UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

EL JUICIO FINAL. UN GRABADO FLAMENCO COMO MODELO DE CINCO REPRODUCCIONES PICTÓRICAS NOVOHISPANAS, SIGLOS XVII-XVIII

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ANA LAURA SOLÍS CIRIACO

TUTORA PRINCIPAL
DRA. CLARA BARGELLINI CIONI
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS-UNAM

TUTORES
MARCELA CORVERA POIRÉ
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS-UNAM
PEDRO ÁNGELES JIMÉNEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS-UNAM

CIUDAD DE MEXICO, FEBRERO, 2021

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Agradecimientos……1

Introducción……3

1. **Un francés, un flamenco y *El Juicio Final***……...11

El Juicio Final de Jean Cousin……...11

El grabado del *Juicio Final* de Pieter de Jode I……18

2. **Grabados y Juicios Finales**……32

Fuentes grabadas en la Nueva España……...32

El Juicio Final en la Nueva España……...38

Pinturas basadas en el grabado de Pieter de Jode I en la Nueva España……..41

3. ***El Juicio Final* y los Colegios de Propaganda Fide**……..51

Las misiones franciscanas de Propaganda Fide……51

Las misiones populares……55

Un Juicio Final franciscano……59

Conclusiones……61

Bibliografía……63

Ilustraciones……68

AGRADECIMIENTOS

Toda investigación se nutre de diferentes experiencias y perspectivas, las primeras ideas vagas van tomando forma gracias al trabajo, a la poca o mucha inspiración del investigador y a esas naderías insustanciales que terminan siendo el bálsamo de nuestras vidas, es decir, las conversaciones y diversiones con familiares, amigos y colegas que las más de las veces sustentan más nuestro trabajo que el trabajo mismo. Sin embargo, el año en que esta investigación fue realizada, la contingencia sanitaria por el virus SARS-CoV-2 nos forzó a trabajar de maneras insospechadas y a acostumbrarnos a realizar lo más con lo menos, por lo que no puedo dejar de agradecer infinitamente a todas las personas que hicieron posible que este ensayo llegara a buen puerto.

Primeramente, he de agradecer a mi familia, a mis padres: Víctor y Beatriz, por su amor y apoyo incondicional. A Tato, mi ayudante, dibujante y confidente. A Reyna y Emiliano, quienes siempre están dispuestos a acompañarme a buscar pinturas en iglesias remotas y perdidas. A Emilia y José, por recordarme siempre que hay que ver el mundo con ojos de niño.

Agradezco, asimismo, a los profesores del Programa de Posgrado de Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México, quienes me mostraron un océano de posibilidades. Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT), el cual contribuyó a la realización de esta investigación otorgando una beca durante el tiempo que duró ésta. A mis tutores: la doctora Clara Bargellini Cioni, la doctora Marcela Corvera Poiré y el doctor Pedro Ángeles Jiménez, por sus consejos, comentarios y observaciones. A mis amigos y colegas con quienes me fue tan grato compartir el amor y entusiasmo por el arte virreinal: Samantha, Edgar, Ángel, Leticia, Lizbeth y Gloria.

Finalmente quiero agradecer a las personas que me mantuvieron cuerda durante todo el proceso en medio de la pandemia. A mi hermanito Zazil, por estar conmigo siempre aún en la distancia. Y a mis grandes amigos seguidores de las enseñanzas del doctor Ash Coupleton: Fernanda, Iraam, Paulina, Erick, Nana, Claudia y César, quienes desde hace años me acompañan otorgando su apoyo y amistad incondicional.

A todos, gracias infinitas.

INTRODUCCIÓN

Desde el primer siglo de la evangelización en tierras novohispanas, los misioneros, al intentar promover las principales directrices de la religión cristiana fueron integrando su cosmovisión de raigambre medieval, de un mundo dividido entre el cielo y el infierno, el mal y el bien, los ángeles y los demonios, al discurso evangelizador, mismo que acompañaron con imágenes pictóricas y escultóricas. Entre este tipo de representaciones destaca el Juicio Final, que reproduce la creencia cristiana en un juicio universal al que hacen referencia tanto el evangelio de Mateo como el Apocalipsis de Juan, según la cual al final de los tiempos volverá Cristo a la tierra y juzgará a vivos y muertos de acuerdo con la bondad o maldad obradas en vida[1].

A pesar de que una de las principales concepciones de la religión cristiana es su mensaje escatológico[2] son pocos los ejemplos de representaciones pictóricas del Juicio Final que se han podido encontrar en el ámbito novohispano. De los seis ejemplos del siglo XVI que se han podido identificar, cuatro se encuentran en conventos agustinos: es posible observar pinturas murales dedicada al Juicio Final y a los castigos del infierno tanto en Santa María Xoxoteco como en San Nicolás Tolentino Actopan, ambos conventos pertenecientes al estado de Hidalgo, así como en el exconvento de San Agustín Acolman en el Estado de México y en el convento de Santa María Cuitzeo en Michoacán. Por otro lado, existe un relieve en piedra en una capilla posa en Calpan, Puebla y como ejemplo de pintura de caballete, es posible observar la obra del *Juicio Final* de Andrés de Concha en el retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo en Yanhuitlán, Oaxaca.

[1] Mt 24-25. Ap 14-16, 19-20.
[2] Lo escatológico hace referencia al conjunto de creencias relativas al fin de los tiempos y a la vida ultraterrena.

Fue sólo a finales del siglo XVII y principios del XVIII que las representaciones del Juicio Final comenzaron a ser más numerosas en la Nueva España, varias de las cuales tuvieron un modelo común: un grabado flamenco de Pieter de Jode I, el Viejo. Este grabado fechado en 1615 y formado por doce láminas, está basado a su vez en una pintura que el francés Jean Cousin el Joven elaboró en 1585. Las cinco obras con el tema del Juicio Final elaboradas en la Nueva España a partir del grabado de Pieter de Jode I se han podido identificar, gracias al programa que dirige el profesor Almerindo Ojeda de la Universidad de California en Davis titulado *Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art* (PESSCA)[3], y son:

- *Juicio Final*, Anónimo novohispano, óleo sobre tela, Parroquia de la Santa Cruz, Puebla, Siglo XVII.
- *Juicio Final*, Anónimo novohispano, óleo sobre tela, Templo de Santa Bárbara Almoloya, San Pedro Cholula, Puebla, Siglo XVII.
- *Juicio Final*, Juan Sánchez Salmerón (atribuido), óleo sobre tela, Iglesia de Nuestra Señora de Loreto, Ciudad de México, Siglo XVII.
- *Juicio Final*, José Joaquín Esquivel, óleo sobre tela, Misión San Luis Rey de Francia, Oceanside, California, Estados Unidos, c. 1790.
- *Juicio Final*, Anónimo Novohispano, óleo sobre tela, Misión San Antonio de Padua, Jolon, California, Estados Unidos, c. 1790.
- Una última pintura basada en el grabado mencionado fue identificada dentro de la colección del Museo Franz Mayer de la Ciudad de México, carece de firma y su

[3] Ver correspondencias: 1266a-1319b, 1266a-3318b, 1266a-1321b, 1266a-1266b y 1266a-1755b. https://colonialart.org/ , consultada el 6 de diciembre de 2020.

realización puede establecerse a finales del siglo XVII, sin embargo, debido a que corresponde a una colección particular no sabemos si es de producción novohispana o europea.

Las diferentes órdenes religiosas que se establecieron en la Nueva España usaron la imagen como promotora de los principios teológicos de la religión cristiana y como auxiliadora para difundir dichos principios entre la población. Debido a que la "función pedagógica y mnemotécnica asignada a la imagen y ampliamente justificada por el analfabetismo de las masas europeas y después el de los indígenas"[4] se vio confirmada con las disposiciones tridentinas, la necesidad de reproducir visualmente diferentes temas religiosos resultó apremiante, por lo que se recurrió al grabado europeo como modelo de nuevas y diversas representaciones pictóricas, ya que era fácil de transportar y circulaba con facilidad entre religiosos y artistas.

El empleo de grabados como modelos iconográficos y compositivos por parte de los artistas novohispanos es bien conocido, sin embargo, el uso de la estampa grabada como fuente del mismo proceso de creación plástica a través del cual, patrones, artistas y público asimilaban y se apropiaban de estos esquemas para reconceptualizarlos y resignificarlos reflejando una nueva realidad social, religiosa y política, aún no ha sido completamente explorado y menos en pinturas fuera del círculo de los grandes autores o los grandes talleres de la Ciudad de México.

Como quedó dicho, el grabado de un flamenco se tomó como modelo para elaborar obras novohispanas del *Juicio Final*, que comenzaron a reproducirse con cierta regularidad a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Como veremos más

[4] Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1995), 76.

adelante, las obras de acuerdo con su ubicación original parecen corresponder al ambiente franciscano de los colegios de Propaganda Fide. Si bien las diferentes regiones de la Nueva España se encontraban en diferentes etapas de evangelización para estos siglos, parece que la reproducción de los temas escatológicos y apocalípticos enarbolados en el *Juicio Final* tuvo cierta importancia dentro del proyecto franciscano de catequización de los territorios donde actuaron.

Por ello, el principal interés de este estudio radica en el conocimiento, evaluación y comprensión de la o las formas en que se asimiló, copió y modificó el modelo grabado para la realización de obras que formaron parte de un proyecto franciscano. ¿Por qué fue relativamente común el uso de la estampa de Pieter de Jode I como modelo para las representaciones del Juicio Final dentro de espacios franciscanos de Propaganda Fide en la Nueva España? ¿Cómo es que se copió este modelo, qué es lo que se modificó y por qué? ¿Cuáles son las características formales e iconográficas de las composiciones del Juicio Final? Estas páginas tratan de averiguarlo. Para ello se analizarán los elementos presentes en la pintura original de Jean Cousin y las diferencias entre esta y las diferentes ediciones del grabado realizado a partir de ella, así como las representaciones pictóricas novohispanas basadas en el grabado.

El desarrollo de esta tesis parte de la hipótesis de que los misioneros franciscanos de los colegios de Propaganda Fide en la Nueva España, fungieron como mediadores culturales[5] y facilitaron la difusión del grabado de Pieter de Jode I para la realización de

[5] Se sigue aquí el concepto de "mediadores culturales" de Berta Ares Queija y Serge Gruzinski, por el cual estos son entendidos como agentes sociales que facilitan las transferencias de ideas, personas u objetos entre diferentes partes del mundo. Berta Ares Queija y Serge Gruzinski, "Presentación" en Berta Ares Queija y Serge Gruzinski (coords.), *Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores* (Sevilla: Escuela de estudios Hispano-Americanos, 1997), 10.

obras del *Juicio Final* debido a su labor misionera dentro de la práctica de las "misiones populares", cuyo objetivo era la confesión y penitencia de los fieles tras recordarles que habría un juicio universal y que las penas del infierno los alcanzarían si no se adherían a las normas de comportamiento aceptables dentro de la sociedad cristiana novohispana.

Entre los autores que han abordado las reproducciones pictóricas del *Juicio Final* basadas en el grabado de Pieter de Jode I, se encuentra James L. Nolan, quien en su investigación *Discovery of the Lost Art Treasures of California's First Mission*[6], logra rastrear las obras que solían decorar la iglesia de la misión de San Diego en la Alta California, entre ellas una pintura del *Juicio Final*, e incluso propone la reconstrucción del ordenamiento de estas dentro de un complejo sistema evangélico, didáctico y catequético formulado por los misioneros franciscanos. Por otro lado, Pamela J. Huckings, en su artículo "Antiquity and the Renaissance in Oceanside: The European Legacy of the Last Judgement at Mission San Luis Rey de Francia"[7], establece una continuidad entre los elementos clásicos y renacentistas presentes en el grabado y las obras del *Juicio Final* en las misiones de California y en la del Templo de Loreto de la ciudad de México. Finalmente, Clara Bargellini en el catálogo de la exposición *El arte de las misiones del norte en la Nueva España 1600-1821*, realiza una descripción de la pintura de la misión de San Luis Rey de Francia y ubica una copia del grabado de Pieter de Jode I en el acervo del Museo de San Carlos[8]. Se puede observar que se ha estudiado

[6] James L. Nolan, *Discovery of the Lost Art Treasures of California's First Mission* (San Diego, California: Copley Books, 1978).

[7] Pamela J. Huckins, "Antiquity and The Renaissance in Oceanside: The European legacy of The Last Judgement at Mission San Luis Rey de Francia" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXIX, núm. 91 (México: UNAM-IIE, 2012).

[8] *El arte de las misiones del norte en la Nueva España 1600-1821*, cat. de exp., coordinado por Clara Bargellini (México: UNAM-Conaculta, Gobierno de la ciudad de México, 2009), 253-254.

el grabado de Pieter de Jode I y sus reproducciones pictóricas en la Nueva España solamente dentro del contexto de las misiones del norte y partiendo de sus elementos formales.

Por otro lado, entre los autores que han abordado otras pinturas sobre el *Juicio Final* que fueron elaboradas teniendo como modelos otros grabados europeos, se encuentran Teresa Gisbert y Andrés de Mesa, quienes en su artículo "Los grabados, el 'Juicio Final' y la idolatría indígena en el mundo andino"[9], analizan las formas en que en los Andes se representó el *Juicio Final,* siguiendo un grabado de Philippe Thomassin, como parte del proyecto evangelizador de los misioneros jesuitas.

Con referencia al concepto del mal, el infierno y los demonios en el arte de la Nueva España destaca la obra de Gisela von Wobeser, *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*[10] extenso estudio sobre la concepción del "más allá" en la sociedad novohispana. Asimismo, Arturo Vergara Hernández, en su obra, *El infierno en la pintura mural agustina del siglo XVI. Actopan y Xoxoteco en el Estado de Hidalgo*[11], refiere cómo las pinturas del infierno en las regiones otomíes no fueron usadas únicamente como auxiliares en la evangelización, sino como parte de un programa de violencia visual para combatir la resistencia a la evangelización por parte de los indígenas.

[9] Teresa Gisbert y Andrés de Mesa, "Los grabados, El ´Juicio Final' y la idolatría indígena en el mundo andino" en *Entre cielos e infiernos. Memoria del V encuentro internacional sobre barroco* (La Paz, Bolivia: Fundación Visión Cultural, 2010), 17-42.

[10] Gisela von Wobeser, *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*, (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2015).

[11] Arturo Vergara Hernández, *El infierno en la pintura mural agustina del siglo XVI. Actopan y Xoxoteco en el Estado de Hidalgo*, (Pachuca, Hidalgo: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2008).

Esta investigación considera los planteamientos de Serge Gruzinski, quien establece que a partir del siglo XVI puede hablarse de una "globalización" o "mundialización" debido a la interconexión entre las cuatro partes del mundo, impulsada por marineros, soldados, funcionarios y misioneros de España, Portugal y en menor medida Italia[12] que viajaban a través de los diferentes territorios de la monarquía hispánica llevando y trayendo consigo ideas, materiales y objetos, cuya circulación fue estableciendo diferentes dinámicas de asimilación, integración y transformación. De esta manera, es posible abordar la producción de imágenes basadas en grabados europeos desde la reconstrucción de redes por medio de las cuales estos fueron difundidos, asimilados y apropiados:

> El intenso tráfico de pinturas y estampas en Europa y hacia América, así como las múltiples estrategias para su reproducción, promovieron la difusión de nuevas formas figurativas e iconográficas al tiempo que favorecieron una homogeneización del gusto, aprovechada por los comerciantes con el objeto de hacer llegar sus imágenes a una clientela mayor."[13]

Por otro lado, este trabajo parte del análisis de fuentes escritas relacionadas con el desarrollo de los colegios franciscanos de Propaganda Fide en el periodo comprendido entre los siglos XVII-XVIII. Asimismo, sigue la propuesta de Erwin Panofsky, de elaborar

[12] Serge Gruzinski, "Art History and Iberian Worldwide Diffusion: Westernization/Globalization/Americanization" en Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin y Béatrice Joyeux-Prunel, *Circulations in the Global History of Art* (Nueva York: Ashgate Publishing, 2015), 47.

[13] Agustina Rodríguez Romero, "Imágenes en tránsito: circulación de pinturas y estampas entre los siglos XVI y XVIII" en *Travesías de la imagen. Hacia una nueva historia de las Artes Visuales en Argentina II* (Buenos Aires: LAIA, 2012), 47.

un análisis iconográfico e iconológico de las obras pictóricas; lo cual implica abordarlas en tres distintos niveles; el primero o *Significación primaria* o natural, es aquel por el cual se determinan los aspectos meramente formales de la obra; el segundo o *Significación secundaria* o convencional, con el cual se identifican los temas o conceptos tratados en la obra, es decir las imágenes, historias o alegorías, en resumidas cuentas, la iconografía; y el tercero o *Significación intrínseca o contenido*, por el cual se establece la relación entre "los principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra"[14].

En el primer capítulo se abordan la obra original del francés Jean Cousin y las diferentes ediciones del grabado de Pieter de Jode I que reprodujeron dicha obra, analizando sus diversos elementos, similitudes y diferencias.

El segundo capítulo se refiere a la práctica del uso de grabados entre los artistas europeos y novohispanos, así como a la ubicación y descripción de las cinco pinturas novohispanas basadas en el grabado del Juicio Final de Pieter de Jode I.

Finalmente, el tercer capítulo explica la conexión entre la difusión del grabado y su uso para la elaboración de pinturas en relación con el proyecto misional de los franciscanos de Propaganda Fide.

[14] Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales* (Madrid: Alianza Editorial, 2001), 47-49.

I. UN FRANCÉS, UN FLAMENCO Y EL JUICIO FINAL

Como quedó dicho, las seis obras pictóricas novohispanas del *Juicio Final* que revisaremos en este trabajo parten de la misma fuente grabada, y esta a su vez surge de la pintura del francés Jean Cousin el Joven, quien retoma diversos motivos clásicos en la construcción de su pintura, motivos que a través del grabado llegaron a formar parte de las representaciones del tema en la Nueva España.

El Juicio Final de Jean Cousin.

La pintura de *El Juicio Final* de Jean Cousin el Joven (figura 1), mide aproximadamente 145 x 142cm, es una composición dividida en dos, en la parte superior al centro se ubica Cristo como Juez, señalando con su mano derecha su herida del costado y cargando con la mano izquierda una hoz, en alusión al Apocalipsis de Juan 14:14, que narra la visión del apóstol de la siguiente manera: "Y seguí viendo. Había una nube blanca, y sobre la nube sentado uno como Hijo de hombre, que llevaba en la cabeza una corona de oro y en la mano una hoz afilada."[15] Jesús se encuentra sentado sobre un arcoíris con los pies sobre el globo de la Creación rodeado de ángeles y de personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento: entre ellos, a sus lados, se encuentran la Virgen María y Juan Bautista como intercesores de las almas. Inmediatamente debajo del globo se observan unos ángeles sosteniendo un libro abierto, que hace referencia al pasaje del libro del profeta Daniel 7:10, que dice: "Miles y miles le servían, millones lo acompañaban. El tribunal se sentó, y se abrieron los libros". Dividiendo la escena celestial de la terrenal se ubica un ángel cargando una cruz, rodeado de otros siete ángeles que están tocando igual número de trompetas, imagen relacionada con el evangelio de Mateo 24:30-31, que

[15] Se revisaron para este trabajo la Biblia Sacra Vulgata y la Biblia Reina Valera (1960), ambas disponibles en la página *Biblegateway*, accesado el 27 de octubre del 2020, https://www.biblegateway.com/?language=es.

dice: “Entonces aparecerá en el cielo la señal del Hijo del hombre. (…) Él enviará a sus ángeles con sonora trompeta, y reunirán de los cuatro vientos a sus elegidos, desde un extremo de los cielos hasta el otro.”

Por otro lado, la parte inferior está dedicada a la resurrección, en la parte izquierda (derecha de Cristo) se observan las almas de los justos acompañadas por ángeles con hoces en las manos dirigiéndose hacia una estructura arquitectónica, que hace alusión a la Jerusalén celeste, misma que presenta forma ovalada, columnas, arcos y alberga en su interior una torre que se eleva a los cielos; en cambio, en la parte derecha (la izquierda de Cristo) se encuentran los condenados torturados y arrastrados por diversos demonios hacia una embarcación dirigida por demonios y esqueletos. Esta parte de la composición hace referencia a tres diferentes pasajes del evangelio de Mateo, que describen el juicio final de la siguiente manera: “El Hijo del Hombre enviará a sus ángeles, que recogerán de su Reino todos los escándalos y a los obradores de iniquidad, y los arrojarán en el horno de fuego; allí será el llanto y el rechinar de dientes. Entonces los justos brillarán como el sol en el Reino de su Padre.” (Mt. 13:41-43); aquel otro que dice: “Entonces dirá el Rey a los de su derecha: ‘Venid, benditos de mi Padre, recibid la herencia del Reino preparado para vosotros desde la creación del mundo” (Mt 25:34); finalmente se hace alusión al versículo 25:41, que dicta: “Entonces dirá también a los de su izquierda: ‘Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno preparado para el diablo y sus ángeles.”

La pintura ostenta una iluminación uniforme estableciendo la división del ámbito celeste y el terrenal con el colorido, el cielo guarda tonalidades azuladas y grisáceas, en

cambio, la tierra, en donde se está llevando a cabo el juicio, y el infierno, ostentan colores ocres y rojizos.

El tema del Juicio Final se popularizó en Europa a partir del siglo XII, como lo prueban las portadas de varias iglesias, como la de Autun y Conques en Francia o el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela en España[16]. El tema será representado también en pintura, como en el fresco que pintó Giotto para la capilla de los Scrovegni en 1305, la tabla de Fra Angelico (c. 1425-1430) que se encuentra en el Museo Nacional de San Marcos en Florencia o el políptico de Rogier van der Weyden (c. 1444-1450) ubicado en el Hospicio de Beaune, Francia. De esta manera, se fue estableciendo la iconografía del Juicio Final entre los siglos XII y XV. La forma en que se representa en la obra de Cousin sigue en varios puntos los elementos tradicionales que se venían usando para el tema desde la Edad Media, aunque es clara la influencia del renacimiento italiano en la construcción de los cuerpos desnudos y en el hecho de emular algunos modelos clásicos.

Jean Cousin el Joven (1522-1594), fue un pintor francés nacido en Sens que estudió con su padre, Jean Cousin el Viejo, de quien heredaría el taller en 1560-61[17]; ambos son considerados figuras prominentes del renacimiento francés; debido a que el estilo de padre e hijo es muy similar hubo problemas de atribuciones en el pasado con

[16] Margarita Vila, "Orígenes medievales de las representaciones barrocas del infierno y el paraíso", en Norma Campos Vera (ed.) *Entre cielos e infiernos. Memorias del V encuentro Internacional sobre el barroco* (La Paz, Bolivia: Fundación Visión Cultural, 2010), 63.

[17] Maurice Roy, *Artistes et monuments de la Renaissance en France: recherches nouvelles et documents inédits*, vol. I (París: H. Champion, 1929), 183-186. En Agnès Faure, "Mythes et fictions en histoire de l'art: histoire de la réception de l'image de Jean Cousin et étude critique des interprétations de l'Eva prima Pandora" (tesis de doctorado en Historia del Arte, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2013), 120-121.

algunas de sus obras, entre ellas la que aquí nos ocupa: *El Juicio Final* (ca. 1585), que anteriormente se le adjudicaba al padre[18].

El primero en mencionar la pintura, atribuyéndosela a Jean Cousin el Viejo, fue André Félibien en su obra, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes, par Monsieur Félibien (1666-1688)*[19]. Félibien menciona que el tema y el tratamiento de la pintura recuerdan *El Juicio Final* de Miguel Ángel (figura 2). Y aunque la investigadora Agnès Faure revela, muy acertadamente, que esta relación entre el pintor francés y el italiano se debe primordialmente al intento de establecer la excelencia de la pintura francesa, al empatar el talento de Cousin con el de "El Divino"[20], también es verdad que Félibien tiene razón al comparar ambas obras, siendo que es posible encontrar similitudes en la composición de Cousin y la de Miguel Ángel, sobre todo en la parte inferior en donde se representan los episodios correspondientes a la resurrección de los muertos y el Infierno (figura 3).

Tal vez la mayor deuda que tiene la pintura de Cousin con *El Juicio Final* de Miguel Ángel sea el tratamiento del infierno, siendo que, ambas composiciones en lugar de colocar la boca del infierno en la figura del Leviatán optan por referenciar el infierno de Dante al situar en la esquina inferior derecha (izquierda de Cristo) la barca de Caronte que transporta a los condenados al otro lado del río Estigia[21]. Asimismo, es posible observar en ambas obras la cueva de los demonios en la parte central inferior de la

[18] Esto hasta el descubrimiento de la existencia de Jean Cousin el Joven por Maurice Roy en 1929.
[19] André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes, par Monsieur Félibien (1666-1688)*. Tomo tercero (Trévoux: Imprimerie de S.A.S., 1725), 120-124. En Agnès Faure, *Mythes et fictions en histoire de l'art*, 13.
[20] Agnès Faure, *Mythes et fictions en histoire de l'art*, 40-44.
[21] Dante Alighieri, *La Divina Comedia. Infierno* III (vv. 70-129), trad. de Manuel Aranda y Sanjuan (México: Editorial Época, S. A.), 27-28.

composición y los cuerpos empujando lozas para salir de sus tumbas mientras son ayudados por ángeles en el lado inferior izquierdo.

Es importante señalar que después del Concilio de Trento (1545-1563)[22] se optó por la producción de un arte más directo y sencillo cuyo mensaje pudiera ser comprendido por la mayoría de los fieles, por lo que las referencias a la obra de Dante y otros símbolos presentes en el *Juicio Final* de la capilla Sixtina fueron criticados por ser considerados elitistas[23], a pesar de esto, el estilo y las formas presentes en la obra de Miguel Ángel inspiraron a varios artistas que vieron en ella el modelo a seguir. Cousin no fue la excepción, incluso existe otra obra del *Juicio Final* (siglo XVII) ubicada en el Museo de Bellas Artes de Valenciennes, atribuida a los Cousin, padre e hijo, que también toma elementos de la composición de Miguel Ángel, con un torbellino de cuerpos desnudos y musculosos que ascienden al cielo[24](figura 4).

Es posible que Cousin haya tenido acceso a alguna de las reproducciones grabadas de la composición de Miguel Ángel, que fueron largamente distribuidas por toda Europa a lo largo del siglo XVI, por ejemplo, el grabado de Giorgio Ghisi que fue reproducido en diez hojas de papel[25]. Los grabados sirvieron para diseminar el vocabulario artístico de Miguel Ángel, y gracias a esto diferentes artistas se apropiaron y adaptaron las formas y modelos de "El Divino" para sus propias composiciones[26]. De

[22] Concilio ecuménico de la Iglesia católica desarrollado entre los años 1545 y 1563 como respuesta a la reforma protestante.
[23] Marcia B. Hall, *The sacred image in the age of art. Titian, Tintoretto, Barocci, El Greco, Caravaggio* (New Haven and London: Yale University Press, 2011), 106-112.
[24] https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/06380000521?listResPage=2&mainSearch=%22Jean%20Cousin%22&resPage=2&idQuery=%225542787-70cc-f8f-1a-2163c0e15%22 . Consultado el 25 de enero del 2021.
[25] Carmen C. Banbach, "*Il Divin' Disegnatore". Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, cat. de exp. (Nueva York: MET, 2018), 21.
[26] Carmen C. Banbach, "*Il Divin' Disegnatore". Michelangelo: Divine Draftsman and Designer,* 23.

esta manera, Cousin realiza una adaptación inteligente de algunos elementos del italiano para construir su propia composición.

Esto demuestra la gran influencia que tuvo el lenguaje plástico de Miguel Ángel a lo largo del renacimiento europeo:

> Aun cuando su *Juicio Final* fue motivo de disputas entre sus defensores y detractores, el fuerte impacto del fresco en los artistas provocó un quiebre en las maneras de representarlo *a posteriori*. Ya sea en un mayor dinamismo en la representación del espacio, el uso del *contrapposto* para las figuras de los resucitados o las citas específicas a determinados detalles de la obra, pintores y grabadores no escaparon al influjo de Miguel Ángel.[27]

Por otra parte, Pamela J. Huckins establece la posibilidad de que Cousin se haya inspirado, para la representación de las estructuras arquitectónicas, en la pintura *Lucha de Gladiadores* (figura 5), atribuida a Paris Bordone (1500-1571)[28], debido a la similitud que guardan el diseño, forma y posición de estos elementos en ambas obras[29]. La autora también menciona que tres figuras presentes en la parte inferior, es decir, la parte que representa la resurrección y el infierno, proceden de modelos clásicos y renacentistas, a saber: el *Gladiador Borghese*, del que dice se desprende la figura del centro de la cueva

[27] Agustina Rodríguez Romero y Gabriela Siracusano, "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. Revista de Historia cultural e intelectual*, año 6, no. 10/11, junio-diciembre (2010): 27.

[28] De acuerdo con Robert Rosenblum, la pintura atribuida a Paris Bordone es en realidad de la autoría de Antoine Caron (1520-ca. 1598), pintor de la corte Valois. Robert Rosenblum, "The paintings of Antoine Caron", *Marsyas,* 6 (1950-53), 1-7, en Pamela J. Huckins, "Antiquity and The Renaissance in Oceanside: The European legacy of The Lat Judgment at Mission San Luis Rey de Francia", 199.

[29] Pamela J. Huckins. "Antiquity and the Renaissance in Oceanside", 199.

en la parte inferior de la composición (figura 6); el *Torso de Belvedere*, que relaciona con la figura del ángel sentado cubierto con un paño amarillo ubicado inmediatamente a la izquierda de la cueva (figura 7); y, finalmente, la figura ubicada dentro de la barca, de pie, con las manos a ambos lados de su rostro, que de acuerdo a la autora fue tomado de la composición de Miguel Ángel[30], de quien como ya mencionamos no sólo tomó una figura, sino toda la parte inferior de su obra como inspiración.

Huckins plantea que las piezas que aparentemente utilizó Jean Cousin para desarrollar las figuras en su obra, eran bien conocidas por los artistas europeos, a través de dibujos, grabados y reproducciones de terracota o cera[31]. En especial en Francia, en la llamada escuela de Fontainbleau, que se nutría de artistas, modelos y escritos teóricos italianos, y cuya forma de trabajo solía implicar el uso y reproducción de elementos clásicos y/o renacentistas italianos.

La pintura de Jean Cousin el Joven fue realizada para decorar la sacristía del convento de la Orden de los Mínimos en Vincennes[32]. El tema del Juicio no parece ser un episodio común para ornamentar la sacristía de un convento, sin embargo, es posible que debido a las Guerras de Religión que asolaron Francia a partir de 1562 y que duraron hasta después de la proclamación del Edicto de Nantes de 1598, por el cual se les permitió la libertad de culto a los calvinistas franceses, los frailes mínimos encontraran inspiración en el recuerdo de la promesa del Juicio de que aquellos que no siguieran los preceptos de la Iglesia serían castigados. Este mismo espíritu contrarreformista europeo

[30] Pamela J. Huckins. "Antiquity and the Renaissance in Oceanside", 200-201.
[31] Pamela J. Huckins. "Antiquity and the Renaissance in Oceanside", 200-201.
[32] Agnès Faure, *Mythes et fictions en histoire de l'art*, 45.

pudo estar detrás de la reproducción grabada de la obra de Cousin que permitiría propagar los valores e ideales de la Iglesia católica entre las masas.

El grabado del *Juicio Final* de Pieter de Jode I

Como quedó dicho, la pintura de Jean Cousin fue reproducida por un grabador flamenco de nombre Pieter de Jode I (1570-1634). Pieter de Jode I nació en Amberes y estudió el oficio de grabador con su padre, Gerard de Jode y con Hendrick Goltzius. Alrededor de 1590 viajó a Italia donde grabó obras de diferentes maestros italianos, entre ellos: Tiziano, Giulio Romano y Jacopo Bassano, después de lo cual fue primero a Holanda y luego a Francia, donde muy posiblemente vio e hizo el boceto de la pintura de Cousin[33].

Su grabado a buril fue impreso por primera vez en 1615 en Amberes y fue reimpreso en años subsecuentes por diferentes impresores en Ámsterdam (c. 1654-1660), Amberes (c. 1693) y París (c. 1730). La estampa es monumental un poco más grande que la misma pintura en la que se basa, mide 168 x 120 cm, está compuesta por nueve hojas que miden 47 x 40cm, que reproducen la pintura de Cousin, y otras tres hojas que miden 27 x 40cm, que incluyen tanto pasajes de la Biblia que hacen referencia al tema del Juicio Final como una dedicatoria al rey de Francia (Figura 8), mismas que sólo aparecen en las ediciones de Amberes y París no así en la edición de Ámsterdam.

El grabado guarda algunas diferencias en relación con la pintura de la que se desprende. En primer lugar, la figura de Cristo no señala con la diestra la herida de su costado y aparece con una corona sobre su cabeza, siguiendo más de cerca el pasaje testamentario que intenta escenificar (figura 9). Sin embargo, la diferencia más

[33] Pamela J. Huckins, "Antiquity and the Renaissance in Oceanside…", 202.

significativa son las frases inscritas tanto en el espejo que carga el ángel ubicado en la esquina superior izquierda, como en el libro que cargan los ángeles del centro y en las filacterias que sostienen los personajes a ambos lados de la escena central.

A continuación, se transcriben los textos que se encuentran dentro de la composición grabada:

1) En el espejo del ángel de la esquina superior izquierda se lee:

   Vigilate,

   quia nescitis

   diem neque

   horam.

   Matth. Cap. 25

   †

Este pasaje hace referencia a Mateo 25:13, que dice: “Velad, pues, no sabéis ni el día ni la hora.” Declarando que al no ser posible tener conocimiento del momento en que tendrá lugar el Juicio Final, es mejor conducirse decorosamente antes que caer en las tentaciones y terminar condenados en el infierno.

2) En la hoja izquierda del libro abierto que cargan los ángeles se puede observar la siguiente inscripción:

   Iudicium

   sedit, et libri

   aperti sunt.

   Daniel.

   Cap. 7

El versículo que aquí se inserta es del profeta Daniel 7:10, que dice: “El tribunal se sentó, y se abrieron los libros.” Los libros a los que se refiere este pasaje bíblico son aquellos en donde se encuentran todos los actos buenos y malos de los hombres, que servirán de guía para juzgarlos.

Y para reforzar este mismo mensaje, en la hoja derecha del mismo libro se puede leer este otro pasaje:

Et

Iudicabuntur

mortui ex

his, quae

scripta sunt

in libris

Apocaliip

Cap. 20[34]

Aquí se enuncia, el versículo 20:12 del Apocalipsis, que dice: “y los muertos fueron juzgados según lo escrito en los libros, conforme a sus obras.”

3) Las inscripciones en las filacterias sirven para identificar a los personajes. En el lado izquierdo, el profeta Joel señala a Cristo con su mano izquierda y la filacteria que tiene en sus manos dice:

Congregabo omnes gentes, et ducam eos

in valle Iosaphat, et disceptabo cum eis.

[34] En la Vulgata el pasaje es: “*et judicati sunt mortui ex his, quae scripta eran in libris*”

Ioel. Cap 3.[35]

Este pasaje es una cita del libro de Joel 3:2, que dice: “reuniré a todos los pueblos los haré bajar al Valle de Josafat y allí los juzgaré”. En el cual el profeta revela que el lugar donde se llevará a cabo el juicio es el valle de Josafat.

Por otro lado, el que se encuentra al lado de Joel es el profeta Jeremías, y su texto dice:

Recordare quod steterim in conspectu tuo

ut averterem indignationem tuam ab eis: prop

terea deduc eos in manus gladii. Ierem. cap. 18[36]

Esta inscripción fue tomada del libro de Jeremías, y aunque en el grabado se encuentra entrecortada, se refiere a los versículos 18:20-21, que dicen: “Recuerda cuando acudía a ti para hablar en favor de ellos, para que no les alcanzara tu cólera. Sin embargo, ¡me han cavado una tumba! Así que entrega a sus hijos al hambre y desángralos a filo de espada”. Este pasaje ilustra la consideración del profeta sobre la inevitabilidad del juicio y del castigo debido a la rebeldía de los hombres.

Del mismo modo, los personajes de la parte superior derecha son dos profetas fácilmente identificables por los textos y figuran en sus filacterias, el personaje de la extrema derecha es el profeta Isaías, cuyo texto dice:

Dominus ad Iudicium veniet cum senibus po:

puli sui, et principibus eius. Isaia. Cap. 3

[35] En la Vulgata dice: “*congregabo omnes gentes, et deducam eas in vallem Josaphat; et disceptabo cum eis.”*

[36] El pasaje en la Vulgata es: “*Recordare quod steterim in conspectu tuo ut loquerer pro eis bonum, et averterem indignationem tuam ab eis. Propterea da filios eorum in famem, et deduc eos in manus gladii.”*

Esta cita de Isaías 3:14 dice: “Yahvé viene a juzgar a los ancianos y jefes de su pueblo”, pasaje que hace notar que no habrá nadie que esté exento del juicio.

El personaje al lado de Isaías es el profeta Daniel, y su texto dice:

In tempore illo salvabitur populus

tuus omnis, qui inventus fuerit scriptus in libro vitae.

Daniel cap. 12.

El versículo es del libro de Daniel 12:1, que enuncia: “Entonces se salvará tu pueblo, todos los inscritos en el libro (de la vida)”, de nuevo haciendo alusión a aquellos bienaventurados cuyos nombres se encuentran en la lista de los que serán salvados el día del juicio.

Finalmente tenemos las cartelas, mismas que como quedó dicho sólo se reprodujeron en algunas ediciones, entre ellas la primera, publicada por el impresor Guillaume Wittenbroot en Amberes en 1615, no figuran en cambio en una edición posterior hecha por Frederick de Wit c. 1654-1660 en Ámsterdam (figura 10), donde en lugar de esas tres fojas extras de la parte inferior del grabado, sólo se pueden observar dos pequeños recuadros en las esquinas inferiores de la estampa, la de la izquierda con los datos del pintor, el grabador y el impresor, y la de la derecha con una dedicatoria al rey Luis XIV de Francia (figura 11). Las cartelas aparecen nuevamente en la edición de Amberes de c. 1693, y también figuran en la edición hecha por el impresor francés Pierre Drevet, quién adquirió las placas originales y publicó el grabado en París entre 1727-

1738[37]. Las cartelas parecen tener un sentido catequético, ya que enuncian diversos pasajes bíblicos que explican y refuerzan el tema del Juicio Final que representa la obra.

La cartela de la extrema izquierda cuenta con inscripciones en latín, incluidas la denominación del tema representado y varias citas del Antiguo y del Nuevo Testamento que hacen alusión al Juicio Final (figura 12); estas mismas se repiten en la cartela de la derecha sólo que en francés en lugar de latín. (Figura 13)

Inscripción cartela izquierda:

IVDICY VNIVERSALIS PARADIGMA.

Sacrae Scripturae testimoniis confirmatum.

Isaiae. Cap. 13. Ecce dies DOMINI veniet crudelis, et indignationis plenus etc: ad ponendam terram in Solitudinem, et peccatores conterendos.

Malach. Cap. 4. Ecce dies veniet succensa quasi caminus, et erunt omnes superbi et facientes impietatem stipula et inflammabit eos dies veniens.

Ioel. Cap. 3. Consurgant, et ascendant gentes ad vallem Iosaphat, quia ibi sedebo, ut Iudicem omnes gentes in circuitu.

Daniel. Cap.12. Multi de his qui dormiunt in terrae pulvere evigilabunt, alii in vitam aeternam, et alli in opprobrium, ut videant semper.

[37] Graphics Arts Collection. Special Collections, Firestone Library, Princeton University, *The Last Judgment in Twelve Plates*, accesado el 27 de octubre de 2020, https://graphicarts.princeton.edu/2017/10/17/the-last-judgment-in-twelve-plates/.

Iudith. Cap. 16. DOMINVS omnipotens vindicabit iniquos, in die judicii visitabit illos, dabit enim ignem et vermes in carnes eorum, ut urantur et sentiant usque, in sempiternum.

Ecclesiast. 39. Sunt Spiritus qui ad vindictam creati sunt, et in furore suo confirmaverunt flagella sua.

Matth. Cap. 24. Sicut erant in diebus Noe comedentes et bibentes, donec venit diluvium: ita erit et adventus Filii hominis.

Idem. Cap. 13. In consummatione saeculi, mittet Filius hominis Angelos suos, et colligent de Regno eius omnia scandala, et separabunt malos de medio lustorum, et mittent eos in caminum ignis, ibi erit fletus, et stridor dentium

Idem. Cap. 24. Sol obscurabitur, et luna non dabit lumen suum, et stellae cadent de Caelo etc: et tunc parebit signum Filii hominis in Caelo. et videbunt Filium hominis venientem in nubibus Caeli, cum virtute multa, et maiestate

Matth. Cap. 19. Vos qui secuti estis me, in regeneratione cum sederit Filius hominis in sede Maiestatis suae, sedebitis et vos Iudicantes.

I ad Thess. Cap 4. Ipse DOMINVS in iussu, et in voce Archangeli, et in tuba DEI descendet de Caelo: et mortui qui in CHRISTO sunt, resurgent primi

Apocal. Cap. 18. Quantum glorificavit se, et in deliciis fuit, tantum date ei tormentum, et Iuctum

<u>Inscripción cartela derecha</u>:

POVRTRAICT DV IVGEMENT VNIVERSEL

Confirmè des tesmoignaiges de l'escripture saincte

Isai chap. 13 Voicy le Iour du SEIGNEVR viendra cruel, et plein d'indigation &c. pour mettre la terre en desert & pour extirper hors d'icelle les pecheurs

Malach. Chap. 4 Voicy la Iournee qui viendra allumee comme le fourneau, tous les orgeullieux, comme ceux qui font infidelement, seront l'esteulle &c.

Ioel. Chap. 3 Que tes gens s'eslevent et quil' montent en la valle de Iosaphat: car la ie seray assis, pour luger toutes gens a l'environ.

Daniel. Chap. 12 Plusieurs de ceux qui dorment a la pouldre de la terre, s'esueilleront: les uns en la vie eternelle, et les aultres en opprobe, afin que tousiours ils le voÿent.

Iudith. Chap 16 Le SEIGNEVR tout puissant se vengera sur eux, et les visitera au Iour du Iugement. car il baillera du feu, et des verse en leurs chairs, tant qui ls soÿent brusiez, et quils les sentient iusques a jamais.

Ecclesiast. Cha. 39 Il ya des esprits qui ont esté crees pour la vengeance, et iceux ont estably leurs tourments en leur fureur.

Matth. Chap. 24 Comme il fut faict aux Iours de Noe: autant en sera il aussi de l'advenement du Fils de l'homme.

Idem. Chap. 13 En la fin de ce Monde le Fils de l'homme envoyera ses Anges, qui cueilleront de son Roÿaume tous scandales, et ceux qui font iniquitè, et les ietterant en la fournaile de feu: la il y aura pleur, et grincement de dents.

Idem. Chap. 24 Le Soleil deviendra obscur, et la Lun ene donnera poinct sa lumiere, et les estoilles cherront du Ciel, etc. Et alors paroistra au Ciel le signe du Fils de l'homme, et verrant le Fils de l'homme venir es nuees du Ciel, avecq puissance et Maieste.

Matth. Chap. 19 Vous qui m'aves suyui, en la regeneration, quand le Fils de l'homme será assis au Throsne de la Maieste, vous aussi seres assis iugeans. etc.

I aux Thessal. Chap. 4 Le SEIGNEVR mesme avec cómádemét, et voix d Archáge, et avec la trompette de DIEV descédra du Ciel, et ceux qui sont morts en CHRIST resusciterot premieremét.

Apocalip. Chap. 18 Et tant quelle s'est glorifiee, et quelle a este en delices, d'aulant donnez luÿ tourment et pleur.

En español la denominación o título del grabado sería: "Paradigma del Juicio Final confirmado según testimonios de la Sagrada Escritura", y los versículos a los que se hace referencia son los siguientes:

Isaías 13:9 "Ya llega implacable el Día de Yahvé, el arrebato, el ardor de su ira, para convertir la tierra en yermo y exterminar de ella a los pecadores."

Malaquías 4:1 "Porque he aquí, viene el día ardiente como un horno, y todos los soberbios y todos los que hacen maldad serán estopa; aquel día que vendrá los abrasará"

Joel 3:12 "Despiértense las naciones, y suban al valle de Josafat; porque allí me sentaré para juzgar a todas las naciones de alrededor."

Daniel 12:2 "Y muchos de los que duermen en el polvo de la tierra serán despertados, unos para vida eterna, y otros para vergüenza y confusión perpetua."

Judith 16:17 "El Señor Omnipotente los castigará en el día del juicio. Entregará sus cuerpos al fuego y a los gusanos, y gemirán en dolor eternamente."

Eclesiástico 39:28 “Hay vientos que Dios creó para castigo, que en su furia arrancan de raíz los cerros.”

Mateo 24:38-39 “Porque como en los días antes del diluvio estaban comiendo y bebiendo, casándose y dando en casamiento, hasta el día en que Noé entró en el arca, y no entendieron hasta que vino el diluvio y se los llevó a todos, así será también la venida del Hijo del Hombre.”

Mateo 13:40-42 “De la misma manera, pues, que se recoge la cizaña y se la quema en el fuego, así será al fin del mundo. El Hijo del Hombre enviará a sus ángeles, que recogerán de su Reino todos los escándalos y a los obradores de iniquidad, y los arrojarán en el horno de fuego; allí será el llanto y el rechinar de dientes.”

Mateo 24:29-30 “el sol se oscurecerá, y la luna no dará su resplandor, y las estrellas caerán del cielo, y las potencias de los cielos serán conmovidas. Entonces aparecerá la señal del Hijo del Hombre en el cielo; y entonces se lamentarán todas las tribus de la tierra, y verán al Hijo del Hombre viniendo sobre las nubes del cielo, con poder y gran gloria.”

Mateo 19:28 “De cierto os digo que en la regeneración, cuando el Hijo del Hombre se siente en el trono de su gloria, vosotros que me habéis seguido también os sentaréis sobre doce tronos.”

1 Tesalonicenses 4:16 “Porque el Señor mismo con voz de mando, con voz de arcángel, y con trompeta de Dios, descenderá del cielo; y los muertos en Cristo resucitarán primero.”

Apocalipsis 18:7 “Cuanto ella se ha glorificado y ha vivido en deleites, tanto dadle de tormento y llanto.”

De esta manera, es posible observar que el mensaje de los textos dentro de la imagen se refiere a la inevitabilidad del Juicio y al hecho de que los que serán salvos serán aquellos que hayan hecho buenas obras y se encuentren inscritos en el libro de la vida. Por otro lado, en los textos de las cartelas, donde se ponen seis testimonios del Antiguo Testamento y seis del Nuevo se establece una narrativa ordenada y cronológica de los eventos que acaecerán en el Juicio Final según las Escrituras. La conexión entre la imagen y el texto en latín y en francés invita a pensar que la adhesión de las cartelas pudo tener una función catequética, doctrinal e incluso litúrgica. El latín era desde luego la lengua del clero y de las élites cultas, pero el hecho de que el texto también se encuentre en francés sugiere que el grabado fue pensado originalmente para ser distribuido sobre todo en el mercado letrado del país galo, con la intención de reforzar las ideas escatológicas de la Iglesia católica frente al creciente protestantismo, hasta 1685 cuando tuvo lugar la revocación del Edicto de Nantes por el Edicto de Fontainebleau que prohibió el protestantismo en todo el reino francés.

Por otro lado, el texto de las cartelas claramente interviene en la apreciación de la imagen, restringiendo de alguna forma su interpretación a aquello que se dice en el texto[38], debido a que el observador verá en el texto aquello que puede o no estar en la pintura. En palabras de Gabriela Siracusano, los textos "funcionan como un nexo lingüístico que, visualmente, pone en relación uno [la imagen] con otro [el texto], desde

[38] Gabriela Siracusano, "¿No escuchas? ¿No ves? Interacciones entre la palabra y la imagen en la iconografía de las postrimerías" en Norma Campos Vera (ed.) *Entre cielos e infiernos. Memorias del V encuentro Internacional sobre el barroco* (Bolivia: Fundación Visión Cultural, 2010), 77

el punto de vista interpretativo (…) en un sistema simbólico que hundía sus raíces en la retórica y las artes de la memoria."[39]

Finalmente, tenemos la dedicatoria al rey Luis XIII, rey de Francia y Navarra desde 1610 hasta su muerte en 1643 (figura 14). La foja que se encuentra en medio de las dos cartelas con las citas bíblicas contiene dentro de un cartucho de rocalla la efigie del soberano francés en un medallón, su escudo de armas y un texto en latín, que dice:

POSTERITATI PER ORBEM (A la posteridad por el orbe)

El medallón

LVDOVICVS. XIII. FRANC. ET. NAVAR. REX (Luis XIII, de Francia y de Navarra rey)

El centro

D. LVDOVICO XIII. GALL ET NAVAR REGI CHRISTIANISSIMO. (Al señor Luis XIII, de la Galia y de Navarra rey cristianísimo)

D. HENRI IV. VT REGNORVM, SIC ET VIRTVTVM HÆREDI. (del señor Enrique IV, tanto de los reinos cuanto de las virtudes heredero)

CATHOLICÆ RELIGIONIS PROPVGNATORI ACERR. (de la religión católica defensor acérrimo)

OMNIVMQVE ARTIVM ADMIRATORI EXIMIO. (de todas las artes admirador eximio).

AVGVSTISS. HOC VNIVERSALIS IVDICY PARADIGMA (Este augustísimo paradigma del universal juicio)

A IOANNE COVSINIO FRANCO PRIMVM DELINEATVM. (por el francés Jean Cousin primeramente delineado,)

GVILIELMVS WITTENBROOT BELGA (el belga Willem Wittenbroot,)

[39] Gabriela Siracusano, "¿No escuchas? ¿No ves? Interacciones entre la palabra y la imagen en la iconografía de las postrimerías.", 77.

LIBENS MERITO DAT, DICAT, CONSECRATQ. (quien obra bien de su grado, dignamente otorga, solemnemente proclama, y consagra)[40].

Esta dedicatoria fue formulada por el impresor de la primera edición del grabado, Guillaume Wittenbroot. Esta dedicatoria pudo tener igualmente una función propagandística, ya que ejemplificaba la grandeza de la realeza francesa y su compromiso con la supresión del protestantismo[41], presentando al rey francés como "rey cristianísimo" y "defensor acérrimo de la religión católica".

Asimismo, es posible observar en la parte inferior de la foja que contiene la representación de la barca de Caronte en el infierno, una pequeña leyenda que indica que la estampa pasó la examinación del canon y censor, el teólogo amberino Lurentius Beyerlinck (1578-1627) (figura 15), lo que en tiempos en donde las imágenes grabadas eran usadas como armas en las guerras de religión[42], avalaba su corrección y permitía su posterior reimpresión y difusión por el mundo católico.

Será entonces la combinación del tema del Juicio Final reproducido con elementos clásicos y renacentistas de la pintura de Jean Cousin el Joven y las cartelas que narran y explican la imagen de acuerdo con las Escrituras propagando los valores e ideales de la Iglesia Católica, lo que garantizó la difusión del grabado de Pieter de Jode I a lo largo y ancho del mundo católico. Hasta la fecha se han ubicado algunas copias en España, en la Biblioteca Nacional de Madrid, en el Museo de Bellas Artes de Badajoz, el de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz y en el Convento de Nuestra Señora de Trápana

[40] Traducción del latín por Edgar Ulloa.
[41] Carl Goldstein, *Print Culture in Early Modern France. Abraham Bosse and the Purposes of Print* (Nueva York: Cambridge University Press, 2012), 106-107.
[42] Carl Goldstein, *Print Culture in Early Modern France.*, 88.

en Osuna[43]; por otro lado, en Francia se encontraron un ejemplar en la Biblioteca Nacional y otro en la iglesia de San Bartolomé en Cahors. Aunque, seguramente existen más copias de esta estampa en otras partes de Europa, pues su popularidad alcanzaría el territorio americano donde se realizarían varias pinturas que retomaron la composición de Cousin a través del grabado de Pieter de Jode I.

[43] Pedro Jaime Moreno de Soto, "Los grabados barrocos del Convento de Nuestra Señora de Trápana en Osuna", *Cuadernos de los amigos de los Museos de Osuna,* no. 14 (Osuna: Amigos de los Museos de Osuna): 76.

II. GRABADOS Y JUICIOS FINALES

El grabado del Juicio Final de Pieter de Jode I encontrará su camino desde Europa a la Nueva España, donde será usado para crear varias obras pictóricas; hasta la fecha se han podido ubicar seis pinturas que usan la estampa del flamenco como fuente: dos de ellas se encuentran en la ciudad de México, dos en Puebla y dos en las misiones de California.

Fuentes grabadas en la Nueva España

Las estampas representaron un cambio de paradigmas icónicos desde su creación dado que su desarrollo permitió la propagación y difusión de imágenes y conocimientos. La posibilidad de reproducir en sucesivas ediciones a un bajo costo tanto las imágenes de los grandes maestros como invenciones de los mismos grabadores para la población que estaba acostumbrada a ver a los santos de su devoción en los grandes altares de las iglesias, hizo que los grabados se convirtieran no solo en objetos de devoción, decoración y fuentes de aprendizaje sino también en fuente de inspiración para los artistas.

Asimismo, su portabilidad hizo posible que diferentes modelos y formas artísticas llegaran a diferentes partes del mundo. De esta manera, es posible ver en composiciones de la península española elementos y modelos flamencos e italianos derivados de las estampas[44], cuyo uso fue incluso documentado por tratadistas, como Francisco Pacheco

[44] Benito Navarrete Prieto expuso el uso variado de estampas flamencas, italianas y francesas en el desarrollo de la pintura sevillana del siglo XVII. Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, tesis doctoral Historia del Arte (Universidad Complutense de Madrid, 1997).

(1564-1644) o Antonio Palomino (1655-1726). Ambos mencionan que los grabados eran moneda corriente dentro de los talleres, donde eran usados para aprender el oficio, aunque ciertamente eran mal vistos los pintores que, teniendo la capacidad para hacerlo, en lugar de realizar sus propias composiciones se limitaban a copiar, Pacheco dice de estos artistas:

> muchísimos, en grande opinión de maestros, no pasan de este camino y se contentan con saberlo encubrir, y duermen descuidados de muchas invenciones, porque, en cuanto se les ofrece, hallan socorro en los trabajos y estudios de los pasados con sobrada abundancia. Y yo he conocido algunos que tuvieron bizarro talento, para pasar adelante con propios estudios y caudal, y por hallar siempre de que valerse, no temieron el juicio y cargo de los más doctos en esta facultad; y se contentaron con el aplauso común que examina estas cosas muy superficialmente. No se condena en ninguna manera el seguir este camino y exercitarse en él mucho tiempo, mientras un hombre no se halla con el suficiente caudal; condénase empero la negligencia en no aspirar a lo mejor y más perfecto los que tienen lindo natural y gallardo espíritu de pintores.[45]

Por otro lado, Pacheco menciona también que, aunque los artistas quisieran y pudieran crear sus propias composiciones sin ayuda de grabados fue común que los comitentes obligaran a los pintores en los contratos a copiar ciertas estampas, cortando

[45] Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* (Madrid: Cátedra, 1990), 269.

su libertad. Pese a todo ello, es claro que también hubo artistas que diseñaron sus propios modelos:

> Y, así, pidiéndoles (a los pintores) una figura o historia antigua o moderna, procuran enterarse de cómo se ha de pintar, o por información de sabios o por lección de libros y en su idea fabrican un todo; y en papeles, con carbón, con lápiz, o pluma, hacen los primeros intentos, los movimientos, los semblantes y acciones pertenecientes a la vida de aquella pintura que se les pide, y de tres o cuatro intentos, eligen (o por su parecer, o de los doctos) el que deben seguir.[46]

La insistencia en el uso de modelos por parte de algunos comitentes, entre los cuales se encontraban el clero secular y las órdenes religiosas, en parte se debió al énfasis pronunciado en el Concilio de Trento sobre el uso didáctico y catequético que debía darse a las imágenes, lo que convirtió la corrección iconográfica y el decoro de las imágenes en algo sustancial al realizar obras pictóricas; de esta manera los grabados probaron ser herramientas casi siempre infalibles para conseguir la reproducción de obras sin errores o que se prestaran a interpretaciones dudosas, lo que dio como resultado la construcción de ciertas convenciones artísticas y compositivas para algunos temas, historias y santos.

Al igual que en el Viejo Mundo, los grabados adquirirían gran importancia en la Nueva España debido a que los evangelizadores se vieron en la imperiosa necesidad de contar con imágenes que los auxiliaran en su labor de enseñanza y conversión de los

[46] Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, 435.

neófitos; las estampas europeas, por su bajo costo y la facilidad de su transporte, se convirtieron en una fuente didáctica en las primeras etapas de evangelización de las órdenes mendicantes.

Asimismo, con el tiempo, y después de la llegada de artistas europeos a tierras novohispanas, se estableció en los recién fundados talleres el uso de grabados europeos como principales fuentes iconográficas y compositivas de los pintores novohispanos, de la misma forma en que los artistas de Europa hacían uso de las estampas flamencas, italianas y francesas para la realización de sus obras.

Las estampas europeas llegaron a América principalmente por medio de tres vías: 1) en manos de miembros de la Iglesia, frailes o sacerdotes seculares que traían misales, evangelios, biblias, hagiografías y libros ilustrados; 2) de personas que viajaban de Europa a los virreinatos que traían entre sus pertenencias estampas y libros ilustrados, especialmente los artistas que viajaban con sus estampas por ser material de trabajo; y 3) de mercaderes, que vendían al público novohispano estampas como objetos devocionales.[47]

Pese a sus enormes ventajas, el grabado es una fuente incompleta, ya que, si bien proporciona modelos de composición y repertorios de poses, carece de colorido mientras el tratamiento de la luz de una estampa es completamente distinto al de la pintura.[48] Debido a esto, los artistas novohispanos que recrearon las composiciones y esquemas de los grabados, en el tránsito de estampa a muro o lienzo, complementaron

[47] Luisa Fiocco Bloisa, "El grabado, medio peregrino entre Europa y América virreinal" en *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*, editado por Cécile Michaud y José Torres Della Pina (Lima: Centro Cultural Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009), 38.

[48] Jorge Alberto Manrique, "La estampa como fuente del arte en la Nueva España" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XIII, núm. 50 (México: UNAM-IIE, 1982): 59.

la imagen con color y luz, haciendo patente el estilo individual de cada artista, de su escuela y del gusto del público novohispano al que fueron dirigidas dichas imágenes.

Por otro lado, es posible determinar al menos tres formas de uso de las estampas europeas como fuentes iconográficas y compositivas por parte de los artistas novohispanos. La primera fue la reproducción literal y completa de la estampa adaptando la composición exclusivamente a las dimensiones del soporte en que se realizaba una obra. En segundo lugar, la combinación de diferentes composiciones, personajes y poses de diversas estampas en una sola imagen. Y, finalmente, la introducción de variantes y reelaboraciones que cambiaron el esquema y, por ende, el significado de la fuente original[49].

De esta manera, es posible observar en estas adaptaciones, modificaciones y añadidos el carácter propio del arte novohispano, ya que a pesar de que los artistas tomaban inspiración de unas fuentes grabadas, la reelaboración de sus imágenes pasaba por un proceso de asimilación y reconstrucción por parte de los patrones, artistas y público, puesto que el producto final debía cumplir con funciones específicas que obedecían a necesidades particulares de la sociedad novohispana.

Dentro de esta práctica generalizada del uso de grabados como fuentes para la creación de obras en el mundo hispánico de los siglos XVII y XVIII es posible observar el desarrollo de una cultura visual que abarcó todo el imperio hispánico durante esta época, cultura que se estableció a través de redes de circulación de saberes, personas

[49] Jaime Mariazza Foy, "Grabadores flamencos del siglo XVI" en Cécile Michaud y José Torres Della Pina (eds.), *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal* (Lima: Centro Cultural Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009), 47-48. El autor sólo menciona dos formas de interpretación del modelo, se agregó la forma en que se combinan diferentes grabados para formar una composición diferente y original.

y productos a lo largo y ancho del mundo conocido como lo plantea Serge Gruzinski con su propuesta de “mundialización”:

> Hoy en día, la uniformidad artística nos parece una amenaza para el porvenir, pero a mediados del siglo XVI se percibe como un fenómeno del pasado. Los hombres del Renacimiento eran más sensibles a una prehistoria del mundo, hecha de desplazamientos a larga distancia, de migraciones transoceánicas y de influencias intercontinentales, en acuerdo, por otra parte, con la tradición que los textos bíblicos y la Iglesia enseñaban a los cristianos de todo el mundo.[50]

Fue pues este proceso de mundialización lo que hizo posible que a partir de un cuadro del Juicio Final pintado para un convento en Vincennes por un francés se realizaran reproducciones grabadas por parte de un flamenco en Amberes que con el tiempo fueron nuevamente publicadas en Ámsterdam y París, para después ser usados como fuente para la creación de una pintura que se localiza en la ciudad de México, otras dos que se encuentran en la ciudad de Puebla; y que la misma composición haya llegado hasta las misiones de California.

Sin embargo, también hay que tener en cuenta que a pesar de que los modelos y las formas son comunes en apariencia en el mundo ibérico, entendido este no sólo como la península sino como todos los territorios que conformaron la monarquía católica entre los siglos XVI y XVIII, tal y como lo dice Gruzinski, fueron asimilados y adaptados a las necesidades y gustos locales. La cuestión central que se presenta sobre el uso del

[50] Serge Gruzinski, *Las cuatro partes del mundo* (México: Fondo de Cultura Económica, 2010), 59.

grabado como fuente para la producción de obras pictóricas, radica en establecer las redes que incitaron y facilitaron la circulación de una imagen específica que generaría la creación de diversas versiones en diferentes tiempos y lugares[51].

El Juicio Final en la Nueva España

Las primeras representaciones del Juicio Final en la Nueva España llegaron en el siglo XVI de la mano de los frailes mendicantes, en la forma de libros, grabados, o mantas pintadas, con las que los misioneros acompañaron sus prédicas hasta que se vieron en la posibilidad de construir iglesias y conventos y adornarlos con representaciones de los preceptos de la religión cristiana. Fueron sobre todo los agustinos quienes a lo largo del siglo XVI desarrollaron grandes programas pictóricos dedicados a la dicotomía cristiana del bien y el mal, la virtud y el pecado, el cielo y el infierno. En el estado de Hidalgo, es posible observar las pinturas sobre muro dedicadas al Juicio Final y a los castigos del infierno tanto en Santa María Xoxoteco (figura 16) como en San Nicolás Tolentino Actopan (figura 17); y hay programas pictóricos similares en el exconvento de San Agustín en Acolman en el Estado de México (figura 18) y en el convento de Santa María Cuitzeo en Michoacán (figura 19). Esta proliferación de pinturas murales en capillas abiertas demuestra que los agustinos contaban con un proyecto de evangelización en que los ideales escatológicos resultaron una pieza clave en la enseñanza de la religión cristiana entre la población nativa de México.

Por otro lado, es posible ver en una capilla posa del exconvento franciscano de san Andrés Calpan en Puebla una representación del Juicio Final en relieve (figura 20).

[51] Agustina Rodríguez Romero y Gabriela Siracusano, “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”, 13.

Y es en una edificación de los dominicos donde se encuentra el primer ejemplo de pintura de caballete del que se tiene noticia, sobre el tema del Juicio Final en la Nueva España. Se trata del templo de Santo Domingo de Yanhuitlán en Oaxaca en cuyo altar mayor es posible observar el hermoso lienzo de Andrés de Concha[52] (figura 21), obra, que al igual que la de Cousin, toma elementos y modelos de la obra de Miguel Ángel: la barca de Caronte en el lado de los condenados, las almas desnudas y musculosas, las cabezas cubiertas con turbantes a la manera de las sibilas en la Capilla Sixtina y las posturas de los personajes demuestran la evidente influencia de "El Divino"; lo que ha llevado a pensar que Andrés de Concha estuvo en Italia donde tuvo conocimiento de las formas clásicas y renacentistas que después trajo consigo a la Nueva España[53].

Todos estos ejemplos corresponden al siglo XVI, siglo en el que inició el proceso de evangelización. Fue en ese siglo que los misioneros, al intentar extirpar la idolatría y las prácticas ajenas a las disposiciones cristianas, relacionaron los dioses y creencias indígenas con el mal, el pecado y los demonios; y que en su idea de misión salvífica adoctrinaron por medio del miedo. Esa fue la función didáctica de los murales agustinos, el relieve de la capilla posa y de la tabla de Yanhuitlán, enseñar el futuro de tormento que les esperaba a los indígenas que no se adhirieran a las nuevas normas de comportamiento y a las nuevas reglas sociales ya que el día del juicio sería juzgada toda la humanidad.

[52] La tabla del *Juicio Final* se encuentra en la calle lateral derecha del cuarto registro del retablo mayor, aunque a decir de Alejandra González Leyva este debió coronar el retablo, sin embargo, el mueble realizado en 1579 para el convento desapareció en el terremoto de 1711, por lo que este debió ser reestructurado y se le colocaron pinturas de otros retablos. Alejandra González Leyva, *El convento de Yanhuitlán y sus capillas de visita. Construcción y arte en el país de las nubes* (México: UNAM, CONACYT, 2009), 286-288.

[53] Alejandra González Leyva, *El convento de Yanhuitlán y sus capillas de visita*, 306.

Sin embargo, como menciona Gisela Von Wobeser, “el fenómeno religioso está sujeto a un permanente cambio, acorde con la transformación de la realidad socioeconómica y cultural de la que forma parte”[54], de manera que la autora divide el desarrollo del fenómeno religioso novohispano en tres periodos[55]:

1) De 1523 a 1585. Desde de la llegada de los primeros franciscanos hasta la realización del Tercer Concilio Provincial Mexicano, que es donde se insertan los ejemplos de representaciones del Juicio Final antes mencionados.
2) De 1585 a 1700. Periodo que va desde el Tercer Concilio hasta la llegada de los Borbones al trono del mundo hispánico, y que se caracteriza por el nacimiento de cultos y devociones americanas y el crecimiento del culto mariano, en detrimento de consideraciones escatológicas.
3) De 1700 a la independencia de México, periodo en el que resurgen con fortaleza las preocupaciones sobre la vida después de la muerte como respuesta al laicismo, el anticlericalismo y el racionalismo ilustrado.

Las pinturas basadas en el grabado de Pieter de Jode I en la Nueva España corresponden a los últimos dos periodos, en los cuales la mayor parte de la evangelización primera ya había echado raíces en algunas partes del territorio novohispano. A diferencia del territorio europeo que a finales del siglo XVI y principios del XVII se había visto envuelto en guerras de religión entre católicos y protestantes, hecho que renovó el uso de la imagen como arma propagandística de la “religión verdadera”, en la Nueva España las preocupaciones fueron otras, sin embargo, a ambos

[54] Gisela von Wobester, *Cielo, Infierno y Purgatorio. Durante el virreinato de la Nueva España*,7.
[55] Gisela von Wobester, *Cielo, Infierno y Purgatorio*, 7-8.

lados del Atlántico la idea de un Juicio Universal permeó las mentes y los pinceles de los artistas y los fieles.

Pinturas basadas en el grabado de Pieter de Jode I en la Nueva España

Como quedó dicho, hasta el momento se han encontrado cinco pinturas novohispanas que siguen, en su composición, la fuente grabada del Juicio Final de Pieter de Jode I. Todas ellas son de gran formato, lo que puede deberse al tamaño de la estampa que es, de igual manera, un grabado monumental, a diferencia de otros grabados de menor formato que eran usados comúnmente. Sin embargo, en México no se ha localizado más que un ejemplar de dicho grabado, el mismo pertenece al Museo Nacional de San Carlos (figura 22); aunque no pudimos observarlo físicamente debido a las restricciones sanitarias implementadas por la pandemia mundial que inició en febrero del 2020, afortunadamente la estampa fue publicada en el catálogo de la exposición *El arte de las misiones del norte de la Nueva España 1600-1821*[56]*,* que se llevó a cabo en el 2009. A través de la imagen publicada es posible observar que el grabado se compone de las mismas 12 fojas de las ediciones parisina y amberina que llevan las cartelas en latín y francés además de la dedicatoria al rey Luis XIII. Es muy posible que existan más copias y ediciones de esta estampa en archivos o bibliotecas del país debido a que fue usada como fuente para elaborar diferentes pinturas en fechas y lugares distintos dentro del virreinato.

[56] *El arte de las misiones del norte en la Nueva España 1600-1821,* 254.

En el estado de Puebla es posible encontrar dos lienzos con distintas versiones de la estampa de Pieter de Jode I, que fueron realizados en el siglo XVII por artistas anónimos. Uno de ellos se ubica al interior de la capilla de santa Elena en la parroquia de la Santa Cruz en el centro de Puebla (figura 23), no obstante, es muy probable que originalmente haya estado en otro espacio o contexto pues la pintura fue cortada por la mitad y puesta en dos bastidores unidos por bisagras, muy probablemente para transportarla al sitio que ahora ocupa[57]. La obra tiene un formato horizontal a diferencia del grabado; debido al cambio de formato y al gran tamaño del cuadro, en general los personajes no se ven tan aglomerados en la parte inferior donde figuran la resurrección y las torturas de los condenados; pero aun cuando cuenta con más aire y mayor espacio se nota el esfuerzo realizado por intentar acomodar todas las figuras presentes en el grabado dentro del lienzo, mismos que en algunas instancias se ven más separadas y en otras demasiado apiladas. Además, las formas arquitectónicas se observan más alargadas.

Por otra parte, la iluminación es homogénea en la mayor parte de la obra excepto en la esquina inferior derecha del cuadro donde los condenados son torturados y arrastrados al interior de la barca de Caronte. Al igual que en la pintura de Cousin, la corte celestial detenta colores azulados y grisáceos que contrastan con los colores ocres de la tierra y el infierno. Es en los cambios realizados por el autor, en relación con el grabado, que es posible notar el carácter local de la pintura. La diferencia más contrastante se observa en los personajes que figuran a los lados de Cristo, a su derecha la Virgen María y San Juan Bautista y a su izquierda San José, pues, tanto la Virgen como San José se encuentran sentados sólo un poco debajo de Jesús viendo junto a él

[57] Montserrat Andrea Báez Hernández (ed.), *Guía de patrimonio religioso de la ciudad de Puebla* (Puebla: H. Ayuntamiento de Puebla, 2012), 394.

desarrollarse el drama en la tierra, mientras Juan Bautista aparece arrodillado ante estos tres personajes en actitud de intercesor de las almas (figura 24), a diferencia de la estampa de Pieter de Jode I, donde se sigue la tradición de la representación de la "Déesis", que consiste en la Virgen María y San Juan Bautista arrodillados ante Cristo suplicando por las almas que son juzgadas, de ahí el nombre de "Déesis", que en griego significa "súplica". La adhesión de San José al lado de Cristo juez podría deberse a la importancia de su culto en la ciudad de Puebla durante el virreinato desde que fue nombrado patrono de la ciudad en 1556.

Otra diferencia sustancial se encuentra en el intento de cubrir la desnudez de algunos personajes con paños, especialmente aquellos que se pueden observar en primer plano (figura 25), aunque lo mismo ocurre con la vestimenta de los ángeles que fueron representados como soldados de Dios con los colores tradicionalmente asociados con San Miguel arcángel, es decir con chaqueta o peto azul, capa roja y botas (figura 26). Todos estos cambios realizados por el autor anónimo del Juicio Final en la Parroquia de la Santa Cruz en Puebla demuestran los usos y gustos novohispanos, ya que a pesar de que se basó en una fuente grabada europea, los modelos y las formas fueron asimilados, apropiados y adecuados a las necesidades de representación del virreinato.

<u>El Juicio Final del Templo de Santa Bárbara en San Pedro de Almoloya, Cholula, Puebla</u>

La segunda versión poblana de la estampa del Juicio Final se encuentra al interior del Templo de Santa Bárbara en San Pedro de Almoloya, Cholula (figura 27). Esta obra anónima logra reproducir con mucha fidelidad los elementos del grabado, a pesar de que los personajes y las formas se observan un poco difuminados. La iluminación y colorido

del cuadro guarda uniformidad con sus colores ocres y amarillos, excepto por la pequeña franja de cielo azulado que separa a la corte celestial de la tierra.

Al igual que con el Juicio Final de la Parroquia de la Santa Cruz, es posible observar diferencias en relación con la estampa, sobre todo en la representación del Cristo en majestad que no lleva la hoz, en cambio a ambos lados de su cabeza figuran una espada y un lirio como símbolos de su poder espiritual y terrenal (figura 28). Asimismo, en esta obra se representó al Bautista con sus características piel de camello y manto rojo que no es posible observar en el grabado.

En las dos pinturas del ambiente poblano se omitieron las cartelas presentes en las ediciones amberina y parisina del grabado, lo que significa que o los artistas usaron una edición sin las cartelas o que decidieron omitirlas. En otras versiones, según lo veremos, sí se reprodujo el texto contenido en las cartelas, lo que podría deberse al esfuerzo consciente por representar la mayoría de los elementos presentes en la estampa o al deseo de establecer un diálogo entre imagen y texto denotando la función catequética y litúrgica de este tipo de obras.

El Juicio Final del Museo Franz Mayer

Como quedó dicho, en la ciudad de México es posible encontrar dos pinturas del Juicio Final basadas en el grabado de Pieter de Jode I, también del siglo XVII; una de ellas se encuentra en el Museo Franz Mayer (figura 29), sin embargo, es posible que esta obra no sea de factura novohispana.

El cuadro es de formato vertical y al igual que en la pintura de Cousin las divisiones entre el orden celestial y la tierra y entre ésta y el infierno están marcadas por medio del

color. La fuente de luz es el propio Cristo en majestad cuyo resplandor alcanza a su corte en las nubes que detentan colores azulados y grises; por otro lado, la tierra y el infierno se presentan con colores ocres y rojizos. En esta versión es posible observar que el color de la vestimenta de los personajes se trata de rojos, azules, amarillos y verdes muy brillantes; asimismo, los demonios que atormentan y arrastran a los condenados son de un color rojo muy intenso, tanto que sus rasgos se pierden en la intensidad del color.

Por otro lado, en la pintura del Franz Mayer no fueron reproducidos los textos presentes en el espejo y el libro que cargan dos ángeles ni los que figuran en las filacterias que sostienen los profetas del grabado, en cambio, sí es posible observar una cartela en la parte inferior de la obra con la denominación en latín del grabado: IUDICY VNIVERSALIS PARADIGMA SACRAE SCRIPTURAE TESTIMONIIS CONFIRMATUM, seguida de líneas de texto; probablemente se trate de los pasajes de la Biblia que figuran en las cartelas del grabado, sin embargo, debido al deterioro de la obra no es posible observar en que idioma están inscritos (figura 30). Esto comprueba, sin embargo, que la fuente grabada usada para la realización de esta composición contenía las cartelas de la edición amberina o parisina.

El Juicio Final del Templo de Loreto en la ciudad de México

El otro cuadro localizado en la ciudad de México, basado en la estampa de Pieter de Jode I, se encuentra en la sacristía del Templo de Loreto (figura 31). Toussaint menciona esta obra al hablar sobre la pintura de Juan Sánchez Salmerón (1666-1679) antiguamente ubicada en el claustro franciscano de Xochimilco:

> Juan Sánchez Salmerón, artista muy desigual, (…) aparece desde 1666 dictaminando con otros artistas acerca de la Virgen de Guadalupe. (…) Existen abundantes obras de Sánchez Salmerón: [entre ellas] en el claustro alto del convento franciscano de Xochimilco, D.F., un pequeño cuadro que representa el *Juicio Final*, y es de sumo interés para la historia de nuestras artes plásticas pues, aunque aparece como copia de uno semejante que existe en la sacristía del templo de Loreto de México, no es sino reproducción de la misma obra, hecha por el pintor francés Cousin.[58]

Por lo tanto, a decir de Toussaint, existieron dos pinturas del Juicio Final basadas en el grabado que nos ocupa: la que se encuentra en el templo de Loreto y una anteriormente ubicada en el convento de Xochimilco cuya localización actual se desconoce, a pesar de que no está claro si Toussaint atribuye también a Sánchez Salmerón la pintura de la iglesia de Loreto.

La pintura del templo de Loreto es de formato vertical y tiene una iluminación homogénea: tanto la parte celestial, como la terrenal y la infernal fueron representadas con tonalidades ocres muy uniformes, de manera que la única separación entre el cielo y la tierra son las nubes donde figuran la corte celestial y la cruz que carga un ángel en la parte central superior de la composición. El estilo y la definición de los personajes son más prolijos y cuidados que en otras versiones lo que la convierte en una de las obras que mejor reflejan los elementos del grabado. Pese a lo anterior, el colorido de los paños que cubren a los personajes delata su factura novohispana. En esta obra sí es posible observar los textos dentro de la composición; asimismo, en la parte inferior del cuadro se

[58] Manuel Toussaint, *Arte colonial en México* (México: UNAM-IIE, 1990), 118.

encuentra una cartela con texto en que se pueden leer, a pesar del deterioro y las roturas, citas del Antiguo y el Nuevo Testamento, las mismas que figuran en las cartelas del grabado.

Por otro lado, a ambos lados de la cartela, el autor agregó elementos originales que no se encuentran en el grabado, en el lado izquierdo debajo de la representación de los resucitados que son llevados por los ángeles a la nueva Jerusalén, el artista colocó dentro de una cueva, que se acomoda al tamaño del cartucho de la cartela, varios esqueletos mientras del lado derecho en una caverna similar se pueden observar demonios torturando las almas de algunos condenados (figura 32). De esta manera el autor de esta obra hizo de una representación del Juicio un cuadro de las Postrimerías o Novísimos, que hacen referencia a las últimas realidades por las que pasará el alma de todos los hombres, a saber: la muerte, el juicio y el infierno o la gloria. Esta nueva y original interpretación del grabado se repetirá en otras versiones del siglo XVIII, en las misiones de California.

El Juicio Final de la Misión de San Luis Rey de Francia en California

Los dos ejemplos más tardíos, que se han encontrado hasta la fecha, de obras basadas en el grabado de Pieter de Jode I fueron realizados a finales del siglo XVIII y se encuentran en dos misiones franciscanas de la Alta California. Uno de ellos se ubica actualmente en la misión de San Luis Rey de Francia, sin embargo, de acuerdo con James Nolan fue realizado originalmente para decorar la iglesia de la misión de San Diego[59]. Esta es la única de las seis pinturas que está firmada, su autor fue José Joaquín

[59] James L. Nolan, *Discovery of the Lost Art Treasures of California's First Mission*, 18, 25, 41, 44-47, 74-75, 80-81, 90, 112.

Esquivel (activo entre 1781-1797), y es muy posible que la obra fuera realizada en la ciudad de México para su posterior transporte a la misión[60]. (Figura 33)

Es una pintura de gran formato que al igual que la obra del templo de Loreto intenta reproducir la mayor parte de las formas y personajes contenidos en la estampa. Las fuentes de luz, Cristo y la cruz que se encuentra debajo de él, marcan la iluminación al centro del cuadro que se difumina poco a poco hasta llegar a los bordes, sin embargo, en lugar de los cálidos colores anaranjados y amarillos de las versiones anteriores, las tonalidades en esta pintura son más oscuras predominando el azul y el café oscuros, incluso los demonios que torturan y arrastran a la barca a los condenados fueron representados con colores pardos y no con las tonalidades rojizas que los artistas anteriores usaron.

Es posible observar en la parte inferior y central una cartela en donde se inscribe la denominación del cuadro: “Narración del Juicio Universal confirmada según testimonio de la Sagrada Escriptura”, seguida de los versículos de la Biblia en el mismo orden de los que figuran en las cartelas del grabado, pero en español. Esto podría indicar que se usó como fuente la edición de la estampa que cuenta con cartelas, sin embargo, la forma de la cartela es tan similar a la que está presente en la pintura del Templo de Loreto, que es posible suponer que el autor conocía esta pintura y que fue de esta de donde tomó la cartela. Otra similitud con la pintura de la iglesia de Loreto es la adhesión de representaciones de las Postrimerías o Novísimos, ya que en la obra de la misión es posible observar cuatro medallones con las imágenes de un esqueleto encapuchado, un ánima del purgatorio, una mujer vestida de blanco con actitud orante y un hombre

[60] Pamela J. Huckins, “Antiquity and the Renaissance in Oceanside”, 205.

atacado por un pequeño dragón, que representan respectivamente: la muerte, el juicio, el cielo y el infierno (figura 34). Estas adhesiones revelan que con la pintura se intentó que los fieles reflexionaran sobre la vida en el más allá, ofreciéndoles al mismo tiempo una confirmación de que se celebraría el Juicio Final con el texto de la cartela.

El Juicio Final de la Misión de San Antonio de Padua en California

Finalmente, dentro de la iglesia de la misión de San Antonio de Padua del lado de la epístola, es posible observar otra versión del Juicio Final, aunque hay que decir que originalmente perteneció a la misión de Santa Bárbara[61] (figura 35). Esta obra es la que menos similitudes tiene con el grabado, lo que hace pensar que más que estar basada en la estampa de Pieter de Jode en realidad trata de emular la pintura ubicada en la misión de San Luis Rey de Francia. La pintura es de formato semicircular, tiene una iluminación homogénea de tonalidades cálidas entre ocres y amarillas y claramente dividen la escena celestial de la terrenal las nubes y el ángel que sostiene la cruz debajo de Cristo.

Las formas arquitectónicas demuestran la deuda de la obra con la pintura de la misión de San Luis, sin embargo, la cantidad de personajes incluidos en ella es claramente menor, el autor sólo retomó las escenas más representativas del drama, como el Cristo en majestad con la corte celestial, el ángel juez en medio de la composición, los ángeles que sacan de las tumbas a los bienaventurados y la cueva de los demonios en la parte inferior. Por otro lado, la pintura carece de cartela, pero retoma dos de los medallones presentes en la pintura de la misión de San Luis, aquellos que

[61] James L. Nolan, *Discovery of the Lost Art Treasures of California's First Mission,* 76.

representan la muerte y el cielo; asimismo, remueve el elemento de la barca con Caronte llevando a los condenados y en su lugar coloca una boca del infierno o Leviatán dentro de la cual se pueden observar dos personajes atormentados por demonios (figura 36). De esta manera, esta imagen puede considerarse una pintura de las postrimerías, ya que la imagen principal del Juicio y el Leviatán cumplen con la función representativa del juicio y el infierno, que junto a los medallones de la muerte y el cielo completan las cuatro últimas cosas.

Estas modificaciones dividen y marcan estos cuatro conceptos de una forma muy clara y didáctica, algo que los frailes franciscanos debieron tener en cuenta a la hora de encargar este tipo de obras, ya que en ellos recayó la obra evangelizadora de la frontera norte de la Nueva España. Esto señala la importancia de este tipo de imágenes y la posibilidad de que hayan formado parte de un proyecto misional específico planeado por los frailes franciscanos.

III. EL JUICIO FINAL Y LOS COLEGIOS DE PROPAGANDA FIDE

La producción de algunas de estas obras pictóricas a partir del grabado del Juicio Final de Pieter de Jode I pueden obedecer a una intención manifiesta por parte de un proyecto misional y catequético formulado por los franciscanos de los Colegios de Propaganda Fide, en quienes resurgió el fervor misionero de la "época dorada" de la evangelización novohispana primigenia, fervor que retomó el discurso escatológico, apocalíptico y joaquinista con que se ha identificado a la orden seráfica.

Las misiones franciscanas de Propaganda Fide

De las seis pinturas revisadas para este trabajo, tres han sido identificadas dentro de un ambiente franciscano: la pintura ubicada en el Templo de Santa Bárbara en San Pedro Cholula, Puebla, y las pinturas elaboradas para dos de las misiones franciscanas de California; además parece que tanto la pintura de la Parroquia de la Santa Cruz en Puebla[62] como la pintura en el Templo de Loreto fueron transportadas de sus lugares originales a sus ubicaciones actuales. Sin embargo, debido a que desconocemos a los autores, el lugar original y la fecha exacta de realización de la mayoría de las pinturas es imposible asegurar que todas las obras revisadas pertenecieron a un ambiente franciscano, no obstante, existen indicios, que se discutirán más adelante, que nos llevan a proponer que algunas de las pinturas del Juicio Final basadas en el grabado de Pieter de Jode I pudieron ser creadas para espacios franciscanos y a petición de las misiones de Propaganda Fide.

[62] Montserrat Andrea Báez Hernández (ed.), *Guía de patrimonio religioso de la ciudad de Puebla*, 394.

La labor evangelizadora de la orden franciscana en la Nueva España a lo largo del siglo XVI estuvo fuertemente influenciada por el ideal escatológico de los escritos del monje calabrés Joaquín de Fiore (1135-1202), quien estableció una división tripartita de la historia cristiana en función de la tipología bíblica, disciplina que relaciona los textos del Antiguo Testamento con los del Nuevo[63]; historia que era posible conocer interpretando correctamente el Antiguo Testamento dado que prefiguraba o profetizaba lo que sucedería hasta el fin de los tiempos, es decir el Juicio Final, mismo que estaría precedido por la evangelización del orbe completo[64]. Siguiendo pues estos textos, los franciscanos consideraron su deber la conversión de los nativos americanos creyendo que la cristianización de los indígenas anticiparía la tan anhelada Parusía.

Pese a los anterior, a mediados del siglo XVII la orden del santo de Asís se enfrentó a un decaimiento de los principios y valores que habían caracterizado su labor evangelizadora, y a la disminución de su actividad misional debido a la secularización de muchas de sus doctrinas.

Sin embargo, al instaurarse los Colegios de Propaganda Fide en 1683, dedicados a la formación de misioneros que se dedicaron a predicar en las ciudades y el territorio de frontera en el Norte de la Nueva España, el ideal evangelizador y escatológico franciscano tomó nuevos bríos y la orden seráfica continúo con su labor de conversión convencida de que sus esfuerzos se verían recompensados el día del juicio.

[63] Este recurso también es usado en la *Biblia Pauperum*, es conocido como método tipológico y consiste en relacionar escenas del Nuevo Testamento (*tipos*) con las correspondientes al Antiguo Testamento (*antitypos*). Santiago Sebastián, *Mensaje simbólico del arte medieval* (Madrid: Ediciones Encuentro, 1994), 359.

[64] Mercedes Serna Arnaiz, "*La portentosa vida de la muerte*, de fray Joaquín Bolaños: un texto apocalíptico y milenarista" en *Revista de Indias*, vol. LXXVII, no. 269, (Madrid: Centro de Ciencias Humanas y Sociales-Instituto de Historia, 2017): 128-130.

El primer Colegio franciscano de Propaganda Fide fue el de la Santa Cruz Querétaro, fundado en 1683, este colegio se convirtió en el centro de una nueva avanzada misional franciscana que se extendió al instaurarse otros colegios, como el de Cristo Crucificado en Guatemala (1692), el de Nuestra Señora de Guadalupe en Zacatecas (1704), el de San Fernando de México (1733), el de San Francisco de Pachuca (1771), el de San José de Gracia de Orizaba (1799) y finalmente el de Nuestra Señora de Zapopan (1812). Los misioneros novohispanos de estos colegios, más algunos que llegaron de Europa, se dieron a la tarea de predicar y convertir a los indígenas, sobre todo en el norte, donde fueron fundando misiones desde donde ejercer su labor. Los franciscanos de Propaganda Fide tuvieron puestos misionales en Texas, Nuevo México y Coahuila, a los que se les sumaron, después de la expulsión de los jesuitas, Arizona, Sonora, Baja California y la Tarahumara. Asimismo, la orden de san Francisco fue la encargada de conquistar el territorio de la Alta California para la fe cristiana[65].

Es en esta segunda "era dorada" de las misiones franciscanas en que podemos ubicar las pinturas del Juicio Final. El afán por volver a los ideales de la observancia, la disciplina y la pureza de los primeros misioneros se ve reflejado en las misiones del norte, donde "es evidente el deseo de recordar el esquema general de las antiguas misiones del siglo XVI: la iglesia y el convento con portería, el atrio con una cruz al centro y capillas posas y todo el conjunto rodeado por muros almenados."[66] Asimismo, los franciscanos

[65] Antonio Rubial, "La crónica de los colegios franciscanos de *Propaganda Fide*" en Juan A. Ortega y Medina y Rosa Camelo (coords.), *Historiografía mexicana. Volúmen II. La creación de una imagen propia. La tradición española, Tomo 2, Historiografía eclesiástica* (México: UNAM-IIH, 2012), 1017-1018

[66] Clara Bargellini, "El arte de las misiones del norte de la Nueva España" en *História, histórias. Revista do programa de pós-graduacao en historia*, vol. 1, no. 2 (Brasilia: Universidad de Brasilia, 2013): 132.

buscaron ornamentar sus espacios con imágenes que los auxiliaran en la enseñanza y prédica de los preceptos de la religión cristiana, y con obras que contribuyeran a la exaltación de su propia obra misionera, por lo que en las misiones encontramos temas repetidos que podrían considerarse como esenciales, tales como los santos de la orden, alguna representación escatológica, ya fuera del Juicio Final o de "las cuatro últimas cosas", e incluso las catorce estaciones del vía crucis, por el hecho de que los franciscanos custodiaban los lugares santos de Jerusalén"[67].

Muchas de las obras que se encuentran en las misiones norteñas fueron enviadas desde la ciudad de México y al parecer se produjeron de acuerdo con las instrucciones de los misioneros, como las pinturas de los santos titulares de las misiones, San Miguel Arcángel, San Luis Obispo, San Antonio de Padua, Santa Clara y San Francisco de Asís, elaborados por José de Páez, quien siguió indicaciones específicas de fray Junípero Serra[68]. Por ello es muy probable que hayan sido los franciscanos quienes facilitaron el grabado de Pieter de Jode I a los artistas para que realizaran las pinturas del Juicio Final con que decorarían sus iglesias.

Por otro lado, si tenemos en cuenta las fechas aproximadas de realización de las obras, finales del siglo XVII para las ubicadas en la ciudad de México y Puebla, y la última década del siglo XVIII para las que se encuentran en las misiones de California, resulta imposible asignarles una función meramente didáctica y de conversión, debido a que para esos años, en las regiones en que se elaboraron las pinturas, el proceso de evangelización ya estaba muy avanzado; suponemos por ello que estas obras fungieron

[67] Clara Bargellini, "El arte de las misiones del norte de la Nueva España", 162.
[68] Clara Bargellini, "El arte de las misiones del norte de la Nueva España", 139.

como auxiliares en otra labor desarrollada por los franciscanos de Propaganda Fide, las *misiones populares*.

Las misiones populares

Las misiones populares fueron una forma especial de cristianización y recristianización de los creyentes[69] que implicaba la predicación extraordinaria e itinerante de misioneros especialistas tanto en las ciudades como en áreas rurales. La predicación, que podía tener una duración de siete a quince días, tenía como objetivo lograr la confesión de los pecados de los fieles, es decir, la administración del sacramento de la penitencia seguido del de la eucaristía[70]. El sacramento de la penitencia se basa en el arrepentimiento de las faltas del cristiano, este arrepentimiento puede darse por dos vías, una es la "contrición", que resulta del arrepentimiento por amor a Dios y la pena de haberlo ofendido, y otra la "atrición", que responde al "remordimiento" nacido por temor a las penas del infierno; esta última es una forma de contrición imperfecta, sin embargo, ante la imposibilidad de que el grueso de la población cristiana alcanzara una contrición perfecta, los misioneros, a través de estas misiones populares, buscaron por lo menos conseguir de su grey el arrepentimiento por medio del terror a la justicia divina[71].

Como señala Soledad Gómez, "con un gran conocimiento de la psicología popular, los misioneros utilizaron recursos efectistas y emplearon una oratoria simple, directa, que hablaba más al corazón que al entendimiento, y de gran contraste con el

[69] Soledad Gómez Navarro, "Con la palabra y los gestos: las misiones populares como instrumento de cristianización y recristianización en la España moderna", en *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, no. 19 (Córdoba: Universidad de Córdoba, 2008).
[70] J. Carlos Vizuete Mendoza, "Las penas del infierno en la literatura espiritual, la predicación y la iconografía (siglos XVI al XVIII)" en *Fuentes humanísticas*, año 27, no. 53 (México: UAM-Azcapotzalco, 2016): 58.
[71] J. Carlos Vizuete Mendoza, "Las penas del infierno en la literatura espiritual, la predicación y la iconografía…", 42.

estilo culto de predicación."[72] Los misioneros solían hacer énfasis en sus sermones y prédicas en la inevitabilidad de la muerte, en el desconocimiento del día exacto en que el día del juicio tendría lugar y en las horribles torturas que los pecadores sufrirían eternamente en el infierno[73], haciendo uso de recursos espectaculares, como procesiones nocturnas, calaveras, crucifijos y pinturas que representaban el juicio final y las penas del infierno[74]. El uso y abuso de este tipo de teatralidades por los misioneros fueron explotadas hasta tal punto que tuvieron que ser puestas en regla, como lo demuestra la *Instrucción para el mejor arreglo de las misiones que hacen los religiosos de los apostólicos colegios de Pachuca, San Fernando, Santa Cruz Querétaro, Zacatecas y demás regulares de esta Nueva España*, redactada en 1771 por el IV Concilio Provincial Mexicano[75].

Debido a que el Juicio Final está directamente relacionado con la Pasión de Cristo, los misioneros franciscanos se daban a la tarea de predicar particularmente durante la Cuaresma y la Pascua[76], confiando en que al recordarles a los fieles su sacrificio y la promesa de su segunda venida podrían arrepentirse sinceramente de sus pecados. Es posible observar esta relación también en la decoración de las misiones de California, ya que, de acuerdo con la reconstrucción hecha por James L. Nolan del interior de la misión de san Diego, un crucifijo y la escultura de una Dolorosa solían ubicarse enfrente de la

[72] Soledad Gómez Navarro, "Con la palabra y los gestos: las misiones populares como instrumento de cristianización y recristianización…", 12.
[73] Puede ser que el libro *La portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo, y muy señora de la humana naturaleza*, escrito por el franciscano Joaquín Bolaños, del colegio de Zacatecas, e impreso en México en 1792 fungiera a manera de manual de predicación o sermonario para este tipo de misiones populares. Mercedes Serna Arnaiz, "La portentosa vida de la Muerte…", 118.
[74] Soledad Gómez Navarro, "Con la palabra y los gestos: las misiones populares como instrumento de cristianización y recristianización…", 12.
[75] J. Carlos Vizuete Mendoza, "Las penas del infierno en la literatura espiritual, la predicación y la iconografía…", 63.
[76] Antonio Rubial, "La crónica de los colegios franciscanos de *propaganda fide*", 1018.

pintura del Juicio Final de Esquivel[77], lo que reforzaría el discurso apocalíptico de los sermones de los frailes.

Era pues, durante estas prédicas que los misioneros franciscanos hablaban sobre el juicio universal, lo que nos lleva a pensar nuevamente en las cartelas del grabado y de las reproducciones pictóricas que del mismo se llevaron a cabo en la Nueva España. Tres de las pinturas contienen dentro de cartelas o cartuchos los mismos pasajes bíblicos que tiene el grabado, la ubicada en el museo Franz Mayer, la del templo de Loreto y la de la misión de san Luis Rey de Francia, lo que ciertamente facilita la compresión de las obras. Es evidente que, tanto las relaciones y correspondencias entre los textos del Antiguo y el Nuevo Testamento, a la manera de los textos de Joaquín de Fiore, como entre estas y las escenas de las pinturas, sirvieron como auxiliares de las prédicas y sermones que los franciscanos comunicaban a los fieles como recurso para que visualizaran, recordaran y temieran el día del juicio instándolos al arrepentimiento.

A decir de Antonio Rubial para "reformar las costumbres de la grey española y extirpar supersticiones y prácticas rituales poco ortodoxas en los indígenas"[78], las prédicas no hacían énfasis en la doctrina o los principios teológicos de la fe, sino en lo que un buen cristiano debía o no hacer, era el comportamiento lo que se intentaba moldear, de esta manera resultaron muy útiles para los frailes las representaciones donde las penas del infierno eran descritas con lujo de detalle.

[77] James L. Nolan también menciona que el altar dedicado al Juicio Final con el crucifijo y la Dolorosa estaban ubicados del lado izquierdo, es decir del lado del evangelio, que era el lado de los hombres, en contraposición del altar dedicado a San José que se encontraba en el lado derecho, es decir, el lado de las mujeres. Según Nolan, esta disposición haría referencia a los roles sexuales, estableciendo que las consideraciones metafísicas y filosóficas del más allá correspondía a los varones y las reflexiones sobre la belleza y la familia a las mujeres. James L. Nolan, *Discovery of the Lost Art Treasures of California's First Mission*, 80-90.

[78] Antonio Rubial, "La crónica de los colegios franciscanos de *propaganda fide*", 1018.

Si bien tanto en el grabado como en las pinturas basadas en el mismo, se muestra tanto el destino de los bienaventurados como el de los condenados el día del juicio, los detalles de las torturas de los pecadores son más exhaustivos y ocupan gran parte del espacio. Los castigos presentes en las obras siguen la tradición establecida a partir del *Ars moriendi* publicado por Antoine Vérard en 1496, edición que incluye un *Tratado de las penas del infierno* acompañado de xilografías que representan el castigo de cada uno de los pecados capitales:

> los orgullosos están atados a una rueda, que gira entre altas montañas, mientras son devorados por dragones; los envidiosos se encuentran sumergidos en un lago de agua helada, unos hasta el ombligo, otros hasta el cuello; los iracundos, atados de pies y manos sobre mesas de carnicero, son heridos y traspasados por los demonios con todo tipo de cuchillos y objetos punzantes; los perezosos son devorados por reptiles y dragones; los avariciosos son introducidos en cubas en las que el agua ha sido sustituida por metal fundido; los glotones son alimentados por los demonios con toda clase de animales inmundos; y los lujuriosos son sumergidos en pozos donde sapos y serpientes les devoran el sexo.[79]

De esta manera, estableciendo la relación entre cierto pecado y su correspondiente castigo, los fieles podían identificar fácilmente los comportamientos a evitar si no querían terminar sufriendo los tormentos del infierno por toda la eternidad.

[79] J. Carlos Vizuete Mendoza, "Las penas del infierno en la literatura espiritual, la predicación y la iconografía…", 46.

Los misioneros franciscanos seguramente hicieron referencia a las penas del infierno ayudados de representaciones pictóricas de las mismas, para inculcar en las mentes de la población cristiana ciertas reglas de conducta que debían seguir en espera del juicio final.

Ahora bien, el grabado del Juicio Final de Pieter de Jode I cumplía con las características que los misioneros franciscanos necesitaban para desarrollar su labor misional y catequética, la cual fue renovada gracias a la instauración de los Colegios de Propaganda Fide en la Nueva España a finales del siglo XVII. Así pues, el grabado que reproducía una pintura francesa fue apropiado por las necesidades particulares de los misioneros franciscanos de Propaganda Fide y propagado por ellos en diferentes partes del territorio novohispano a lo largo de los años.

Un Juicio Final franciscano

Las transformaciones que pueden observarse en las pinturas en relación con el grabado responden a diferentes procesos de asimilación que se fueron dando de acuerdo a las necesidades pastorales tanto de los comitentes, en este caso los misioneros, como del público al que fueron dirigidas.

Por un lado, como quedo dicho, en la pintura en la parroquia de la Santa Cruz en Puebla, es posible observar a la derecha de Cristo a la Virgen María y a su izquierda a San José, no arrodillados ante Cristo como intercesores de almas sino como acompañantes del Mesías o incluso como jueces. Si bien, la introducción de María en este contexto no es para nada extraña, la aparición de san José sí lo es; sin embargo, siendo, san José, como ya se mencionó, patrono de Puebla tiene sentido su presencia

en la obra; por otro lado, el culto al padre putativo de Jesús fue introducido e impulsado por los franciscanos en la Nueva España, tanto que le encomendaron su tarea evangelizadora[80]. Esto refuerza el carácter franciscano del lienzo que por lo demás muestra la incorporación de un elemento muy propio del mundo novohispano.

Por otro lado, en la pintura del templo de Loreto y en las dos ubicadas en las misiones de California se agregaron, de diferente manera, representaciones de "las últimas cuatro cosas": muerte, juicio, cielo e infierno[81]. Tales adiciones se deben principalmente a que estas pinturas auxiliaron a los misioneros franciscanos en sus prédicas sobre la brevedad de la vida en comparación con la vida eterna en el más allá y sobre la salvación que sólo es posible a través de los preceptos de la Iglesia. Es por esto por lo que, aunque se mantiene la escena principal sin grandes cambios, los recuadros o medallones se presentan de una forma particularmente clara y didáctica.

De esta manera, es posible establecer que el uso de un mismo grabado por parte de la orden franciscana para la producción de diferentes pinturas del Juicio Final respondió a su proyecto misional y catequético. Fueron pues los franciscanos los diseminadores de un lenguaje o vocabulario visual y simbólico que, aunque se originó en Europa, llegó a la Nueva España donde su proliferación respondió al establecimiento de diversas redes implementadas entre diferentes miembros de la sociedad novohispana y la orden seráfica.

[80] Montserrat Andrea Báez Hernández (ed.), *Guía de patrimonio religioso de la ciudad de Puebla*, 349.

[81] Las *novissimae res* o "cuatro últimas cosas" fueron enunciadas por San Agustín en los últimos capítulos de su obra *La ciudad de Dios*, aunque sería gracias al tratado de Julián de Toledo, *Prognosticarum futuri seculi libri III*, que se sistematiza su descripción. Eva María Castro Caridad, "El Juicio Final en textos litúrgicos medievales" en *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, no. 17 (Canarias: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2017): 45.

CONCLUSIONES

A partir de esta investigación sobre seis pinturas novohispanas sobre el *Juicio Final,* basadas en un grabado de Pieter de Jode I, se logró un primer acercamiento para entender las formas en que el lenguaje pictórico europeo fue difundido a través de grabados que fueron usados por los artistas novohispanos para realizar diferentes obras.

Fue gracias a la interconexión entre los territorios de la monarquía hispánica que el tránsito de personas, ideas y objetos impulsó la construcción de una cultura visual y una comunidad religiosa comunes. La simplificación de estos procesos que considera las obras realizadas en la Nueva España como copias de obras "originales" europeas, o la noción anticuada que estipula que hubo imposición de formas y modelos europeos en los territorios americanos, no alcanzan a explicar los complejos procesos sobre los cuales se construyó una nueva forma de ver y hacer que, con ciertas particularidades locales, es posible identificar en diferentes regiones de Europa y América: desde un pintor francés que "citó" a Miguel Ángel en el *Juicio Final* que elaboró para la sacristía de un convento, donde los monjes meditaban sobre el sacrificio de Cristo y la posibilidad de que cuando regresara los protestantes que se habían desviado del camino recibirían su justo castigo; pasando por la reproducción de esta pintura en un grabado flamenco que sirvió como propaganda tanto de los principios escatológicos de la Iglesia católica, como de la realeza francesa que los protegió; hasta las manos de unos misioneros franciscanos de Propaganda Fide que vieron en el grabado los elementos esenciales para predicar sobre la vida en el más allá, esperando generar entre los fieles el arrepentimiento ante el recordatorio de la inevitabilidad de la muerte y los horribles tormentos del infierno que sufrirían los pecadores, revitalizando de esta manera el vigor

misional presente entre los primeros frailes de san Francisco que llegaron a territorio americano.

Es el viaje de diferentes imágenes que, aunque puedan compartir ciertas formas, no comunican ni significan lo mismo. Es posible observar en cada una de ellas los recursos que los artistas emplearon para combinar lo plástico con discursos políticos y espirituales que buscaron reforzar.

Fueron numerosas la redes que promovieron la producción artística, desde los comitentes, los artistas, los comerciantes y el público, participando todos de una u otra forma en la difusión de ciertos temas, formas y modelos que se repetirían en diferentes obras. Es por esto por lo que consideramos fundamental ampliar los estudios con relación a las redes de producción, comercialización y difusión del lenguaje pictórico novohispano, del que aquí se hace una propuesta que hace hincapié en el papel que tuvieron los franciscanos de Propaganda Fide para difundir un modelo del *Juicio Final* en el territorio de la Nueva España. Esperamos que en el futuro se puedan realizar más análisis sobre este tema.

BIBLIOGRAFÍA

ALIGUIERI, Dante. *La Divina Comedia*. Traducción de Manuel Aranda y Sanjuan. México: Editorial Época, 2003.

ARES Queija, Berta y Serge Gruzinski (coords.). *Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1997.

BAÉZ Hernández, Montserrat Andrea (ed.). *Guía de Patrimonio religioso de la ciudad de Puebla*. Puebla: H. Ayuntamiento de Puebla, 2012.

BANBACH, Carmen C. *"Il Divin Disegnatore". Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*. Nueva York: MET, 2018.

BARGELLINI, Clara y Michael K. Komanecky. *El arte de las misones del norte en la Nueva España 1600-1821*. México: Antiguo Colegio de San Idelfonso, 2009.

— "El arte de las misiones del norte de la Nueva España". *História, histórias. Revista do programa de pos-graduacao en história*, vol. 1, no. 2 (2013): 123-166.

CASTRO Caridad, Eva María. "El Juicio Final en textos litúrgicos medievales". *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, no. 17 (2017): 39-61.

FAURE, Agnès. "Mythes et fictions en histoire de l'art: histoire de la reception de l'image de Jean Cousin et étude critique des interprétation de l'Eva prima Pandora". Tesis de doctorado en Historia del Arte, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 2013.

FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes avec la vie des architects par Monsieur Félibien (1666-1688)*. Tomo III. Trévoux: Imprimerie de S.A.S, 1725.

FIOCCO Bloisa, Luisa. “El grabado, medio peregrino entre Europa y América virreinal”. *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virrienal*, editado por Cécile Michaud y José Torres Della Pina, 37-46. Lima: Centro Cultural Pontificia Universidad Católica de Perú, 2009.

GISBERT, Teresa y Andrés de Mesa. “Los grabados, el ‘Juicio Final’ y la idolatría indígena en el mundo andino”. *Entre cielos e infiernos. Memoria del V encuentro Internacional sobre barroco*, 17-42. La Paz: Fundación Visión Cultural, 2012.

GOLDSTEIN, Carl. *Print Culture in Early Modern France. Abraham Bosse and the Purposes of Print*. Nueva York: Cambridge University Press, 2012.

GÓMEZ Navarro, Soledad. “Con la palabra y los gestos: las misiones populares como instrumento de cristianización y recristianización en la España moderna”. *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, no. 19 (2008): 11-23.

GÓNZALEZ Leyva, Alejandra, coordinadora. *El convento de Yanhuitlán y sus capillas de visita. Construcción y arte en el país de las nubes*. México: UNAM-CONACYT, 2009.

GRUZINSKI, Serge. *Las cuatro partes del mundo: historia de una mundialización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

— *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

— “Art History and Iberian Worldwide Diffussion: Westernization/Globalization/Americanization”. *Circulations in the Global History of Art*, editado por Thomas DaCosta Kauffmann, Catherine Dossin y Béatrice Joyeux-Prunel, 47- 58. Nueva York: Ashgate Publishing, 2015.

HUCKINS, Pamela J. “Antiquity and The Renaissance in Oceanside: The European legacy of The Last Judgement at Mission San Luis Rey de Francia”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXIX, núm. 91 (2012): 197-206.

MANRIQUE, Jorge Alberto. “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XIII, núm. 50 (1982): 55-60.

MARIAZZA Foy, Jaime. “Grabadores flamencos del siglo XVI”. *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*, editado por Cécile Michaud y José Torres Della Pina. Lima: Centro Cultural Pontificia Universidad Católica de Perú, 2009.

MORENO DE SOTO, Pedro Jaime. “Los grabados barrocos del convento de Nuestra Señora de Trápana en Osuna”. *Cuadernos de los amigos de los museos de Osuna*, no. 14 (2012): 75-83.

NAVARRETE Prieto, Benito. “La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas”. Tesis de doctorado en Historia del Arte. Universidad Complutense de Madrid, 1997.

NOLAN, James L. *Discovery of the Lost Art Treasures of California’s First Mission*. San Diego, California: Copley Books, 1978.

PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1990.

PANOFSKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

RODRÍGUEZ Romero, Agustina. “Imágenes en tránsito: circulación de pinturas y estampas entre los siglos XVI y XVIII”. *Travesías de la imagen. Hacia una nueva historia de las Artes Visuales en Argentina*, 29-56. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2012.

— , Gabriela Siracusano. “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. Revista de Historia cultural e intelectual*, año 6, no. 10/11, junio-diciembre (2012): 9-29.

ROY, Maurice. *Artistes et monuments de la Renaissance en France: recherches nouvelles et documents inédits*, vol. I. París: H. Champion, 1929.

RUBIAL, Antonio. “La crónica de los colegios franciscanos de *propaganda fide*”. *Historiografía mexicana*, vol. II, *La creación de una imagen propia. La tradición española*, tomo II, *Historiografía eclesiástica*, coordinado por Juan A. Ortega y Rosa Camelo, 1017-1028. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2012.

SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje simbólico del arte medieval*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1994.

SERNA Arnaiz, Mercedes. “La portentosa vida de la muerte, de fray Joaquín Bolaños: un texto apocalíptico y milenarista”. *Revista de Indias*, LXXVII, no. 269 (2017): 115-136.

SIRACUSANO, Gabriela. “¿No escuchas? ¿No ves? Interacciones entre la palabra y la imagen en la iconografía de las postrimerías”. *Entre cielos e infiernos. Memoria del V encuentro Internacional sobre barroco*, 75-84. La Paz: Fundación Visión Cultural, 2012.

TOUSSAINT, Manuel. *Arte colonial en México*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

VERGARA Hernández. *El infierno en la pintura de los murales agustinos del siglo XVI. Actopan y Xoxoteco en el Estado de Hidalgo*. Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2008.

VILA, Margarita. “Orígenes medievales de las representaciones barrocas del infierno y el paraíso”. *Entre cielos e infiernos. Memoria del V encuentro Internacional sobre barroco*, 63-74. La Paz: Fundación Visión Cultural, 2012.

VIZUETE Mendoza, J. Carlos, “Las penas del infierno en la literatura espiritual, la predicación y la iconografía (siglos XVI al XVIII)”. *Fuentes humanísticas*, año 27, no. 53 (2016): 41-71.

VON WOBESER, Gisela. *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2015.

ILUSTRACIONES

Figura 1. Jean Cousin el Joven, *El Juicio Final*, 1585, óleo sobre lienzo, actualmente en el Museo del Louvre.

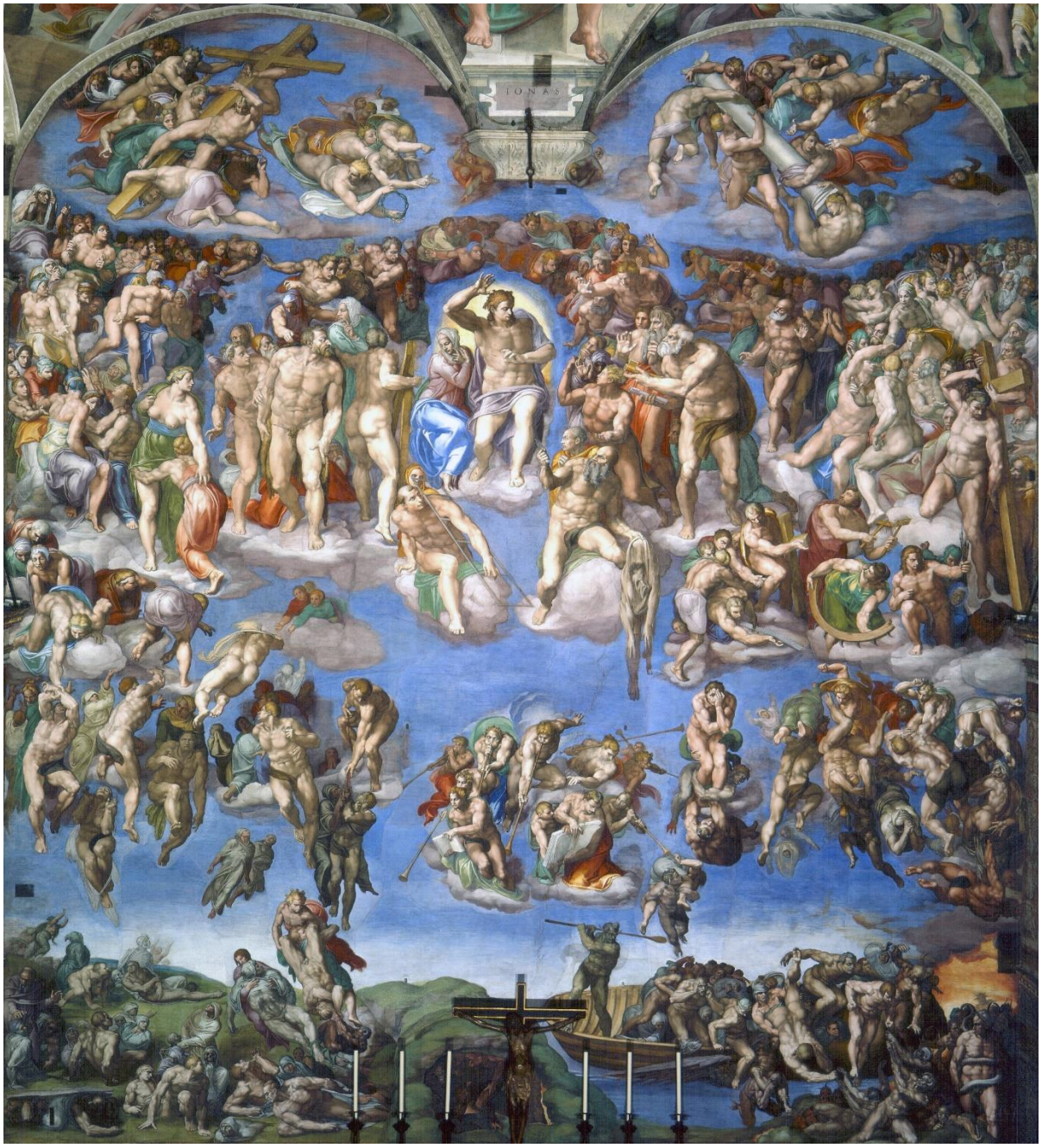

Figura 2. Miguel Ángel, *El Juicio Final*, 1536-1541, fresco, Capilla Sixtina.

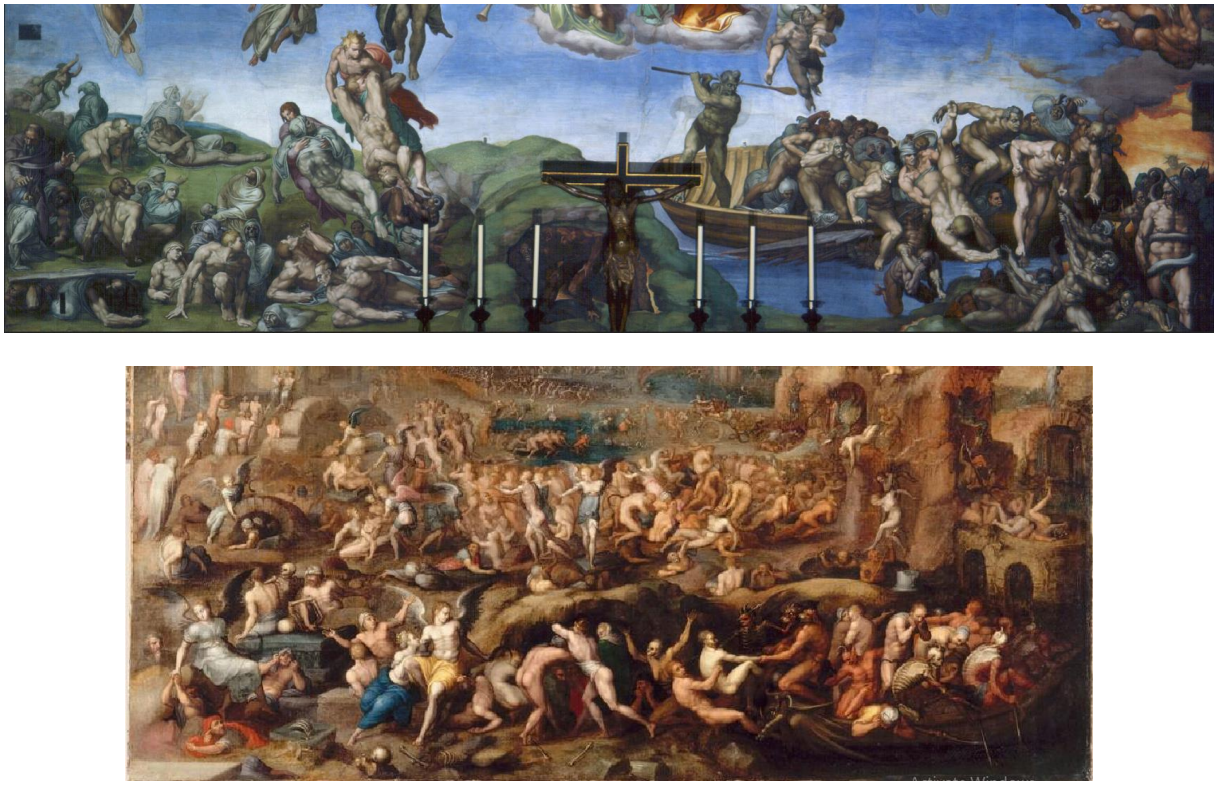

Figura 3. Arriba: Resurrección de los muertos e infierno, detalle del *Juicio Final* de Miguel Ángel (1536-1541). Abajo: Resurrección de los muertos e infierno, detalle del *Juicio Final* de Jean Cousin el Joven (1585).

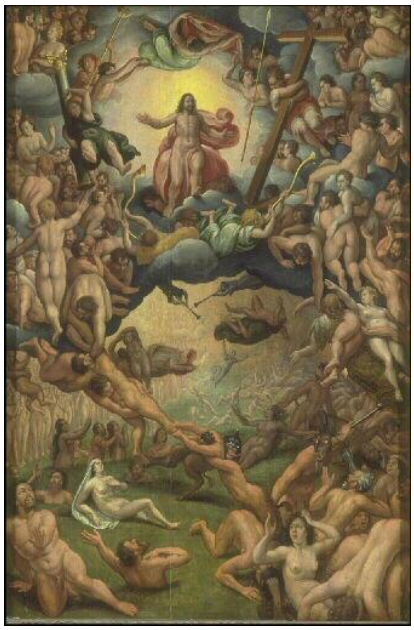

Figura 4. Jean Cousin(atribuido), Jean Cousin el joven (atrubuido), *Juicio Final*, siglo XVII, óleo sobre tabla, Museo de Bellas Artes de Valenciennes.

Figura 5. Paris Bordone (atribuido), *Lucha de gladiadores*, c. 1570, óleo sobre lienzo, Kunsthistorisches Museum Vienna.

Figura 6. Izquierda: Agasio de Éfeso, *Gladiador Borguese*, siglo I a. C., escultura en mármol, Museo de Louvre. Derecha: Cueva de condenados, detalle del *Juicio Final* de Jean Cousin el Joven.

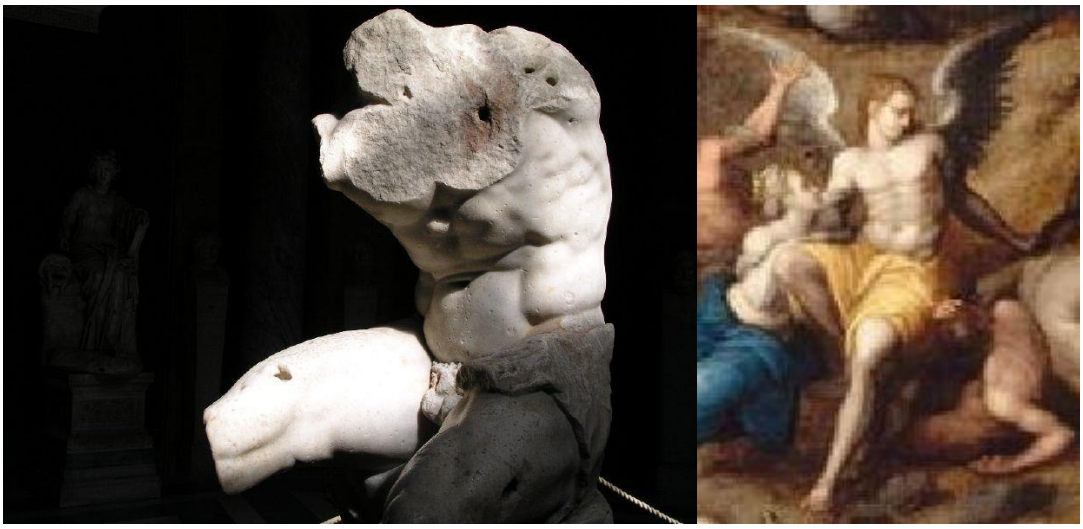

Figura 7. Izquierda: Apolonio de Atenas, *Torso de Belvedere*, c. II a. C., escultura en mármol, Museos Vaticanos. Derecha: Ángel con hoz, detalle del *Juicio Final* de Jean Cousin el Joven.

Figura 8. Pieter de Jode I, *El Juicio Final*, 1615, grabado en metal sobre papel, Biblioteca Nacional de Francia.

Figura 9. Izquierda: Cristo juez señalando su llaga, detalle del *Juicio Final* de Jean Cousin el Joven. Derecha: Cristo Juez coronado, detalle de grabado del *Juicio Final* de Pieter de Jode I.

Figura 10. Pieter de Jode I, *El Juicio Final*, grabado en metal sobre papel, publicado en Ámsterdam por Frederick de Wit sin cartelas.

Figura 11. Pieter de Jode I, *El juicio Final*, grabado en metal sobre papel, publicado en Ámsterdam por Fredercik de Wit, detalle de los recuadros en las esquinas inferiores.

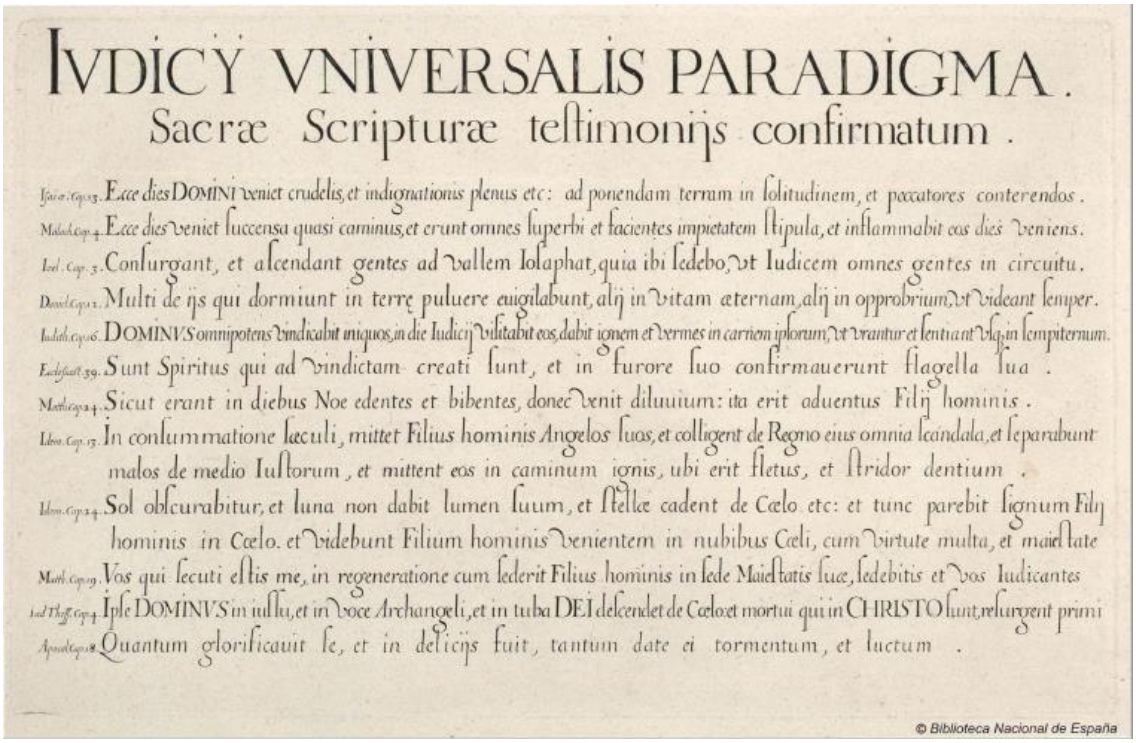

Figura 12. Cartela con versículos de la Biblia en latín, detalle del grabado del *Juicio Final* de Pieter de Jode I.

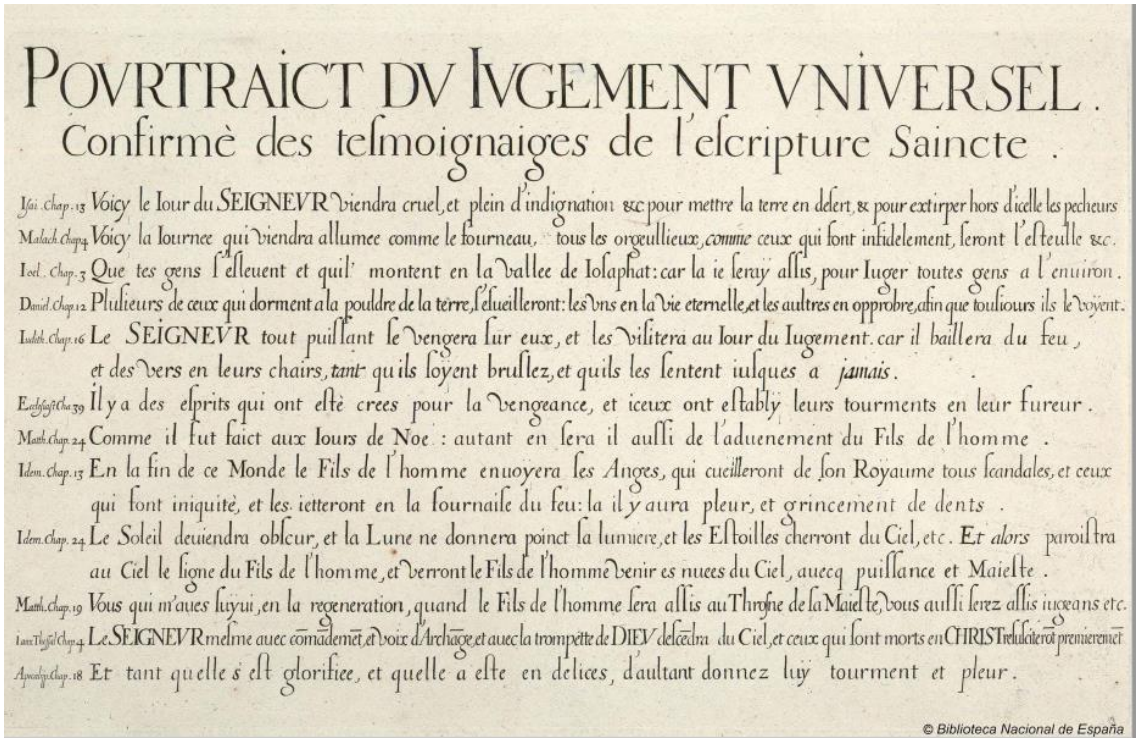

Figura 13. Cartela con versículos de la Biblia en francés, detalle del grabado del *Juicio Final* de Pieter de Jode I.

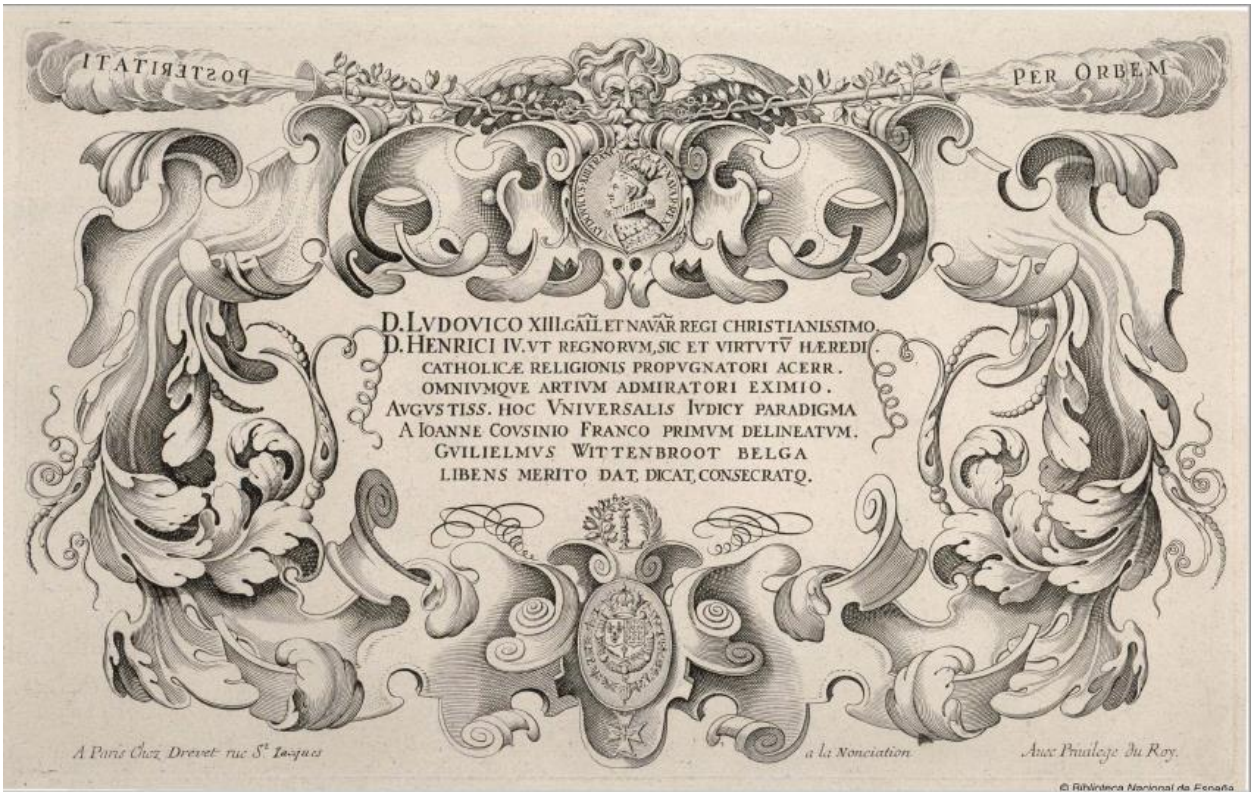

Figura 14. Dedicatoria del rey Luis XIII de Francia, detalle del grabado del *Juicio Final* de Pieter de Jode I.

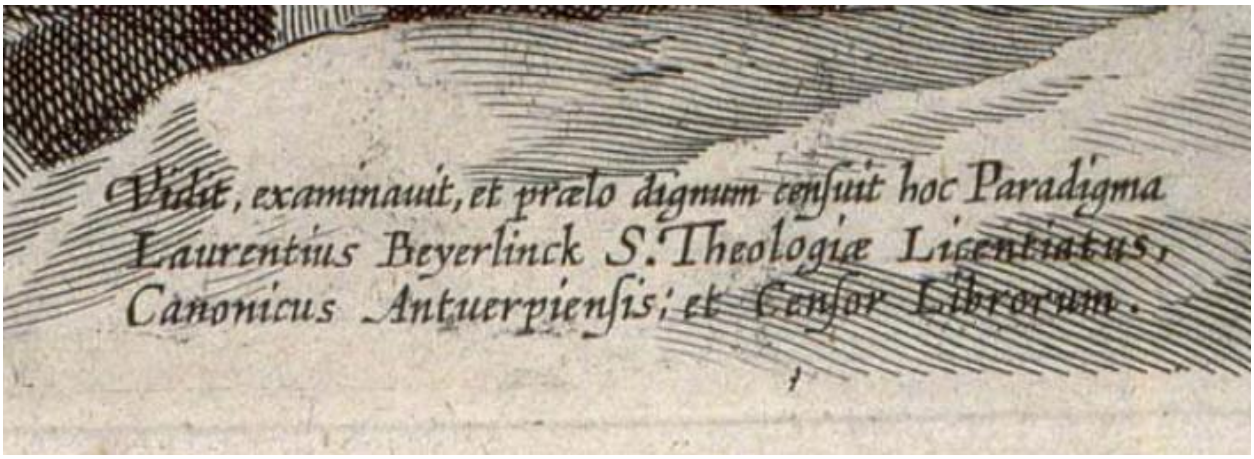

Figura 15. Leyenda que estipula la examinación del grabado por el censor Laurentius Beyerlinck, detalle del grabado del *Juicio Final* de Pieter de Jode I.

Figura 16. Anónimo, *Leviatán y Adán y Eva siendo expulsados del Paraíso*, siglo XVI, pintura mural, Santa María Xoxoteco, Hidalgo.

Figura 17. Anónimo, *El Juicio Final*, siglo XVI, pintura mural, San Nicolás Tolentino Actopan, Hidalgo.

Figura 18. Anónimo, *El Juicio Final*, siglo XVI, pintura mural, San Agustín Acolman, Estado de México.

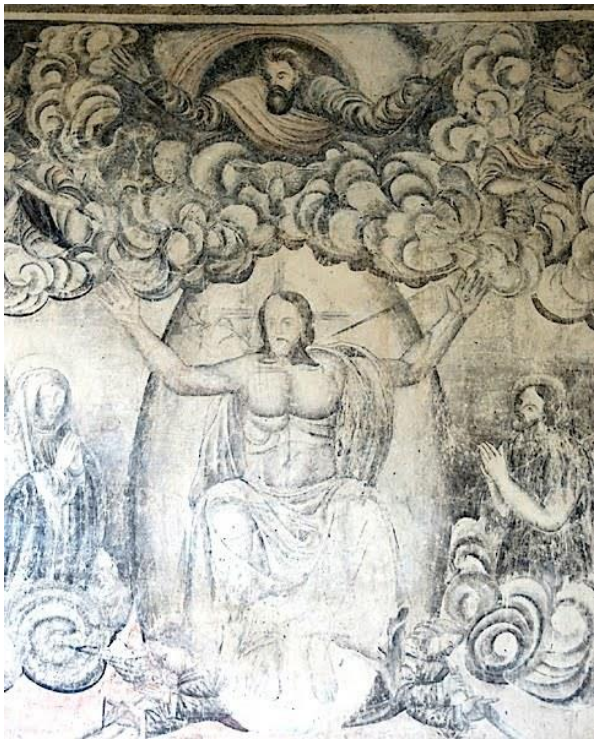

Figura 19. Anónimo, *El Juicio Final*, siglo XVI, pintura mural, Santa María Cuitzeo, Michoacán.

Figura 20. Anónimo, *El Juicio Final*, siglo XVI, relieve, capilla posa en convento de San Andrés Calpan, Puebla.

Figura 21. Andrés de Concha, *El Juicio Final*, c. 1575-1612, óleo sobre tabla, convento de santo Domingo Yanhuitlán, Oaxaca.

Figura 22. Pieter de Jode I, *El Juicio Final*, grabado en metal sobre papel, Museo Nacional de San Carlos.

Figura 23. Anónimo, *Juicio Final*, Siglo XVII, óleo sobre lienzo, Parroquia de la Santa Cruz, Puebla.

Figura 24. Cristo juez acompañado de la Virgen María y san José, detalle del *Juicio Final* de la Parroquia de la Santa Cruz en Puebla.

Figura 25. Izquierda: Cueva de los condenados, detalle del *Juicio Final* de Pieter de Jode I. Derecha: Cueva de los condenados, detalle del *Juicio Final* de la Parroquia de la Santa Cruz, Puebla.

Figura 26. Izquierda: Ángeles del Juicio, detalle del *Juicio Final* de Pieter de Jode I. Derecha: Ángeles del Juicio, detalle del *Juicio Final* la Parroquia de la Santa Cruz, Puebla.

Figura 27. Anónimo, *Juicio Final*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, Templo de santa Bárbara en San Pedro de Almoloya Cholula, Puebla.

Figura 28. Cristo juez, detalle de *Juicio Final* del Templo de santa Bárbara en san Pedro de Almoloya Cholula, Puebla.

Figura 29. Juan Sánchez Salmerón (atribuido), *Juicio Final*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, Museo Franz Mayer, ciudad de México.

Figura 30. Cartela con versículos de la Biblia, detalle del *Juicio Final* del Museo Franz Mayer.

Figura 31. Juan Sánchez Salmerón (atribuido), *Juicio Final*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, Templo de Nuestra Señora de Loreto, ciudad de México.

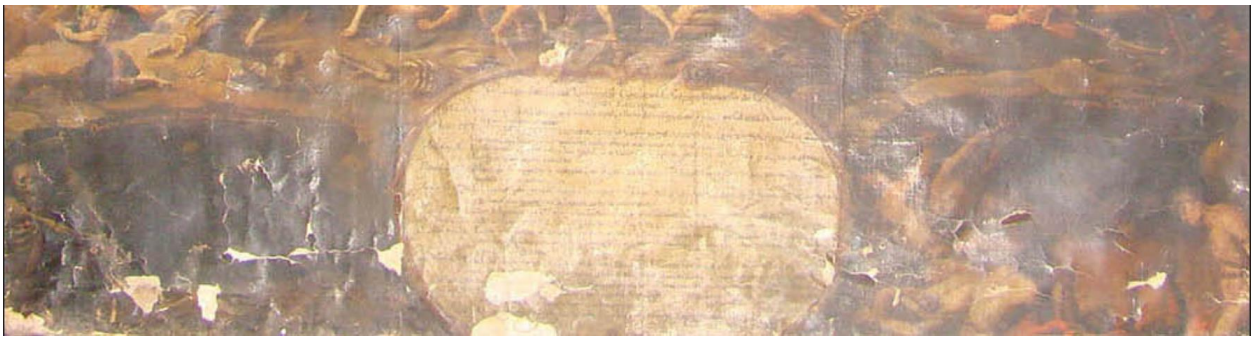

Figura 32. Cueva de la muerte, cartela con versículos de la Biblia y cueva del infierno, detalle del *Juicio Final* del Templo de Loreto, ciudad de México.

Figura 33. José Joaquín Esquivel, *Juicio Final*, c. 1790, óleo sobre lienzo, Misión de San Luis Rey de Francia, Oceanside, California.

Figura 34. Medallones de “las cuatro últimas cosas”: muerte, juicio, cielo e infierno, detalle del *Juicio Final* de la Misión de San Luis Rey de Francia, California.

Figura 35. Anónimo, *Juicio Final*, c. 1790, óleo sobre lienzo, Misión de San Antonio de Padua, California.

Figura 36. Levitán, detalle del *Juicio Final* de la Misión de San Antonio de Padua, California.