obras *ajenas* por parte del florentino, no queda sino abordar un análisis pormenorizado de la misma a un doble nivel formal y conceptual que aporte

[28]Alberto González Sánchez, *El espíritu de la imagen: arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2017), 249.
[29] Stastny, "Vicente Carducho y la escuela madrileña en América", 163.

más información esclarecedora. Para ello, en los siguientes bloques se pretende, primero, ahondar en el tema de las postrimerías centrando la atención estrictamente en comprobar hasta qué punto el ideólogo de las cuatro pinturas tomó como referentes a diversos autores que abordaron las Últimas Cosas del hombre, y finalmente analizar el uso de las fuentes grabadas, tema preferente de la investigación por el valioso conocimiento que aporta.

3. Las cuatro postrimerías: tradición literaria y visual

El concepto "postrimerías" o "novísimos" alude en la teología católica a los cuatro últimos momentos o Últimas Cosas del ser humano: Muerte, Juicio, Infierno y Gloria[30]. En el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Sebastián de Covarrubias el término aparece ligado al de "postrero", vinculando con ello a las postrimerías con el fin y la muerte[31]. Si bien, su significado como prefiguración cristológica veterotestamentaria resulta mucho más compleja en tanto que estas deben inscribirse dentro del ciclo escatológico relativo a la segunda venida o Parusía de Cristo[32]. Además, aunque su origen textual estuvo ligado al periodo bajomedieval[33], fue a principios del siglo XVII cuando proliferaron numerosos escritos sobre la meditación de la muerte[34]. Por su parte, en un plano formal, las postrimerías se desarrollaron especialmente en las décadas que siguieron al Concilio de Trento (1545-1563), cuando la coyuntura contrarreformista demandó minimizar las disidencias y enaltecer la obediencia de los fieles a través de un discurso incardinado en la amenaza de la condena eterna[35].

---

[30] Francisco Herrera, "Anotaciones al catálogo de escultura del monasterio de Santa Clara de Jesús de Estepa: a propósito de una serie inédita de "novísimos" de cera", en *I Simposio Cuatro Siglos de Presencia de los Franciscanos en Estepa* (Estepa: Ayuntamiento de Estepa, 2007), 612.

[31] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, por Melchor Sánchez (Madrid, 1674).

[32] Borja Franco, "Iconografía cristiana", en *Imágenes de la tradición clásica y cristiana: una aproximación desde la Iconografía*, eds. Borja Franco, Álvaro Molina y José Antonio Vigara (Madrid: Editorial Universitaria Ramón Aceres, 2018): 369.

[33] Javier Portús, "Infiernos pintados: iconografía infernal en la Edad Moderna hispánica", en *El diablo en la Edad Moderna*, coords. James S. Amelang y María Taussiet (Madrid: Marcial Pons Historia, 2004), 267.

[34] Fernando Martínez, "Acuérdate de tus postrimerías y no pecarás jamás. Las implicaciones del modelo la buena muerte", en *Historia Social*, no. 58 (2007), 27.

[35] El Concilio de Trento recuperó los *Ars Moriendi* medievales y los *memento mori* se utilizaron a modo de concienciación para asentar la idea de que la única manera de gozar del Paraíso era mediante un acatamiento de las normas católicas en la vida terrenal. Véase José A. Ortiz, "Novísimos cartujos. La cultura gráfica catalana en torno a la muerte", en *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, coords. Rafael Zafra y José Javier Azanza (Navarra: Universidad de Navarra, 2011), 608. Véase también González Sánchez, *El espíritu de la imagen: arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, 152.

En este sentido, el fuerte impacto del asunto de los novísimos en Europa sirvió como precedente para aplicarlo a la predicación misional y conseguir así la conversión de nuevos fieles. A este respecto, resulta sintomático el caso de fray Bartolomé Ruiz, quien relata cómo incluso en la Conchinchina solía valerse de una imagen del Juicio Final como apoyatura visual para transmitir su mensaje a los habitantes del lugar[36]. Asimismo, puede afirmarse que durante la evangelización americana tuvo lugar una "construcción discursiva escatológica y apocalíptica"[37] en la que los misioneros siguieron con notables resultados los modelos e ideales de la tradición retórica cristiana medieval, para reforzar así su relato sobre los novísimos y cumplir cabalmente su propósito homilético[38]. Así lo demuestra el Padre de la Vega, que se refirió a la eficacia de enseñar a indios imágenes sobre las postrimerías:

> Ha habido notables mudanzas y conversiones de indios con la consideración del juicio y gloria y penas de los condenados, […] 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[39].

Tanta fue la repercusión en América que los novísimos estuvieron presentes incluso en el Tercer Concilio de Lima (1583-1591), el cual, según Lisi, clausuró por fin el periodo de la conquista y abrió el camino a la consolidación de la hegemonía europea en América del Sur[40]. Con respecto a este, el *Tercero Cathecismo y Exposición de la Doctrina Christiana, por Sermone*s (1585), texto compuesto a partir del concilio limense, fue escrito en castellano, quechua y aymara, y como se verá sus dos últimos sermones abordaron de manera explícita el asunto de las postrimerías, siendo sobremanera representativo el primero de ellos, el sermón trigésimo[41]:

---

[36] Recuperado de González Sánchez, *El espíritu de la imagen: arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, 304.

[37] Rosa Denise Fallena, "De máscaras y espejos: la iconotropía del diablo medieval en el códice Glasgow ms. Hunter 242", *Universidad Autónoma de Madrid. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 32 (2020): 48.

[38] Juan Luis González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro* (Madrid, Akal, 2015).

[39] El padre Antonio de la Vega dice estas célebres palabras cuando está refiriéndose al Juicio e Infierno pintados por el jesuita Bernardino Bitti (1583-1584) en la "Capilla de Indios" de los jesuitas en Cuzco. Recuperado de Portús, "Infiernos pintados: iconografía infernal en la Edad Moderna hispánica", 260.

[40] Francisco Leonardo Lisi, *El Tercer Concilio limense y la aculturación de los indígenas sudamericanos*. *Estudio crítico con edición, traducción y comentario de las actas del concilio provincial celebrado en Lima entre 1582 y 1583* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1990), 11.

[41] Teresa Gisbert y Andrés de Mesa. "Los grabados, el Juicio Final, y la idolatría indígena en el mundo andino", en *Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, ed. Norma Campos (Pamplona: Fundación Visión Cultural, 2011), 17.

De los novísimos: en que se trata de la muerte: como de esta vida nada se lleva á la otra, sino buenas, y malas obras: y como allá no hay tiempo de merecer, ó desmerecer: y que luego que el alma sale del cuerpo vá á juicio, y recibe sentencia: y como hay Purgatorio para las ánimas que llevan que pagar de esta vida: y de los sufragios que por ellas hace la Iglesia. Del infierno que hay para los malos, de sus terribles tormentos, y eternidad[42].

Tal y como puede comprobarse, en este se nombran el tema de la Muerte, el Juicio y el Infierno, es decir, las tres primeras postrimerías, a las cuales en el sermón trigésimo primero se sumará el de la Gloria, la cuarta y última. A su vez, de su lectura se desprende un evidente componente visual que tiene un precedente en los *Ejercicios Espirituales* (1548) de san Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, para quien era fundamental que el fiel evocara mentalmente la escena –cualquiera de los novísimos– como medio propiciatorio para suscitar una respuesta contemplativa y guiar a este a una "buena muerte"[43]. Asimismo, en el *Tercero Cathecismo* se percibe esa intencionalidad figurativa al incluir en numerosos párrafos descripciones sobre cada postrimería, tal y como reza el último sermón: "en que se trata como hay día de juicio universal […]: y las *señales* que habrá en todas las criaturas [la cursiva es nuestra]".[44]

En este sentido, la disposición de *Novísimos*, divididos en cuatro, es muy inusual y presenta un formato que no ha tenido apenas desarrollo en las artes plásticas, lo cual diferencia a la serie por su valor narrativo y clasificatorio con respecto al resto de pinturas sobre las postrimerías, donde es más común la mezcolanza de los últimos momentos, entorpeciendo a veces la correcta interpretación del asunto. Asimismo, el carácter clásico de la misma es un aspecto diferencial con respecto a los ejemplos que se verán. De esta manera, en Europa destacan sobre todo los grabadores flamencos que abordaron el tema del Juicio Final, no así tanto el de las postrimerías concretamente. Como excepción

---

[42] *Tercero Catecismo y exposición de la doctrina cristiana por sermones para que los curas y otros ministros prediquen, y enseñen a los indios y a las demás personas conforme a lo que proveyó en el Santo Concilio Provincial de Lima el año de 1583*, reimpreso por el Concilio Provincial de 1773 (París, Librería de Rosa y Bouret, 1867): 362.

[43] Fernando Rodríguez de la Flor afirma que san Ignacio de Loyola se revela en la pintura y escultura de la Edad Moderna como un maestro en la disposición articulatoria anímica: "El mundo de los *Ejercicios* se alimenta así de la pintura, pero es cierto y sabido que también la produce y genera". Véase Fernando Rodríguez de la Flor, "*Con aquellos ojos que le quedan a Demócrito después de haberse sacado los suyos*. Otras teorías y prácticas de la pintura (espiritual) del Siglo de Oro", en *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, ed. José Riello (Madrid: Abada editores, 2012), 63.

[44] *Tercero Catecismo y exposición de la doctrina cristiana por sermones para que los curas y otros ministros prediquen, y enseñen a los indios y a las demás personas conforme a lo que proveyó en el santo concilio provincial de Lima el año de 1583* (París, Librería de Rosa y Bouret, 1867): 384.

destacan dos series grabadas por Philips Galle de 1569 y Johan Sadeler de 1570. Particularmente con Sadeler la escena de la *Muerte* se centra en representar a un hombre sin vida envuelto en un sudario con una mujer que llora arrodillada. No como sucedía en la serie limeña, donde el artífice sustituyó esa escena por otra sobre la resurrección de la carne.

Por su parte, Raphael Sadeler I grabó hacia 1604 una serie sobre las cuatro Últimas Cosas en la que aparecían en cuatro planchas diferentes los rostros de los posibles estados del alma: muerta (Muerte), expurgada en el Purgatorio para ser juzgada (Juicio), bendecida (Gloria) y condenada (Infierno). En este caso las representaciones no muestran a grupos de resucitados, condenados o elegidos dispuestos en un paisaje como en *Novísimos*, sino que el autor decidió centrar la atención en la expresividad de los rostros. Así lo hizo Alexander Mair en 1605 con otra serie que se limitaba a representar los estados del alma con cuatro figuras asiladas, presente en el British Museum. Dicho formato sería abordado también por Giovanni Bernardino Azzolino con esculturas en cera [Fig. 7], pero en ninguno de los casos anteriores se mostraría la manera de disponer cada postrimería de manera histórica y aislada, en cuatros lienzos, como sucede en *Novísimos*[45].

Igualmente se podría destacar una estampa, sobre la que apenas hay datos, de Hieronymus Wierix en la que se incluyeron los novísimos sin separar las escenas en varias planchas [Fig. 8], tal y como hubiera hecho El Bosco en las esquinas de la *Mesa de los Pecados Capitales* (1505-1510). De esta manera, la estampa muestra inscripciones como: *Memorare Novissima tua: et in aeternum non peccabis* [Recuerda tus últimos días y no pecarás para siempre], con la que se remite al considerado escrito fundacional de las postrimerías, el *Eclesiástico* del Antiguo Testamento[46]. Posteriormente, la misma imagen sería reutilizada en la zona cuzqueña como se observa en una pintura anónima de 1704 del Convento de Santa Teresa (Ayacucho) en la que se incluyó a san Jerónimo meditando en la franja inferior. Así, al igual que muchas otras, esta estampa de Wierix llegó a

[45] A Azzolino le seguirían otros dejando ejemplos en la Península Ibérica con series de pequeñas figurillas como el del Monasterio de Santa Clara de Jesús en Estepa (Sevilla). Véase: Herrera, "Anotaciones al catálogo de escultura del monasterio de Santa Clara de Jesús de Estepa: a propósito de una serie inédita de "novísimos" de cera", 612.

[46] El *Eclesiástico* desempeñó un papel fundamental para asentar el asunto de las postrimerías. Su capítulo más relacionado con el tema de los novísimos es el séptimo: "En todas tus obras acuérdate de tus postrimerías y no pecarás jamás" (Ec, 7, 40). Véase: Martínez, "Acuérdate de tus postrimerías y no pecarás jamás. Las implicaciones del modelo de la buena muerte", 23-46.

América, donde el asunto de los novísimos tuvo mayor fortuna que en Europa, sobre todo por el interés de extirpar la idolatría indígena.

Con ello, la zona andina se ha caracterizado por el amplio tratamiento pictórico de las postrimerías en pinturas murales de iglesias en formato de fresco, una tendencia quizás impulsada entre otros elementos por el ya citado *Tercer Cathecismo*, promovido su vez por lo estipulado bajo las directrices operativas del Tercer Concilio Provincial de Lima. Tanto es así que Teresa Gisbert y Andrés de Mesa han identificado diecinueve conjuntos repartidos a lo largo de los Andes con el tema de los Juicios Finales o de las Postrimerías, lo que estaría probando su uso en la campaña contra la idolatría indígena aplicada durante el siglo XVII en la zona andina[47]. Aunque paradigmáticamente en su estudio no incluyeron a los *Novísimos* de la Catedral de Lima. De esos diecinueve casos tan sólo ocho plasmaron concretamente el tema de las postrimerías, sobre todo en Bolivia, ya que en Perú tan sólo destacó la obra que realizó Tadeo Escalante durante 1802 y 1809 en la iglesia de Huaro.

En este último caso Escalante pintó un gran ciclo decorativo, en formato de fresco, con escenas del Viejo y Nuevo Testamento entre las que destaca la serie de las Últimas Cosas del hombre. Sin embargo, comparativamente, de nuevo se ratifica la vocación clasificadora de *Novísimos* y su sentido clásico en comparación con el mural de Escalante y de otros casos, más nervioso y medieval, ya que las escenas de los cuatro novísimos no aparecen separadas en los frescos de Huaro. Por ejemplo, en *La Gloria* de Escalante se encuentran juntos elegidos, que portan hojas de palma, y condenados, que están siendo tragados por las fauces de la Boca de Leviatán, mientras que en la serie limeña a cada momento se le reserva un espacio propio, separando elegidos y condenados en lienzos diferentes para asegurar una mejor lectura de las composiciones.

Probablemente el caso más parecido en cuanto a disposición con respecto a los *Novísimos* sea el ciclo de frescos de José López de los Ríos de la iglesia de Carabuco (Bolivia) de 1648. No así por su carácter formal, ya que *Novísimos* destaca por su valor clasicista, visible sobre todo en las poses, refinamiento y proporción de los movimientos y anatomías de las figuras. En Carabuco, aunque aparecen también las cuatro postrimerías en cuatro espacios separados, se observa la inclusión de la escena del Purgatorio, donde unas animas que aún no han conseguido purgar sus pecados siguen ardiendo entre llamas,

[47] Gisbert y De Mesa. “Los grabados, el Juicio Final, y la idolatría indígena en el mundo andino”, 24.

motivo que en *Novísimos* no está presente, quizás porque el Purgatorio no se corresponde estrictamente con ninguna de las postrimerías. Además, a diferencia de la serie limeña, el lienzo del *Juicio Final* incluye la resurrección de los muertos junto con el proceso judicial divino; y en otra escena se junta la Muerte y el Infierno [Fig. 9], donde el movimiento nervioso de los condenados es diferencial con respecto a la más clásica serie limeña.

Por su parte, en un ámbito exclusivamente hispánico peninsular cabría destacar en primer lugar el fresco del *Juicio Final* (1510) de Juan de Borgoña de la sala capitular de la Catedral de Toledo, el cual Portús ha valorado como "humanista y racionalizado", a pesar de los resabios arcaizantes que la composición aún alberga[48]. En él se observa cómo el canon de los desnudos es humanista y cómo estos se han dispuestos con una gran claridad descriptiva, algo más similar a *Novísimos*. Así pues, su valor como postrimería, aunque no se dispone en varios espacios, queda justificada por la presencia de los últimos cuatro momentos: abajo, la resurrección de la Muerte; a la izquierda, los elegidos tras haberse producido el Juicio; a la derecha, los condenados en el Infierno; y arriba, la Trinidad o Gloria. En este sentido, se hace patente la voluntad clasificadora y didascálica de Borgoña, sobre todo por haber prestado atención exclusiva a distinguir cada uno de los pecados capitales.

Por su parte, El Greco puede considerarse como otro de los pocos pintores que desarrolló el asunto postrimero en un ámbito hispánico. Destaca su *Apertura del Quinto Sello* (1608-1614), la cual también es conocida como *Visión de san Juan*, aunque en realidad Fernando Marías, especialista en el candiota, afirma que la temática sería la resurrección de la carne; y la *Alegoría de la Liga Santa* (1579) del Monasterio de El Escorial, con la terrible Boca de Leviatán[49]. Asimismo, Juan Valdés Leal abordó el asunto con sus dos lienzos –que no cuatro– sobre los *Jeroglíficos de las postrimerías* (ca. 1671) situadas debajo del coro de la iglesia de la Santa Caridad de Sevilla. La simbología de ambos y las inscripciones en latín son muy sugerentes, aunque no aborde específicamente tampoco cada una de las Últimas Cosas de una manera tan detenida como *Novísimos*.

En cuanto a juicios particulares, destacarían pinturas como la propia *Gloria* (1551-1554) de Tiziano del Museo Nacional del Prado, que fue un encargo de Carlos V al final

[48] Portús, "Infiernos pintados: iconografía infernal en la Edad Moderna hispánica", 261.
[49] Fernando Marías, "El Greco y la historiografía de su pintura religiosa: sobre la llamada 'Visión de san Juan evangelista' o la Resurrección de la carne", en *El Greco en IV centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, eds. Esther Almarcha, Palma Martínez-Burgos y Elena Sainz (Castilla La Mancha, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016), 31-59.

de su vida, la cual se llevó al monasterio de Yuste, apareciendo en el codicilio como un "Juicio Final". Según el Padre José de Sigüenza, monje de la Orden de San Jerónimo del siglo XVI, esta habría sido una de las pinturas que el Emperador contempló con mayor atención en sus últimos momentos de vida, quizás meditando sobre el destino que le esperaba a él y a su familia: el Infierno o la Gloria. Igualmente, un *Juicio de un alma* (1663) de Mateo Cerezo vuelve a mostrar otro juicio particular que entraría dentro de la temática postrimera, así como el anónimo *Juicio particular de Felipe IV* de la Catedral de Badajoz, que vuelve a plantear la cuestión sobre la presencia de reyes y emperadores en los últimos momentos de vida[50].

Finalmente, cabe destacar dos pinturas fundamentales como son, en primer lugar, el *Juicio Final* (1610-1614) del tratadista y pintor sevillano Francisco Pacheco, que tendrá una importancia singular para el análisis de la propia serie limeña, más adelante [Fig. 10]; y la *Visión de Ezequiel: resurrección de la carne* (1630) de Francisco Collantes [Fig. 11], obra cuyos desnudos más clásicos guardan cierto parecido formal con los de *Novísimos*. En un principio se creyó que podría existir algún tipo de vínculo con la serie de Lima y, quizás, con Vicente Carducho por haber sido citado en alguna ocasión como discípulo de este[51]. Sin embargo, la investigación actual no ha podido confirmar mayores relaciones entre la pintura de Collantes y la serie limeña. Con todo ello, tal y como se ha podido comprobar, en un ámbito hispánico no se abordaron –al menos no se ha encontrado referente– las postrimerías de forma demasiado prolija a modo de serie.

Así pues, podría por fin afirmarse que el caso de *Novísimos* de la Catedral de Lima es una excepción. Resulta profundamente elocuente y singular que el artífice decidiera dividir las escenas en cuatro partes, respetando rigurosamente cada uno de los momentos que la tradición escrita, y con ello visual, había ido estableciendo desde al menos el *De civitate Dei* (412-426) de san Agustín (396-430)[52]. Igualmente, el carácter clásico de los

---

[50] Sobre el asunto de los juicios particulares, san Agustín planteó dos tipos de resurrección con un sentido escatológico jerarquizado por grados y etapas de salvación: la primera es la resurrección particular y misericordiosa de las almas, mientras que la segunda se corresponde con la resurrección del Juicio Final, que actúa sobre todos en la segunda venida de Jesús. La resurrección más importante para el cristianismo, según el esquema agustiniano, sería la primera, la que actúa en el momento de la muerte. No sólo porque es la más urgente e inmediata, sino porque decide la salvación del alma. Véase Isabella Munari, *Tiziano spirituale. La Trinità per Carlo V tra i venti della Riforma*, (Milano: Edizione Unicopli, 2019), 93.

[51] Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid: Tres Cantos, 2001), 347-348.

[52] Marjorie Reeves, "Pauta y propósito en la historia: los periodos de la baja Edad Media y el Renacimiento", en *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*, coord. Malcolm Bull (México: Fondo de cultura económica, 1995), 110. Véase también Fernando Checa, *Tiziano y las cortes del renacimiento* (Madrid: Marcial Pons Historia, 2013), 308.

desnudos y las poses la diferencia de la mayoría de los ejemplos vistos hasta el momento, sobre todo porque, como se verá en el último bloque, se utilizó también un repertorio de estatuaria clásica. Por tanto, por su doble voluntad clasificadora o narrativa y su valor clasicista, se considera que el ideólogo de las cuatro pinturas fue alguien muy ducho en la materia y que, como se pretende demostrar en el siguiente bloque, organizó los lienzos con un programa minuciosamente pensado, con una vocación narrativa muy clara y una conveniencia formal que la diferencia del resto de casos.

4. Un análisis iconográfico sobre los *Novísimos* de la Catedral de Lima

Uno de los lugares comunes en la historiografía de la Edad Moderna sobre las imágenes del Juicio Final realizadas en Iberoamérica, o que llegaron allí, es interpretarlas como un instrumento exclusivamente de extirpación de la idolatría indígena[53]. En el caso de los *Novísimos* no necesariamente ha de considerarse que el artífice tuviera una pretensión estrictamente evangelizadora; más aún cuando no existe certeza de que se tratara de un encargo específico por parte de un comitente, ni que siquiera el artífice supiera quién sería el destinatario o público principal. Tan sólo se sabe que el lugar donde se ubicó fue la sacristía de la Catedral de Lima, por lo que tampoco habría preponderado un objetivo didáctico hacia el pueblo indígena. Por tanto, la labor como profesional pudo simplemente limitarse, en términos mercantiles, a cumplir un encargo con destino América.

De esta manera, el objetivo del presente bloque será analizar iconográficamente la serie. Para lo cual, el *Arte de la pintura* (1649) de Francisco Pacheco resultará esencial, pues dedicó dos capítulos completos a tratar sobre la materia del decoro en los juicios finales a partir de la disputa surgida por el fresco de Miguel Ángel, con misma temática, realizado entre 1536 y 1541. Además, su aplicación para el caso de los *Novísimos* viene fundamentada especialmente por la cronología del *Juicio Final* (1614) que él mismo realizó y que suscitó un conjunto de disquisiciones teologales por parte de al menos cuatro religiosos que Pacheco incluyó en su tratado[54]. Lo que demuestra que aún en la primera

[53] Agustina Rodríguez y Gabriela Siracusano, "La iconografía de Las Postrimerías: una propuesta de investigación interdisciplinaria", *Papeles de Trabajo*, no. 7 (abril 2011): 125.

[54] Se trata de unos comentarios que escribieron algunos ilustres clérigos amigos de Pacheco como el doctor Alonso Gómez de Rojas, que fue canónigo de la Catedral de Sevilla, y que reciben el nombre de *Aprobaciones*, las cuales fueron escritas en 1614 y 1616. Además de los comentarios de la edición crítica al *Arte de la pintura* de Buenaventura Bassegoda, otro trabajo de referencia para abordar el asunto iconográfico es el de Benito Navarrete, "El dibujo como fundamento del pensamiento de Francisco

mitad del siglo XVII seguía vigente el debate sobre la representación de las Últimas Cosas del hombre.

De esta manera, aunque el estudio de cada lienzo se verá acompañado también por la referencia a otros autores que escribieron sobre las postrimerías, la figura de Pacheco, como tratadista preocupado por la iconografía, será fundamental. Sin embargo, antes de comenzar cabría señalar que el listado de impropiedades y elementos a corregir sobre la representación de los juicios finales en el *Arte de la pintura* han de considerarse tan sólo como recomendaciones y no, como ya apuntó Bonaventura Bassegoda, como parte de un esquema de censura inquisitorial taxativo[55]. Igualmente, que los otros autores referenciados, como por ejemplo san Agustín de Hipona, han sido escogidos como parte de una tradición visual y escrita que fue gestándose con el paso de los años hasta desembocar en una suerte de normativización iconográficas de los juicios finales y, en este caso, de las cuatro postrimerías del hombre.

4.1. *La resurrección de la carne*

Singular forma fue, por parte del ideólogo de los *Novísimos*, la de conciliar la primera postrimería, la Muerte, con el tema de la resurrección de la carne. Los autores que tradicionalmente conformaron la literatura relativa a las Últimas Cosas del hombre no marcaron el asunto de la *resurrectio carnis* como jalón diferencial o separata textual de cada una de las cuatro postrimerías. Por lo que, como tal, la resurrección de la carne no debería considerarse una de ellas, sino más bien al propio acto de morir o fenecer, que es el tópico mantenido mediante el cual cualquier humano debería sentir inquietud sobre su padecimiento o gozo eternos, tras el paso de la vida a la muerte. Sin embargo, para una serie como la de Lima es más que probable que esa soslayable desavenencia temática no supusiera mayor problema al sustituir la escena de la Muerte por la de la Resurrección de la muerte, precisamente por la tradición escrita sobre la que vendría fundamentada.

A este respecto resulta necesario aludir al texto de san Agustín, *La ciudad de Dios*, uno de los escritos fundacionales de las postrimerías en el que se puede leer una compleja

Pacheco: procesos y principios", en *Francisco Pacheco: teórico, artista, maestro (1564-1644)* (Sevilla: Museo de Bellas Artes de Sevilla, Junta de Andalucía, 2016), 75-81.

[55] Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda (Madrid: Ediciones Cátedra, 1990).

disquisición sobre cómo resucitarían hombres y mujeres llegado el día del Juicio Final[56]. Por su amplia riqueza descriptiva, este cobró paulatinamente un marcado sentido pseudoescultórico, e incluso pictórico, por el uso de términos propios de las disciplinas del arte reproducidos en la "metáfora de la escultura"[57]. De manera sintomática, en el capítulo XIX del libro vigésimo se hace alusión incluso al "decoro" y la "hermosura" con la que el momento de la resurrección de la carne debería verse colmada y cómo deberían aparecer decorosamente los desnudos resurrectos, tal y como sucede en el lienzo: "Que no debe haber en la resurrección vicio alguno en el cuerpo que en esta vida del hombre fuere contrario al *decoro* y *hermosura*, y que allá, sin alterar ni mudar la substancia natural, concurrirán en una hermosura la calidad y cantidad [la cursiva es nuestra]"[58].

Así, cabría tener en cuenta que la resurrección de la carne estuvo vinculada con la mejor promesa del cristianismo, que estableció la *resurrectio carnis* como dogma cardinal y cuyo origen se remonta hasta el primer documento escrito de la religión cristiana[59]. Esto es, la primera Epístola a los Corintios escrita hacia el año 53 por san Pablo, quien no casualmente se sirvió de una metáfora escultórica para exponer cómo Dios volvería a reconstruir a los humanos resucitados, como si de un escultor se tratara[60]:

---

[56] *La ciudad de Dios* tan sólo es uno de los tantos escritos a los que se podría hacer referencia para indicar cómo se fue estableciendo la tradición textual y, con ello, visual sobre la manera corporal de resucitar.

[57] La idea de la "metáfora de la escultura" proviene primero del *Aglaophon he peri tes anastaseos* de san Metodio de Olimpo y posteriormente de la respuesta que san Pablo dio a la pregunta sobre cómo resucitarían los muertos (I Cor, 15, 35) mediante una metáfora biológica, donde comparó la resurrección con una semilla germinada. Esa metáfora fue progresivamente sustituida por otra que enfatizaba la continuidad material del individuo. De tal forma que la metáfora repetida entre los siglos XII y XIII acabaría llegando al campo de las artes plásticas, concretamente, la escultura. Todo lo cual sería recogido por san Agustín en el libro XXII de *La Ciudad de Dios*, donde enfatizó la alegoría de la estatua, llegando a comparar a Dios con un escultor que modela la forma y el cuerpo evitando cualquier tipo de defecto o fealdad. Luego la escolástica medieval (s. XII-XIII) retomaría esa metáfora escultórica mediante por ejemplo Pedro Lombardo y sus *Sententiae*, donde dedicó un capítulo a tratar sobre la edad y estatura de los resucitados, como ya hizo san Agustín. Igualmente, Hugo de san Víctor, Pedro de Capua, Alberto Magno y Tomás de Aquino, escribieron sobre la metáfora de la escultura. Véase Felipe Pereda, "El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé, y la imaginación escatológica. (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna)" en *Universidad Autónoma de Madrid. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 13 (2001): 64-66.

[58] San Agustín, *La ciudad de Dios*, trad. de Juan Cayetano Díaz Bayral (Madrid, Apostolado de la Prensa, 1944): 911.

[59] José Riello, "Mímesis de la muerte: Alonso Berruguete, El Greco y los retratos del Cardenal Tavera", en *Archivo Español de Arte*, no. 95 (enero-marzo 2022): 48.

[60] La Resurrección de Cristo acabaría siendo el prototipo o anticipo de la resurrección general de la humanidad. Algunos episodios donde se observa la prefiguración de ambas resurrecciones se encuentran tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento: Jonás (Jon 1, 17 y 2, 10), Ezequiel (Ez 37), el hijo de la viuda de Naín (Lc 7, 11-17), la hija de Jairo (Mc 5, 22-43) y Lázaro (Jn 11, 1-44) (p. 392). Véase José Riello, "*Ver para creer*. La resurrección de Cristo entre la Palabra y las imágenes" en *Porque me has visto has creído. El Nuevo Testamento en el arte*, eds. Karen Armstrong et al. (Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2020), 391.

> Pero dirá alguno: *¿Cómo resucitan los muertos? ¿Con qué cuerpo vuelven a la vida?* ¡Necio! Lo que tú siembras no recobra vida si no muere. Y lo que tú siembras no es el cuerpo que ha de nacer, sino un simple grano, de trigo, o algún otro tal. Y Dios le da el cuerpo según ha querido, a cada una de las semillas el propio cuerpo. No es toda carne la misma carne, sino que una es la de los hombres, otra la de los ganados, otra la de las aves y otra la de los peces. […] Pues así también en la resurrección de los muertos. Se siembra en corrupción y se resucita en incorrupción. Se siembra en vileza y se levanta en gloria. Se siembra en flaqueza y se levanta en poder. Se siembra cuerpo animal y se levanta cuerpo espiritual (I Cor, 15, 35-44).

Este constante plantearse cómo resucitarían hombres y mujeres: con qué aspecto, con qué edad, con qué proporción y en qué sexo, sería un tópico que probablemente hubo con el tiempo de incumbir a pintores y tratadistas que, como Francisco Pacheco y el autor de la serie limeña, abordaran este tipo de asuntos escatológicos. Así pues, en el caso concreto de la serie de las postrimerías de Lima surge nuevamente la incógnita de por qué se sustituyó el tema de la Muerte precisamente por su contrario: la resurrección *de* la muerte. ¿Incongruencia o adaptación? Dionisio Cartujano (1402-1471), que fue uno de los escritores más representativos al abordar el asunto de los novísimos en su *Liber utilissimus de quator hominis novissimis* (1555), se refirió a la resurrección de la carne como acontecimiento previo para que se produjera el Juicio Final: "Cuando Jesucristo nuestro Señor venga después de la resurrección de los muertos, todas las almas de los réprobos, si fuera posible se volvieran a salir de sus cuerpos"[61].

De manera similar en el *Tercero Cathecismo*, ya citado anteriormente, aparecen algunas descripciones sobre cómo se produciría tal resurrección: "entonces enviará Dios del alto cielo su gran Arcángel y tocará una trompeta diciendo en voz poderosa: *levantaos muertos, y venid á juicio*"[62]. Unas líneas que se apoyan precisamente en la confesión de fe del Credo, el cual posicionó a la *carnis resurrectionem* del Símbolo de los Apóstoles como un pasaje básico frente al *resurrectionem mortuorum* del Símbolo niceno-constantinopolitano[63]. Una cuestión toda ella incardinada en el debate teológico sobre el

---

[61] Roberto Bellarmino, *Libro del conocimiento de Dios por el de las Criaturas; y otro del mismo Autor del Arte de bien morir. Y el que escribió el Dotor Dionisio Cartujano de las postrimerías del hombre, Muerte, Iuyzio, Infierno y Gloria* (S.I. s.n. Sevilla, 1639), 345.

[62] *Tercero Catecismo y exposición de la doctrina cristiana por sermones para que los curas y otros ministros prediquen, y enseñen a los indios y a las demás personas conforme a lo que proveyó en el Santo Concilio Provincial de Lima el año de 1583*, (París, Librería de Rosa y Bouret, 1867): 394.

[63] Fernando Marías, "El Greco y la historiografía de su pintura religiosa: sobre la llamada 'Visión de san Juan evangelista' o la Resurrección de la carne", en *El Greco en IV centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, eds. Esther Almarcha, Palma Martínez-Burgos y Elena Sainz (Castilla-La Mancha:

tipo de materia que debía o no resucitar, es decir, la carne y no el hombre como unión de cuerpo y alma, lo que añade a la serie *Novísimos* una significación añadida para haber decidido incluir este asunto sobre la resurrección en vez de el de la Muerte propiamente dicha. Probablemente, también, por las posibilidades pictóricas y expresivas que ofrecía.

En este sentido, para acentuar el tono resurrecto de la pintura, el artífice incluyó varios sepulcros a medio abrir entre los que destaca el túmulo de la derecha decorado con volutas, donde además en una de sus caras laterales está representada una efigie ovalada, quizás, de un alto mandatario [Fig. 12] o, como ha planteado Víctor Mínguez, del propio rey Felipe IV (1605-1665): "Podemos identificar a este misterioso personaje fallecido por el busto escultórico frontal que decora su frente lateral: un hombre ataviado con armadura y rasgos habsbúrgicos que podemos intuir sin dificultad que representa al monarca hispano reinante [Felipe IV]"[64]. Con respecto a esta opinión, si bien es cierto que la apreciación de Mínguez sobre la presencia de un rey en las postrimerías es plausible, la realidad es que ni por el parecido físico ni por la identificación con un personaje concreto resulta claro que se trate de Felipe IV[65].

Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016), 54. Marías ha puesto en relación la obra pictórica del Greco, en concreto la *Apertura del Quinto Sello* (1608-1614), con la resurrección de la carne, precisamente por las discusiones teológicas de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII que afectaban al Credo, o Credos históricos. Al estudiar la pintura, Marías diferencia entre el Credo del Símbolo de los Apóstoles del Símbolo y el del Símbolo niceno-constantinopolitano, donde en este último se hace explícita la noción del "Creo en un solo Dios, Padre Todopoderoso, Creador del cielo y de la tierra, *de todo lo visible e invisible*", que es a la que habría atendido El Greco, probado en sus anotaciones, donde aludió a "pintar lo imposible", es decir, a aquello que es fundamentalmente invisible.

[64] Víctor Mínguez, "Tumbas Vacías y Cadáveres Pintados. La presencia del cuerpo muerto del rey en las exequias americanas (siglos XVII y XVIII)", en *Visiones renovadas del Barroco iberoamericano*, eds. María del Pilar López y Fernando Quiles (Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2016), 177.

[65] Véase Francisco J. Cornejo, *Pintura y teatro en la Sevilla del Silgo de Oro: la "sacra monarquía"* (Sevilla, Fundación El Monte, 2005), 45. También, Javier Portús, "El retrato vivo, fiestas y ceremonias alrededor de un rey y su palacio", en *El Real Alcázar de Madrid: Dos Siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España*, coord. Fernando Checa (Madrid: Fundación Caja de Madrid, 1994), 115. En la literatura de las postrimerías los reyes fueron un tópico para aludir a la futilidad de los bienes y el poder terrenal. Dionisio Cartujano, por ejemplo, explicaba cómo Alejandro Magno en la muerte ya no tuvo poder operativo: "*Ayer oprimio Alejandro toda la tierra, oi la tierra le oprime a el*". Véase Roberto Bellarmino, *Libro del conocimiento de Dios por el de las Criaturas; y otro del mismo Autor del Arte de bien morir. Y el que escribió el Dotor Dionisio Cartujano de las postrimerías del hombre, Muerte, Iuyzio, Infierno y Gloria*, 513. Igualmente, el padre Nieremberg (1595-1658) remitió al propio rey Felipe III: "El fer Monarca de las Efpañas, Señor de tantos Reynos en las quattro partes del Mundo, dixe, Phelipe III, que lo tracàra por las llaves de la Porteria de una humil Religion". Véase Juan Eusebio Nieremberg, *Diferencia entre lo temporal y lo eterno: crisol de desengaños: con la memoria de la eternidad: postrimerías humanas y principales misterios divinos*, por Antonio Balbás y Bartolomé Ulloa (Madrid, 1757), 87; y en el *Tercero Cathecismo* incluso se apuntaba: "¡Cómo les temblarán, y crugirán los dientes, aunque hayan sido Ingas, y Emperadores! Allí se sacarán los libros en que están escritos los bienes, y males de todos". Véase *Tercer Cathecismo*, 398. Así, aún en el siglo XVII se creía que la obligación regia de aplicar una política asentada en los principios de la ley divina sería exigida específicamente por Dios en el Juicio Final, en línea con el casuismo o necesidad de ordenamiento social del momento.

Además, se presupone en cierto modo paradójico que el artífice hubiese decidido disponer el rostro del mismo Rey justo al lado de las partes más pudendas de la figura masculina desnuda a la derecha del lienzo. Más grave aún sería al tratarse de una serie creada supuestamente por Vicente Carducho, tal y como Mínguez también defiende, para quien se debía guardar la mayor conveniencia y decoro en la representación de la escena. A lo cual se suma la incongruencia de haber representado simbólicamente a Felipe IV en un sepulcro hacia el año 1625, cuando aún le quedaban cuarenta años de vida. Por todo ello, esta propuesta rechaza la vinculación del túmulo funerario con la representación concreta de Felipe IV, aunque acepta la presencia de un sepulcro y/o de una personalidad con un poder nobiliario representativo, pues simbólicamente encaja en la literatura de las postrimerías del hombre.

Para refutarlo y entender la presencia de varias tumbas en el lienzo sobre *La resurrección de la carne* cabría señalar que en la antigüedad romana los términos *quies* y *quiescere* remitieron normalmente a la noción del sueño de la muerte, lo que supuso atribuir a las sepulturas funerarias connotaciones relativas al lugar de reposo, mientras que en el cristianismo los términos *quiescere*, *dormire* y *somnum* designaron la condición humana en el momento intermedio, precisamente, entre la muerte y la resurrección de la carne. De esta forma, Felipe Pereda ha afirmado que el *requiem* se estipuló con el tiempo como un tópico de la escatología medieval y moderna, cuyo origen se remonta a la liturgia romana, lo que paulatinamente conllevó en el cristianismo que la sepultura, como aparece en *Novísimos*, adquiriera la doble noción cristiana de salvación y resurrección del difunto[66].

Con todo, si el reposo provenía de una herencia pagana que paulatinamente fue reelaborada por el cristianismo hasta adquirir el sentido de sueño o descanso, el ejercicio natural del mismo, en clave católica, conllevó precisamente contradecir el dualismo del pensamiento greco-latino que negaba la resurrección de la carne. Por todo ello, la *resurrectio carnis* se situaba como dogma cardinal del cristianismo en el Credo, como ya se apuntó, lo que en la misa del *requiem* se haría evidente sobre todo en la parte del *Tuba mirum* al pronunciar las palabras: *Mors stupebit et natura, Cum resurget creatura, Judicanti responsura* [La muerte y la Naturaleza se asombrarán, cuando las criaturas se

[66] Pereda, "El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé, y la imaginación escatológica. (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna)", 58.

levanten otra vez, para responder a su Juez][67]. Así, con respecto a los *Novísimos*, se aprecia cómo esa simbología funeraria, en forma de sepulcro que alude a la Resurrección, se hace patente en el lienzo mediante la inclusión de los túmulos funerarios.

Finalmente, como último motivo representativo de la pintura, destaca las estrellas cayendo del cielo, un acontecimiento especialmente presente en el Apocalipsis bíblico: "[…] y las estrellas del cielo cayeron sobre la tierra como la higuera deja caer sacudida por un viento fuerte" (Ap. 6, 13). Además, el lienzo presenta similitudes con el capítulo noveno, donde se narra una descripción sobre un cuerpo celeste que al irrumpir en el suelo abre el abismo, es decir, el Infierno: "El quinto ángel sonó la trompeta, y vi una estrella que caía del cielo sobre la tierra y le fue dada la llave del pozo del abismo" (Ap. 9. 1). Esa estrella bien podría corresponderse con la que aparece justo en el medio de la composición de la serie limeña, la cual ilumina al personaje que inexplicablemente queda recostado sobre su mano derecha, como si estuviera tumbado plácidamente. En cualquier caso, en un plano meramente textual también puede afirmarse que el motivo de la estrella caída en la Tierra resulta común en la literatura de las postrimerías.

Por ejemplo, Dionisio Cartujano en su descripción de los novísimos alude a las diferentes quince señales que se sucederán desde la resurrección de la carne hasta el día del Juicio Final, destacando que un conjunto de estrellas se esparcirá por el cielo el séptimo día: "El séptimo día todas las estrellas del cielo fijas, y erráticas esparcirán, y dará de sí unos rasgos de fuego a manera de cometas"[68]. Este de nuevo aludirá a la lluvia de estrellas sobre la Tierra, por lo que la presencia del motivo en la pintura tendría un precedente textual: "parecerá que las estrellas caerán del cielo, porque serán tantas y tan grandes las exaltaciones calientes de fuego que centellearan entonces en el aire, que quando caigan y se apaguen, parecerá que caen estrellas del cielo"[69]. Igualmente, en el *Tercero Cathecismo* se pude leer que como antecedente a la segunda postrimería se

[67]Recuperado de Luca Zoppelli, "Mors stupebit: multiple levels of fear-arousing mechanisms in Verdi's Messa da Requiem", en *The emotional power of music. Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expresión, and social control*, eds. Tom Cochrane, Benardino Fantini y Klaus R. Scherer (Oxford: Oxford University Press, 2013), 150.

[68] Recuperado de Roberto Bellarmino, *Libro del conocimiento de Dios por el de las Criaturas; y otro del mismo Autor del Arte de bien morir. Y el que escribió el Dotor Dionisio Cartujano de las postrimerías del hombre, Muerte, Iuyzio, Infierno y Gloria*, 340-341.

[69] Recuperado de Bellarmino, *Libro del conocimiento de Dios por el de las Criaturas; y otro del mismo Autor del Arte de bien morir. Y el que escribió el Dotor Dionisio Cartujano de las postrimerías del hombre, Muerte, Iuyzio, Infierno y Gloria*, 340-341.

producirán señales celestiales: "Las estrellas caerán del firmamento. Las virtudes y poder dé los cielos se desconcertarán, y turbarán"[70].

Con todo ello, a modo de síntesis, se comprueba cómo el primer lienzo está compuesto por motivos obtenidos de una tradición visual en la que participaron, entre otros, san Agustín y Dionisio Cartujano, así como textos apocalípticos. Asimismo, la decisión de incluir la Resurrección de la carne en vez de limitarse a representar la Muerte se ha probado que tiene su fundamentación teórica en la relevancia del dogma establecido en el propio Credo y en las mayores posibilidades plásticas que ofrecía el asunto de la resurrección para demostrar el virtuosismo del artista al representar esqueletos, cuerpos a medio recomponer con huesos y nervios, y figuras plenamente desnudas. Más aún cuando la tradición escrita había ahondado en este asunto de una manera tan evidente como se vio en el *De civitate Dei* agustiniano y en la I Epístola a los Corintios. Precisamente el asunto de la desnudez, cuanto menos problemático en el siglo XVII, será objeto de estudio principal para abordar el segundo de los lienzos de la serie limeña.

4.2. *Juicio Universal*

Un lugar común en torno a la imagen religiosa es aludir a la controversia que generaron los desnudos del *Juicio Final* de Miguel Ángel. Así, una de las principales críticas vertidas al *maestro divino* fue la de no haber sabido acomodar el asunto a un espacio sacro como la Basílica de San Pedro del Vaticano[71]. Por ello, con este antecedente cabría dar respuesta al porqué de la inclusión de tantos desnudos en una serie como *Novísimos*, la cual con el tiempo acabaría ocupando la sacristía de la Catedral de Lima[72]. Así pues, resulta halagüeño comenzar señalando las diversas apreciaciones que Francisco Pacheco y Vicente Carducho hicieron de los desnudos miguelangelesco. El primero, por un lado,

[70] *Tercero Catecismo y exposición de la doctrina cristiana*, 388.
[71] Santiago Arroyo, "Pietro Aretino, Lodovico Dolce y el *Juicio Final* de Miguel Ángel" en *Studia Aurea*, no. 9 (2015): 339-360.
[72] El lugar que ocupaba la imagen religiosa era fundamental para dotarla de significado, pues contribuía a su resemantización. Así lo expresaba el propio Martín de Roa: "allí [en una iglesia], se despierta y enciende el amor e imitación de las personas y hechos que ve representados en las imágenes. Y no le sucede así cuando las ve en la tienda del pintor o escultor, donde con más curiosidad las mira, que devoción". Véase: Martín de Roa, *Antigüedades, veneración i fruto de las sagradas imágenes, i reliquias. Historias i exenplos a este propósito* (Sevilla: Gabriel Ramos Vejarano, 1623), fol. 180.

posicionó al fresco de Miguel Ángel como "la primera y mayor obra que se ha hecho en el mundo", al tiempo que criticó su falta de decencia y hermosura[73].

La postura del tratadista denotaba por tanto que la noción del decoro había variado sustancialmente durante el paso del siglo XVI al XVII. Como señaló Martínez-Burgos[74], mientras que en la Italia del seiscientos la intransigencia contrarreformista había sido en general superada, en España surgió una corriente que normativizó la categoría del decoro en términos morales y púdicos[75]. De tal forma que el sevillano, a pesar de sus primeras alabanzas sobre el fresco, concluiría su comentario avisando y diferenciando sobre qué partes del fresco de Miguel Ángel podían, o no, disponerse como modelo a seguir: "será culpable y digno de reprehensión quien le imitare en la disposición y decoro de las cosas sagradas, porque, con buena paz, se puede y debe hermanar lo uno y lo otro, como hizo el gran Rafael, divino en esta parte de la decencia y propiedad"[76].

Mientras tanto Vicente Carducho, amparándose en la incomprensión de muchos, se afanaba en armar una defensa sobre los desnudos miguelangelescos: "[…] se mostró tan señor del Arte, tan superior en la inteligencia, tan único en los desnudos, y escorzos, y tan universal en todo, que parece quiso en sola aquella obra dexar disueltas, y vencidas quantas dificultades tenia el mas diestro, y docto pincel"[77]. No obstante, a pesar de tan enaltecedoras palabras, no puede soslayarse que el tratadista florentino desarrolló en el resto de su tratado un ataque contundente hacia cualquier tipo de pinturas con desnudos –lascivos–, que en su opinión eran un peligro para la liberalidad de la Pintura y el bienestar de los reinos: "Suplico y exorto a todos los desta nobilisima y Arquitectonica facultad, no se dexen vencer de las ocasiones […] y por ningun caso se abata a pintar cosas viles y deshonestas"[78].

Un hecho, este último, que problematiza aún más la presencia de desnudos en una serie como la de la Catedral de Lima, si se acepta que las cuatro pinturas fueron producto del obrador de Vicente Carducho. En ese caso surge una interesantísima casuística sobre la decorosa manera de realizar los desnudos y una más que necesaria justificación sobre

[73] Pacheco, *El arte de la pintura*, 337.
[74] Martínez-Burgos, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, 250.
[75] Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España, 1600-1750*, 52, aludió a "predicadores pacatos" de España.
[76] Pacheco, *El arte de la pintura*, 338.
[77] Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencia*, ed. Francisco Calvo Serraller (Madrid: Ediciones Turner, 1979), 44.
[78] Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencia*, 362.

la pertinencia de haberlos pintado para un lugar como la sacristía de la Catedral de Lima, como propuso Stastny[79]. Todo ello, a su vez, acentuado por la ambivalente relación que la Edad Moderna había planteado sobre la materia del desnudo pictórico, pues si bien es cierto que desde el Renacimiento al Siglo de las Luces se estableció una *civilización del cuerpo*[80] que atravesó las ciencias y ordenó el pensamiento, más cierto aún es el rechazo cristiano hacia el plano corporal, siempre a medio camino entre una concepción sobre la *nuditas virtulis* –pureza e inocencia– y la *nuditas criminalis* –lujuriosa y vanidosa–[81].

Con respecto a la pintura de los *Novísimos*, la problemática de los desnudos hubo de haberse solventado, en parte, por la justificación que algunos tratadistas esgrimieron sobre la inclusión de desnudos para determinados temas históricos, como el Juicio Final. En este sentido, el pintor o comitente, si lo hubo, se posiciona simbólicamente a la altura de un teólogo con poder equiparable en elocuencia al de los predicadores y profesionales de la Homilética, para lo cual la desnudez decorosa podía ser un medio propicio mediante el que alcanzar el objetivo devoto[82]. De tal forma que la *sophia* o actividad espiritual del pintor de imágenes religiosas podía contrarrestar la indecencia de las escenas escatológicas llenas de figuras desnudas, precisamente, por su capacidad para satisfacer las funciones discursivas que el pintor sacro debía cumplir: enseñar (*docere*), deleitar (*delectare*) y conmover (*movere*)[83]. Más aún si la inclusión del desnudo venía fundamentada por textos escatológicos sobre las postrimerías.

El testimonio más representativo a este respecto –y que tan sólo sirve como ejemplo de una tradición que indirectamente fue estipulando la manera decorosa en que

---

[79] Stastny afirmó que el propio cabildo metropolitano de Lima fue quien encomendó la serie al maestro florentino, incluso llegando a afirmar que aquel habría sugerido qué estampas utilizar como patrón del programa iconográfico. Véase Stastny, "Vicente Carducho y la escuela madrileña en América", 162. En cambio, Wuffarden asume a través de documentos del archivo capitular que la serie fue donada a la Catedral con posterioridad a la llegada de los cuadros a Potosí, por lo que no pudo deberse a un encargo específico por parte del cabildo metropolitano limeño. Véase Wuffarden, "La Catedral de Lima y el triunfo de la pintura", 248.

[80] María Bolaños, "Vértigos del cuerpo, ficciones del arte", en *La invención del cuerpo: desnudos, anatomías, pasiones* (Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2018), 17.

[81] Janeth Rodríguez, *Las imágenes expurgadas: censura del arte religioso en el período colonial* (León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2008), 130. También, véase: John Jairo Osorio, "La semántica del desnudo cristiano", en *Análisis*, no. 47 (mayo 2015): 300.

[82] El papel del comitente era esencial, pues obligatoriamente era quien debía velar por la decencia y propiedad de lo representado, ya que en caso contrario sería él quien rendiría cuentas con la Inquisición, la cual apenas tenía en cuenta a los artífices en casos de encargo. Véase Enrique Cordero de Ciria, "Arte e Inquisición en la España de los Austrias", en *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*, no. 70 (1997): 31.

[83] Juan Luis González García, "*¿Vencen el arte del decir?* Estilo, decoro y juicio crítico de los pintores-predicadores de los siglos XVI y XVII", en *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, ed. José Riello (Madrid: Abada Editores, 2012), 91.

debían resucitar los cuerpos– sería nuevamente *La ciudad de Dios*, el cual, respondiendo a la pregunta paulina sobre cómo debían de resucitar los muertos (I Cor, 15, 35-44), aludía a la continuidad somática de la resurrección comparando a Dios con un escultor y exponiendo así el modo *decoroso* en que resucitarían hombres y mujeres:

> Y así no habrá deformidad alguna que produce la incongruencia de las partes, pues lo que estuviere mal se corregirá, lo que fuere menos de lo que conviniere al decoro lo suplirá el Criador con su infinita sabiduría, y lo que fuere más de lo que conviene lo quitará, conservando la integridad de la materia[84].

Así, con respecto a las figuras del primer plano, lo cierto es que los personajes masculinos se corresponden con las descripciones del texto, las cuales como se ha visto proponían la presencia de cuerpos proporcionados, lo que no ha de entenderse como una pista de que el artífice del lienzo estuviera obrando con el pincel en una mano y el libro agustiniano en la otra. En este caso concreto la referencia textual viene fundamentada sobre todo por las alusiones cromáticas y escultóricas que vertebran el escrito agustiniano, siempre en busca del decoro y la hermosura de los cuerpos resucitados, llegando incluso a hablar de la "suavidad del color" y otras propiedades que bien podrían ser parte de un tratado de pintura: "¿Y cuán grande será la suavidad del color donde los justos resplandecerán como el sol en el reino de su Padre?"[85]. Valga comparar dicha cita con las diferentes carnalidades de los cuerpos de la serie, cuyas diversas tonalidades funcionan como vehículo de expresión de los temperamentos colérico, flemático y sanguíneo[86].

Además en el caso concreto del Juicio, como segunda postrimería, la vinculación y presencia del desnudo se sustenta gracias a una sólida tradición narrativa teologal y tratadística: en primer lugar, destacando la escatología escolástica, la tendencia fue la de estipular la presencia en el momento de la resurrección de cuerpos gloriosos, vinculados normalmente a varones con a una edad perfecta de unos treinta años, la edad a la que falleció Jesucristo, con una proporción simétrica y ponderada evidente. Algo que en el lienzo se corresponde con una presencia preponderante de hombres de mediana edad, con una perfección anatómica propia de la descripción agustiniana:

> Así no tienen que temer los que fueron de complexión flaca o gruesa ser allá lo que, si pudieran, no quisieran hacer sido tampoco acá. Porque toda la hermosura del

[84] San Agustín, *La ciudad de Dios*, 912.
[85] San Agustín, *La ciudad de Dios*, 914.
[86] Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencia,* 182.

cuerpo resulta de la congruencia y simetría de las partes ordenadas con cierta suavidad de color; […] no es absurdo creer que allí se puede también añadir algún tanto a la estatua del cuerpo, pues se distribuye a todas partes, a fin de que guarden en su decoro y hermosura aquello que si estuviera disformemente en una, no sería decente[87].

No obstante, cabría añadir que en el momento histórica correspondiente a la elaboración de los *Novísimos* la opinión de la Iglesia sobre el desnudo pictórico no era en ningún caso monolítica[88]. La *Copia de los pareceres* […] *sobre el abuso de las figuras, y pinturas lascivas y deshonestas* (1632) es quizás el ejemplo más representativo para demostrarlo, probablemente porque ha sido considerado de manera historiográfica como el intento más serio del siglo XVII para abordar el asunto de la deshonestidad y lascivia pictóricas[89]. Tal y como fue concebido, la *Copia de los pareceres* recoge las opiniones sobre la desnudez pictórica de las personalidades más relevantes en materia teologal de las universidades y centros eclesiásticos españoles del siglo XVII. Sin embargo, y de manera contraintuitiva, se trata de un documento bastante permisivo y contemporizador que demuestra la aceptación del *desnudo místico* en determinadas historias pictóricas[90].

Para el caso concreto del Juicio, aplicable se sobreentiende también al lienzo de los *Novísimos*, el desnudo gozaría de un alto grado de aceptabilidad en tanto que para temas como el de las postrimerías los valores asociados a la carne se alteraban en favor de un conjunto de consideraciones narrativas que podían suponer la devoción enfática del

---

[87] San Agustín, *La ciudad de Dios*, 912.

[88] Para conocer más sobre el papel de la Iglesia y concretamente de la Santa Inquisición, en materia de desnudos pictóricos y control de la imagen lasciva en la Península Ibérica, véase Enrique Cordero de Ciria, "*Con la ocasión de ponerlos desnudos, y castos*. Lascivia y castidad en la pintura del Siglo de Oro", en *Sacar de la sombra lumbre. La teoría en el Siglo de Oro (1560-1724)*, ed. José Riello (Madrid: Abada editores, 2012), 105-133.

[89] El nombre completo es: *Copia de los pareceres y censurar de los reverendísimos Padres Maestros y Señores Catedráticos de las insignes universidades de Salamanca, y de Alcalá, y de otras personas doctas, sobre el abuso de las figuras, y pinturas lascivas y deshonestas, que se muestra, que es pecado mortal pintarlas, esculpirlas y tenerlas patentes donde sean vistas*. Véase José Miguel Morán y Javier Portús, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, (Madrid: Istmo, 1996), 237.

[90]Según Javier Portús, el desnudo místico sería aquel "que alteraba sustancialmente los valores asociados a la carne en función de consideraciones narrativas, y cuya imagen emblemática es el cuerpo de Cristo crucificado". Véase Javier Portús, *La sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudos en la corte española, 1554-1838* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1998), 57. Bien es cierto que en la *Copia de los pareces* se muestra cómo algunos autores señalaron las pinturas lascivas todas aquellas con desnudos, independientemente de su tema profano o religioso, a diferencia de los tratadistas italianos que sobre todo atacaron a los desnudos en las imágenes religiosas dejando vía libre en la pintura mitológica. Véase Rodríguez, *Las imágenes expurgadas: censura del arte religioso en el período colonial*, 133. La idea de la permisividad de la *Copia de los pareceres* también está en Cordero de Ciria, "Arte e Inquisición en la España de los Austrias", en *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*, no. 70 (1997): 54-55.

observador[91]. Así pues, como autoridad que refuta lo planteado destaca fray Benito de la Serna, que participó en la *Copia de los pareces* conciliando diversas opiniones: "pinturas desnudas ha usado la Iglesia en los mártires y historias antiguas, donde, o la hermosura nos mueve a la alabança del criador, o los tormentos a la imitación del sufrimiento"[92].

Tal enunciado animaba a poder incluir desnudos en escenas como las penas del Infierno, algo que se vería también reflejado en el propio Francisco Pacheco al señalar que el pintor valiente no podía escusarse de la noticia y perfección del desnudo en historias como el Juicio: *"*muchas veces se ha de ofrecer demostración en una Eva, en una Susana, en martirios o historias sagradas, principalmente en un *juicio universal*, donde se deben pintar con la grandeza y hermosura que todas las demás cosas, si bien con la honestidad y decoro debido"[93]. En el caso de *Novísimos* se aprecia una evidente congruencia entre el asunto y la manera representada del *desnudo místico*, que no lascivo, por la ausencia de motivos erotizantes y expresiones corporales equilibradas. Como prueba de esa propiedad y expresividad decorosa de la representación del cuerpo, valga finalmente con detener la atención sobre las dos figuras laterales que se cubren los ojos, parece que cegados por la potencia de luz divina de Cristo Juez [Fig. 13].

Siguiendo a Víctor Stoichita, ese gesto se correspondería con el *aposkopein*, es decir, el efecto de deslumbramiento y al mismo tiempo deseo de querer ver mejor, un motivo muy común en transfiguraciones donde a menudo aparecen personajes cubriéndose los ojos justo a la llegada de Cristo[94]. En los *Novísimos* parece evidente que el artífice incluyó ese gesto para favorecer la continuidad narrativa de los hechos, puesto que sólo aparecen personajes cubriéndose la vista en este lienzo, es decir, justo en el momento en que Cristo acaba de aparecer. No antes en la primera postrimería, ni después en el Infierno o la Gloria. Como se puede comprobar, este tipo de detalles, así como el gran torrente de conocimientos iconográficos que el artífice aplicó, conceden a la serie

---

[91] Javier Portús, *La sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudos en la corte española, 1554-1838*, 57.

[92] Recuperado de Portús, *La sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudos en la corte española, 1554-1838*, 57. Fray Benito de la Serna compartió mayoritariamente la opinión con fray Francisco Cornejo, quien afirmó que no siempre debía asociarse "desnudo" con "indecencia". Más aún, culpabilizaba la "complexión natural" del observador en vez de a la pintura supuestamente deshonesta o lasciva. Su juicio es relevante: "[…] por solo esto no condenaría yo a quien tuviere estas pinturas, porque desta suerte hubiéramos de desterrar de las Iglesias, y Oratorios a Adán, y Eva, como se pintan en el Parayso y a otros Santos que pintan hermosos y desnudos, como San Sebastián, y San Lorenço, y otros". Recuperado de Cordero de Ciria, "Arte e Inquisición en la España de los Austrias": 54-55.

[93] Pacheco, *El arte de la pintura*, 376.

[94] Víctor Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español* (Madrid: Alianza Forma, 1996), 35.

una posición elevada a nivel narrativo y prospectivo, ya que el gesto del *aposkopein* abre paso de manera indirecta a la siguiente postrimería y, con ello, al análisis del tercer lienzo, donde se procuró obtener un tipo de *horror sagrado* a través de los males del Infierno[95].

4.3. *Los condenados*

En la retórica griega el modo indicativo de provocar temor al oyente a partir de la intensidad del discurso se denomina *deinosis*. Quintiliano la definió como una forma de acentuar las cosas que eran entendidas como crueles u odiosas, lo que en la crítica artística alto-moderna se entendió como sinónimo de *terribilità* o *gravitas*. Dos términos, estos últimos, que sirvieron a menudo para referirse, en estilo elevado, tanto a la Pasión como al día del Juicio Final[96]. Para el caso segundo el artífice de los *Novísimos* se sirvió de un conjunto de criaturas con un grado de fealdad que no se corresponde de ninguna manera con el modo de representar a los demonios en el siglo XVII. Como han señalado Felipe Pereda y María Cruz de Carlos, en la alta Edad Moderna el demonio se fue humanizando, abandonando paulatinamente sus raíces iconográficas zoomórficas, hasta el punto de que el diablo perdió su "versatilidad icónica" y "carácter sincrético" de formas aberrantes, algo que paradójicamente en la serie limeña no sucede[97].

Si bien, lejos de poder interpretarse esto como una falta al decoro con respecto a la "norma", cabría antes acudir a la tradición sobre la que el ideador debió apoyarse para proyectar tales criaturas horripilantes, empezando por el arzobispo de Bolonia, Gabrielle Paleotti, para quien "las pinturas fieras y horrendas" debían evitarse salvo en la representación de las pasiones de mártires y las penas del infierno[98]. Así como sucedía con el salmantino teórico del arte Gaspar Gutiérrez de los Ríos, que se preguntaba quién no sentiría temor viendo el *Juicio Final* de Miguel Ángel con la variedad de almas y

[95] Se entiende por *horro sagrado* el fin devoto de las imágenes del Barroco español obtenido mediante la fuerte impresión que provocaban sobre el observador al contemplar escenas dramáticas como castigos. Con ello se pretendía despertar en él un sentimiento impactante, es decir, de *horror sagrado*. Véase Felipe Pereda, "Divinos pechos, como cántaros. Estética, política y género de las imágenes del Barroco español", en *De sangre y leche: raza y religión en el mundo ibérico moderno*, eds. Mercedes García Arenal y Felipe Pereda (Madrid, Marcial Pons, 2021), 326.
[96] González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, 234-235.
[97] María Cruz de Carlos y Felipe Pereda, "Desalmados: imágenes del demonio en la cultura visual de Castilla (siglos XIII-XVII). Un itinerario", en *El diablo en la Edad Moderna*, coords. James S. Amelang y María Tausiet (Madrid: Marcial Pons Historia, 2004), 238.
[98] González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, 235.

demonios que conseguían apartar al espectador de sus vicios[99]. Una idea que además provenía de la *Poética* aristotélica, según la cual una persona podría encontrar cierta complacencia o deleite al observar castigos ajenos, a la vez que experimentar compasión (*eleos*) y/o temor (*phobos*). Así, para analizar el lienzo *Los condenados*, debe tenerse en cuanta esta noción del *pathos* aristotélico, la cual González García resumió como "una acción transitiva [de dolor, emoción o rechazo] que pasa del que la produce al que la sufre"[100].

En el caso de *Novísimos* ese sufrimiento se ve reflejado muy especialmente en los tres condenados que tratan de zafarse de los demonios que les agarran por la espalda, como si el pintor hubiese querido mostrar todo el cuerpo y expresiones de cada uno de ellos evitando que ningún elemento les tapara alguna parte. Algo que indudablemente debió afectar sobremanera al espectador de la época, habida cuenta de que la existencia del demonio en la concepción del siglo XVII era un supuesto incuestionable. Sólo hay que acudir a la literatura del momento para comprobar que el demonio estaba muy presente en la vida cotidiana[101]. Por ejemplo, en la literatura apareció en veintidós de los treinta y nueve autos dramáticos de Lope de Vega, lo que en cualquier caso no resuelve el porqué de la forma anacrónica o arcaizante de representar a los demonios en el lienzo[102].

Así, aunque en la Edad Moderna no hubo una definición iconográfica taxativa sobre cómo debía representarse el diablo, puesto que los manuales de demonología insistieron en el poder de transmutación y metamorfosis del mismo, la tendencia general con el paso de los años fue la de humanizarle. Valga como ejemplo el *San Miguel* (1584) de Luca Cambiaso del Monasterio de El Escorial, donde se observa cómo los demonios son en realidad hombres a los que se les ha añadido cuernos. A este respecto, resulta sugerente el comentario del Padre Sigüenza sobre la pintura: "apenas quiso poner otro ángel bueno, todos los otros son demonios, fieros, desnudos, en posturas extrañas y para altar feas, poco pías"[103]. Sigüenza incluso aludía al efecto de quitar "la gana de rezar" por

---

[99] González García, "*¿Vencen el arte del decir?* Estilo, decoro y juicio crítico de los pintores-predicadores de los siglos XVI y XVII", 90.
[100] González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, 235.
[101] Julio Caro, *Las formas complejas de la vida religiosa: religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII* (Madrid: Akal, 1978), 78.
[102] De Carlos y Pereda, "Desalmados: imágenes del demonio en la cultura visual de Castilla (siglos XIII-XVII). Un itinerario", 247.
[103] Elena Vázquez, "Sobre la prudencia y el decoro de las imágenes en la tratadística del siglo XVI en España" en *Studia Aurea*, no. 9 (2015): 451.

la inclusión de ese tipo de motivos, lo que en el caso de los *Novísimos* no sólo podría igualmente aplicarse, sino acentuarse por la peculiaridad de que la figuración de los demonios es marcadamente anacrónica y estéticamente fea.

Más que demonios humanizados propios del siglo XVII, los de *Los condenados* están más cercanos de la tradición tardomedieval: de aspecto monstruoso como símbolo de depravación interna, con rasgos híbridos entre animal y ser humano, de color negro o rojizo, desnudos, cubiertos con pelo o escamas, pezuñas y garras de tres o cuatro dedos, rabo, orejas puntiagudas, cuernos, membranas dragoniles en las extremidades, largas lenguas y con una gesticulación exagerada[104]. Su aspecto se corresponde más con ciertos prototipos extendidos a partir de los modelos grabados flamencos y alemanes que los que se realizaban en el área hispánica. Así pues, la forma de los demonios de la serie limeña es más propia de un *Juicio Final* (1579) elaborado por Martin de Vos [Fig. 14] que la del ya señalado *Juicio* (1610-1614) realizado por Francisco Pacheco [Fig. 10], quien además consideraba, puede que influenciado por el Apocalipsis (12, 7-9), que los condenados no debían ni siquiera ser apartados por diablos, sino por ángeles[105].

A este respecto, cabría añadir que uno de los pintores que aún en el siglo XVII seguían proyectando este tipo de demonios tardomedievales fue efectivamente Vicente Carducho[106]. En El Paular dejó un notable repertorio de figuras demoniacas, cuya inspiración pudo venirle de su antiguo maestro Federico Zuccaro, quien trabajara en El Escorial[107]. Aunque los prototipos demoniacos de la serie limeña no se corresponden tampoco con los del ciclo cartujano, como ya se vio. En este sentido, la respuesta al porqué de la forma en la que se representan los mismos se resuelve sobre todo al comprobar el tipo de fuentes grabadas de las que se sirvió el artífice, que se abordarán en el bloque final. Simplemente, valga por ahora con hacer explícito que muy probablemente la inclusión de ese tipo de demonios estuvo fundamentada en el marco teórico ya expuesto

---

[104] Fallena, "De máscaras y espejos: la iconotropía del diablo medieval en el códice Glasgow ms. Hunter 242": 50.
[105] Pacheco, *El arte de la pintura*, 310 y 314.
[106] González Sánchez, *El espíritu de la imagen: arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, 249.
[107] Federico Zuccaro pintó varios demonios a lo largo de su carrera profesional como se ve en la *Porta Virtutis* (ca. 1581) de la Galleria Nazionale delle Marche (Urbino) o en la gran serie de dibujos que realizó sobre la *Divina Comedia* de Dante Alighieri durante su estancia en el Monasterio-Palacio de San Lorenzo de El Escorial, los cuales debieron influir sobre Carducho. Para más información sobre Zuccaro y sus pinturas relativas al Paraíso, Purgatorio e Infierno, véase: Macarena Moralejo, "Federico Zuccari y la Compañía de Jesús", en *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, no. 1 (2012): 33-52. No se han puesto todavía en relación los dibujos de Zuccaro con los prototipos de Carducho en el ciclo cartujano.

a propósito de la *deinosis*, lo cual no habría de considerarse algo indecoroso, sino al contrario, en el caso de que provocara un tipo de *horror sagrado*[108].

Con ello, uno de los elementos que mayor impresión hubo de haber ocasionado al espectador limeño debió ser el de la Boca de Leviatán, que aparece en el margen derecho de la composición, justo detrás del demonio femenino con las mamas colgantes. Ese motivo proveniente del libro de Job (41) fue recurrente en la literatura escatológica a partir del siglo XII al proyectar qué tipo de criaturas habitaban el Infierno[109]. Un ejemplo textual de ello es el que relata Francisco Monzón, que escribió *Norte de Ydiotas* (1563), donde se cuenta cómo una mujer se encontraba en una iglesia mirando muy atenta a un libro, sin mover labios ni producir sonido gutural, pero sí gesticulando excesivamente. En su ayuda acude un religioso, que al aproximarse comprueba que el libro no tenía letras, sino imágenes de las postrimerías, destacando entre los elementos la boca de infierno, que era uno de los elementos causantes de la contrición, examen de conciencia y verdadero arrepentimiento de la mujer[110].

Asimismo, otro ejemplo donde la Boca de Leviatán vuelve a aparecer es en el *Cordial de las cuatro cosas postrimeras* (1494) de Dionisio Cartujano, donde predomina un auténtico elenco de metáforas digestivas que identifican la muerte infernal con una mandíbula que despedaza, traga y digiere los cuerpos de los finados. Un relato que el escritor cartujano complementó refiriéndose a Isaías (56, 9): "Todas las bestias del campo y todas las de la selva venid a tragar y despedazar"[111]. Igualmente, el detalle del Leviatán reaparece en el *Triunfo de los doce apóstoles* (1521) del cartujano Juan de Padilla, donde

---

[108] Los *Ejercicios Espirituales* de san Ignacio de Loyola son un ejemplo magnífico sobre la importancia de sentir miedo enfáticamente por los castigos que otros padecerían en el Infierno. Con sus "composiciones de lugar" el religioso animaba a imaginarse una situación concreta en la que el fiel pudiera meditar de manera más vívida y profunda sobre las postrimerías. Así en el Ejercicio II pide: "Imaginar mi alma encarcelada en este cuerpo corruptible, como un preso en el calabozo, y á mí, que soy el compuesto de esta alma y cuerpo, como desterrado por mis delitos á este valle de lagrimas entre brutos animales". Véase Francisco de Salazar, *Afectos y consideraciones devotas sobre los cuatro novísimos, añadidos á los ejercicios de la primera semana de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús* (Barcelona: Oficina de Sierra y Martí, 1819), 22.

[109] En el texto bíblico se lee: "[de cuya] boca salen llamas como de tizones encendidos, sus narices arrojan humo como la olla hirviente entre llamas, su aliento enciende los carbones, y su boca despide llamaradas" (Job, cap. 4), Véase Rodríguez, *Las imágenes expurgadas: censura del arte religioso en el período colonial*, 170-171.

[110] Recuperado de González Sánchez, *El espíritu de la imagen: arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, 135.

[111] Dionisio Rijkel, *De Quatuor novissimis. Libro de las quatro cosas postrimeras, conviene a saber de la muerte, de las penas del infierno, e del juyzio e de la gloria celeste. El qual libro llaman muchos cordial*, Zaragoza, 1494, fe vii vº-f iv. Recuperado de Pereda, "El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé, y la imaginación escatológica. (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna)", 68.

describe el Infierno como un conjunto de doce bocas infernales[112]. Por su parte, en un plano pictórico ese motivo también tuvo fortuna, sobre todo en los mundos flamenco e hispanoamericano. Por ejemplo, el cronista amerindio del siglo XVI, Felipe Guamán Poma de Ayala, animó a los pintores a abordar el asunto del Juicio Final y representó una Boca de Infierno en sus dibujos, siguiendo la tradición medieval[113].

Sin embargo, en el mundo hispánico peninsular el motivo del Leviatán no tuvo tanta fortuna, siendo representativo el ataque de Pacheco, que afirmaba que incluir una boca de infierno era algo de poco gusto y propio de la invención[114]: "Asimesmo, se pone una boca de infierno, como de sierpe, o monstruo, con llamas de fuego que recibe a los condenados, y otras mil imaginaciones de pintores, a su albedrío, y sin fundamento, sólo siguiendo unos a otros. De todo lo cual yo me aparté, como veremos adelante, con el parecer y sentimiento de hombres doctos"[115]. Todo lo cual suscita un interesante debate sobre el decoro y la correcta representación del asunto. Más aún en el caso de aceptar la autoría de Carducho, quien probablemente sí hubiese incluido la Boca de infierno en el caso de haber abordado el asunto. En sus *Diálogos de la pintura* (1633) aceptaba "mudar" la parte secundaria de las historias "para mejor conseguir el fin que se pretende, que es ayudar a mover la devoción, reverencia, respeto, y piedad"[116].

Finalmente, otro elemento a destacar sería el casi imperceptible motivo del arco iris que se intuye justo debajo de Cristo, tal y como aparece indicado en el Apocalipsis de san Juan: "Al instante fui arrebatado en espíritu, y vi un trono colocado en medio del cielo, y sobre el trono, uno sentado. El que estaba sentado parecía semejante a la piedra de jaspe y a la sardónica, y el arco iris que rodeaba el trono parecía semejante a una esmeralda" (Ap. 4, 2). Se trata de nuevo de un rasgo derivado de la tradición medieval, especialmente vinculada al Románico, momento en el que se asienta pictóricamente que el Juez del mundo había de pronunciar la sentencia cósmica sobre un trono iridiscente, lo cual tiene que ver igualmente con una interpretación metafísica medieval y renacentista

---

[112] Recuperado de Pereda, "El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé, y la imaginación escatológica. (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna)", 68.
[113] Gisbert y De Mesa. "Los grabados, el Juicio Final, y la idolatría indígena en el mundo andino": 19.
[114] Podría destacarse a El Greco, que pintó en al menos en dos ocasiones una Boca de Leviatán como se aprecia en el *Tríptico de Módena* (1567-1568) y en la *Alegoría de la Liga Santa* (ca. 1577).
[115] Pacheco, *El arte de la pintura*, 310. Francisco Pacheco realizó un dibujo posterior a su *Juicio Final* con el mismo tema, que se encuentra en la colección de Juan Abelló, en el *Álbum Albucierre*. En él incluyó los errores usuales que otros habían cometido, destacando a Mateo Pérez de Alesio, quien paradójicamente había estado en Roma haciendo dibujos "al pie del Juicio de Micael Angel" (439). Véase Navarrete, "El dibujo como fundamento del pensamiento de Francisco Pacheco: procesos y principios", 69-83.
[116] Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencia*, 342.

sobre la luz y física de los colores, a veces denominada "perceptualista" que va desde Aristóteles a Alhacén y desde Witelo a Leonardo da Vinci[117].

Aunque en la Biblia nunca se especifica que el Señor apareciera sentado encima del arco iris, fueron los comentarios exegéticos de los santos padres, la poesía carolingia apoyada en la Antigüedad clásica y la reflexión científica sobre el arco iris y la refracción de la luz los que fueron acomodando la imagen de Cristo sentado sobre este, lo cual se corresponde con una actitud típica derivada del milenarismo de finales del siglo IX que, como se puede observar, aún en el más riguroso siglo XVII seguía teniendo cabida en los Juicios Finales, tanto en el de Francisco Pacheco, como en los de América y el mundo flamenco, así como en *Novísimos*. A modo de cierre, cabría terminar con la idea nuevamente de la notable capacidad narrativa del artífice, pues en la época el arco iris no era sólo símbolo de finitud y peligro, sino también de reconciliación, es decir, de Gloria.

En el Génesis, precisamente cuando el diluvio universal ha cesado y se produce la reconciliación entre Noé y Dios, y con ello entre Dios y la humanidad, se estipula que el arco iris será un elemento que recuerde la Alianza divina: "pongo mi arco en las nubes para señal de mi pacto con la tierra, y cuando cubriere yo de nubes la tierra, aparecerá el arco, y me acordaré de mi pacto con vosotros, y con todo viviente, y con toda carne" (Gn. 9, 13-15). El arco iris adquiere un tono de universalidad salvífica, la cual exige la participación del Salvador universal en la obra de la Creación, así como al final de los tiempos[118]. Todo lo cual quedaba reflejado en la imagen sintética de un Hombre sentado sobre un arco iris, pronunciando la frase *ego sum promus et novissimus*: "Yo soy el primero y el último, el viviente, que fui muerto y ahora vivo por los siglos de los siglos, y tengo las llaves de la muerte y del infierno" (Ap. 1, 18). De tal forma que el arco iris da también paso, en forma positiva y conciliadora, a la última de las cuatro postrimerías, la Gloria.

[117] Para conocer más sobre la representación del arco iris en las artes plásticas y sobre su simbología iconográfica, véase Alfons Puigarnau, "El arco iris como trono celeste en el arte románico europeo", en *El Cielo. Historia y espiritualidad*, ed. María del Mar Graña (Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 2018), 333-359.

[118] Diana Magaloni, "History under the rainbow: the conquest of Mexico in the Florentine Codex", en *Contested Visions. In the Spanish Colonial World*, eds. Ilona Katzeu y Luisa Elena Alcalá (Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Arts, 2011): 79-96.

4.4. *La Gloria*

En una interesantísima disquisición sobre la cuarta postrimería, el escritor ascético español fray Luis de Granada expone en su *Guía de pecadores* (1555) los tres espacios que el ser humano podría llegar a habitar durante su existencia: en primer lugar, el vientre de la madre, en el cual afirma que el humano estaría nueve meses; el segundo espacio se corresponde con la propia Tierra, es decir, el mundo físico y habitable en el cual a lo sumo las personas podrían llegar a vivir no más de cien años; y finalmente el Cielo, lugar en el que sólo unos pocos podrían residir durante el resto de la eternidad acompañados de la Santa Trinidad y resto de personajes hagiográficos: "También declara algo desta gloria el sitio y alteza del lugar diputado para ella, que es el cielo empíreo, el cual así como es el mayor de todos los cielos, así es el mas noble y mas hermoso, y de mayor dignidad"[119].

Por ello, el principal motivo a destacar para el lienzo de *Los elegidos* será el de la Santa Trinidad, elemento extraño y de difícil interpretación que históricamente ha adolecido de un modo de representación figurativa, precisamente porque desde el siglo II se intentó conciliar la conflictiva noción de Dios como Uno y Trino. Sin embargo, esa doble condición supuso un auténtico escolio justificativo tanto a nivel conceptual como a nivel tipológico que aún en el siglo XVIII seguiría suscitando serios debates teológicos[120]. En cambio, en *Novísimos* se recurrió a la manera más conciliadora, sin transgredir la segunda premisa tridentina del *nihil profanum*, *nihil insolitum* y *nihil inhonestum*. Con lo que en el lienzo de *Los elegidos*, como se verá, se abogó por presentar a la Santa Trinidad sin mostrar ningún rasgo insólito, extraño o desacostumbrado, que pudieran alejar al fiel de la devoción[121].

Con ello, a nivel figurativo, para este caso cabría apuntar que el artífice eligió la representación de la *Trinidad clásica*, la menos conflictiva para abordar el asunto trinitario[122]. Así la denominó María del Consuelo Maquívar, que estableció tres jerarquías

---

[119] Luis de Granada, "Guía de pecadores", en *Obras del V. P. M. fray Luis de Granada*, vol I, ed. Buenaventura Carlos Aribu (Madrid: Ediciones Atlas, 1944), 39.

[120] Para conocer mejor el dogma y problema trinitario, véase Rafael García Mahíques (dir.). *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. La visualidad del Logos*, vol. I. (Madrid: Ediciones Encuentro, 2015).

[121] Martínez-Burgos, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, 209.

[122] *Trinidad clásica* o *Trinidad del salterio* serán dos términos utilizados para aludir al tipo iconográfico de la Santa Trinidad visible en la serie de los *Novísimos*. El primero lo propuso María del Consuelo Maquívar, *De lo permitido a lo prohibido: iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España* (México: Cocanulta-INAH, 2006); el segundo se propuso en García Mahíques (dir.). *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. La visualidad del Logos*, 432.

figurativas sobre las Santas Trinidades: desde "lo permitido" con la dicha *Trinidad clásica*, que es la que se observa en el lienzo limeño; pasando por "lo confuso" con la *Trinidad antropomorfa*, en la que se representa al Espíritu Santo en forma humana –no como paloma blanca–[123]; hasta "lo prohibido" con la *Trinidad trifacial*, es decir, una cabeza con tres rostros[124]. La primera fue la más aceptada, en contraposición a las otras dos versiones. Ejemplo de ello es la opinión de Pacheco, quien apoyándose en la tradición derivada de otros como Johannes Molanus, rechazaba la vía apofática (*apophasis*) con la que desde el siglo IX se representaba de manera monstruosa a la Divinidad, siendo posiblemente el ejemplo más representativo la nombrada *Trinidad tricéfala* o *trifacial*.

Por el contrario, en el lienzo de la serie limeña se comprueba la congruencia con los textos sagrados y los tratados de pintura españoles del siglo XVII. La Primera Persona (Dios Padre) luce como un anciano entronizado, ataviado con túnica y manto, situado a la derecha como símbolo de poder; la Segunda Persona (Jesucristo) se ve como un adulto de unos treinta y tres años, edad a la que se produjo su sacrificio; y la Tercera Persona (Espíritu Santo) se muestra como una paloma con alas desplegadas entre las dos figuras del Padre y del Hijo. Un conjunto de rasgos que en primera instancia provienen de las Sagradas Escrituras, como es el destacable ejemplo de la ancianidad de Dios Padre: "Estuve mirando hasta que fueron puestos tronos y vi un anciano de muchos días cuyas vestiduras eran blancas como la nieve y los cabellos de su cabeza como lana blanca" (Daniel 7, 9).

De manera similar en la descripción sobre la Primera Persona, Pacheco repite lo planteado en el texto neotestamentario: "la más recibida pintura de la Santísima Trinidad ha de ser pintar al Padre Eterno en figura de un grave y hermoso anciano, no calvo, antes con cabello largo y venerable barba, y uno y otro blanquísimo, sentado con gran majestad"[125]. En el caso de la Segunda Persona, el tratadista sevillano expone: "a su mano derecha sentado, Cristo […] Píntese de 33 años de edad, con hermosísimo rostro y bellísimo desnudo, con sus llagas en manos y pies y costado, con manto rojo, arrimado a la cruz; o que ambos sostienen el mundo y bendicen a los hombres"[126]. Y en la descripción

[123] Cabe señalar que esta tipología no fue rechaza ni por Molanus ni por Pacheco. El primero, por ejemplo, se apoyó en san Agustín y en el carmelita inglés Thomas Netter (1375-1430) para defenderla citando además el libro II de *La Trinidad* de san Agustín. Véase Rodríguez, *Imágenes expurgadas: censura del arte religioso en el periodo colonial*, 116. También, Pacheco, *El arte de la pintura*, 563.
[124] Maquívar, *De lo permitido a lo prohibido*, 65-286.
[125] Pacheco, *El arte de la pintura*, 565.
[126] Pacheco, *El arte de la pintura*, 565.

de la Tercera afirma que "en medio, el Espíritu Santo [debe aparecer] en forma de paloma"[127]. Todo ello tal y como se observa en la pintura de la serie.

En este sentido, el hecho más relevante con respecto a la tradición iconográfica es la posición que ocupa Jesucristo a la derecha del Padre en el lienzo, lo cual constituye un trasunto icónico heredado del salmo 109, según la numeración de la Vulgata: "Dijo el Señor a mi Señor: Siéntate a mi diestra, hasta que yo haga de tus enemigos el estrado de tus pies" (Sal. 109, 1), algo que igualmente podría interpretarse como un rasgo probatorio de la naturaleza divina de Jesucristo con respecto al Padre, en una posición jerárquica similar, o como un elemento de inferioridad al recibir una orden dada por la Primera Persona, que le obliga a sentarse a su derecha, lectura que el arrianismo más exacerbado seguiría aun contemplando durante la Edad Moderna. Si bien, la interpretación más aceptada sería la heredada de otros textos sagrados como los de san Mateo, donde además se dice que Jesucristo portaría un cetro de poder, como se ve también en la pintura.

Por su parte, nuevamente se plantea la posible repercusión que algunos autores que trataron el asunto de las postrimerías hubieron de tener en la serie. En los *Ejercicios Espirituales* (1548), por ejemplo, san Ignacio de Loyola pide al fiel imaginarse a Cristo en la Gloria: "Imagina á Dios nuestro Señor en un trono de infinita gloria y magestad rodeado de Angeles, y como un mar inmenso de todas las perfecciones, de donde, como de su principio, salen, como ríos, todas las criaturas, volviéndose a él, como á su último fin"[128]. Por su parte, Dionisio Cartujano alude a la contemplación de la Trinidad al abordar la cuarta postrimería: "que es la clara y beatifica visión, y el gozocísimo conocimiento de las más que beatísima Trinidad"[129]. Y nuevamente san Agustín, que plantea una interesante cuestión –relativa si se quiere al debate iconoclasta– sobre si en la segunda Parusía se verá o no a Dios, concluye definitivamente que su imagen sí podrá ser contemplada: "Nos será Dios notorio y visible, que se vea con el espíritu, y lo vea uno en los demás, y lo vea en si mismo; se vea en el cielo nuevo y en la tierra nueva"[130].

---

[127] Pacheco, *El arte de la pintura*, 565.
[128] Recuperado de Francisco de Salazar, *Afectos y consideraciones devotas sobre los cuatro novísimos, añadidos á los ejercicios de la primera semana de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús*, por Francisco de Salazar (Barcelona: Oficina de Sierra y Martí, 1819), 1-2.
[129] Bellarmino, *Libro del conocimiento de Dios por el de las Criaturas; y otro del mismo Autor del Arte de bien morir. Y el que escribió el Dotor Dionisio Cartujano de las postrimerías del hombre, Muerte, Iuyzio, Infierno y Gloria*, 382.
[130] San Agustín, *La ciudad de Dios*, 934.

También resulta de obligado cumplimiento remitir a un antecedente pictórico que probablemente el autor de la serie hubo de haber tenido en cuenta, quizás mediante estampa de Cornelis Cort, como es *La Gloria* (1554) de Tiziano, también interpretada como un Juicio Final o juicio particular de Carlos V, respectivamente, por Erwin Panofsky y Fernando Checa, quienes ya avisaron de la influencia que el *De civitate Dei* de san Agustín hubo de tener para elaborar el lienzo veneciano[131]. Para ese caso, ambos autores remiten a los dos últimos capítulos del libro vigesimoprimero agustiniano: por un lado, a la beatitud eterna de la ciudad de Dios, y por otro lado al propio Juicio Final que marca el final de los tiempos. Resulta interesante comparar el caso tizianesco, donde se prefirió representar tanto al Padre como al Hijo casi de manera idéntica con la misma edad, con el caso de los *Novísimos*, donde la distancia temporal entre ambas figuras es patente.

En cambio, un rasgo común de ambos lienzos es la luz, siendo más artificial en la serie limeña y estando sobre todo marcada por un conjunto de rayos luminosos que nacen del propio Espíritu Santo, algo similares, cierto es, a algún ejemplo de El Paular. Una luz que igualmente está presente como elemento fundamental en la *Segunda parte de la guía de pecadores* de fray Luis de Granada, donde puede leerse: "En ti nunca se ven tinieblas, ni noche, ni mudanza de tiempos. La luz que alumbra ni es de lámparas, ni de luna, ni de lucidas estrellas; sino Dios que procede de Dios, y luz que mana de luz es el que te da claridad"[132]. Esa luz que mana de Dios puede interpretarse también en la pintura de *Los elegidos* como procedente del Espíritu Santo en tanto que las tres divinas personas son inseparables de una substancia o *esencia inconmutable*, por utilizar terminología agustiniana.

De esta hipóstasis, o unión hipostática, en la que las tres Personas concurren en una sola es donde se encuentra el punto culminante de la serie limeña: la fruición de la visión de la Trinidad, pues los elegidos del plano inferior elevan sus manos y dirigen sus cuerpos hacia el Cielo, dando ya la espalda al espectador. Así, portando palmas como el texto del Apocalipsis marca, el artífice de los *Novísimos* cierra la historia animando al observador a dirigir la mirada hacia la Santa Trinidad: "vestidos de túnicas blancas y con palmas en sus manos. Clamaban con gran voz, diciendo: Salud a nuestro Dios, al que está

[131] Fernando Checa, *Tiziano y las cortes del Renacimiento* (Madrid: Marcial Pons, 2013), 305. También, Erwin Panofsky, *Tiziano: problemas de iconografía* (Tres Cantos: Akal, 2003), 78.
[132] Luis de Granada, "Memorial de la vida cristiana", en *Obras del V. P. M. Fray Luis de Granada*, vol. II, ed. Buenaventura Carlos Aribu (Madrid: Ediciones Atlas, 1848), 210

sentado en el trono, y al Cordero" (Ap. 7, 9-10). En este último caso san Agustín cobra nuevamente especial relevancia en términos pictóricos con respecto a la congruencia y el decoro que la serie limeña detenta, ejemplificados soberanamente en el amaneramiento y delicadeza de los cuerpos de los elegidos:

> Con todo, el movimiento y la quietud, como la misma hermosura, será decente cualquiera que fuere, pues no ha de haber allí cosa que no sea decente. Sin duda que donde quisiere el espíritu, allí luego estará el cuerpo, y no querrá el espíritu cosa que no puede ser decente al espíritu y al cuerpo[133].

Es así, con el análisis pormenorizado de los cuatro lienzos, como se da por concluido el estudio iconográfico de la serie. Como se ha podido comprobar, el ideólogo de la misma hubo de tener un rico caudal de conocimientos y lecturas concernientes a las cuatro postrimerías en las que debieron predominar san Agustín, Dionisio Cartujano, fray Luis de Granada y la Biblia, entre otros. O simplemente que fuera heredero de una tradición escrita y visual en la que los anteriores escritos tuvieron una clara repercusión. Así, cabría destacar el sentido narrativo y valor discursivo de cada pintura, junto con su sentido clásico de los desnudos y poses, que acompañan a la correcta lectura de cada asunto: Muerte, Juicio, Infierno y Gloria. En este sentido, parece evidente que la cantidad de referencias y motivos presentes en la serie fueron obtenidos de la literatura escolástica escatológica. Sin embargo, como se verá en el siguiente y último bloque, algunos de los elementos fueron extraídos no sólo de fuentes textuales, sino de determinadas referencias figurativas visuales como estampas.

5. La serie *Novísimos* y sus fuentes grabadas

El estudio riguroso y atento de las fuentes grabadas no ha de vincularse únicamente con el mero ejercicio de filiación y/o identificación de modelos provenientes del arte gráfico. Su reciente categorización dentro de una "historiografía de encadenamientos", por parte de Fernando Marías[134] en un artículo titulado "Fuentes claras, pero no inocentes", pone sobre aviso al investigador moderno de una serie de intimaciones que deberían ser actualmente resueltas. Así, el ejercicio que se propone para el caso de los *Novísimos* procura llevar a cabo un análisis no sólo formal y de detección de deuda figurativa

[133] San Agustín, *La ciudad de Dios*, 935.
[134] Marías, "Fuentes claras, pero no inocentes", 1186.

heredada de las estampas utilizadas, sino que pretende ahondar en el valor cultural y manual de su elección en tanto que fuentes no neutras, sino operantes y, como se verá, ocasionalmente problemáticas.

Más aún cuando de ellas proviene un relevante porcentaje de desnudos presentes en la serie, los cuales podrían haber sido considerados lascivos o deshonestos en la época. Asimismo, atendiendo a ese valor manual –o profesional– antes citado, se podrá conocer mejor a este anónimo artífice gracias al análisis sobre la forma de manejar las estampas, pues precisamente una de las hipótesis que la presente investigación propone se revuelve al comprobar que la manera de utilizar las fuentes grabadas dista de la propio de un maestro especializado del nivel de Vicente Carducho. Con todo ello se probará, por un lado, cómo el estudio de la cultura portátil de una serie como la de Lima permite ahondar en el proceso creativo de un pintor sobre el que no se tiene apenas datos; y, por otro lado, observar cómo el control y censura de las estampas varió de manera sustancial de un espacio geográfico y temporal a otro, sobre todo en función del juicio subjetivo de los poderes directos –papas, obispos e Inquisición– e indirectos –teólogos y tratadistas–[135].

Así pues, cabría comenzar destacando que para la elaboración de la serie limeña se utilizaron al menos nueve estampas, un numero nada desdeñable y cuanto menos reducido. De esas nueve fuentes, cinco de ellas se presentan como nuevas propuestas que la presente investigación pretende probar como medios de concreción iconográfico y compositivo utilizados para la elaboración de los *Novísimos*. Si bien, se descarta una de las estampas a las que Stastny[136] y Wuffarden[137] habían aludido recurrentemente como es el *Juicio Final* (1570) de Martín de Vos, grabado por Rafael Sadeler, del Museo de Bellas Artes de Sevilla [Fig. 14], pues las figuras que supuestamente provendrían de este lienzo no se corresponden con las de la serie de Lima, sino más bien con las de otras estampas sobre composiciones de Martín de Vos que serán posteriormente analizadas. Igualmente

[135] Paolo Prodi ha destacado este sentido subjetivo sobre el criterio de las imágenes en función del lugar, del tiempo y de la persona reguladora implicada: "The way the bishops applied the Tridentine decree could vary widely from place to place. The bishops them selves were individuals , and patronage initiatives , in other words decisions to commission works of sacred art , might come from a variety of sources , includ ing religious orders and confraternities . The degree to which there was culti vated discourse about the theory and practice of art in local circles was another significant variable". Véase Gabriele Paleotti, *Discourse on sacred and profane images*, introd. Paolo Prodi y trad. William McCuaig (Los Ángeles: The Getty Research Institute, 2012), 13.
[136] Stastny. "Vicente Carducho y la escuela madrileña en América", 158.
[137] Wuffarden, "La Catedral de Lima y el triunfo de la pintura", 252.

se rechaza, como fuente de inspiración, la serie grabada por Adrian Collaert sobre el *Credo* de Martín de Vos, en favor de la grabada por Johan Sadeler o Alipandro Caprioli[138]

A continuación, se presenta el conjunto del material gráfico con el que se trabajará, siendo las cuatro primeras estampas las identificadas en las investigaciones pasadas, y las últimas cinco las correspondientes con los nuevos modelos que se proponen:

1. Johan Sadeler, *Descendió a los infiernos, al tercer día resucitó entre los muertos* perteneciente a la serie del *Credo*, grabado según la serie del *Credo* de Martín de Vos [fig. 15]
2. Johan Sadeler *Desde allí ha de venir a juzgar a los vivos y a los muertos* perteneciente a la serie del *Credo*, grabado según la serie del *Credo* de Martín de Vos [fig. 16]
3. Johan Sadeler, *La resurrección de la carne*, grabado según la serie del *Credo* de Martín de Vos [fig. 17]
4. Grabador desconocido, *Juicio Final*, grabado según modelo de Miguel Ángel[139].
5. Philippe Thomassin, *Juicio Final* (1606) [fig. 18]
6. Cornelis Cort, *La disputa del Santo Sacramento*, grabado según un modelo de Federico Zuccaro [fig. 19]
7. Cornelis Cort, *La anunciación de los profetas que predijeron la venida del Mesías*, grabado según un modelo de Federico Zuccaro [fig. 20]
8. Hieronymus Wierix, *Los siete arcángeles* (ca. 1610), grabado según un modelo de Federico Zuccaro [fig. 21]
9. Giorgio Ghisi, *Visión de Ezequiel: la resurrección de la carne*, grabado según un modelo de Giovanni Battista Bertani [fig. 22]

---

[138] La serie de Adrian Collaert no puede ser la fuente de inspiración de *Novísimos*, como mantuvieron Stastny, "Vicente Carducho y la escuela madrileña en América", 158., y Wuffarden, "La Catedral de Lima y el triunfo de la pintura", 252. En la Biblioteca Nacional de España se puede ver la serie grabada por Adrian Collaert, donde por ejemplo la estampa *Descendió a los infiernos, al tercer día resucitó de entre los muertos* muestra unos diablillos que no se corresponden con los de Lima, sobre todo el que sujeta la flecha como en *Los condenados* de la serie limeña. Más bien, en comparación con Johan Sadeler o Alipandro Caprioli, este tipo de detalles demuestran que el artífice de la serie sobre las postrimerías se habría servido de alguna de las series grabadas por uno de los otros dos, pero no de Collaert.

[139] Resulta complejo determinar con exactitud qué estampa pudo haber inspirado al artífice de la serie para extraer ciertos motivos del *Juicio Final* de Miguel Ángel, pues su circulación y copia fue muy prólija. Algunos grabadores del fresco fueron: Niccolo della Casa (1548), Nicolas Beatrizet, Giorgio Ghisi, Giulio Bonasone (1546), Giovanni Battista de'Cavalieri (1567), Martino (1576), Léonard Gaultier y Johan Wierix. Véase Agustina Rodríguez, "Fama, estampas y papeles: citas visuales del Juicio Final de Miguel Ángel entre Europa y los Andes (siglos XVI-XVIII)", en *ARS*, no. 42 (2019): 129-132.

Como se puede comprobar, seis de las estampas pertenecen al mundo italiano, siendo los casos más notables las tres sobre composición de Federico Zuccaro, destacando *La anunciación de los profetas*, por haberse constituido como un repertorio de formas y modelos muy utilizado en la pintura española del siglo XVII[140]; y *Los siete arcángeles*, por haber sido objeto de disputa inquisitorial en el Madrid de 1644, habida cuenta de la presencia de cuatro ángeles apócrifos con nombre de dudosa procedencia[141]. A su vez, es representativo el *Juicio Final* de Philippe Thomassin en tanto que fue una estampa especialmente utilizada en la pintura hispanoamericana[142]. Así como sucedió con el ciclo sobre el *Credo* de Martín de Vos, conflictivo sobre todo por la alta presencia de figuras desnudas, posiblemente indecorosas para la época[143]. Por su parte, *La visión de Ezequiel* de Giorgio Ghisi no fue tan común ni copiada, aunque en esta serie fue, como se verá, fundamental para *Novísimos*[144]. Y finalmente las estampas relativas al *Juicio Final* de Miguel Ángel, que igualmente tuvieron mucha difusión en todo el mundo atlántico.

Hecha esta apreciación sobre la cultura portátil utilizada, cabría plantearse hasta qué punto el uso de fuentes grabadas ajenas fue fundamental para definir el proceso creativo del artífice. Comparativamente, la manera de utilizar las mismas no se corresponde con la forma de obrar de un maestro experimentado como Vicente Carducho, tal y como se propuso en investigaciones previas. Más bien al contrario, ya que del análisis que tendrá lugar más adelante se puede adelantar que el estadio formativo del

---

[140] Benito Navarrete, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998), 114-117 y 300.

[141] Virgilio Pinto, "La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación (1571-1665), en *Hispania Sacra*, 31, no. 61-64 (1978-1979): 285 y 322. También ha trabajado sobre el tema, más recientemente, Rodríguez, *Las imágenes expurgadas: censura del arte religioso en el período colonial*, 95-99. Escardiel González ha puesto en relación esta estampa como producto de comitencia con respecto a la Compañía de Jesús y ha enfatizado su categoría como estampa muy difundida fuera de Europa, llegando incluso a encontrarse ejemplos inspirados en la misma en Filipinas. Véase Escardiel González, "Los Siete Príncipes de los Ángeles, un culto para la Monarquía", en *Las artes y la arquitectura del poder*, ed. Víctor Mínguez (Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2013), 1915-1930.

[142] Agustina Rodríguez Romero, "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", en *Eadem Utraque Europa*, no. 6 (junio-diciembre 2010): 9-29.

[143] Para acudir a un ejemplo claro donde la influencia de la serie de *El Credo* de Martín de Vos es evidente, consúltese Marta Fajardo, "Del grabado europeo a la pintura americana. La serie El Credo del pintor quiteño Miguel de Santiago", en *Historelo. Revista de Historia Regional y Local* (marzo 2011): 191-214. Sobre esta serie incluso se han encontrado referentes para enconchados, como el caso de Miguel González en su serie sobre las *Alegorías del Credo* (finales del siglo XVII, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán). Véase Sonia I. Ocaña, "Nuevas reflexiones sobre las pinturas incrustadas de concha y el trabajo de Juan y Miguel González", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 35 (mayo 2013): 125-170. En un ámbito europeo, la misma también fue utilizada por Raphael Coxcie y su círculo en una serie sobre el *Juicio Final*. Agradezco a Rafael Japón las dos últimas observaciones.

[144] Michael Lewis, *The engravings of Giorgio Ghisi* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1985), 76-77.

artífice se sitúa en uno previo al de máximo nivel creativo, pues a lo largo de los cuatro lienzos se observa cómo este usualmente trasladó, sin apenas variaciones, las figuras de sus referentes, asimilando plenamente la impronta de los modelos flamencos e italianos. De modo que se aprecia mayoritariamente una suerte de ejercicio de ensamblaje para introducir elementos gráficos en las composiciones, como si de un *collage* se tratara[145].

No trabajó como por ejemplo Francisco de Zurbarán, quien partiendo de imágenes preexistentes normalmente reelaboraba con el fin de ocultar la procedencia de las mismas[146]; o como El Greco, en cuya obra se observan los numerosos préstamos extraídos de otros artistas, pero que supo modificar mediante novedosas revisiones que dotaban a las pinturas de una proyección nueva[147]. Tampoco el artífice de *Novísimos* obró como lo hizo Vicente Carducho en su ciclo cartujano del Paular sobre el cual tanto Benito Navarrete como María Cruz de Carlos han definido su proceso creativo remarcando la idea de que, si bien el florentino hizo uso de estampas y se inspiró en ellas, siempre supo trasponerlas y reajustarlas hasta el punto de crear algo nuevo y *original*[148].

En cambio, en los *Novísimos* se aprecia que la forma de recoger el espíritu de las fuentes grabadas y recibir los aportes foráneos se inclina por un ejercicio mecánico de ensamblaje, proveniente a su vez de un rico universo gráfico. Con lo que el artífice pudo alzarse positivamente con el caudal de todos los pintores referenciados, quitando y añadiendo y tomando ocasión de allí y de acá. Esto es, llevando a cabo la loable práctica

---

[145] Navarrete ha establecido dos formas de recoger el espíritu de las composiciones en la pintura española del siglo XVII: o simplemente inspirándose en la estampa, recogiendo a rasgos generales la temática y algunas formas, sin una copia literal o bien obrando a modo de collage, sin recreación alguna. Véase Benito Navarrete, "Flandes e Italia en la Pintura Barroca Madrileña: 1600-1700", en *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*, eds. Benito Navarrete, Teresa Zapata y Antonio Martínez Ripoll (Madrid: Editorial Arco/Libros, 2008), 14.

[146] Benito Navarrete, "Sobre la agudeza, el ingenio y la copia: Zurbarán, creador de imágenes sagradas", en *Zurbarán. Una nueva mirada*, cat. exp., eds. Odile Delenda y Mar Borobia (Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2015), 45-51.

[147] Leticia Ruíz, "El uso de estampas en la pintura del Greco", en *La biblioteca del Greco*, eds. Javier Docampo y José Riello (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014), 80. También, Fernando Marías, "*Miles Christi*, de nuevo: El Greco y sus clientes en Venecia", en *Goya*, no. 538 (2017): 30-45.

[147] Palomino, *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso español pintoresco y laureado*, ed. Manuel Aguilar (Madrid: Editorial Aguilar, 1947), 534.

[148]Benito Navarrete, "Flandes e Italia en la Pintura Barroca Madrileña: 1600-1700", 22-33. Y María Cruz de Carlos, "Nuevas noticias sobre las pinturas de Vicente Carducho para el Convento de Trinitarios Descalzos de Madrid", en *Archivo Español de Arte*, no. 288 (octubre-diciembre 1999): 505-520. Dos ejemplos donde se observa cómo Vicente Carducho se inspiró en varias estampas de Theodore van Thulden: el *San Juan de Mata regresa con los cautivos liberados* de Carducho (Villanueva y Geltrú, Barcelona, Museo Balaguer, Depósito del Museo del Prado) y su correspondencia con la estampa de Theodore, *San Juan de Mata regresa con los cautivos liberados* (Madrid, Biblioteca Nacional). Aunque sí existe una presencia de caballos y una procesión de fieles similar, las diferencias son palpables.

de “hurtar en buen romance”, por usar la terminología de Antonio Palomino[149]. Así pues, la única razón que impide atribuir al artífice de la serie un grado elevado de originalidad es que generalmente no varió en exceso los modelos propuestos –sólo excepcionalmente, como se verá–, tal y como si estuviera cumpliendo cabalmente con las indicaciones de un comitente o trabajando para un envío de pinturas a América, situación propia de un sistema mercantil donde era común producir conjuntos seriados valiéndose de estampas para agilizar el proceso creativo y así poder rebajar el precio de venta[150].

A pesar de ello, sí habría de reconocerse el valor de la serie limeña desde un punto de vista narrativo y decoroso, pues el artista supo qué elementos modificar para acomodar el conjunto al gusto postridentino. Es decir, qué figuras desnudas eliminar; cómo variar la postura de las mismas para reducir el tono vanidoso y/o lascivo[151]; y cómo acentuar el carácter patético suprimiendo o añadiendo ciertos detalles o motivos. Además, logró otorgar cohesión a unas estampas que no siempre trataron temáticas sobre postrimerías, como es el caso de la *Disputa del Santo Sacramento* o *La anunciación con los profetas* de Cornelis Cort. Por tanto, aunque el autor trabajó ocasionalmente de manera mecánica, ensamblando como un *collage*, sí fue capaz de modificar algunas partes para atender a determinadas categorías como el decoro y la congruencia con respecto al discurso de las Sagradas Escrituras. Excepcionalmente –y quizás sin una explicación suficientemente satisfactoria– se verá cómo en la última pintura el modo de obrar varía en favor de la originalidad, quizás como consecuencia de la posible participación de más artífices.

Así, para la realización del primer lienzo, *La resurrección de la carne*, se habrían utilizado tres estampas: *Desde allí ha de venir a juzgar a los vivos y a los muertos* [Fig. 16] y *La resurrección de la carne* de la serie del *Credo* [Fig. 17] de Martín de Vos y la *Visión de Ezequiel* de Giorgio Ghisi [Fig. 22]. En la pintura se observa cómo el ángel trompetero de la derecha deriva de la primera estampa, especialmente visible en la forma de agarrar la trompeta y de señalar hacia arriba en ambos casos con el dedo índice [Fig. 23]. De manera algo inusual, el artífice no hizo uso del resto de ángeles de la estampa para representar a los otros dos, por lo que se desconoce de qué fuente pudo obtener la referencia de los ángeles restantes. De esta misma estampa también procedería la figura barbada del lateral izquierdo [Fig. 16], la cual flexiona su codo y mira hacia arriba

[149] Palomino, *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso español pintoresco y laureado*, 534.
[150] Navarrete, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, 25.
[151] Francisco de la Maza, *El pintor Martín de Vos en México* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971), 11-14.

abriendo la mano idénticamente a como aparece en la serie limeña, al lado del sarcófago semiabierto del primer término.

Asimismo, en favor del decoro, se eliminó en la pintura a la mujer desnuda del primer plano medio levantada por un ángel del dibujo de Martín de Vos, la cual probablemente resultaba demasiado sugerente o erótica. De manera similar se puede comprobar cómo en el lienzo el personaje que está recostado en el suelo, justo al lado de la estrella que ha caído del cielo, ya no tiene cerca a ninguna mujer envuelta en un sudario blanco, mientras que en la fuente grabada ese motivo aparece de manera más lasciva, con el mismo hombre estirando su brazo izquierdo hacia ella, como si pretendiera tocarla. Igualmente, como otra prueba más de la pretensión por adecuarse a la categoría del *decorum*, valga ahora con acudir a la segunda de las estampas citadas, *La resurrección de la carne* de Martín de Vos [Fig. 17]. En esta, a la derecha, el personaje masculino inclinado hacia delante es presentado desnudo mostrando sus genitales, mientras que en *Novísimos* se evidencia la intención de ocultar su desnudez mediante la cubrición con un manto blanco [Fig. 24].

Además, justo en ese grupo de figuras de la franja derecha se puede comprobar cómo se entremezclaron personajes de ambas estampas hasta obtener una composición original. Incluso se puede observar cómo se ha prestado especial cuidado en trasladar, como si se de un *collage* tratara, la diminuta cabeza envuelta por un paño blanco con dos brazos orantes hacia delante de la estampa *Desde allí ha de venir a juzgar a los vivos y a los muertos* [Fig. 16] hasta situarla justo a la derecha del lienzo, al lado de la tumba que Mínguez relacionaba con Felipe IV [Fig. 12]. Precisamente gracias al análisis de las fuentes grabadas, y concretamente el de *La visión de Ezequiel* de Giorgio Ghisi [Fig. 22], se comprende ahora también el porqué de la presencia de los sarcófagos en la pintura.

Resulta revelador el personaje de *La visión de Ezequiel* que sale del sarcófago mostrando su escuálida espalda, cuya esquematización del omoplato y columna vertebral en *Novísimos* se mantuvo. Este es quizás uno de los elementos que con mayor fidelidad se siguió con respecto a la imagen fuente, demostrando con ello la pervivencia de los modelos en el resultado final de la serie [Fig. 25]. Asimismo, el sentido patético de la composición pictórica está fundamentado, entre otros ejemplos, por las figuras esqueléticas que en la estampa de Ghisi [Fig. 22] aparecen juntas de manera un tanto vanidosa y, si se quiere, celebrativa, pues se ve cómo uno de ellos pasa su brazo por detrás del otro, como si estuvieran festejando la resurrección. En cambio, en la pintura se ha

separado a ambos, posiblemente con la intención de acentuar el sentido patético al que anteriormente se hizo alusión.

Con respecto al segundo lienzo, el *Juicio Universal* [Fig. 2], cabría resaltar cómo la franja superior donde se encuentran Cristo, la Virgen y el resto de los personajes hagiográficos ha sido obtenida casi en su totalidad de *La disputa del Sacramento* de Cornelis Cort sobre composición de Federico Zuccaro [Fig. 19]. Son muy pocas las variaciones apreciables entre una imagen y otra: por ejemplo, la Virgen entrecruza las manos sobre el pecho de manera casi idéntica, tan sólo suprimiendo el halo sagrado en la pintura; igualmente las costillas de Cristo son muy similares, aunque en la serie se ha incluido la herida mortal del costado y algunos atributos de la Pasión como la Cruz; por último, el San Juan con el cordero tan sólo presenta disimilitudes en la mano que sujeta la pequeña cruz. El resto de los personajes sufre mayores divergencias, aunque pequeños detalles como el del arpa sujetada por el tercer personaje sin pelo de la izquierda se mantienen [Fig. 26].

Continuando con la adecuada labor narrativa es sintomático que se haya añadido una figura, la cuarta del grupo izquierdo del Cielo, con manto rojo y que mira al espectador, señalando con su dedo índice a Cristo. Se cree que con ello está cumpliendo el rol de santo adulador y redirigiendo la mirada del espectador hacia el motivo principal, Cristo[152]. Si bien, más interesante aún son los personajes del plano terrenal, de los cuales tan sólo es evidente la dependencia con un modelo grabado obtenido de la esquina izquierda del *Juicio Final* de Miguel Ángel: el personaje arrodillado en el centro. Sobre el resto no se han encontrado referentes, lo cual no impide señalar que el otro personaje arrodillado de la derecha con las manos hacia arriba presenta una disposición de las piernas flexionadas muy similar a la escultura antigua *Afrodita agachada* [Fig. 27]. Dándose la posibilidad de que se halla inspirado en ella, pues es sabido que los pintores del siglo XVII se servían de figurillas escultóricas que eran copiadas y trasladas luego a los lienzos[153].

---

[152] Este motivo ha de vincularse con el recurso retórico de la *insinuatio*, que la pintura también aplicaría situando a ciertos personajes como mediadores que llaman la atención del observador, acoplando así a la pintura un rol tomado del teatro grecorromano, el del *phrosophos* o narrador de pantomimas. Véase González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, 353-355.

[153] José Manuel Matilla, "*Aprender a dibujar sin maestro*. Las cartillas de dibujo en la España del siglo XVII. El caso de Pedro de Villafranca", en *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, ed. José Riello (Madrid: Abada Editores, 2012), 135-148.

Igualmente cabría la posibilidad de que los personajes masculinos completamente desnudos del primer plano estuvieran sacados de modelos vivos que habían sido copiados previamente en alguna cartilla de dibujo [Fig. 2][154]. No deja de resultar sugerente la posibilidad de que el personaje que tiene la pierna izquierda flexionada, la derecha totalmente estirada y las manos juntas hacia el cielo hubiese sido en algún momento un modelo de academia copiado del natural, habiendo apoyado la pierna izquierda en realidad en un poyete, sustituido en el lienzo por una roca, y habiendo mantenido sus manos agarradas a una cuerda colgada del techo para no cansar sus brazos mientras su pose era trasladada a algún papelillo que luego habría sido transpuesto al lienzo de la serie limeña[155].

Por su parte, el tercero de los lienzos, *Los condenados* [Fig. 3], se conformó también a partir de tres estampas: de nuevo *Desde allí ha de venir a juzgar a los vivos y a los muertos* [Fig. 16], *Descendió a los infiernos, al tercer día resucitó entre los muertos* [Fig. 15], de Martín de Vos, y el *Juicio Final*, de Philippe Thomassin [Fig. 18]. En los tres casos resulta muy evidente la dependencia figurativa, siendo un ejemplo representativo la de Thomassin de la cual se ha tomado el hombre que amaneradamente estira su pierna izquierda hacia atrás mientras da la espalda al espectador –visible en la pintura en la esquina inferior izquierda– y la mujer que se cubre el rostro, la cual lleva subida a la espalda un demonio que pretende encadenarla, siendo la única diferencia relevante la inversión de ambos [Fig. 28]. En cambio, la franja superior ha sido obtenida de *Desde allí ha de venir a juzgar a los vivos y a los muertos* [Fig. 16], de donde se han copiado los mismos personajes sagrados, aunque con algunos matices.

Esos cambios en el cielo sobre todo están en línea con las actitudes que según las Sagradas Escrituras debían mostrar Cristo y la Virgen en el día del Juicio Final. En la estampa se puede ver cómo todas las figuras laterales del cielo son idénticas, menos la Virgen, que aparece arrodillada y suplicante como intercediendo por las almas que van a

[154] Tal idea fue sugerida por José María Luzón Nogué, académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Asimismo, la figura antes nombrada relativa al *Juicio Final* de Miguel Ángel fue relacionada por él con la escultura antigua del *Arrotino*, con lo que se haría explícita la referencia al pasado clásico, junto con la escultura *Afrodita arrodillada*. Lo cual demuestra la vinculación de *Novísimos* con respecto a los precedentes clásicos, pero no como parte de una repetición mecánica de los mismos, sino como inspiración para realizar un ejercicio pictórica modernamente *a la antica*.

[155] Estampas como *La práctica de las artes* (1573) de Cornelis Cort dan cuenta de la costumbre de atar con cuerdas a maniquíes o modelos vivos para no cansarse mientras mantenían la postura requerida en los talleres. Véase José Riello, "Como la sal en las viandas. Arte y anatomía en los orígenes de la Modernidad", en *La invención del cuerpo: desnudos, anatomía, pasiones*, ed. María Bolaños (Madrid: Ediciones Cátedra, 2018), 67.

ser juzgadas. En cambio, la pintura de *Novísimos* la muestra sentada y pasiva, con agradable postura y no suplicante, respetando la narración del texto bíblico, pues se trata de un momento en el que ni siquiera la Madre de Dios puede intervenir. De ahí que no se la representa arrodillada o suplicando, sino contemplativa. Como expone Pacheco: "La Virgen asentada, tiene agradable apostura […] pues dice San Buenaventura, que estará aquel día el Juez tan entero en hacer justicia, que aunque la Virgen de rodillas le ruegue, no será parte para moverle, porque no es día de ruegos, antes de atención y silencio"[156]. Véase también cómo Cristo porta rayos y espada, no visibles en la estampa [Figs. 3 y 16].

Igualmente, resulta relevante el demonio femenino con mamas colgantes, idéntico al primero de los dibujos de Martín de Vos y que en primera instancia tendría su antecedente en la serie de Heinrich Aldegrever, *Parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro* (1554) de filiación dureriana. Asimismo, el diminuto diablillo que porta una especie de lanza proviene de la estampa *Descendió a los infiernos, al tercer día resucitó entre los muertos* de Martín de Vos. Sin embargo, se observa cómo en *Novísimos* se hace un uso bastante libre de ese modelo demoniaco. Su referente provendría del *Cristo descendiendo al Limbo* (1510) de Durero, donde vuelve a aparecer un diablillo con una flecha o lanza medio rota[157], demostrando así que la estética de la serie detenta ciertos rasgos anacrónicos, más propios de la tradición medieval que la del Barroco [Fig. 29].

Finalmente, el cuarto lienzo, *La Gloria* [Fig. 4], es posiblemente el ejemplo más complejo de todos y el que más se desvincula de la forma de obrar, pues en este caso hay una menor dependencia del material gráfico, aunque sólo en la zona de los elegidos, como se verá. Si bien, en la zona celestial sí se ha mantenido el método aplicado hasta el momento de ir armando la composición mediante la inclusión de partes concretas de diferentes estampas sin demasiada variación: en primer lugar, la Santa Trinidad ha sido copiada de la parte superior de la estampa *Los siete arcángeles* de Wierix [Fig. 21]. El perfil barbado de Cristo es el mismo, su nariz plana, la forma de colocar su mano izquierda y el cetro son similares, así como ocurre en Dios Padre que viste un atuendo muy similar y presenta una potencia divina triangular [Fig. 30]. Véase también cómo los pies de ambos personajes asoman tímidamente.

---

[156] Pacheco, *El arte de la pintura*, 311.

[157] Alberto Durero, *Cristo descendiendo al Limbo*, 1510, Xilografía, 391x285 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, INVENT/29362, Estampa 9. Véase Álvaro Pascual, Ángel Rodríguez Rebollo y Isabel Clara García-Toraño, *Vicente Carducho: dibujos. Catálogo razonado* (Madrid: Biblioteca Nacional de España-Centro de Estudios Europa Hispánica, 2015).

Por su parte, de manera muy singular, el artífice de *Novísimos* decidió trasladar una única figura de *La Anunciación con los profetas* de Cornelis Cort [Fig. 20], el profeta de la izquierda que sujeta una tabla con el brazo derecho flexionado y los pies en cruz. En la pintura esa figura ha sido recolocada en la parte izquierda del cielo, con un manto dorado y verde [Fig. 31]. Cabría preguntarse si esta manera de obrar, escogiendo un solo detalle, era común o si en cambio se trata de una excepción. Recurriendo nuevamente a Francisco Pacheco, cuenta cómo solía trabajar a veces de esta forma, poniendo incluso el mismo ejemplo de la estampa de Cornelis Cort, que utilizó para su *Trinidad* en el Retablo de la Virgen de Belén (Sevilla). Ahí el sevillano se fijó en los ropajes de algunos profetas para disponer los de Cristo y Dios Padre. Luego la elección única del profeta en *Novísimos* no ha de considerarse estrictamente inusual.

Por último y excepcionalmente en los elegidos se observa una forma de obrar que no se corresponde con la copia literal ni el ejercicio de ensamblaje al que el artífice tiene acostumbrado al espectador. Al contrario, la disposición prospectiva de las figuras denota una asimilación por fin personal y abismada, en la que los referentes han sido traspuestos y reconvertidos. La fuente que sirve de modelo es la estampa *Descendió a los infiernos, al tercer día resucitó entre los muertos*, sobre composición de Martín de Vos [Fig. 15]. La figura más evidente es la del anciano arrodillado, situado a la izquierda, que en la serie limeña toma forma de joven, también en el margen izquierdo. Los indicios que avisan sobre su vinculación con la estampa son la misma posición de los dedos; los músculos del omoplato; la misma flexión del tobillo y sobre todo la altura a la que el manto blanquecino cae, justo debajo de la cadera, produciéndose en él los mismos pliegues.

De manera menos visual, pero sí más original y creativa, el ángel que levanta al elegido es el Cristo central de la estampa, corroborándose tal afirmación por la postura abierta de las piernas y la inclinación hacia delante de ambos cuerpos. Igualmente, el Adán de la derecha dispuesto en *contrapposto* en el dibujo de Martín de Vos se invierte y reconfigura en el elegido del centro de la pintura, vestido con túnica blanca y portando una hoja de palma, siendo la posición de los pies similar, así como el volumen de los gemelos. Se trata de tres figuras que excepcionalmente necesitan del atento escrutinio visual por parte del espectador, habida cuenta del ejercicio más creativo, libre y original que se llevó a cabo en esta zona inferior del lienzo.

Con todo lo planteado, se prueba que el artífice de *Novísimos* no actuó de una manera servil o pasiva con respecto a las fuentes grabadas, a pesar de que su labor siguió

siendo algo mecánica, obrando a modo de *collage*, a excepción del último lienzo donde en vez de trasladar, traspuso originalmente. Asimismo, mediante ejemplos concretos, como el de variar la postura de la Virgen arrodillada-rogante a contemplativa-pasiva se prueba que el pintor prestó una notable atención a los principios postridentinos que requerían adecuarse al rigor de la historia sagrada. Así como también supo adaptar el asunto al espacio religioso al que iba dirigida la serie, especialmente presente en la manera de acomodar y cubrir el desnudo de las fuentes grabadas. En síntesis, lo que más llama la atención de su diverso proceso de trabajo es el modo original en que supo manejar varias estampas ajenas para solucionar el asunto de las cuatro postrimerías del hombre.

6. Conclusión

Dos son las ideas fundamentales que deberían ser recabadas para concluir la presente investigación. En primer lugar, y en línea con la primera hipótesis, hacer explícita la componenda historiográfica que desde 1991 se ha ido gestando en favor de la autoría de Vicente Carducho sobre *Novísimos*. Como se ha podido comprobar, las fuentes primarias utilizadas por los estudios previos no pueden ser un argumento concluyente para atribuir la serie limeña al florentino, puesto que en ellas no hay alusión explícita a las postrimerías o al nombre del autor en el caso del archivo capitular. El manejo de las mismas, por tanto, tan sólo incita a pensar que la serie pudo ser enviada a alguno de los dos cuñados Astete residentes en Potosí, pero no necesariamente que Carducho hubiese elaborado la misma. Así, para refutar tal idea fue útil la comparación estilística con el ciclo cartujano del Paular, donde se pudo confirmar cómo elementos presentes en ambos casos, como demonios y Trinidades, no coincidían ni en calidad ni a nivel formal.

Asimismo, el modo de utilizar las fuentes grabadas tampoco se corresponde con la propia de un maestro especializado como Carducho, por lo que su estudio contribuyó igualmente a refutar la hipótesis anterior. En este sentido, el manejo de al menos nueve estampas –cinco de ellas nuevas aportaciones de la presente investigación– y la más que probable utilización de modelos vivos y figuras relativas a la escultura clásica, así como la apoyatura textual de escritos relativos a la escolástica escatológica, acompañan y refuerzan la idea del *stemma* o árbol genealógico de dependencias textuales y figurativas mediante las cuales el artífice compuso la serie limeña. En realidad, tanto con el análisis iconográfico de las pinturas como con el estudio de las fuentes grabadas, lo que esta

investigación ha pretendido es encontrar los antecedentes visuales y escritos, englobados en una tradición, mediante los que pudo haberse conformado la serie.

De esta manera, y a tenor de lo anterior, se pudo responder a la segunda de las hipótesis, la cual tenía que ver con situar a *Novísimos* como *objeto* propio de la cultura visual del Barroco español; no como un producto artístico de la pintura hispanoamericana ni tampoco como el "grandioso error histórico en el arte americano" que señalara Francisco Stastny[158]. Así pues, el objetivo fue elaborar un análisis en profundidad sobre la "vida de la imagen" de la serie y determinar los procesos de transformación a los que se vio sometida[159]; y hacerlo además en un ámbito estrictamente hispánico, habida cuenta de que el lugar de producción y "cultura adquirida" del artífice, o artífices, hubieron de ser eminentemente castellanos. De ahí la recurrente consulta de tales fuentes escritas y formales, que hubieron de estar aún presentes en el Siglo de Oro, así como la complejidad conceptual y sofisticación narrativa que desprenden las pinturas.

Probablemente estos cuatro lienzos, arrumbados por la historiografía artística, contribuyen más al estudio y conocimiento de la complejidad de la pintura española del siglo XVII que otros ejemplos más conocidos, que en última instancia y en su mayoría han socavado y limitado el arte pictórico español a una pulsión supuestamente realista. En cambio, el ejercicio de ir desgranando el *stemma* de la serie y de ir comprobando cómo el pretendido valor descriptivo de la pintura española se resuelve en este caso –como en tantos otros– en un arte de persuasión y, si se quiere, de *amplificatio*, es decir, como parte de un discurso pictórico que pretende conmover al público espectador, demuestra que la especificidad de la serie *Novísimos* es, finalmente, razón más que suficiente para devolverle – o, si cabe, darle por primera vez– el valor que merece.

[158] Stastny, "Vicente Carducho y la escuela madrileña en América", 168.
[159] Riello, *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, 10.

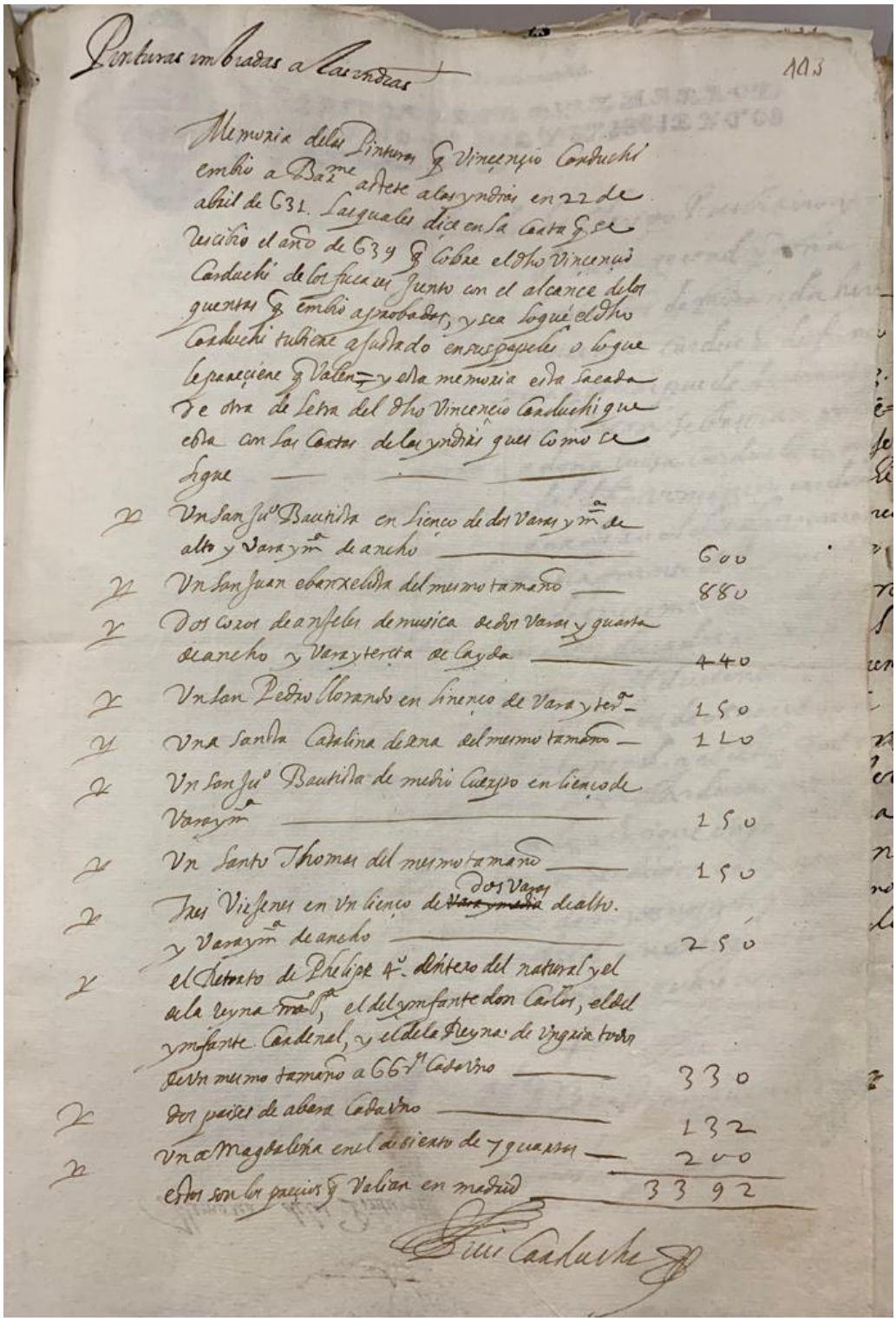
7. Listado de ilustraciones

Fig. 1. Vicente Carducho (atribuido), *La resurrección de los muertos*, serie *Novísimos*, ca. 1625-1630, óleo sobre lienzo, Catedral de Lima (Perú).

Fig. 2. Vicente Carducho (atribuido*), El Juicio Universal*, serie *Novísimos*, ca. 1625-1630, óleo sobre lienzo, Catedral de Lima (Perú).

Fig. 3. Vicente Carducho (atribuido), *Los condenados*, serie *Novísimos*, ca. 1625-1630, óleo sobre lienzo, Catedral de Lima (Perú).

Fig. 4. Vicente Carducho (atribuido). *Los elegidos*, serie *Novísimos*, ca. 1625-1630, óleo sobre lienzo, Catedral de Lima (Perú).



Pinturas embiadas a las yndias

103

Memoria delas Pinturas q̃ Vinçençio Carduchi embio a Bar.me astete alas yndias en 22 de abril de 631. Las quales dice en la Carta q̃ se rescibio el año de 639 q̃ cobre el dho Vinçençio Carduchi delos fucares junto con el alcance delos quentas q̃ embio aprobadas, y sea lo que el dho Carduchi tubiere ajustado en sus papeles o lo que le pareçiere q̃ valen = y esta memoria esta sacada de otra de letra del dho Vinçençio Carduchi que esta con las Cartas delas yndias ques como se sigue

℞	Vn San Ju.o Bautista en lienço de dos Varas y m.a de alto y Vara y m.a de ancho	600
℞	Vn San Juan ebanxelista del mesmo tamaño	880
℞	Dos coros de anjeles de musica de dos Varas y quarta de ancho y Vara y tercia de Cayda	440
℞	Vn San Pedro llorando en linenço de Vara y ter.a	150
℞	Vna Santa Catalina de sena del mesmo tamaño	110
℞	Vn San Ju.o Bautista de medio Cuerpo en lienço de Vara y m.a	150
℞	Vn Santo Thomas del mesmo tamaño	150
℞	Tres Virjenes en vn lienço de ~~Vara y media~~ dos Varas de alto. y Vara y m.a de ancho	250
℞	el Retrato de Phelipe 4.o entero del natural y el dela reyna m.a, el del ymfante don Carlos, el del ymfante Cardenal, y el dela Reyna de Vngria todos de vn mesmo tamaño a 66 r.s cada vno	330
℞	dos paises de abara cada vno	132
℞	Vna Magdalena en el desierto de 7 quartas	200
	estos son los preçios q̃ valian en madrid	3392

Luis Carducho

Fig. 5. Memoria de dieciséis lienzos enviados a Lima por Vicente Carducho el 22 de abril de 1631, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.

Fig. 6. Vicente Carducho (atribuido), *Los elegidos* (detalle), serie del *Novísimos*, ca. 1625-1630, óleo sobre lienzo, Catedral de Lima (Perú).

Fig. 7. Giovanni Bernardino Azzolino, *Los cuatro estados del alma* (de izquierda a derecha: alma bienaventurada, en el limbo, condenada y en el Purgatorio), ca. 1600, figuras en cera, Museo de Bellas Artes de Valencia.

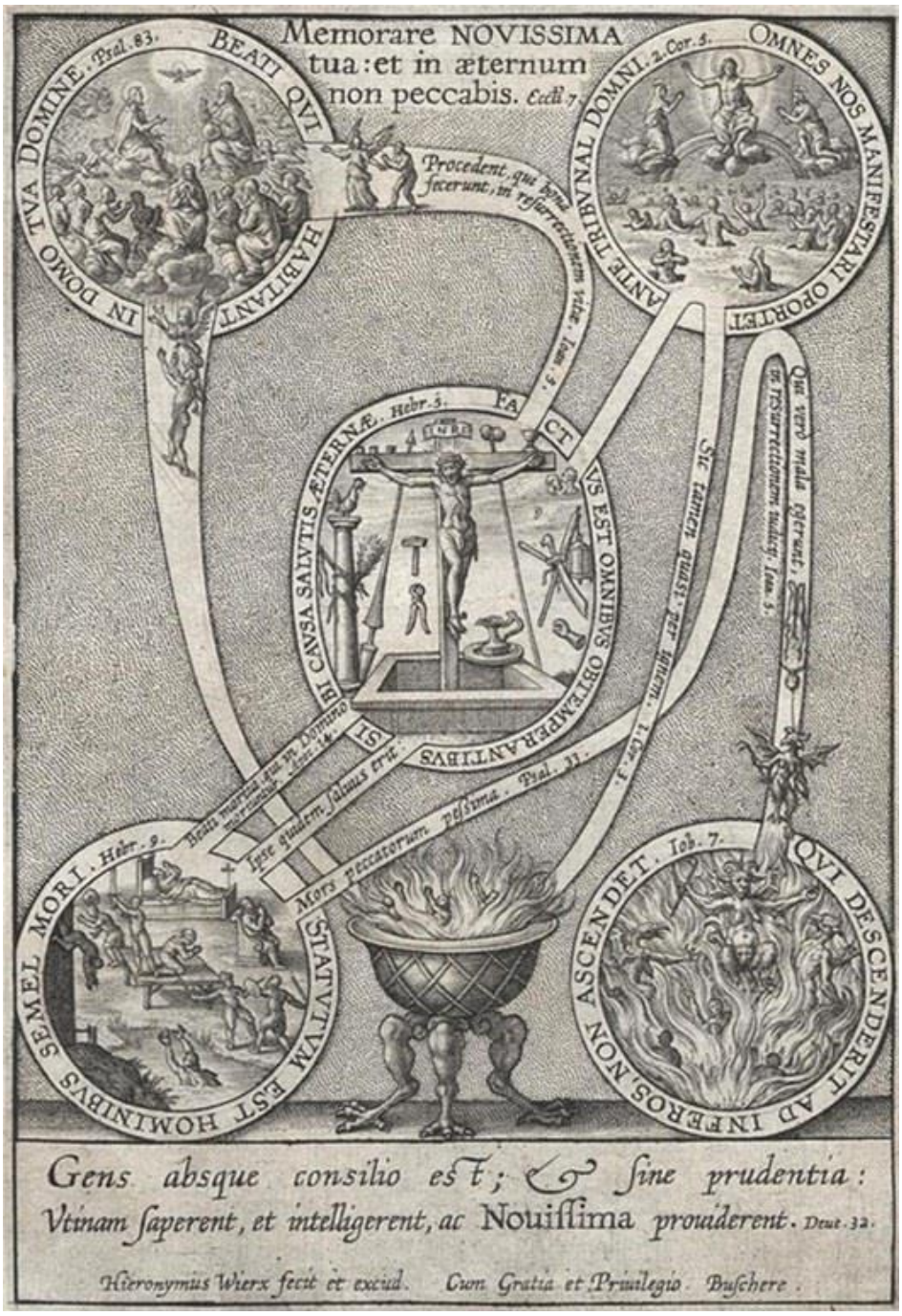


Fig. 8. Hieronymus Wierix, *Las Últimas Cosas del hombre*, finales del siglo XVI.

Fig. 9. José López de los Ríos, *Muerte e Infierno*, 1684, óleo sobre lienzo, Iglesia de Carabuco (Bolivia).

Fig. 10. Francisco Pacheco, *Juicio Final*, 1611-1614, óleo sobre lienzo, Musée Goya-Muséé d'Art Hispanique (Castres).

Fig. 11. Francisco Collantes, *Visión de Ezequiel: resurrección de la carne*, 1630, óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado (Madrid).

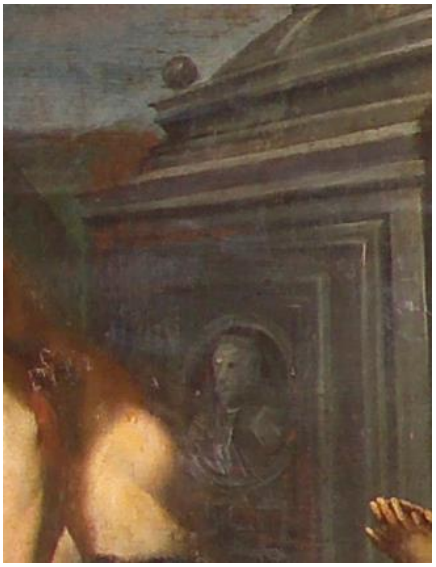


Fig. 12. Vicente Carducho (atribuido), *La resurrección de los muertos*, serie *Novísimos* (detalle), ca. 1625-1630, óleo sobre lienzo, Catedral de Lima (Perú).

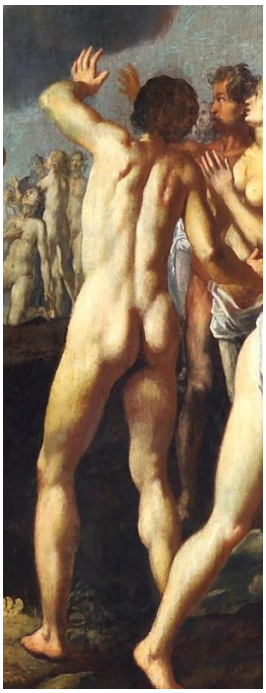


Fig. 13. Vicente Carducho (atribuido), *Juicio Universal*, serie del *Novísimos* (detalle), ca. 1625-1630, óleo sobre lienzo, Catedral de Lima (Perú).

Fig. 14. Martín de Vos, *Juicio Final*, 1570, tabla al óleo, Museo de Bellas Artes de Sevilla (Sevilla).

Fig. 15. Johan Sadeler, *Descendió a los infiernos, al tercer día resucitó entre los muertos*, serie *El Credo*, grabado sobre composición de Martín de Vos, siglo XVI, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Fig. 16. Johan Sadeler, *Desde allí ha de venir a juzgar a los vivos y a los muertos*, serie *El Credo*, grabado sobre composición de Martín de Vos, siglo XVI, Amberes.

Fig. 17. Johan Sadeler, *La resurrección de la carne*, serie *El Credo*, grabado sobre composición de Martín de Vos, siglo XVI, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

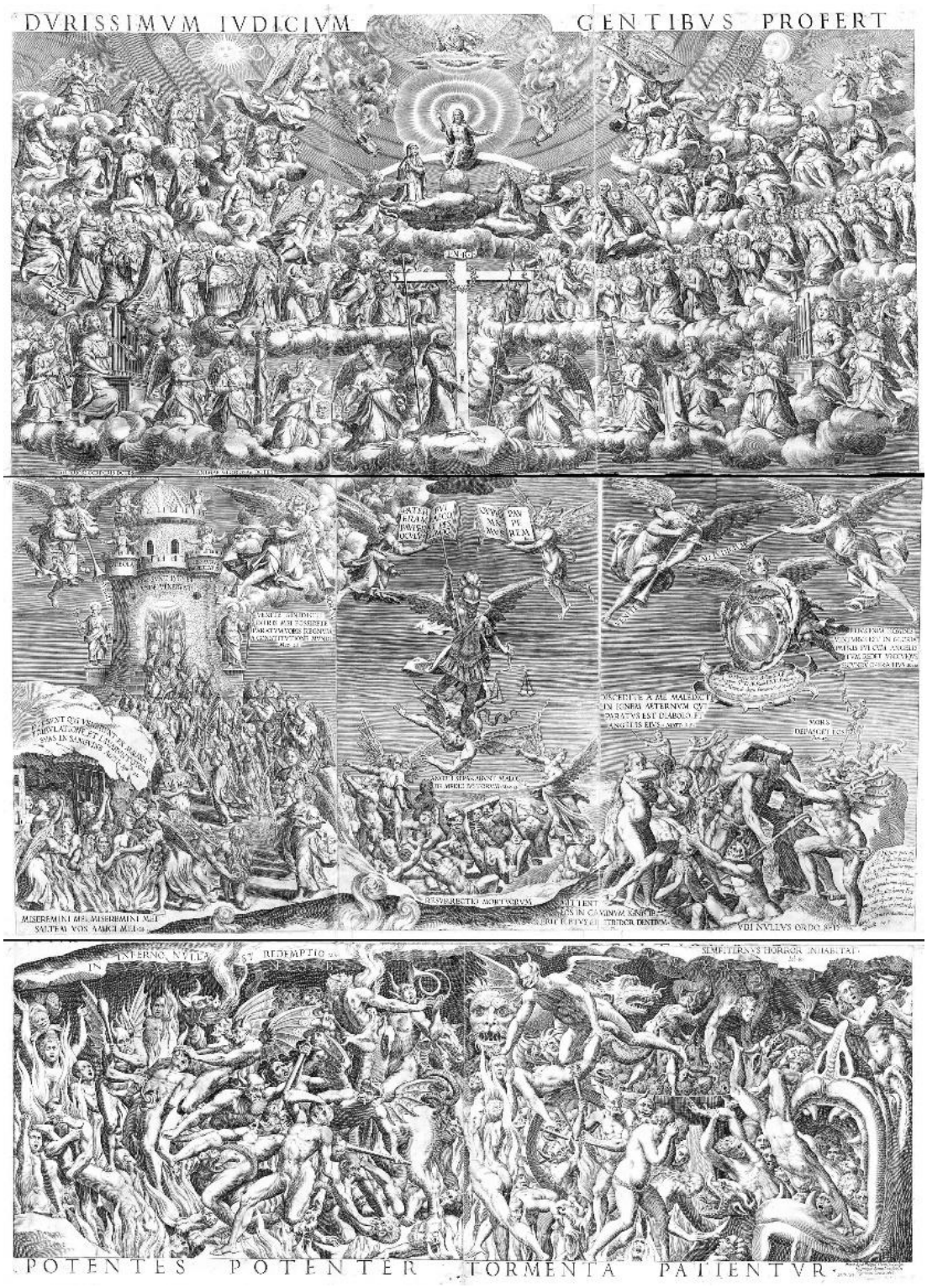


Fig. 18. Philippe Thomassin, *Juicio Final*, 1606, impreso por G. G. de Rossi. Bibliothèque National de France (París).

Fig. 19. Cornelis Cort, *La disputa del Santo Sacramento*, 1575, grabado según un modelo de Federico Zuccaro, Biblioteca Nacional de España (Madrid).

Fig. 20. Cornelis Cort, *La Anunciación de profetas que predijeron la venida del Mesías*, 1571, grabado sobre composición de Federico Zuccaro.

Fig. 21. Hieronymus Wierix, *Los siete arcángeles*, 1570-1619, The Metropolitan Museum of Art (Nueva York).

Fig. 22. Giorgio Ghisi, *Visión de Ezequiel: la resurrección de la carne*, grabado sobre composición de Giovanni Battista Bertani, The Metropolitan Museum of Art (Nueva York).

Fig. 23. Izquierda: Johan Sadeler, *Desde allí ha de venir a juzgar a los vivos y a los muertos*, grabado sobre composición de Martín de Vos, serie *El Credo*, siglo XVI. Derecha: Vicente Carducho (atribuido), *La resurrección de los muertos*, serie *Novísimos*, ca. 1625-1630, óleo sobre lienzo, Catedral de Lima (Perú).

Fig. 24. Izquierda: Johan Sadeler, *La resurrección de la carne*, grabado sobre composición de Martín de Vos, serie *El Credo*, siglo XVI, Biblioteca Nacional de España, Madrid. Derecha: Vicente Carducho (atribuido), *La resurrección de los muertos*, serie *Novísimos*, ca. 1625-1630, óleo sobre lienzo, Catedral de Lima (Perú).

Fig. 25. Izquierda: Giorgio Ghisi, *Visión de Ezequiel: la resurrección de la carne*, grabado sobre composición de Giovanni Battista Bertani, The Metropolitan Museum of Art (Nueva York). Derecha: Vicente Carducho (atribuido), *La resurrección de los muertos*, serie *Novísimos*, ca. 1625-1630, óleo sobre lienzo, Catedral de Lima (Perú).

Fig. 26. Arriba: Vicente Carducho (atribuido*), Juicio Universal*, serie *Novísimos (detalle)*, ca. 1625-1630, óleo sobre lienzo, Catedral de Lima (Perú). Abajo: Cornelis Cort, *La disputa del Santo Sacramento*, 1575, grabado según un modelo de Federico Zuccaro, Biblioteca Nacional de España (Madrid).

Fig. 27. Izquierda: *Afrodita agachada*, ca. 265 a.C., British Museum (Londres). Derecha: Vicente Carducho (atribuido*), Juicio Universal*, serie *Novísimos* (detalle), ca. 1625-1630, óleo sobre lienzo, Catedral de Lima (Perú).

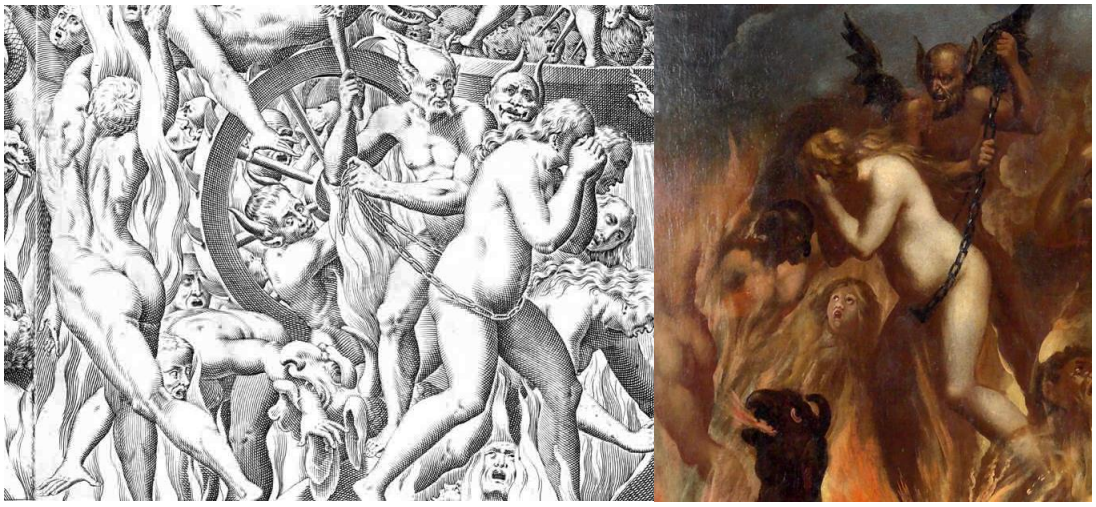


Fig. 28 Izquierda: Philippe Thomassin, *Juicio Final*, 1606, impreso por G. G. de Rossi. Bibliothèque National de France. Derecha: Vicente Carducho (atribuido*), Los condenados*, serie *Novísimos* (detalle), ca. 1625-1630, óleo sobre lienzo, Catedral de Lima (Perú).

Fig. 29. Izquierda: Johan Sadeler, *Descendió a los infiernos, al tercer día resucitó entre los muertos*, grabado sobre composición de Martín de Vos, serie *El Credo*, siglo XVI, Biblioteca Nacional de España (Madrid). Derecha: Vicente Carducho (atribuido*), Los condenados*, serie *Novísimos* (detalle), ca. 1625-1630, óleo sobre lienzo, Catedral de Lima (Perú).

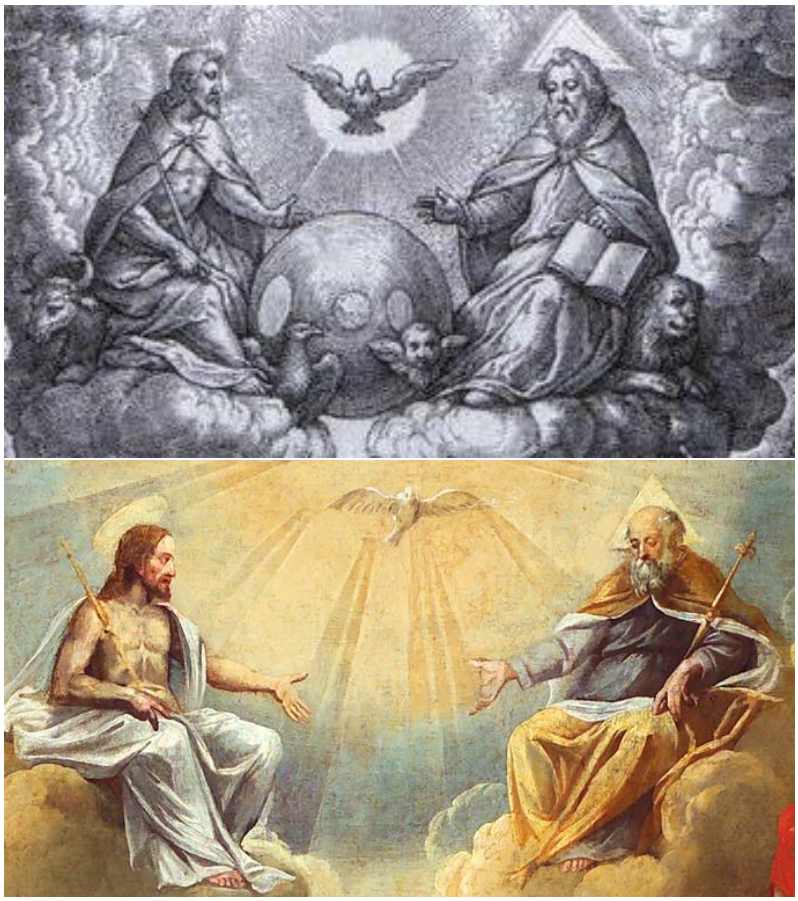


Fig. 30. Izquierda: Hieronymus Wierix, *Los siete arcángeles*, 1570-1619, The Metropolitan Museum of Art (Nueva York). Derecha: Vicente Carducho (atribuido*), Los elegidos*, serie *Novísimos* (detalle), ca. 1625-1630, óleo sobre lienzo, Catedral de Lima (Perú).

Fig. 31. Izquierda: Cornelis Cort, *La Anunciación de profetas que predijeron la venida del Mesías*, grabado sobre composición de Federico Zuccaro, 1571. Derecha: Vicente Carducho (atribuido*), Los elegidos*, serie *Novísimos* (detalle), ca. 1625-1630, óleo sobre lienzo, Catedral de Lima (Perú).

8. Referencias bibliográficas

Angulo, Diego, y Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, *Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: Instituto de arte Diego Velázquez, 1969.

Arroyo, Santiago. "Pietro Aretino, Lodovico Dolce y el *Juicio Final* de Miguel Ángel". *Studia Aurea*, no. 9 (octubre 2015): 339-360.

Bellarmino, Roberto. *Libro del conocimiento de Dios por el de las Criaturas; y otro del mismo Autor del Arte de bien morir. Y el que escribió el Dotor Dionisio Cartujano de las postrimerías del hombre, Muerte, Iuyzio, Infierno y Gloria*. Sevilla, S.I. s.n., 1639.

Bermúdez, José Manuel, *Anales de la Catedral de Lima: 1534 a 1824*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

Bolaños, María. "Vértigos del cuerpo, ficciones del arte". En *La invención del cuerpo: desnudos, anatomías, pasiones*, catálogo de exposición, comisariada por María Bolaños, 17-34. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2018.

Bustamante, Agustín. *El siglo XVII: clasicismo y barroco*. Madrid: Sílex, 1993.

Carlos, María Cruz de, y Pereda, Felipe. "Desalmados: imágenes del demonio en la cultura visual de Castilla (siglos XIII-XVII). Un itinerario". En *El diablo en la Edad Moderna*, coordinado por James S. Amelang y María Tausiet, 233-252. Madrid: Marcial Pons Historia, 2004.

———"Nuevas noticias sobre las pinturas de Vicente Carducho para el Convento de Trinitarios Descalzos de Madrid". *Archivo Español de Arte*, no. 288 (octubre-diciembre 1999): 505-520.

Caro Baroja, Julio, *Las formas complejas de la vida religiosa: religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Akal, 1978.

——— "Infierno y humorismo: reflexión sobre el arte gótico y folklore religioso". *Revista de dialectología y tradiciones populare*s, no. 22 (1966): 22-40.

Caturla, María Luisa. "Documentos en torno a Vicencio Carducho". *Arte español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, no. 26 (1968-1969): 145-221.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, prólogo de Miguel Morán Turina. Madrid: Tres Cantos, 2001.

Checa, Fernando. *Tiziano y las cortes del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons, 2013.

Cordero de Ciria, Enrique. "Arte e Inquisición en la España de los Austrias". *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*, no. 70 (1997): 29-86.

——— "*Con la ocasión de ponerlos desnudos, y castos*. Lascivia y castidad en la pintura del Siglo de Oro", en *Sacar de la sombra lumbre. La teoría en el Siglo de Oro (1560-1724)*, editado por José Riello, 105-133. Madrid: Abada editores, 2012.

Cornejo, Francisco. *Pintura y teatro en la Sevilla del Silgo de Oro: la "sacra monarquía*". Sevilla: Fundación El Monte, 2005.

Fajardo, Marta. "Del grabado europeo a la pintura americana. La serie *El Credo* del pintor quiteño Miguel de Santiago". *Historelo. Revista de Historia Regional y Local* (marzo 2011): 191-214

Fallena, Rosa Denise. "De máscaras y espejos: la *iconotropía* del diablo medieval en el códice Glasgow ms. Hunter 242". *Universidad Autónoma de Madrid. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 32 (2020): 47-70.

Franco, Borja. "Iconografía cristiana". En *Imágenes de la tradición clásica y cristiana: una aproximación desde la Iconografía*, editado por Borja Franco, Álvaro Molina y José Antonio Vigara, 257-396. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Aceres, 2018.

García Mahíques, Rafael (dir.). *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. La visualidad del Logos*, vol. I. Madrid: Ediciones Encuentro, 2015.

Gisbert, Teresa, y De Mesa, Andrés. "Los grabados, el Juicio Final, y la idolatría indígena en el mundo andino". En *Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco. Entre cielos e infiernos*, editado por Norma Campos, 17-42. Navarra: Fundación Visión Cultural, 2011.

Gómez, Nora. "La proyección del infierno medieval en Hispanoamérica". En *V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales*, 1-24. La Plata: Centro de Estudios Latinos, 2011.

González García, Juan Luis. "*¿Vencen el arte del decir?* Estilo, decoro y juicio crítico de los pintores-predicadores de los siglos XVI y XVII". En *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, editado por José Riello, 87-104. Madrid: Abada Editores, 2012.

——— *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 2015.

González Sánchez, Alberto. *El espíritu de la imagen: arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.

González, Escardiel. "Los Siete Príncipes de los Ángeles, un culto para la Monarquía". En *Las artes y la arquitectura del poder*, editado por Víctor Mínguez, 1915-1930. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2013.

Granada, Luis de. "Guía de Pecadores". En *Obras del V. P. M. fray Luis de Granada*, vol I, editado por Buenaventura Carlos Aribu y prólogo de José Joaquín de Mora. Madrid: Ediciones Atlas, 1944.

——— "Memorial de la vida cristiana". En *Obras del V. P. M. fray Luis de Granada*, vol II, editado por José Joaquín de Mora. Madrid: Ediciones Atlas, 1848.

Herrera, Francisco. "Anotaciones al catálogo de escultura del monasterio de Santa Clara de Jesús de Estepa: a propósito de una serie inédita de "novísimos" de cera". En *Actas del I Simposio Internacional de Cuatro Siglos de Presencia de los Franciscanos en Estepa*, coordinado por Juan Aranda, 603-614. Estepa: Ayuntamiento de Estepa, 2007.

Lewis, Michael. *The engravings of Giorgio Ghisi*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1985.

Lisi, Francisco Leonardo. *El tercer concilio limense y la aculturación de los indígenas sudamericanos. Estudio crítico con edición, traducción y comentario de las actas del concilio provincial celebrado en Lima entre 1582 y 1583*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1990.

Magaloni, Diana. "History under the rainbow: the conquest of Mexico in the *Florentine Codex*". En *Contested Visions. In the Spanish Colonial World*, editado por Ilona Katzeu y Luisa Elena Alcalá, 79-96. Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Arts, 2011.

Maquívar, María del Consuelo. *De lo permitido a lo prohibido: iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. México: Cocanulta-INAH, 2006.

Marías, Fernando. "El Greco y la historiografía de su pintura religiosa: sobre la llamada 'Visión de san Juan evangelista' o la Resurrección de la carne". En *El Greco en IV centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, editado por Esther Almarcha, Palma Martínez-Burgos y Elena Sainz, 31-59. Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

——— "Fuentes claras, pero no inocentes". En *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores* (tomo II), editado por Begoña Alonso, Javier Gómez, Julio J. Polo, Luis Sazatornil y Fernando Villaseñor, 1182-1200. Cantabria: Editorial Universidad Cantabria, 2018.

——— "*Miles Christi*, de nuevo: El Greco y sus clientes en Venecia". *Goya*, no. 538 (2017): 30-45.

Martínez, Fernando. "Acuérdate de tus postrimerías y no pecarás jamás. Las implicaciones del modelo la buena muerte". *Historia Social*, no. 58. (2007): 23-46.

Martínez-Burgos, Palma. *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones. Universidad de Valladolid, 1990.

Matilla, José Manuel. "*Aprender a dibujar sin maestro*. Las cartillas de dibujo en la España del siglo XVII. El caso de Pedro de Villafranca". En *Sacar de la sombra*

lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724), editado por José Riello, 135-148. Madrid: Abada Editores, 2012.

Maza, Francisco de la. *El pintor Martín de Vos en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1971.

Mínguez, Víctor. "Tumbas Vacías y Cadáveres Pintados. La presencia del cuerpo muerto del rey en las exequias americanas (siglos XVII y XVIII)". En *Visiones renovadas del Barroco iberoamericano*, editado por María del Pilar López y Fernando Quiles, 156-181. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2016.

Moralejo, Macarena, "Federico Zuccari y la Compañía de Jesús". *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, no. 1 (2012): 33-52.

Morán, José Miguel, y Portús, Javier. *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo, 1996.

Munari, Isabella, *Tiziano spirituale. La Trinità per Carlo V tra i venti della Riforma*. Milano: Edizione Unicopli, 2019.

Navarrete, Benito. "El dibujo como fundamento del pensamiento de Francisco Pacheco: procesos y principios". En *Francisco Pacheco: teórico, artista, maestro (1564-1644)*, editado por Luis Méndez, 69-83. Sevilla: Museo de Bellas Artes de Sevilla, Junta de Andalucía, 2016.

——— "Flandes e Italia en la Pintura Barroca Madrileña: 1600-1700". En *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*, editado por Benito Navarrete, Teresa Zapata y Antonio Martínez Ripoll, 11-105. Madrid, Editorial Arco/Libros, 2008.

——— "Sobre la agudeza, el ingenio y la copia: Zurbarán, creador de imágenes sagradas". En *Zurbarán. Una nueva mirada*, catálogo de exposición, editado por Odile Delenda y Mar Borobia, 45-51. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2015.

——— *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.

Nieremberg, Juan Eusebio, *Diferencia entre lo temporal y lo eterno: crisol de desengaños: con la memoria de la eternidad: postrimerías humanas y principales misterios divinos*, por Antonio Balbás y Bartolomé Ulloa. Madrid, 1757.

Ocaña, Sonia I. "Nuevas reflexiones sobre las pinturas incrustadas de concha y el trabajo de Juan y Miguel González". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 35 (mayo 2013): 125-170.

Ortiz, José. "Novísimos cartujos. La cultura gráfica catalana en torno a la muerte". En *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, coordinado por Rafael Zafra y José Javier Azanza, 607-617. Navarra: Universidad de Navarra, 2011.

Osorio, John Jairo. “La semántica del desnudo cristiano”. *Análisis*, no. 47 (mayo 2015): 289-330.

Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*, editado por Bonaventura Bassegoda. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.

Paleotti, Gabriele. *Discourse on sacred and profane images*, introducción de Paolo Prodi y traducción de William McCuaig. Los Ángeles: The Getty Research Institute, 2012.

Palomino, Antonio. *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso español pintoresco y laureado*, editado por Manuel Aguilar. Madrid: Editorial Aguilar, 1947.

Panofsky, Erwin. *Tiziano: problemas de iconografía*. Tres Cantos: Akal, 2003.

Pascual, Álvaro, Rodríguez Rebollo, Ángel e García-Toraño, Isabel Clara. *Vicente Carducho: dibujos. Catálogo razonado*. Madrid: Biblioteca Nacional de España-Centro de Estudios Europa Hispánica, 2015.

Pereda, Felipe. “Divinos pechos, como cántaros. Estética, política y género de las imágenes del Barroco español”. En *De sangre y leche: raza y religión en el mundo ibérico moderno*, editado por Mercedes García Arenal y Felipe Pereda, 323-370. Madrid: Marcial Pons, 2021.

——— “El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé, y la imaginación escatológica. (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna)”. *Universidad Autónoma de Madrid. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 13 (2001): 53-85.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

Pinto, Virgilio. “La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación (1571-1665). *Hispania Sacra*, 31, no. 61-64 (1978-1979): 285 y 322.

Portús, Javier. “El retrato vivo, fiestas y ceremonias alrededor de un rey y su palacio”. En *El Real Alcázar de Madrid: Dos Siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España*, coordinado por Fernando Checa, 112-132. Madrid: Fundación Caja de Madrid, 1994.

——— “Infiernos pintados: iconografía infernal en la Edad Moderna hispánica”. En *El diablo en la Edad Moderna*, coordinado por James S. Amelang y María Tausiet, 253-275. Madrid: Marcial Pons Historia, 2004.

——— *La sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudos en la corte española, 1554-1838*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1998.

——— *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarribia: Nerea, 1999.

Puigarnau, Alfons. “El arco iris como trono celeste en el arte románico europeo”. En *El Cielo. Historia y espiritualidad*, editado por María del Mar Graña, 333-359. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 2018.

Ramos, Rafael. “Concurso de artes y letras: aspectos artísticos del Siglo de Oro en Charcas”. *Anuario de Estudios Bolivianos, Archivísticos y Bibliográficos*, no. 14 (2008): 397-413.

Riello, José. “*Como la sal en las viandas*. Arte y anatomía en los orígenes de la Modernidad”. En *La invención del cuerpo: desnudos, anatomía, pasiones*, catálogo de exposición, comisariada por María Bolaños, 57-72. Madrid: Ediciones Cátedra, 2018.

——— “Mímesis de la muerte: Alonso Berruguete, El Greco y los retratos del Cardenal Tavera”. *Archivo Español de Arte*, no. 95 (enero-marzo 2022): 47-66.

——— “*Ver para creer*. La resurrección de Cristo entre la Palabra y las imágenes”. En *Porque me has visto has creído. El Nuevo Testamento en el arte*, editado por Karen Armstrong, 391-412. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2020.

Roa, Martín de. *Antigüedades, veneración i fruto de las sagradas imágenes, i reliquias. Historias i exenplos a este propósito*. Sevilla: Gabriel Ramos Vejarano, 1623.

Rodríguez Romero, Agustina. “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”. *Eadem Utraque Europa*, no. 6 (junio-diciembre 2010): 9-29.

——— “Fama, estampas y papeles: citas visuales del Juicio Final de Miguel Ángel entre Europa y los Andes (siglos XVI-XVIII)”. *ARS*, no. 42 (2019): 123-170.

Rodríguez, Agustina, y Siracusano, Gabriela. “La iconografía de Las Postrimerías: una propuesta de investigación interdisciplinaria”. *Papeles de Trabajo*, no. 7 (abril 2011): 114-128.

Rodríguez, Janeth. *Las imágenes expurgadas: censura del arte religioso en el período colonial*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2008.

Ruíz, Leticia. “El uso de estampas en la pintura del Greco”. En *La biblioteca del Greco*, editado por Javier Docampo y José Riello, 79-107. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014.

Sáez, Adrián, y Sánchez-Jiménez, Antonio. *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2018.

Salazar, Francisco de. *Afectos y consideraciones devotas sobre los cuatro novísimos, añadidos á los ejercicios de la primera semana de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús*. Barcelona: Oficina de Sierra y Martí, 1819.

San Agustín, *La ciudad de Dios*, traducido por Juan Cayetano Díaz Bayral. Madrid, Apostolado de la Prensa, 1944.

Serrera, Juan Miguel. "Zurbarán y América". En *Zurbarán*, catálogo exposición, 63-83. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1988.

Stastny, Francisco. "Vicente Carducho y la escuela madrileña en América". En *Sobre el Perú. Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo II*, editado por Margarita Guerra, Oswaldo Holguín y César Gutiérrez, 1295-1311. Lima: Pontificia Universidad Católica, 2002.

——— "Vicente Carducho y la escuela madrileña en América". En *Estudios de arte colonial* (vol. I), editado por Sonia V. Rose y Juan Carlos Estenssoro, 157-168. Lima: Fuentes para la historia del arte peruano, 2013.

Stoichita, Víctor. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza Forma, 1996.

Vázquez, Elena. "Sobre la prudencia y el decoro de las imágenes en la tratadística del siglo XVI en España". *Studia Aurea*, no. 9 (2015): 433-460.

Volk, Mary. *Vicencio Carducho and Seventeenth Century Castilian Painting*. New York: Garland, 1977.

Wuffarden, Luis Eduardo, "Entre el arcaísmo y la innovación, 1610-1670". En *Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820*, editado por Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, 275-306. Madrid: Ediciones El Viso, 2014.

——— "La Catedral de Lima y el triunfo de la pintura". En *La Basílica Catedral de Lima*, editado por Guillermo Lohmann, Antonio San Cristóbal, Rafael Ramos, Armando Sánchez, Patricia Sánchez y Luis Eduardo Wuffarden, 242-313. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2004.

Zoppelli, Luca. "*Mors stupebit*: multiple levels of fear-arousing mechanisms in Verdi's *Messa da Requiem*". En *The emotional power of music. Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expresión, and social control*, editado por Tom Cochrane, Benardino Fantini y Klaus R. Scherer 147-154. Oxford: Oxford University Press, 2013.