

## **El Reinado del Anticristo Estudio comparativo entre los programas de Orvieto y Caquiaviri**

### **The Reign of the Antichrist Comparative study between the programs of Orvieto and Caquiaviri**

Lucía Querejazu Escobari  
Instituto de Investigaciones Históricas-UMSA  
E-mail: luciaquerejazu@yahoo.com

#### Resumen

Este artículo examina las pinturas del Anticristo de los programas iconográficos de las iglesias de Orvieto en Umbria, Italia (1499-1503) y Caquiaviri, en la Audiencia de Charcas del Virreinato del Perú (1739). El objetivo es develar las fuentes grabadas de las obras y los procesos de comisionado y determinación del contenido. Al realizar un estudio comparativo, el artículo contribuye a comprender mejor las apropiaciones de los grabados por un lado y los vínculos con las herejías e idolatrías por el otro.

Palabras clave: Anticristo; grabados; herejía; idolatría.

#### *Abstract*

*This article examines the paintings of the Antichrist within the iconographical programmes of Orvieto in Umbria, Italy (1499-1503) and Caquiaviri, in the Audiencia de Charcas, Viceroyalty of Peru (1739). The aim is to reveal the engraved sources of the paintings and the processes of commissioning and content definition. By doing a comparative study, the article helps to better comprehend the appropriation of engravings on one hand, and the links between paintings and heresies or idolatries on the other.*

*Keywords: Antichrist; engravings; heresy; idolatry.*

---

Doctoranda de la Universidad de Buenos Aires bajo la dirección de Ana María Presta y Marta Penhos. Historiadora por la Universidad Javeriana de Colombia (2006). Ha sido docente de la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz) y de la Universidad Pública de El Alto (El Alto). Forma parte de la Sociedad Boliviana de Historia y la Asociación de Estudios Bolivianos, así como del grupo de investigación Spanish Italy and the Iberian Americas de la Fundación Getty dirigido por Alessandra Russo y Michael Cole. El presente artículo fue posible gracias a la beca de investigación de la Fundación Thoma, el Museo Blantony, la Biblioteca LLILAS Benson de la Universidad de Texas, Austin.

## Introducción

Uno de los legados más destacados del trabajo de Teresa Gisbert es haber establecido tramas iconográficas en toda la región andina. Uno de los temas que trabajó individualmente fue el de la representación virreinal del Anticristo que publicó en la *Latin American Literary Review* en 1998. En él, Gisbert hace un repaso de las tres pinturas referidas al tema en América, dos en México, asociadas a la vida de San Francisco de Asís y la tercera en la iglesia del pueblo de Caquiaviri, en Pacajes, en el altiplano paceño, como parte de la serie de las Postrimerías de este templo. Esta última, que es la única en representar en lienzo completo los hechos de la vida del Anticristo, es la que nos ocupa en este análisis. En su artículo, Gisbert establece que la fuente de la pintura de Caquiaviri es un grabado de Johan Wierix que acompaña la *Evangelicae Historiae Imagines* del jesuita Jerónimo Nadal, publicado completo por Nutius en 1595<sup>1</sup>. Gabriela Siracusano (2010) ahonda en esta asociación en un análisis del uso del texto de Nadal escrito en el lienzo. Habiéndose ya establecido por estas autoras tanto la fuente de la pintura como sus usos visuales y textuales, lo que este artículo busca hacer es analizar el objeto de la pintura y su posible uso en relación con su contexto.

Para hacer esto proponemos hacer una comparación con la única otra representación pictórica de los hechos de la vida del Anticristo en el arte del periodo temprano moderno occidental que es la realizada por Luca Signorelli en la Catedral de Orvieto, Italia. Ambas representaciones forman parte de un ciclo de Postrimerías. La pintura de Orvieto es un fresco pintado entre

---

1 De acuerdo con el estudio de Walter Mellion (2003), los grabados que acompañan esta edición se publicaron inicialmente solos en 1593 y solamente dos años después se publicó la obra completa, es decir textos y grabados juntos. El estudio de Siracusano (2010) se refiere a los textos por lo que la fecha a considerarse en 1595.

1499 y 1503<sup>2</sup>; la de Caquiaviri es un lienzo pintado al óleo y forma parte del conjunto de 1739, datación hecha por Mesa y Gisbert.

Para lograr este objetivo, partimos de la premisa de que se trata de un tema iconográfico raro y poco representado en la historia del arte occidental. Ahora bien, los términos del cotejo no serán solo los de una comparación iconográfica, sino que queremos indagar en ambos casos sobre tres aspectos relevantes en relación con la existencia de las obras. Primero, indagamos sobre las fuentes de las que se alimentan y que en gran medida reproducen; en segundo lugar, es determinante el patronazgo o comisionado de las obras y el rol que jugaron estos en la composición del programa y finalmente, el objeto de las pinturas hasta donde es posible dilucidarlo con las fuentes existentes y conocidas.

Sabemos que, como dice Mujica Pinilla, en la pintura colonial “suelen encontrarse añadidos, sutiles adaptaciones, recortes, combinaciones, mezclas de estampas de diversa procedencia y fecha” (Mujica Pinilla, 2016: 23). Queremos determinar a qué responde la reformulación que se puede haber dado y si es visible tanto en el arte europeo como en el colonial. Ya hemos expuesto que la pintura de Caquiaviri sigue el modelo del grabado flamenco pero nos preguntamos hasta qué punto se hicieron adaptaciones y recortes y si estos pueden haber respondido a una influencia no hispánica.

## La vida del Anticristo

La tradición medieval se nutre de las referencias bíblicas para generar una historia, a manera de vida, del personaje. Una de las obras más conocidas y populares sobre el Anticristo es la de Adso de Montier-en-Der o Adso Dervensis, *De ortu et tempore Anticristi necnon et tractatus qui ab eo dependet* (siglo X), una obra de exégesis bíblica combinada con tradiciones de diversos autores medievales como Haimo de Auxerre y Alcuino que sigue un formato hagiográfico, motivo por el cual fue tan popular. Hugh de Strasgourg escribió el *Compendium theologiae veritatis* (siglo XIII), antes atribuido a Alberto Magno. En esta obra igualmente se puede encontrar un recuento de la vida del Anticristo. Y finalmente la obra de Hartmann Schedel *Liber chronicarum* (1493) (Hall y Uhr, 1992).

El Anticristo será un líder, un profeta tan convincente que hasta los sabios le seguirán. Convencerá a la gente de seguirlo con mentiras, regalos y magia (que se creará que son milagros verdaderos). Los profetas Elías y Enoc, que habrían sido llevados de este mundo sin morir, serían sus adver-

2 Las fechas se refieren al trabajo de Signorelli en toda la capilla; no se puede establecer exactamente en qué momento en este lapso terminó el muro dedicado al Anticristo.

sarios principales e intentarían convertir a los judíos al cristianismo. Ante esto y la reticencia de los verdaderos fieles a convertirse a sus doctrinas, el Anticristo iniciará una persecución, fruto de la cual Elías y Enoc serán martirizados y los justos, perseguidos. En el Monte de los Olivos osará ascender al cielo como demostración de su poder (basado en magia) pero no lo podrá hacer porque será detenido por el arcángel San Miguel. Entonces caerá a la tierra y será destruido junto con sus seguidores.

Estos son los hechos de la vida del Anticristo en rasgos generales, los que son representados en mayor o menor detalle por las pinturas que analizaremos a continuación.

### **El Anticristo de Signorelli en Orvieto**

En la catedral de la ciudad de Orvieto, al norte de la ciudad de Roma, en la Capella Nuova o capilla de San Brizio se encuentra una serie de frescos realizados por el artista Luca Signorelli (ca.1450-1523) entre 1499 y 1503 como continuación de la obra iniciada por Fra Angelico (1395-1455) y otros artistas a partir de 1447. Es aceptado por los especialistas que el beato Fra Angelico fue quien diseñó en rasgos generales la temática de los frescos de esta capilla que gira en torno al Juicio Final (Hall y Uhr, 1991; Riess, 1995). En el programa, representado en los muros laterales y en la bóveda, destaca el fresco realizado por Signorelli denominado *Hechos del Anticristo* y que representa una narración visual correspondiente a la tradición de la vida del Anticristo derivada de las narraciones de los autores antes mencionados.

En el centro de la composición del fresco se puede ver al Anticristo de pie sobre una especie de podio, con un demonio detrás suyo que le susurra en el oído, ante un grupo de gente que le escucha atentamente dispuesta a la izquierda del observador. Detrás de esta gente se ve la tortura y muerte de los no creyentes del Anticristo a manos de sus hombres. En la parte central derecha, se observa el fondo de esta escena central. Se ve un templo y figuras de negro atacando a otras. En torno a esta composición se ven dos escenas en las que el Anticristo realiza un milagro por un lado, y la decapitación de los santos Elías y Enoc por el otro. En el extremo izquierdo superior se puede ver al Anticristo en su “falso ascenso” al cielo siendo detenido por San Miguel y cayendo como consecuencia. Como parte de la caída, la mirada es dirigida hacia la destrucción de los seguidores del Anticristo por los rayos que salen de la imagen de San Miguel. Finalmente, en el extremo inferior izquierdo se puede ver el autorretrato de Signorelli mirando al espectador y detrás de él, el que se asume que es de Fra Angélico mirando las escenas ante ellos.

La composición realizada por Signorelli no tiene, de acuerdo con Jonathan Riess (1995), precedentes ni descendientes en la pintura. La explicación más aceptada acerca del porqué de la obra y lo que ésta representa fue la planteada por André Chastel (1973). Chastel se basó en una carta de Marsilio Ficino al colegio cardenalicio en la que hacía referencia a Savonarola como a un anticristo para afirmar que el Anticristo de Signorelli es Savonarola (Hall y Uhr, 1991: 54) y que las desgracias que se representan hacen referencia al complejo mundo político de intrigas y corrupción que se vivía en Florencia en el siglo XV. Sin embargo, esta interpretación es discutida tanto por Edwin Hall y Horst Uhr como por Riess quienes publican a principios de los noventa interpretaciones renovadas de los frescos de Orvieto.

**Ilustración 1**  
**Luca Signorelli, Los hechos del Anticristo, 1499-1503**  
**Capilla de San Brizio, Orvieto.**



Hall y Uhr abordan el tema de la comisión de la obra en relación con la composición de temas icnográficamente raros o complejos. De acuerdo con estos, la opinión aceptada por los académicos de la historia del arte italiano del Re-

nacimiento es que las iconografías complejas eran elaboración de los artistas mismos, demostrando un alto nivel de conocimiento tanto como de ingenio. Tras una revisión minuciosa de los contratos de Signorelli, se demuestra que para este caso específicamente, la utilización del Anticristo como parte de la narración de las Postrimerías y más concretamente junto al Juicio Final no es una invención del artista y que corresponde una lectura inspirada en la obra de Hartmann Schedel *Liber chronicarum* de 1493. Esta interpretación se basa en dos elementos: el primero, que Anticristo y Juicio Final no eran temas que se representaran juntos hasta la composición de Schedel; el segundo, que el grabado de Wohlgemut que acompaña el texto de Schedel es la fuente para la composición de Signorelli.

### Ilustración 2

Michael Wohlgemut, Anticristo.

Fuente: Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, 1493



Hasta ese momento no existía un canon, patrón o iconografía determinada para la representación de la vida o hechos del Anticristo. Las representaciones de Wohlgemut, Signorelli y la presente en Nadal sobre la cual ahondaremos más adelante, presentan de manera original e innovadora una composición con algunas variaciones de las escenas de la vida del Anticristo descritas anteriormente. La forma en la que se disponen estas partes de la historia en un diseño es lo que se identifica como elementos iconográficos, que los autores encuentran en Wohlgemut y que Signorelli utiliza en su creación.

En el grabado del *Liber chronicarum* se destacan dos elementos importantes porque son novedosos de la composición que son tomados por Signorelli: por un lado, el demonio de pie que detrás del Anticristo le susurra en el oído mientras este se presenta ante el pueblo como si fuera Cristo. Por el otro lado, en el grabado, el Anticristo es elevado a los cielos desde el monte de los Olivos en una demostración de su supuesto poder. Quienes lo elevan son varios demonios; de acuerdo con los autores, probablemente Wohlgemut se inspirara en un famoso grabado de Martin Schongauer (1470-1475) que muestra a San Antonio Abad levantado y atormentado por los demonios (Hall y Uhr, 1991: 50). Como dijimos, el ascenso del falso profeta es detenido por San Miguel y en el grabado se refleja este combate con los demonios. Esta formulación es ingeniosa y no está justificada por una tradición textual, lo que indica que es una composición original del artista (Ibíd.: 51). Lo relevante aquí es que el grabado alemán propone una narración visual que es luego tomada por Signorelli y transformada pues él invierte la figura del Anticristo (mira hacia el cielo) y elimina a los demonios de este ascenso. Podemos resumir que el grabado del texto de Schedel es la fuente para Signorelli y que éste hace algunas modificaciones en su elaboración del fresco. Este es un ejemplo de muchos otros que ejemplifican el uso de grabados como fuente no solo en América sino también en Europa.

Riess, por su parte, realiza un análisis vinculado con el contexto social vivido en Orvieto y su región en el momento de la elaboración de los frescos para determinar el origen del tema. A partir de ello concluye que el salvajismo del mundo político y los acontecimientos de la década de 1490, de agitación apocalíptica y de acontecimientos que pudieron ser interpretados en este sentido como terribles tormentas y plagas que afectaban a la población en general incluyendo al propio Signorelli, inspiraron la temática de los frescos de la capilla (Riess, 1995: 13). Para este autor, no se puede entender el programa de los frescos sin considerar que en el mismo templo, justo en frente de la capilla de San Brizio, se conserva la hostia del milagro de Bolsena<sup>3</sup>, vinculado con la creación de la fiesta de Corpus Christi. La interpre-

3 El milagro de Bolsena es un milagro eucarístico. “En el año 1264 el Padre Pedro de Praga, Bohemia, dudaba sobre el misterio de la transustanciación del Cuerpo y de la

tación de Riess es que el programa de la capilla está destinado a afianzar el triunfo indiscutible de Cristo a través de la transubstanciación en la hostia en el sacramento de la Eucaristía (visibilizado en el milagro de Bolsena) en el rito romano.

Miri Rubin (1991), en su investigación sobre la Eucaristía y la fiesta del Corpus Christi en la cultura medieval, desentraña los detalles del surgimiento de la necesidad de la fiesta. Sería en realidad en Lieja donde, en una comunidad de beatas abierta por las órdenes mendicantes, una mujer llamada Juliana de Cornillon (c.1193-1258) habría tenido visiones en las que Cristo le transmitía la necesidad de una fiesta en relación a la Eucaristía. Dado que la validación de la espiritualidad de mujeres como Cornillon se dio gracias al influjo de franciscanos y dominicos en la región, serían estos últimos los que impulsarían activamente la idea de la fiesta que vendrá a ser el Corpus Christi. Esto además se dio en un contexto en el que se interpretaron sus visiones en el marco del deseo de afianzamiento de la misa como el mejor mecanismo para la integración religiosa del laicado. Una fiesta que resalte este sacramento podría ser la perfecta oportunidad para consolidar esta gestión (Rubin, 1991).

Evidentemente existió un intento de vincular el origen de la fiesta del Corpus con el milagro de Bolsena, como destaca Riess, pero de acuerdo con Rubin, no se puede establecer una relación entre el milagro y la instauración de la fiesta. El papa Urbano IV proclamó la misma en 1240 y en 1264 celebró el rito de la fiesta del Corpus en Orvieto porque ahí estaba la sede de la curia papal ese año. Ahora bien, con esto no se quiere desmentir el milagro de Bolsena sino solo aclarar que la afirmación de que ahí surgió la fiesta del Corpus Christi deriva más bien de la tradición gestionada por la orden dominica sobre el tema más que de la realidad histórica. Esto se basa en la creencia de que la liturgia de la primera fiesta del Corpus fue escrita por Santo Tomás de Aquino<sup>4</sup> quien estuvo efectivamente en Orvieto. Es en parte por esto que Riess otorga a los dominicos un rol influyente en la definición de la iconografía de los frescos de la capilla.

Los frescos de la capilla de Orvieto fueron gestionados por un consejo de administradores de la catedral provenientes de la elite de la ciudad, además de un representante papal. Desde 1354, Orvieto estaba sometida a los

---

Sangre de Cristo en la Eucaristía. Acudió así en peregrinación a Roma para pedir sobre la tumba de San Pedro la gracia de una fe fuerte. De regreso de Roma, Dios se le manifestó de manera milagrosa ya que cuando celebraba la Santa Misa en Bolsena, en la cripta de Santa Cristina, la Sagrada Hostia sangró llenando el Corporal de la Preciosa Sangre” (Siervas, 1997).

4 De acuerdo con Rubin, solo las fuentes de la orden hacen referencia de este hecho que no es mencionado por su primer biógrafo ni considerado en el proceso de su canonización.

Estados Pontificios a través del cardenal Albornozy y su protector desde 1494 fue Cesar Borgia (Riess, 1995). Por razones desconocidas, los encargados de las obras en la capilla tardaron más de cincuenta años en definir al sucesor de Fra Angélico para terminar las obras, lo que es difícil de interpretar. En los documentos de contratación de Signorelli así como de los otros artistas involucrados en las bóvedas, se establece con mucha claridad que las obras seguirán las órdenes dadas por este consejo y que se ejercerá un control sobre la ejecución de las mismas.

Gracias a esa documentación se sabe que el Juicio Final era el tema general de la composición desde un inicio aunque no se conocen las razones detrás de esta elección. En el contrato de 1499 de Signorelli, se especifica que el pintor debía elaborar figuras e historias dadas por el consejero papal o *camerlengo* (Hall y Uhr, 1991: 38). Para la definición de las escenas del Anticristo se sabe que se optó por hacer reuniones con teólogos, de las que participó Signorelli aunque es imposible saber qué rol tuvo él. Los autores consideran que fue en esta instancia que surgió el *Liber chronicarum* con los grabados de Wohlgemut que permitieron asociar el Juicio Final con el Anticristo, como se dijo anteriormente.

Para Riess, sin embargo, no se debe dejar de lado la presencia dominica que está incluso representada en el fresco del Anticristo. Este autor presume que el dominico detrás del Anticristo es específicamente San Vicente Ferrer, una identificación basada en la comparación con muchas otras representaciones del santo posteriores a su canonización en 1455. Los sermones y textos del santo sobre el Juicio Final y el Anticristo son considerados por Riess como centrales para la definición del fresco, y considera que estas serían las fuentes teológicas principales de Signorelli (Riess, 1995: 86). Esto explicaría lo central de la disposición de la prédica de estos dominicos en detrimento de la historia de los profetas Enoc y Elías que son los que de hecho son enviados para echar por tierra al Anticristo y que en el cuadro aparecen en mucho menor tamaño detrás de la predicación.

Podemos concluir, por lo tanto, que el consejo encargado de gestionar las obras para la catedral se ocupaba de lo material, de los costos, la elección de los ejecutores y además en este caso, del contenido de las pinturas. Esta conclusión que parece casi convencional en el arte colonial, no parece serlo para el italiano de este periodo, por lo tanto en ello también se trata de un fresco excepcional.

Existe una asociación histórica bien establecida entre Orvieto y los movimientos heréticos del siglo XIII, especialmente el de los cátaros. Éstos, además de ser escépticos de la Eucaristía, dudaban de la resurrección del cuerpo, el purgatorio, el cielo y el infierno y de la eficacia de las plegarias posteriores a la muerte por lo que el programa de la Capilla de San Brizio se presenta

como una afirmación de la veracidad de estas doctrinas. Orvieto como centro de movimiento dominico tiene que haber pesado, de acuerdo con Riess, en la gestión de un programa de acuerdo a sus intereses y actividades.

Los dominicos fueron asignados en 1231 a la lucha contra los cátaros en Alemania y dos años después en Francia, centro neurálgico de esta herejía (Barber, 2000: 147). La eficacia de la presión ejercida por la Iglesia en esta región llevó a que los ministros de los cátaros se trasladaran para esconderse al norte de Italia y otros pocos se esparcirán en diferentes localidades de la península. Se creía que en 1250 había alrededor de 2.500 herejes en Italia, incluso parece haber habido una colonia de cátaros en Apulia. De todas maneras, la Lombardía parece haber sido el refugio principal de los cátaros en el siglo XIII. San Pedro de Verona fue uno de los personajes sobresalientes de esta persecución como inquisidor de Lombardía (Barber, 2000).

La cercanía de los cátaros y la imponente presencia de la orden de predicadores en Orvieto, aunados a un sentimiento apocalíptico popular, atraían también a las representaciones teatrales alusivas al tema. En 1508 se llevó a cabo en Orvieto una representación de la vida del Anticristo. La obra fue realizada por penitentes y flagelantes. De acuerdo con Riess, los dominicos establecieron la asociación entre el Anticristo y la herejía bajo la consigna de que la persecución era el mejor método de purificación (Riess, 1995: 84).

Por lo expuesto, Riess es partidario de interpretar el objetivo de la Capella Nuova como una celebración del sacramento de la eucaristía y la necesidad de evitar el pecado. De acuerdo con este autor, las obras llaman al arrepentimiento y la contrición y proclaman la victoria de la humildad de Cristo sobre el orgullo del Anticristo y los pecadores, especialmente los herejes (Ibíd.: 23).

## El Anticristo de Caquiaviri

La pintura sobre *El Reinado del Anticristo* en Caquiaviri fue pintada con el conjunto de su serie en 1739. La serie, que se compone de *Infierno*, *Gloria*, *Muerte* y *Juicio Final*, es la serie de Postrimerías más completa de la región y es excepción en sus dimensiones y programa. Como se expuso inicialmente, Teresa Gisbert en 1998 determinó que la fuente principal de este lienzo es el grabado de Wierix que acompaña la *Evangelicae Historiae Imagines* del jesuita Jerónimo Nadal. A continuación, presentamos una relación de la historia de la obra y un análisis detallado de las similitudes de la pintura con el grabado para determinar qué tanta apropiación pudo haber del tema en el taller donde se produjo este lienzo.

## La obra de Nadal

Esta obra tan importante dentro de la labor misionera de los jesuitas en las Indias Orientales y Occidentales, fue el resultado de años de negociación entre la orden y los grabadores flamencos que antecedieron a la producción. La obra fue diseñada en bocetos o *modelli* por el maestro romano, especialista en ilustración, Bernardino Passeri en torno a 1587 a partir de dibujos de Agresti y Fiammeri. Esta serie fue complementada en una etapa final por los *modelli* de Martin de Vos. Finalmente, una vez en Amberes, los grabadores Jeronimo (Hieronymus), Johan y Antoon Wierix, Adrian y Jan Collaert y Karel van Mallery realizaron las versiones finales (Mellion, 2003: 3). Este proceso complejo y colectivo de creación era regular en la creación artística en Europa y es uno en el cual no se puede definir el autor original y principal puesto que no corresponde. Esto da cuenta cómo, en Europa, el trabajo creativo era colectivo y pertenecía a talleres y a varias manos y autores intelectuales y no solo a uno de ellos. En este error tiende a caerse cuando se determinan las fuentes de las pinturas coloniales; señalar un grabado como fuente no quiere decir que el autor del grabado haya sido quien haya pensado o diseñado la imagen o que lo haya hecho solo.

Estas referencias nos dan también razón de los trámites a los que estuvo sujeto el padre Nadal y sus discípulos para lograr sacar a la luz la obra. Iniciada en Italia y relacionada con los sermones a los evangelios dominicales del general de la Orden en ese momento, Francisco de Borja, realizados entre 1563 y 1567 (Mellion, 2003: 2), embellecidos con una serie de grabados, esta obra tuvo desde el inicio un formato fijo de imágenes con anotaciones, más similar tal vez al lenguaje propio de la cultura emblemática del Renacimiento (Leal, 2017).

El formato fijo de las imágenes, anotaciones y meditaciones hacen referencia a una lógica cartográfica. La lectura define un tránsito, un itinerario mapeado pictóricamente como una peregrinación de Cristo, la Virgen y sus seguidores. Nadal llama a memorizar estos viajes espirituales y por ello la ubicación de los sitios debe realizarse mediante técnicas de la memoria para lo que sirve la anotación situada al pie de cada imagen (marcadores mnemónicos). La obra se pensó para el uso de la orden, especialmente para los aspirantes a sacerdotes y para aquellos que se desempeñaban en las misiones alrededor del mundo, para que se ayudasen en el trabajo con las imágenes y pudieran así más fácilmente imprimir en los nuevos cristianos todos los misterios de la redención humana que retienen con dificultad a través del catecismo y la prédica.

Los grabados de esta obra tienen el siguiente formato: llevan en la parte superior la referencia sobre a qué domingo específicamente se refiere esta meditación, en este caso es el domingo veinticuatro después de Pentecostés. Debajo de esto se consigna un título, *De Antechristo*. En la parte central y

con formato vertical correspondiente a la página de un libro están las imágenes diseñadas especialmente para este fin. En el pie de todas las imágenes se encuentra un recuadro a manera de leyenda de la imagen mediante letras ubicadas en la escena.

El grabado en la obra de Nadal, que figura como la lámina 97, nos muestra al Anticristo sentado en un trono a la derecha de la imagen, dentro de un edificio y al final de una escalinata. Al pie de los escalones la gente está aglomerada escuchándolo de rodillas y en posición de oración con las manos unidas frente al pecho, entre ellos se destaca a los judíos . En la parte trasera se observan las columnas del edificio donde está el Anticristo y fuera de este se ven diferentes escenas.

**Ilustración 3**  
**Johan Wierix, Reinado del Anticristo**  
**Fuente: Nadal, *Historiae Evangeliae Imagines* 1595**



El análisis detallado de la composición de la pintura nos revela que la de Caquiaviri es una composición un tanto más compleja que la que acompaña el texto del jesuita. Evidentemente, fue necesario adaptar la disposición de escenas en formato vertical que ocupa una página de libro a un lienzo de formato horizontal. En el proceso de reacomodamiento de las escenas es que seguramente surgieron las opciones para hacer cambios y esto no plantea en sí mismo mayor modificación de la iconografía.

Modificaciones iconográficas de mayor envergadura corrían el riesgo de generar errores en la correcta representación de los santos para lo cual existen reglas que permiten comprender las jerarquías y roles de cada una de las figuras representadas y considerando lo poblado que estaba el santoral católico para el siglo XVIII, la reglamentación parece lo más sensato (Pacheco, 1956). En este regulado ejercicio de la transmisión de imágenes, son raras las composiciones completamente originales que demuestren una creación iconográfica local (Stastny, 1982).

**Ilustración 4**  
**El reinado del Anticristo, Caquiaviri, 1739**  
**Fuente: Fotografía de Pedro Querejazu.**



A continuación, con el fin de establecer la fidelidad del lienzo con el grabado, presentamos una tabla comparativa entre ambos partiendo de los elementos esenciales a la narración del *Reinado del Anticristo* que propone el grabado.

Grabado de Nadal (Wierix)	Lienzo de Caquiaviri
A: El Anticristo reina y predica desde su trono en un templo.	A: El Anticristo reina y predica desde su trono en un templo. Adiciones: El Anticristo está acompañado de cuatro pequeños demonios, uno de los cuales le sopla al oído con un fuelle.
B: Le adoran los judíos (caracterizados por su vestimenta) y la multitud de mortales.	B: Le adoran los judíos (caracterizados por su vestimenta) y la multitud de mortales. Adiciones: Se especifican las nacionalidades de los adoradores a través de los colores de piel y los tocados. Se ven representaciones de turcos, un indígena con tocado de plumas y un negro.
C: Por la ventana del templo del Anticristo se observa la destrucción de Jerusalén y el Templo de Salomón por Tito.	C: En un vano similar pero que en este templo es un arco completo se ve un edificio en llamas que se puede asumir representa al templo de Jerusalén. Adiciones: En el mismo espacio además se ven a demonios sacando oro y plata de un cerro y el fondo de un río, y se observan tres escenas en las que el Anticristo realiza su prédica y hace sus milagros o magia.
D: A través de la puerta se observa una hoguera donde arderán los seguidores del Anticristo y el mismo falso profeta.	D: No se observa este fuego como hoguera. Adiciones: Se puede ver a los seguidores de pie con llamas mientras observan la caída del Anticristo que por su osadía intentó ascender al cielo donde es frenado por el arcángel San Miguel. Al fondo se ve la destrucción de Jerusalén a causa del temblor (profecía de Enoc y Elías).
E: Enoc y Elías eran veraces y se dieron todos los signos de la llegada del Anticristo, luego ellos resucitan y ascienden al cielo. En el vano que se ve por la puerta del templo se ve a dos cadáveres en el suelo.	E: Adiciones: La historia de Enoc y Elías se representa ampliamente mostrando como el Anticristo los hace decapitar, cómo profetizan y finalmente su ascenso al cielo como almas.
F: Se observa la persecución de aquellos que no creían en el Anticristo como mártires.	F: Se observa la persecución de aquellos que no creían en el Anticristo cómo mártires de manera mucho más explícita y gráfica con degollamientos y vistosos derramamientos de sangre. También son visibles varios cadáveres.
G: Rompimiento de Gloria en la parte superior izquierda, la venida de Cristo anunciada por ángeles con trompetas.	G: Este espacio es en el que se representa el tránsito de las almas de los profetas y no la segunda venida de Cristo puesto que esta está representada en el lienzo contiguo sobre la Resurrección de las almas y el consecuente Juicio Final.

Como se puede ver en la tabla, los contenidos esenciales del grabado de la obra de Nadal están todos en la pintura de Caquiaviri con el complemento de la segunda venida de Cristo en el lienzo contiguo. Por lo demás, la representación de las escenas es esencialmente la misma con variantes que tienen que ver más con la adición de elementos que con un cambio del sentido de la imagen. En conclusión, es irrefutable que esta pintura está basada en el grabado. Sin embargo, como es evidente en la tabla, en cada una de las escenas existen cambios, algunos mínimos y otros de mayor consideración.

Las modificaciones menores son: la elaboración en el detalle de los vestidos y tocados de los que adoran al Anticristo en el templo, aún cuando en ellos se hacen modificaciones interesantes como integrar a un negro y a un indio con tocado de plumas. A este respecto debemos mencionar que tanto Gisbert como Mujica Pinilla consideran que este indio es de hecho un Inca<sup>5</sup> (Mujica Pinilla, 2016: 106). Otra modificación menor es la decisión de no incluir la Segunda Venida de Cristo, pero ésta tiene sentido si consideramos que esta está representada en todo su esplendor en el lienzo dispuesto al lado, el del *Juicio Final*. De todas formas, la intención, desde lo formal, es que no se rompa la estructura de la composición y se mantenga este rompimiento de gloria o apertura de los cielos para recibir, en este caso, a las almas de los santos Enoc y Elías.

Es una modificación mayor la de representar los hechos de la prédica del Anticristo y de los acontecimientos en torno a los santos profetas en la dimensión que tienen y con tanto detalle. En esto, el lienzo de Caquiaviri pareciera seguir más bien a Signorelli y no a Nadal. Lo mismo con la referencia a las riquezas que se otorgaran al Anticristo, la brutalidad de la persecución y los muertos representados en el lienzo. Pero las dos modificaciones de Caquiaviri que más se vinculan formalmente con Orvieto son los demonios, tanto en su rol detrás del Anticristo, hablándole o soplándole al oído como en el falso ascenso. Como hemos detallado anteriormente, Signorelli muy probablemente tuvo como fuente a Wohlgemut quien es el que sienta al Anticristo en un trono y lo rodea de demonios. Ahora bien, en cuanto al ascenso, en Caquiaviri vemos que los demonios elevan al falso profeta como está en el grabado de Wohlgemut; sin embargo, el cuerpo del Anticristo está volteado, modificación atribuida expresamente a Signorelli. Así pues, el lienzo de Caquiaviri parece deberse a las tres representaciones del Anticristo previas a su elaboración: a la de Wohlgemut (demonios), a la de Signorelli

5 Sobre esto, no coincidimos plenamente pues en este caso, a diferencia de la representación del cacique en el cuadro del Juicio Final de la misma iglesia, el tocado del indio es genérico (no es una mascaypacha) y por lo tanto puede remitir a los grabados alegóricos sobre América donde ésta es representada por indios con plumas, sin identificación étnica específica.

(ascenso del Anticristo mirando al cielo, matanzas, vida de los profetas) y a la de Wierix (predica en el templo ante los pueblos y composición general), además de contener los textos de Nadal escritos encima.

Acerca de la definición de los autores de los lienzos de Caquiaviri, no podemos establecer con la claridad que se tiene para el caso de Orvieto si existió algo similar a un consejo o quiénes tomaron qué decisiones. Podemos, sin embargo, proponer algunas conclusiones en función de lo que se realizó en casos similares en la región: a saber que los caciques principales de las poblaciones andinas fueron los que facilitaron la parte material, es decir fueron los que pagaron por las obras, así fuera en parte. Esto fue lo ocurrido en Carabuco, en Jesús de Machaca y en Tiwanaku entre otros (Gisbert, 1994).

La documentación existente acerca de las obras de la iglesia de Caquiaviri en 1643, al momento de la construcción del techo<sup>6</sup>, arroja luces sobre este tema. De acuerdo con ella, la financiación recayó tanto sobre los caciques como sobre las donaciones de la comunidad así como sobre las autoridades españolas puesto que Caquiaviri era sede del corregidor de la provincia. Este mismo patrón puede haberse dado para la comisión de las pinturas, no solo las de las Postrimerías sino para al menos las otras tres series realizadas para este templo. Es más sensato pensar en la colaboración colectiva de estos actores entre los que, además, debería contarse con religiosos y tal vez comerciantes.

Consideramos que la complejidad del programa de Caquiaviri, al igual que Orvieto, requirió de la intervención de autoridades religiosas competentes en temas de teología, es decir no solo de un párroco sino de algún religioso con estudios superiores. La temática de las Postrimerías no es exclusiva de la región y da pocas pautas de manera genérica sobre su autoría a partir de una atribución estilística. Sin embargo, la serie de la vida de San Antonio Abad, ubicada frente a la pintura del Anticristo en la iglesia, está estrechamente vinculada con los programas antonianos representados en la capilla dedicada al santo en Cusco (Stastny, 1982). Por este motivo y porque existe documentación que da fe de los contratos hechos en el Cusco de pinturas para la Audiencia de Charcas (Cornejo Bouroncle, 1960) podemos establecer un vínculo indiscutible con esta ciudad e incluso con la Universidad de San Antonio Abad.

Esta asociación se refuerza al analizar las pinturas sobre Santo Tomás de Aquino y San Antonio Abad en la iglesia de Caquiaviri. La primera, especialmente, es una iconografía propia de Cusco (Schenone, 1995) que destaca el rol del santo en la lucha contra las herejías, especialmente contra Bucero, antiguo dominico convertido al protestantismo, y que deriva de la iconografía que representa la doctrina de Santo Tomás sobre la Eucaristía.

---

6 Copias de los autos y peticiones efectuadas por Domingo Ruiz Luzuriaga conservados en el Archivo Histórico de la Fundación Flavio Machicado Viscarra (La Paz), BO AH-FFMV JVF-P-4-01.

Ahora bien, retomemos lo dicho sobre la estancia del santo en Orvieto donde se cree que habría escrito la liturgia de la fiesta del Corpus Christi. Posterior a esto, en la iglesia de Santo Domingo de Nápoles en 1273, el santo habría presentado sus textos sobre la naturaleza de la Eucaristía a una imagen de Cristo y le habría preguntado en medio de sus oraciones si el contenido de lo que había escrito era verdadero. La imagen del Cristo en ese momento habría hablado y dicho: “*Thoma, bene scripsisti de me, quam recipies a me pro tuo labore mercedem?*” (“Tomás, has escrito bien de mí, ¿qué me pides a cambio de tu labor?”) (Christiansen, 1989: 69). Rubin explica que la tradición de la autoría de Santo Tomás de la liturgia de Corpus fue establecida en el siglo XIV, como dijimos previamente, y que es esto lo que recogen algunas pinturas contemporáneas sobre el milagro como la elaborada por Sassetta entre 1423 y 1426 (Rubin, 1991: 188).

Esta visión del santo es la que se representa en el cuadro de Caquiaviri. Se entabla así un vínculo con las herejías y la labor dominica en Europa, pero en sus ecos americanos. Esto, además, está presente en la iglesia en las pinturas del Presbiterio en las que San Vicente Ferrer, quien de acuerdo con Riess es la fuente principal de Signorelli, anuncia el triunfo de la Eucaristía. Como si fuera poco, esta escena se encuentra al lado de un milagro de santo Domingo y de una representación de la Virgen del Rosario como intercesora, mediante el rosario, de las almas del Purgatorio.

Los vínculos dominicos en Caquiaviri son entonces visibles y el vínculo con Cusco es irrefutable dada la particularidad de la iconografía sobre Santo Tomás que acabamos de describir, que es definida por Schenone como una iconografía única. Una versión de este cuadro, probablemente la original o inicial, se encuentra hoy en día en el Museo de Lima como *Santo Tomas de Aquino, protector de la Universidad del Cusco* (ca.1690-1695). Esta atribución temática nos da a entender que la pintura fue realizada en el entorno universitario como la del Jardín Antoniano estudiada por Stastny. Esto significa que Caquiaviri no está asociada solo con la ciudad del Cusco en cuanto a su posible factura sino que es específicamente con la universidad y por lo tanto, con el pensamiento que de ella emana (Stoetzer, 1982). Por lo expuesto, podemos concluir que la comisión de las pinturas y su contenido estuvieron relacionados con el pensamiento tomista de la Universidad Antoniana de Cusco.

Ahora bien, Teresa Gisbert en las notas del artículo a partir del cual venimos trabajando, sospecha que el religioso que habría aportado a este programa pudo haber sido Pablo Marcellano y Agramont, quien habría sido párroco de Caquiaviri hacia 1735. Gisbert propone lo siguiente:

Si Pablo Marcellano fue el autor intelectual de la serie, como suponemos, se explicaría la influencia jesuita a través de la educación de Marcellano en el colegio de Cusco (...) también explicaría la relación formal de los otros cuadros

de Caquiaviri con la serie de San Antonio Abad del Cusco. (...) Es posible que Pablo Marcellano y el cacique contrataran artistas cusqueños para la obra. Al menos, así procedieron los caciques Guarachi de Machaca cuando construyeron y decoraron su iglesia (Gisbert, 1998: 224).

Pablo Marcellano y Agramont, al igual que su hermano Cayetano, fueron dos paceños que estudiaron en Cusco y luego fueron funcionarios del Arzobispado de La Paz. Cayetano sería Chantre de la Catedral de La Paz al momento del Sínodo del Arzobispo Rodríguez Delgado. Se sabe que Cayetano fue un eximio aymarista y para 1741 fue comisario de la Cruzada, provisor, vicario general y arcediano del Arzobispado. Hasta donde las fuentes nos permiten saber, Cayetano siempre tuvo cerca a su hermano Pablo (Barnadas, 2008). Es posible atribuir a la educación jesuítica de Marcellano y Agramont la presencia de Nadal en la iglesia de Caquiaviri y aunque en Cusco jesuitas y dominicos tuvieron sus acalorados conflictos<sup>7</sup>, en Caquiaviri existe un argumento construido a partir de aportes de ambas órdenes en torno al triunfo de Cristo sobre las herejías e idolatrías.

Es notable que se conjuguen de esta manera contenidos teológicos complejos en una iglesia rural. Las iglesias rurales del Altiplano circundante al lago Titicaca no tienen características de un arte menor por tener menor rango administrativo; al contrario, se observan complejidades equiparables a las de las ciudades y conventos urbanos. Sin embargo, es indudable que se trata de comunidades pequeñas en las que la llegada de contenidos teológicos complejos tuvo que ser limitada dada la finalidad evangelizadora de las imágenes postridentinas. Por lo tanto creemos que puede tratarse tanto de una oportunidad para expresar temas complejos ante problema as específicos de la evangelización como también el establecimiento de una red de influencia cultural determinada, en este caso, cusqueña en cuanto a escuela de pensamiento y no solo como escuela artística.

Finalmente, el objeto de las pinturas de Caquiaviri se puede asociar también a las amenazas a la fe o las herejías que en el contexto andino serían las idolatrías. Gisbert hace referencia a ello cuando trae a colación la representación de un drama alegórico sobre el Anticristo y el Juicio Final en 1599 para el Virrey Velasco en el colegio jesuítico de Lima. Lo verdaderamente impactante del episodio es que para la ocasión sacaran esqueletos de indios

---

7 De acuerdo con Stoetzer (1982) los jesuitas del Virreinato del Perú parecen haber favorecido el pensamiento de Santo Tomás, sin embargo, tanto Redmond (1972) como Barnadas (1996) consignan la existencia de textos de Diego de Ureña S.J. de 1686 contra los tomistas que más bien indican lo contrario. Ahora bien, no es nuestro propósito dar una relación pormenorizada de las inclinaciones teológicas de las universidades del Cusco, especialmente porque no podemos afirmar que estas lecturas y autores estén detrás de las motivaciones del programa iconográfico de Caquiaviri.

y unas momias recién descubiertas como parte de la obra (Gisbert, 1998: 220). En una representación teatral tendría que representarse a los judíos y a los infieles y optaron por hacerlo de forma literal. Además, de acuerdo con Peter Gose (2008), existió entre los españoles una equiparación entre indios y judíos que determinó una actitud combativa de los cristianos contra la población indígena en vez de una de comprensión y reconocimiento, aunque este tema tiene muchísimos más matices. El pasado pre cristiano o pagano también es referenciado por Signorelli en su programa, y su presencia, de acuerdo con la lectura de Riess, apunta a la redención de todos los pueblos que Cristo provee como Juez, no solo como salvador (Riess, 1995: 32), lectura que se puede aplicar de igual manera al Juicio Final de Caquiaviri en el cual un cacique resucita entre los muertos y admira la grandeza de Cristo.

Ahora bien, las definiciones de la idolatría utilizadas en las campañas de extirpación que han dejado extensa documentación, especialmente para el Arzobispado de Lima y en algunos casos en Charcas, hacen constante referencia a que esta se debe a una intervención del demonio<sup>8</sup>. A esto viene la recomendación que hace Guamán Poma de que se pinten infiernos en las iglesias para favorecer el buen proceder de la feligresía indígena y podría ser que a esto respondan las pinturas del Juicio Final presentes en las iglesias mayores de las ciudades y en pueblos, desde Huaro hasta Curahuara de Carangas. Lo propio se retoma en el Sínodo del Arzobispado de La Paz realizado en 1738 y publicado en 1739, motivo por el cual concluimos que esta es la última de las pinturas de las Postrimerías.

Sin embargo, hilando un poco más fino, pensamos que ser engañados por el demonio no es lo mismo que seguir a un profeta que dice venir en nombre de Dios y ser Cristo. Ahora bien, es muy difícil establecer hasta qué punto la pintura del Anticristo hace referencia a uno o varios falsos profetas en el contexto de Caquiaviri, puesto que para el caso de Orvieto se ha desestimado la interpretación de que ese Anticristo sea el personaje histórico de Savonarola; nada nos obliga a asumir tampoco que en Caquiaviri se tratara de una persona específica. No podemos sin embargo quedarnos sin pensar que desde que se pintara el cuadro hasta la aparición de predicadores como Santos Atahualpa aduciendo, como relata el franciscano José de San Antonio, que “por ser rey, tiene facultad para sacar almas de los infieles de las llamas

8 Sobre la demonización de las creencias indígenas o bien la figura del demonio en los procesos de extirpación de idolatrías ver: Duviols, P. (1977). *La destrucción de las religiones andinas (durante la Conquista y la Colonia)*. México: Universidad Autónoma de México; Mills, K. (1996) “Bad christians in Colonial Peru”. En: *Colonial Latin American Review*. Vol.5 no.2. pp.183-218; Estensoro, J.C. (2003). *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al Catolicismo 1532-1750*. Lima: IFEA; Pontificia Universidad Católica del Perú.

del Infierno” (Castro Arenas, 1973: anexo) o Juan Chapi de Pacajes que se hacía llamar Mesías y sobre cuyas “abominaciones” escribió el Presbítero Juan del Villar en 1744 (Barnadas, 2008: 812), pueda existir una relación.

## Conclusiones

Para concluir, consideramos que las reformulaciones presentes en el cuadro de Caquiaviri del Anticristo son lo suficientemente familiares al de Signorelli como para proponer que quien haya sido el autor intelectual de la pintura de Caquiaviri, tuvo que tener conocimiento de la composición italiana de Orvieto. Ambas pinturas del Anticristo son reformulaciones de grabados previos presentes en importantes obras de conocida difusión. Esto nos da una referencia real de cuáles eran los procesos creativos y productivos en las artes de la pintura tanto a uno como otro lado del Atlántico. En ambos casos, la orden de Santo Domingo y su lucha por predicar la ortodoxia cristiana es notable y nos permite establecer vínculos que abren más caminos de investigación para profundizar en las redes de pensamiento que circulan a través de la pintura en el mundo andino.

Existe en ambas composiciones un contexto manifiesto de cierto sentimiento de peligro ante la proliferación de creencias diferentes al cristianismo, ya sean disidentes como las de Bucero y Savonarola en Europa, o no, como la religiosidad andina prehispánica. En definitiva, este análisis nos permite afianzar la creencia de que las obras de arte coloniales son un producto cultural de su contexto y que su estudio debe hacerse en estrecha relación con este.

Este ejercicio nos ha demostrado que sería un error recurrir solo a España y Amberes cuando nos preguntamos por las fuentes y razones de la existencia de los temas iconográficos en las iglesias andinas; es necesario ampliar las fronteras de la mirada para encontrar nuevas respuestas y mirara Italia, a Francia, española y sus vínculos con los gestores de las obras en el mundo andino.

## Bibliografía

- Barber, M. (2000). *The Cathars. Dualist heretics in Languedoc in the High Middle Ages*. Edimburgo: Pearson Education Limited.
- Barnadas, J. (1996). *Ensayo bibliográfico sobre el latín en Bolivia (EBLB): (siglos XVI-XXI)*. La Paz: Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos; Centro de Estudios Bolivianos Avanzados, Plural.

- Barnadas, J. (2008). *Biblioteca Boliviana Antigua. Impresos coloniales 1534-1825*. Sucre: Fundacion Cultural del Banco Central de Bolivia; Centro de Estudios Bolivianos Avanzados.
- Chastel, A. (1972). *Italian Art*. New York: Harper & Row.
- Christiansen, K. L. (1989). *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Cornejo Bouroncle, J. (1960). *Derroteros de arte cuzqueño; datos para una historia del arte en el Perú*. Cusco: Ediciones Inca.
- Gisbert, T. (1998). "El Anticristo en la pintura virreinal". *Latin American Literary Review*, 52: 214-224.
- (1994). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Fundación BHN.
- Gose, P. (2008). *Invaders as Ancestors. On the intercultural making and unmaking of Spanish Colonialism in the Andes*. Toronto: University of Toronto Press.
- Hall, E. y. (1992). "Patrons and painter in quest of an Iconographic Program: the case of the Signorelli frescoes in Orvieto". *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 55: 35-56.
- Leal, P. G. (2017). *Emblems in Colonial Ibero-America*. Glasgow: University of Glasgow Publicity Services.
- María, S. d. (1997). *www.corazones.org*. [http://www.corazones.org/lugares/italia/orvieto/a\\_orvieto.htm](http://www.corazones.org/lugares/italia/orvieto/a_orvieto.htm) (consultado el 5.10.2018).
- Mellion, W. (2003). "The art of vision in Jerom Nadal's Adnotaciones et meditationes in Evangelia". En: A. Hormann, *Annotations and meditations on the gospels Vol. I The Infancy Narratives Jerome Nadal S.J.* (pp. 1-96). Philadelphia: Saint Joseph's University Press.
- Mujica Pinilla, R. (2016). *La imagen transgredida: Estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- O'Shea, S. (2000). *The perfect heresy. The revolutionary life and death of the medieval cathars*. New York: Walker & Company.
- Pacheco, F. (1956). *El arte de la pintura. Del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638*. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan.
- Redmond, W.E. (1972). *Bibliography of the Philosophy in the Iberian Colonies of America*. The Hague: Martin Nijhoff.
- Riess, J. B. (1995). *The Renaissance Anticrist. Luca Signorelli's Orvieto frescoes*. New Jersey: Princeton University Press.
- Rubin, M. (1991). *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. New York: Cambridge University Press.
- Schenone, H. (1995). *Iconografía de los santos*. Buenos Aires: Fundación Tarea.

Stastny, F. (1982). "Jardin universitario y stella maris. Inventiones iconográficas en el Cuzco". *Historia y Cultura*, 15: 118-160.

Stoetzer, C. (1982). *Las raíces escolásticas de la emancipación de la América española*. Madrid: Centro de estudios constitucionales.