UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Casa abierta al tiempo
Unidad Iztapalapa

DIVISIÓN ACADÉMICA DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

"LA IMAGEN ICÓNICA DEMONÍACA NOVOHISPANA"

TRABAJO TERMINAL QUE

PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA

JOSÉ ALBERTO ORTIZ ACEVEDO

ASESORA: DRA. MARÍA FERNANDA GARCÍA DE LOS ARCOS

LECTORAS:
DRA. MARÍA ESTELA BÁEZ-VILLASEÑOR MORENO
DRA. CLAUDIA PARDO HERNÁNDEZ

México, D.F. ***2012***

A mi Mamá, Luisa Silvia Acevedo Islas,
Con una dedicatoria muy especial
Y todo mi cariño:

Porque siempre me has dado tu apoyo en todos los sentidos,
Me has brindado tu amor incondicionalmente,
Con tu ejemplo me enseñaste que la base del carácter es la voluntad,
Y desde niño alentaste mis intereses intelectuales.

A mi Papá, José Ortiz Ponce:

Por tu eterna comprensión,
Y por haberme dado la mejor herencia.

A todos los miembros de la familia Ortiz:

En especial: a mi Abuela Irene Ponce Saavedra y a mi Tía Socorro Ortiz Ponce.

A la memoria de mi Abuelo, Jaime Acevedo Polo:

Quien también tenía un especial interés por la historia,
Gracias por tu afecto y consejos.

A la memoria de mi Tía, Leticia B. Acevedo Islas:

Quien me quiso como hijo y a quien siempre recordaré con mucho afecto.

A mi hermano, Jaime Alejandro Ortiz Acevedo:

Por los buenos momentos que pasamos juntos.

A mi Sobrina, Valery Anahí Ortiz López:

Por alegrar mi vida,
Esperando que también cumpla todas sus metas.

A todos los miembros de la familia Acevedo:

Gracias por todo su respaldo y su inmenso cariño,
En particular: a mi Abuela Socorro Islas Díaz,
A mis tías Irma Yolanda, Laura Georgina y Claudia Olivia,
A mi tío Víctor Manuel,
Y a mi Prima, Laura Beatriz Gómez Acevedo.

A la Doctora María Fernanda García De Los Arcos, Con especial agradecimiento:

Por su asesoría, su confianza y su infinita paciencia,
Sin las cuales la elaboración de este trabajo no habría sido posible,
Quien además me introdujo y guió con gran inteligencia y pasión
Al estudio de las imágenes con la visión atenta de Clío.

A la Doctora María Estela Baéz-Villaseñor Moreno y A la Doctora Claudia Pardo Hernández:

Mil gracias por sus atentas lecturas y sus invaluables comentarios,
Que ayudaron a enriquecer el presente estudio.

Al cuerpo docente de la Licenciatura en Historia De la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa:

Quienes me formaron como Historiador.

A mis profesores de Educación Básica y Educación Media:

Que despertaron en mí la curiosidad por el pasado humano.

A mi gran amiga, la Licenciada Alicia Naves Merlín:

Te agradezco apreciablemente tu colaboración,
Así como tus profundos conocimientos lingüísticos,
Que fueron de gran ayuda
Para el mejoramiento de esta investigación.

A todos mis amigos:

Que me han acompañado a lo largo de la aventura de la vida,
Me han inspirado con su original forma de ser,
Y son verdaderos hermanos para mí.
Principalmente:
Sergio Escalante, Daniel Rico, Alondra De Honor,
Gisela Guerrero, David Flores, Edgar C., Isaac Austria,
Alonso Hernández, Sergio Moreno y Gloria Tapia.

A mi entrañable compañero,
El Ingeniero Fernando Núñez Mata:

Te agradezco profundamente
Tu incomparable e indispensable ayuda
En la corrección, edición e impresión de este trabajo.
Tu es très spécial pour moi!

La imagen icónica demoníaca novohispana, de la que es autor José Alberto Ortiz Acevedo, es el resultado de una prolija investigación destinada a ser presentada como trabajo terminal para optar al título de Licenciado en Historia por la Universidad Autónoma Metropolitana. Su calidad sobrepasa ampliamente los requerimientos establecidos para este nivel. Destaca el ambicioso encuadramiento del tema, tanto en lo que se refiere a sus límites temporales como al número de casos estudiados, así como la complejidad de los análisis efectuados sobre formas, estilos y tendencias. Una historia del Arte que se relaciona en muchos aspectos con la historia global, que responde a un manejo de la diacronía muy característico de la madurez profesional de un historiador.

En efecto, el texto es el fruto de un estudiante que termina brillantemente su licenciatura, pero demuestra la capacidad de un investigador ya formado, por la exigencia de los planteamientos teóricos, la variedad y oportunidad de las fuentes utilizadas, la crítica heurística aplicada y la búsqueda de los orígenes de las tipologías estudiadas con racionalidad y sistematización. El rigor del método iconológico se completa con un medio de expresión que resulta en la prosa concisa y precisa que corresponde a un trabajo científico.

Es altamente recomendable y deseable la publicación de esta investigación.

Dra. María Fernanda García de los Arcos

Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

México, D. F. a 27 de marzo de 2012.

Coordinación de la Licenciatura en Historia
Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa

PRESENTE

Por este medio me es muy grato comunicarle que fui lectora del trabajo terminal presentada por el alumno **José Alberto Ortiz Acevedo** (núm. matrícula 203326407), con el título "**La imagen icónica demoniaca novohispana**". Es una excelente investigación que cumple ampliamente los requisitos de un trabajo terminal en la licenciatura en Historia de nuestra Universidad. La recopilación de material borda en lo exhaustivo y su análisis es congruente. Se sustenta en una sólida metodología de la investigación histórica. José Alberto presenta un texto que refleja una calidad fuera de lo común, por lo que fue un gusto leerlo.

Sin más por el momento, reciba usted un cordial saludo.

Atentamente

María Estela Báez-Villaseñor

Dra. María Estela Báez-Villaseñor

Unidad Iztapalapa.
Av. San Rafael Atlixco no. 186, Col. Vicentina, Del. Iztapalapa, D. F., C. P. 09349, Tels.: 5804-4750, 5804-4751

Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

México, D. F. a 10 de abril de 2012

Dra. María Estela Báez-Villaseñor
Coordinadora de la Licenciatura en Historia
Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa

PRESENTE

Estimada Dra. Báez-Villaseñor, por este medio le comunico que fui lectora del trabajo terminal del alumno **José Alberto Ortiz Acevedo** titulado **"La imagen icónica demoniaca novohispana"**. El trabajo del alumno Ortiz Acevedo es verdaderamente notable, no solo por su originalidad sino por ser producto de una investigación sumamente minuciosa, presentar un análisis profundo y bien documentado así como una muy buena redacción. Fue un verdadero placer leerlo y doy mi visto bueno.

Sin más por el momento, le envío un cordial saludo.

Atentamente

Dra. Claudia Patricia Pardo Hernández

UNIDAD IZTAPALAPA
Av. Michoacán y La Purísima, Col. Vicentina, Iztapalapa, D.F. 09340, Tel.: 724-46-00 Telefax: (5) 686-89-99
Telex: UAMME 176496

« Historiquement le diable est beaucoup plus solidement prouvé que Pisistrate »

Charles-Victor Langlois et Charles Seignobos

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN 1

CAPÍTULO 1: La imagen icónica, sus modos de uso y el caso novohispano 10

1.1. La imagen icónica 11
1.2. El papel de la imagen icónica en la sociedad. 18
1.3. El caso de la imagen icónica novohispana. 24

CAPÍTULO 2: Evolución del concepto e imagen icónica del Diablo 29

2.1. La representación del mal. 30
2.2. Los orígenes de la concepción y representación del Diablo 38
2.3. La concepción y representación del Diablo entre los siglos I y IV. 45
2.4. La concepción y representación del Diablo entre los siglos V y XI. 54
2.5. La concepción y representación del Diablo entre los siglos XII y XV. 61

CAPÍTULO 3: La imagen del Diablo vista en los dioses mesoamericanos 69

3.1. La mirada mesoamericana sobre el mal y la imagen 70
3.2. La mirada hispánica de una América demoníaca 75
3.3. Imágenes icónicas de la demonización de los dioses indígenas 86

CAPÍTULO 4: La imagen icónica hegemónica del Diablo en la Nueva España . . . 133

4.1. La imagen icónica hegemónica 134
4.2. El Diablo, tentador del Edén 139
4.3. El Diablo, adversario de Cristo 161
4.4. El Diablo, enemigo de la Virgen María. 188
4.5. El Diablo, contrincante de los Ángeles 219
4.6. El Diablo, opositor de los Santos 244
4.7. El Diablo, corruptor del Hombre 271
4.8. El Diablo, aliado de la Muerte 317
4.9. El Infierno, lugar del Diablo 354

CONSIDERACIONES FINALES 411

FUENTES PRIMARIAS 435

BIBLIOGRAFÍA 449

ÍNDICE DE FIGURAS 472

INTRODUCCIÓN

¿Por qué realizar una investigación sobre imágenes demoníacas en la Nueva España? En primer lugar, porque éstas nos brindan la posibilidad de acceder a las *creencias* de aquella época. A lo largo de la historia, la conducta humana se ha encontrado condicionada por las creencias surgidas de los diversos sistemas socioculturales con la finalidad de descifrar diversos fenómenos enigmáticos. Hoy en día, en un mundo secularizado e influido por el pensamiento científico como nunca antes, los científicos sociales se han encontrado que para explicar comportamientos tales como el alza o caída de las bolsas de valores, la actuación de los votantes en las elecciones o los actos de los grupos terroristas, se tiene que recurrir forzosamente a las creencias de los individuos participantes en tales fenómenos. Entender las creencias de otras épocas es de suma importancia para el historiador ya que, en su búsqueda de la aprehensión total del hombre, le permite la comprensión de diversos hechos que de otro modo parecerían no tener sentido debido a que la mayoría de las personas no actúan exclusivamente con base en su realidad objetiva, sino apoyados en cómo ellos creen que es esa realidad.

¿Y merece la creencia en el Diablo ser objeto de estudio de una investigación histórica? Este personaje imaginario, conocido como Diablo, ha sido visto como el sustento de todo lo maligno dentro de la cosmovisión cristiana, en la cual por cierto se ha arraigado definitivamente. Al investigar al Diablo el historiador no sólo conoce la conceptualización del mal de una sociedad en un momento dado sino también qué actos y personas eran considerados como malignos. Cabe indicar el hecho de que una de las fuentes más ricas que han encontrado los historiadores para estudiar fenómenos producto de la mente humana, como lo es el Demonio, han sido las representaciones visuales.

Al empezar la expansión de la cultura occidental por todo el orbe en el siglo XV, el Diablo, como elemento central del imaginario cristiano, fue uno de los personajes del mundo sobrenatural religioso más difundido. La Nueva España no fue la excepción de dicha difusión, por el contrario, se convirtió en una de las zonas donde además tuvo tal asimilación que en

el México de hoy la figura del Demonio sigue jugando un importante papel en la cultura popular. Ejemplos de la afirmación anterior los tenemos en artesanías como los "judas",[1] su personificación en las leyendas, su inclusión en los dichos populares e inclusive su mención en algunas rondas infantiles por lo que el estudio del Diablo no debería pasarse por alto. Si nos remontamos al contexto novohispano no debemos olvidar que éste presentaba un mundo dominado por el pensamiento religioso que hacía que Satanás estuviera aún más presente en las mentes de aquella época. Otra particularidad que apoyaba la creencia en el Demonio en el ámbito novohispano era la existencia de imágenes visibles demoníacas que hacían asequible a dicho personaje para las personas en general, y precisamente de este tipo de imágenes se han realizado pocos estudios.

Respecto al estado de la cuestión desde la perspectiva historiográfica, puede decirse a grandes rasgos que el Diablo fue uno de los personajes incluidos en las obras históricas medievales de carácter teológico trascendentalista. Sin embargo, posiblemente el primer historiador en tomar al Demonio como sujeto de investigación histórica desde una perspectiva más científica fue Jules Michelet, quien en su obra *La bruja: Un estudio de las supersticiones de la Edad Media* dedica varios capítulos a Satán y sus relaciones con las prácticas supersticiosas. De esta forma el Diablo fue introducido a los estudios históricos científicos como subtema del fenómeno de la brujería. A pesar de ello, durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX gran parte de los historiadores no tomaban en serio al Demonio y de hecho lo rechazaban como objeto de atención histórica. Desde la segunda mitad del siglo XX tal situación ha cambiado y se han generado obras de gran importancia como la serie de obras escritas por Jeffrey Burton Russell dedicadas a explicar al Diablo desde la perspectiva de la historia de las ideas y que abarca desde sus antecedentes precristianos hasta la época contemporánea. Otro historiador que ayudó a centrar a Satán en la mirada de Clío es Keith Thomas, quien creía que el Maligno y sus huestes merecían más atención por parte de la comunidad histórica ya que sólo así se podían entender sucesos relacionados con las creencias religiosas y mágicas. Desde

1 Muñeco de paja que en algunas partes ponen en la calle durante la Semana Santa y después lo queman. *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima segunda edición, Edición electrónica Versión 1.0, (Real Academia Española-Espasa Calpe, S.A., 2003).

entonces la historiografía demoníaca ha aumentado en Europa y Estados Unidos a la vez que se han multiplicado sus perspectivas de análisis. Ahora, tocante al caso de la historiografía del Diablo en España, se puede decir que ha tenido un gran desarrollo desde finales de los '70 del siglo XX a raíz de los estudios de Caro Baroja[2] y sus alumnos sobre la religiosidad hispana, lo que resultó en una obra general sobre el Diablo en España y la realización de estudios de casos específicos, un mayor aprovechamiento de fuentes etnográficas y el inicio de estudios de casos regionales acerca de la creencia en el Diablo. La historiografía española contrasta seriamente con la latinoamericana en cuanto a cantidad. Son de gran relevancia los estudios de Jaime Humberto Borja Gómez[3] y Laura de Mello e Souza[4] para el caso de la Nueva Granada y Brasil respectivamente. Paralelamente a los estudios sobre el Diablo en América Latina los referentes a la Nueva España también son escasos —aunque en la primera década del siglo XXI se dio un aumento—, y presentan además la particularidad de que pocos de ellos se encuentran publicados como libros ya que la mayoría aun presentan un formato de tesis de licenciatura, maestría y doctorado. La obra más importante continúa siendo el texto de Fernando Cervantes[5] que brinda distintos acercamientos a la temática, tales como la manera en que el Diablo fue asimilado por los indígenas o las diferentes percepciones que existían en diversos estratos sociales sobre el mismo, y que pueden ser estudiados a mayor profundidad. Los libros *Inquisición Novohispana* y *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano* contienen cada uno por su lado varios artículos que nos hablan de casos particulares que van desde procesos contra monjas posesas hasta posibles sitios donde el Diablo pudo haber recibido una efectiva adoración. De las tesis destacan las obras de Berta

2 **CARO BAROJA,** Julio, "El demonio" en *Las formas complejas de la vida religiosa (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII),* (Madrid: SARPE, 1985), pp. 625.

3 **BORJA GÓMEZ,** Jaime Humberto, *Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada: Indios, negros, judíos, mujeres y otras huestes de Satanás,* (Bogotá: Ariel Historia, 1998), pp. 390.

4 **DE MELLO E SOUZA,** Laura, *El diablo en la Tierra de Santa Cruz: hechicería y religiosidad popular en el Brasil Colonial,* (Madrid: Alianza Editorial, 1993), pp. 373.

5 **CERVANTES,** Fernando, *El diablo en el Nuevo Mundo: El impacto del diabolismo a través de la colonización de Hispanoamérica (Nueva España),* (Barcelona: Herder, 1996), pp. 259.

Gilabert[6] y Eumelia Hernández,[7] por haber contribuido al aprovechamiento de nuevas fuentes para el estudio del Demonio, como lo son los sermones eclesiásticos y motivos iconográficos. Concerniente al tema de la iconografía demoníaca, se encontraron algunos trabajos pero casi todos ellos se concentran exclusivamente en la pintura mural conventual del siglo XVI de agustinos y franciscanos, dejando de lado otras manifestaciones iconográficas y las realizadas en los siglos XVII y XVIII. La investigación sobre el demonio en la Nueva España todavía está en sus comienzos y en espera de la realización de trabajos más amplios que se orienten a temas más específicos, así como a tratar los matices regionales que la creencia llegó a tener a lo largo del amplio territorio novohispano, por lo que los historiadores interesados en el tema aún tenemos bastante camino que recorrer.

En términos generales, el objetivo del presente trabajo será la descripción y explicación de la imagen icónica demoníaca novohispana, es decir aquellas obras plásticas bidimensionales en cuya temática el Diablo se encuentra presente y que fueron producto del sistema sociocultural de la Nueva España, en especial las consideradas del tipo hegemónico. Es importante señalar que esta investigación no intenta analizar la totalidad de imágenes icónicas demoníacas existentes sino sólo las que se consideraron más relevantes por sus características. Tampoco se pretende realizar un estudio exhaustivo de crítica del arte ni un análisis centrado en explicitar exclusivamente tendencias, técnicas y estilos artísticos. En cambio se opta por estudiar los muchos simbolismos, ideas y significaciones, los cuales a su vez nos permiten acercarnos a la cosmovisión que sobre el Diablo y su propio mundo tendrían gran parte de los novohispanos de la época, así como parte del papel que jugaron en su sociedad dichas imágenes. Por tanto se puede decir que la base metodológica de este trabajo terminal se fundamenta en considerar a la imagen demoníaca novohispana bajo un triple aspecto simultáneo: documento histórico, objeto cultural y símbolo iconográfico. Para lograrlo se utilizará una combinación de métodos provenientes de la antropología y la iconografía, siempre con un énfasis diacrónico, es decir, con un enfoque histórico.

6 **GILABERT HIDALGO**, Berta, "La idea del mal y el demonio en los sermones novohispanos en la Arquidiócesis Metropolitana, siglo XVII", tesis de maestría en historia, (México, UNAM, 2005), pp. 121.

7 **HERNÁNDEZ VÁZQUEZ,** Eumelia, "Iconografía del demonio en la pintura mural de la Orden de San Agustín en el siglo XVI en la Nueva España", tesis de licenciatura en historia, (México, UNAM, 1991), pp. 272.

Generalmente los estudios que realizaban los historiadores que tenían como tema a las imágenes, por lo menos hasta principios del siglo XX, se enfocaban en su aspecto hedonista y función estética, dejando de lado otras consideraciones. En el caso de que fueran incluidas las imágenes, éstas eran simples ilustraciones del tema tratado por el historiador. Este trabajo parte de la propuesta de Peter Burke,[8] quien juzga a la imagen más allá de la perspectiva estética ilustrativa para situarla como documento histórico. Al ser considerada como tal se reflexiona sobre ella desde el punto de vista de testimonio de un momento dado. Además, en su papel de objetos culturales y por tanto productos de ciertas relaciones sociales, las imágenes deben ser estudiadas dentro del contexto que les dio origen. El tema en particular de las imágenes a estudiar, lo demoníaco, pertenece al terreno de las representaciones y los imaginarios, por ello es propicio abordarlas desde la perspectiva de la Historia Cultural. Esta corriente historiográfica "intenta mostrar no sólo lo que la gente pensaba, sino cómo pensaba, cómo construyó su mundo, cómo le dio significado y le infundió emociones".[9] La recolección y procesamiento de datos, así como la selección y el análisis de fuentes se realizaron desde una postura de lo que el historiador Darnton llama espíritu etnográfico. Este tipo de postura etnográfica hace que el historiador entienda a la cultura no únicamente como aquello relacionado con el pensamiento sofisticado o relacionado con las bellas artes sino también como cualquier creación humana, lo que implica que se amplíen las fuentes a considerar. Conforme a la metodología de la historia cultural, a lo largo del escrito se consideraron conjuntamente desde imágenes provenientes de los pinceles de los más refinados pintores novohispanos hasta las pertenecientes al arte popular y las incluidas en los procesos inquisitoriales, aunque para algunas personas éstas pueden carecer de valor estético. La metodología antropológica de la doble visión *etic-emic*[10] también fue manejada, la cual consiste en aplicar los conceptos y distinciones que fueron significativos y apropiados para los novohispanos (visión *etic*) en combinación con las herramientas conceptuales surgidas de

8 **BURKE,** Peter, *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico,* (Barcelona: Editorial Crítica, 2001), pp. 285.

9 **DARNTON,** Robert, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa,* (México: Fondo de Cultura Económica, 2000), p. 11.

10 **HARRIS,** Marvin, *Introducción a la antropología general,* (Madrid: Alianza, 2001), pp. 29-45.

la ciencia histórica de principios del siglo XXI (visión *emic*). Otro componente metodológico proviene de la antropología simbólica, la cual nos permite interpretar las imágenes como símbolos que a su vez contienen un mensaje con una significación brindada por el contexto cultural. Otra herramienta metodológica indispensable para este trabajo fue la iconografía, que "es una disciplina que estudia las imágenes y su significado por lo cual es una materia que se ocupa de la cultura".[11] La iconografía surgió de los estudios realizados por los historiadores del arte en su búsqueda de la explicación de los contenidos de las obras pictóricas. Su método clásico fue elaborado por Erwin Panofsky,[12] que en su presentación más escueta puede reducirse a tres niveles de análisis: forma, significado y contexto. El primer nivel hace una descripción primaria de la imagen a tratar, es decir, se refieren los materiales en que se encuentra elaborada, las técnicas de manufactura, asignación de autoría, periodización y composición morfológica. Por su parte, en el segundo nivel se busca estudiar el tema de la obra mediante el reconocimiento de sus correspondencias iconográficas. Es en este nivel donde la obra, de manera análoga a un libro, es "leída" por el investigador para descifrar su mensaje. Finalmente el tercer y último nivel coloca la obra en su contexto histórico original con el fin de realizar una interpretación de su sentido profundo y sus razones de ser. Aquí se busca establecer el contexto sociocultural e histórico en que surgió y su posible significación social.

Para llevar a cabo este trabajo se emplearon diferentes tipos de fuentes aunque por obvias razones predominaron las del tipo visual. Tales fuentes visuales pueden dividirse en tres grupos: imágenes icónicas que muestran obras de origen europeo que ayudan a constatar los elementos icónicos demoníacos que permanecieron más o menos constantes en el tiempo, durante el período enmarcado entre el siglo XIII antes de la era común y el siglo XV de nuestra era, pero sobre las que no se profundizará demasiado por no ser el tema principal del trabajo; en seguida tenemos imágenes icónicas novohispanas, que son propiamente las

11 **MONTERROSA,** Mariano, "La iconografía" en *Los andamios del historiador: Construcción y tratamiento de fuentes*, (México: AGN-INAH, 2001), pp. 43-51.

12 **PANOFSKY,** Erwin, *Estudios sobre iconología*, (Madrid: Alianza, 1972), pp. 350.

fuentes medulares de esta investigación, pertenecientes a distintos géneros entre los que se cuentan pinturas en soportes varios, grabados impresos en libros y dibujos plasmados en archivos y códices; finalmente el tercer grupo lo conforman fotografías que registran objetos contemporáneos ligados con creencias relacionadas con la temática demoníaca. Con respecto al segundo grupo, las fuentes en su género pictórico fueron localizadas primordialmente en la zona del altiplano central mexicano, ya sea en templos católicos que datan del período virreinal como la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, o bien en museos que resguardan arte novohispano como el Museo Nacional de Arte. Cuando fue posible, las pinturas fueron fotografiadas con el debido cuidado *in situ*, pero ya que en algunos casos fue irrealizable un acercamiento adecuado se consultó la Fototeca Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y algunos catálogos de exposiciones. No obstante para lograr una comprensión mayor de las imágenes icónicas demoníacas en la Nueva España se recurrió al contraste entre las fuentes visuales antes mencionadas y fuentes documentales de la época novohispana tales como procesos inquisitoriales y judiciales, crónicas, catecismos, vidas ejemplares, *Ars moriendi, Exempla*, sermones y ejercicios espirituales. Asimismo se tomaron en cuenta fuentes orales relativas a leyendas demoníacas y dichos populares. Inclusive se consideró conveniente incorporar el registro etnográfico de algunas costumbres del México contemporáneo que siguen aludiendo a la creencia en el Diablo.

El trabajo terminal fue divido en cuatro capítulos. En el primero de ellos se presenta la problemática del estudio de la imagen debido a su diversidad, las características distintivas de la imagen icónica, elementos componentes y sus tipos existentes. Se planteará la forma de entender el lenguaje visual efectivo en las imágenes icónicas. Así mismo se hablará de algunas de las funciones que la imagen ha tenido en el devenir histórico, sobre todo en el sistema sociocultural occidental. También se tratará en particular el grado de importancia que tuvo la imagen icónica en la sociedad novohispana.

El segundo capítulo aborda el tema de la representación iconográfica del mal en algunas de las culturas antiguas mediterráneas y del Próximo Oriente mediante cuatro ejemplos gráficos. Después, de manera sintética, se hablará del origen y consolidación del concepto del demonio dentro de la cultura occidental, lo cual abarcaría desde el siglo VI antes de la era común hasta el siglo previo de su difusión en tierras Mesoamericanas. Con base en los diferentes autores leídos se propondrá una periodización de la evolución del imaginario satánico; especialmente, se seguirá la conformación de la iconografía demoníaca y se brindarán algunos ejemplos visuales de las variantes más relevantes que se presentaron entre el siglo III y el siglo XV de nuestra era.

En el tercer capítulo se estudiarán las concepciones que se tenían en Mesoamérica sobre el mal y la imagen, a través de dar respuesta a la cuestión de cómo miraban a sus propios dioses los indígenas mesoamericanos. Tal contestación será contrastada a su vez con la posible forma en que percibieron los hispanos a las deidades precolombinas. En el tercer apartado de este capítulo se iniciará la descripción, interpretación iconográfica y contextualización sociocultural e histórica de las imágenes icónicas demoníacas novohispanas, en este caso de las provenientes del *Códice Magliabechiano,* el *Códice Florentino,* la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* y la *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme.*

El cuarto y último capítulo es el más extenso, por lo que fue dividido en nueve apartados: en el primero se verán el concepto y las implicaciones de la imagen icónica hegemónica; en los siguientes ocho se propone una clasificación temática de las imágenes icónicas hegemónicas demoníacas dada por el contexto iconográfico en que fue representado el Diablo en la Nueva España. Cada apartado comienza con la descripción y explicación de un ejemplo visual notable, al que se le agrega un posible antecedente iconográfico europeo así como otras variantes novohispanas existentes sobre la temática en cuestión. Al final de cada uno de estos apartados se incluyen documentos novohispanos de diversos tipos que ayudan a comprender mejor dichas imágenes. Es menester señalar que el análisis iconográfico fungió

como eje explicativo de las muchas concepciones y creencias con las que era relacionado el Diablo en el sistema sociocultural occidental. Así, el segundo apartado trata la representación del Demonio como tentador en el Edén, el siguiente delibera sobre el Diablo como adversario de Cristo, el cuarto presenta a Satanás como enemigo de la Virgen María, posteriormente se examina al Maligno como contrincante de los ángeles, el sexto apartado debate a Satán, el opositor de los Santos, a continuación se discute al Diablo en su papel de corruptor del hombre, el octavo analiza la alianza del Príncipe de las Tinieblas con la Muerte y por último se estudia el Infierno, lugar del Demonio.

Para completar se incluyen algunas consideraciones finales sobre la imagen icónica, la evolución de la imagen icónica demoníaca, la forma en que llegó la imagen del demonio a la Nueva España y sus implicaciones, un breve análisis general de la imagen icónica hegemónica novohispana del Diablo y el planteamiento de la existencia de la imagen icónica alterna referente al Demonio en tierras mexicanas durante el período virreinal.

Es mi propósito que este trabajo contribuya con un granito de arena al estudio histórico del Diablo, que aunque perteneciente al ámbito del imaginario, en mi opinión, no por ello deja de ser una presencia cultural formidable y tal vez uno de los mitos más geniales a la vez que influyentes del cristianismo.

CAPÍTULO 1

La imagen icónica, sus modos de uso y el caso novohispano.

1.1. La imagen icónica.

Definir la imagen ha presentado un gran problema para sus estudiosos, sobre todo por el hecho de la *gran diversidad* de imágenes existentes. Para dar un ejemplo de ello pensemos en algo que pueda ser fácil de especificar, que sea corpóreo y presente en nuestra cotidianidad como puede ser nuestro gato doméstico. Al tener el referente busquemos una serie de imágenes del mismo como: su recuerdo en la mente cuando no está presente, su forma al ser percibido por nuestros ojos, su dibujo a lápiz, una fotografía, o su descripción en un poema. A pesar de las diferencias entre las imágenes de un gato antes mencionadas, todas ellas comparten en común ser consideradas *representaciones de una selección de realidad*. La imagen concebida como representación de la realidad se remonta a Platón: "Llamo imágenes ante todo a las sombras y, en segundo lugar, a las figuras que se forman en el agua y en todo lo que es compacto, pulido y brillante y a otras cosas semejantes".[13] Así tanto una sombra como un reflejo son referentes de la existencia de un objeto pero no el objeto en sí mismo. De ahí que desde entonces en el sistema sociocultural occidental se le otorgue a la imagen un valor mimético de la realidad, con la siempre presente angustiosa posibilidad de la distorsión.

Veamos ahora dos ejemplos de imágenes que a pesar de sus diferencias comparten el hecho de ser representación. Por una parte tenemos a las *imágenes naturales* que son las que se producen por el estímulo físico de un medio iluminado, mediante un sistema visual activo y un soporte natural-orgánico que es la retina. Ellas también son representación, ya que basándose en los avances de las ciencias cognitivas, conductuales y neurociencias, se ha podido establecer que la percepción visual es una construcción sensorial y psicológica parcial. Si tomamos en cuenta el hecho demostrado de la gran variabilidad existente de órganos sensoriales de los seres vivos, se puede concluir que ningún organismo percibe al mundo de manera absoluta, sino que tiene un acceso restringido a partes del entorno y sus objetos, según sus aparatos sensoriales, su evolución y su perspectiva. Consideremos simplemente

13 **PLATÓN**, La República, libro VI, capítulo XX, (México: UNAM, 2007), p. 238.

las diferencias que existen entre la visión a blanco y negro de un perro, la colorida humana y la sensible a la luz ultravioleta de una abeja. A la pregunta de cuál de estas visiones se encuentra más cercana a una imagen de la realidad se tiene que contestar que "ninguna de ellas tiene la verdad o bien la poseen todas en la medida en que esa visión, sin duda parcial y restringida por muchas limitantes, les es útil para sobrevivir".[14] El acto de ver se considera constructivo por la razón de que resulta de tres tipos de operaciones distintas y sucesivas de diferentes tipos: ópticas, químicas y nerviosas. En el caso del ojo humano principalmente se percibe la intensidad de la luz, su longitud de onda o color, la distribución espacial, el contraste y la variación en el tiempo de los fenómenos luminosos.[15] Una vez recibida la información perceptiva por el cerebro sufre una recodificación que la transforma en una forma no perceptiva la cual viene a representar un significado.[16]

Por su parte las *imágenes mentales* cuentan con el soporte orgánico del cerebro pero a diferencia de las naturales pueden producirse sin la necesidad de la presencia de ningún estímulo físico. Poseen también muchas variantes y grados de relación con la realidad. Por ejemplo: las imágenes oníricas que se producen durante el sueño, las alucinatorias producto de trastornos psicopáticos o sustancias psicotrópicas, sin olvidar las más comunes que son los pensamientos, que se caracterizan por ser referenciales, elaborados y poseer diversos niveles de abstracción. Todas ellas también son representación al ser modelos de realidad y en consecuencia contar con un referente.

Una vez establecido un concepto general de imagen y el hecho de su gran tipología veamos cuales son las características propias de la *imagen icónica*. En primer lugar este tipo de imágenes sólo es percibido por el sentido de la vista, lo que hace que cualquier imagen icónica sea, por definición, *visual*. Una de sus mayores diferencias con respecto a las naturales y las mentales, es que son *objetos materiales* creados en un contexto sociocultural e histórico particular. Otra característica relevante es que a pesar del sinfín de soportes materiales que

14 **DÍAZ,** José Luis, *El ábaco, la lira y la rosa: las regiones del conocimiento,* (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), p. 22.

15 *Cfr.* **AUMONT,** Jacques, *La Imagen,* (Barcelona: Paidós, 1992), pp. 18-39.

16 *Cfr.* **MANDLER,** Jean Matter, *The foundations of mind: origins of conceptual thought,* (Oxford: Oxford University Press, 2004), p. 66.

puede tener una imagen icónica el factor que las une es su *intencionalidad comunicativa*, es decir toda imagen icónica de alguna u otra forma fue creada con el fin de trasmitir un mensaje. Además pueden ser elaboradas en *ausencia de un referente físico*.[17] Por todo lo anterior se dice que la imagen icónica presenta una doble realidad, es decir, por un lado *es* un objeto del mundo pero por otro *sustituye* fragmentariamente a ese mundo.

Uno de los criterios por los que se puede clasificar a la imagen icónica es su estructura organizativa en el espacio.[18] Aquellas imágenes icónicas que con respecto a lo temporal representaban momentos congelados e inmóviles en el tiempo reciben el nombre de *fijas.* Hasta el siglo XVIII este tipo de imágenes constituían la totalidad de las existentes y sólo será a partir del siglo XIX que la ciencia y la tecnología permitan la existencia del nuevo subtipo: *imágenes icónicas móviles*. No por ello dejaron de producirse e utilizarse las *imágenes icónicas fijas*, que cuentan con la ventaja de poseer mayor accesibilidad de recursos de creación. A su vez, por su organización espacial la imagen icónica fija puede dividirse en dos grandes grupos: *tridimensional* y *bidimensional*. El primero de ellos se encuentra conformado por las esculturas y los hologramas; se caracterizan por restablecer las propiedades estructurales del referente en un espacio de tres dimensiones, mientras que el segundo puede restablecer razonablemente las relaciones espaciales en un plano de dos dimensiones y cuenta con una amplia variedad de representantes como son: grabados, fotografías, pinturas, pictogramas, esquemas y señales.

Las imágenes icónicas fijas bidimensionales pueden dividirse en: *fotográficas*, que cuentan con el mayor grado de definición posible con respecto al poder resolutivo del ojo promedio; y las *plásticas,* siempre con mayor grado de abstracción que las anteriores. Cada una de ellas cuenta con un repertorio de elementos que le son propios. Dado el carácter de imágenes utilizadas en este trabajo, se resaltaran las *imágenes plásticas*. En primera instancia tenemos a los *elementos morfológicos* los cuales integran las formas en una representación

17 *Cfr.* **VILLAFAÑE,** Justo, *Introducción a la teoría de la imagen,* (Madrid: Pirámide, 1987), p. 41.

18 Dentro de las imágenes icónicas existen *diversos subtipos*, por el tipo de fuentes utilizadas en esta investigación se resaltará en especial el subtipo *fijo bidimensional*.

icónica y se encuentran formados por: el punto, unidad que representa la parte más pequeña de un espacio; la línea, definida como una sucesión de puntos y teniendo el papel de ser el satisfactor del mayor número de funciones en una representación; el plano, superficie en que descansan los otros elementos y que actúa como articulador del espacio; el color, cuyas propiedades estéticas y de sinestesia contribuyen a la creación de espacio plástico; la forma, que otorga estructuras y límites en un espacio; y por último la textura, la cual brinda materialidad a las formas. Por su parte los *elementos dinámicos* son aquellos que dan una sensación de movilidad a una imagen fija y fundamentalmente son: la tensión, dada por las secuencias antagónicas y los motivos deformantes; el ritmo, entendido como fuente de la periodicidad. Finalmente tenemos a los *elementos escalares* que establecen las relaciones entre los otros elementos icónicos y en éstos se incluyen: el tamaño, sometido a la pluralidad entre lo grande y lo pequeño; la escala, elemento que mantiene las relaciones estructurales de las representaciones; la proporción, que designa la relación cuantitativa entre un objeto y sus partes constitutivas; y el formato, dado por la forma en que se establecen los límites de la imagen.[19]

Una de las principales características de la imagen icónica es su intención comunicativa, de ello se infiere que este tipo de imágenes conforman un *lenguaje visual*. Por ende al ser la imagen icónica considerada como un lenguaje ha sido estudiada con criterios lingüísticos, llevando a los investigadores de la imagen a recurrir para ello a disciplinas como la *semiótica*. Dicha ciencia, que estudia los signos y los sistemas de comunicación,[20] entiende a la imagen como un mensaje que pone en movimiento ciertos códigos y ciertas significaciones. Para explicar cómo los *signos visuales* trasmiten estos mensajes Antonio Castiñeiras[21] recurre a la concepción del *signo* de Ferdinand de Saussure, en donde todo signo está compuesto por un *significante* y un *significado* que aparecen juntos y forman parte de todo acto comunicativo entre un *emisor* y un *receptor* por medio de un *canal* y en un *contexto* determinado. En el

19 Para una mayor profundización de los elementos de la imagen icónica consúltese la parte tercera de Norberto Mínguez y Justo Villafañe, *Principios de Teoría General de la Imagen,* (Madrid: Ediciones Pirámide, 1996), pp. 111-183.

20 *Cfr.* **SERRANO,** Sebastián, *La semiótica: Una introducción a la teoría de los signos,* (Barcelona: Montesitos, 1994), p. 12.

21 *Cfr.* **CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ**, Manuel Antonio, *Introducción al método iconográfico,* (Barcelona: Ariel, 1998).

caso de la imagen se puede decir que el emisor es el *realizador icónico*, el receptor es el *espectador* y el mensaje la *imagen* producida-contemplada. Mientras que el canal vendría a ser el medio *soporte material* en donde se encuentra plasmada la imagen y el contexto el *sistema sociocultural* en un *período histórico* en donde se encuentra inserta la imagen.

Villafañe divide en dos partes el acto realizado por el *creador icónico*. En la primera parte el sujeto extrae un *esquema preicónico* de sus percepciones sensoriales, emociones, pensamientos, conocimientos y parámetros sociales. Este esquema se encuentra en la mente del emisor y está constituido por la abstracción de los rasgos básicos de lo que se quiere representar, así como su posible organización visual. Se considera que esta etapa es una primera modelización que el creador icónico hace de su realidad. Una segunda etapa se encuentra en el acto de *materializar el esquema icónico*. Aquí el autor elige los materiales, las técnicas y los elementos icónicos adecuados para plasmar una codificación visual. Hay que aclarar que una imagen puede tener muchos creadores y que puede estar muy influida en cuanto a su intención comunicativa por el patrocinador del creador.

El *mensaje codificado* de la imagen se encuentra constituido por los signos visuales, en donde el significante es dado por la *forma* y el significado por la *idea o emoción* que el autor quiere comunicar. Como todo *código* la imagen icónica posee una sintaxis y una semántica que le son propias. La *sintaxis* de una imagen icónica se encuentra conformada por la manera en que el autor de la imagen organiza los elementos morfológicos, dinámicos y escalares para lograr la composición deseada. La conjunción y orden de tales elementos permite la creación de espacios geométricos, polos de atracción visual y sensaciones espaciales, luminosas e inclusive térmicas. La manera de componer los elementos de una imagen le otorga un particular equilibrio, gradación y aguzamiento visuales que construyen una identidad visual. Dentro de la composición de la imagen también se pueden detectar vectores de dirección y jerarquización que pretenden ir guiando la mirada del espectador.[22]

22 *Cfr.* **DONDIS,** Doris, *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual,* (Barcelona: Pili, 2007), p. 30.

Por su parte la *semántica* de una imagen está definida por las relaciones entre los signos visuales y su significado. De forma análoga a los signos lingüísticos, en las imágenes icónicas debemos considerar que se encuentran dos tipos de valores semánticos: el valor denotativo, que muestra a la imagen literalmente y se percibe con mayor inmediatez; y el valor connotativo, el cual no es observable directamente y cambia según el contexto sociocultural e histórico. Considerando los valores antes mencionados Rudolf Arnheim ha propuesto tres niveles de significación icónica: el primer nivel es el *representativo* el cual sustituye a la realidad de forma analógica, cuenta con el mayor valor denotativo pero siempre es más abstracta que su referente; el nivel *simbólico* que atribuye o adscribe una forma visual a un concepto o idea y posee un nivel intermedio entre los valores denotativos y connotativos; y por último el nivel *semiótico* cuyas características son totalmente establecidas por convención social, es el más abstracto y con el mayor valor connotativo.[23] Hay que aclarar que una misma imagen puede contar con varios niveles de significación, no obstante que siempre existe un nivel predominante. Existen también imágenes que al tener un significado claro y único son designadas como *monosémicas*, mientras que aquellas que incluyen varios significados llevan el nombre de *polisémica*s. De esta forma, la significación de una imagen no se circunscribe tan sólo a los *elementos figurativos* sino que ésta puede estar también expresada en *aspectos de tipo formal* como pueden ser el color, el trazo o la composición. Otra forma de agregar significación a una imagen es por medio de un *texto escrito*, aunque la relación texto-imagen puede variar de un caso a otro. Por ejemplo en algunos casos un texto simplemente es el título de la imagen, pero en otros existe una mutua determinación entre ambos como en las imágenes publicitarias.

Tradicionalmente se había asignado un *rol pasivo* al espectador de la imagen dentro del proceso de la comunicación visual. De esta manera se consideraba que éste simplemente percibía a la imagen y era un sencillo receptor de la misma. Sin embargo investigadores como

23 *Cfr.* **ARNHEIM,** Rudolf, *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador,* (Madrid: Alianza, 2002).

Gombrich postularon una opinión contraria y establecieron la premisa de que "no existe mirada inocente".[24] Con ello se quiere resaltar el *papel activo* que juega el espectador en el fenómeno de la construcción de la imagen por medio de sus actos perceptivos y psíquicos. Este papel activo explicaría el hecho de por qué ante una misma imagen dos espectadores tengan una opinión diferente, por ejemplo para un egipcio de la antigüedad una figura negra sería vista como signo de fertilidad, mientras que un europeo del siglo XIX vería en esa misma figura una representación de luto o de maldad. Para empezar, el espectador antes de ver la imagen ya espera algo de ella, ya que éste cuenta con un *sistema de expectativas* creadas a partir de las características psicológicas individuales y de los conocimientos previos surgidos de su entorno sociocultural. Martine Joly nos dice que cuando vemos una imagen además de percibirla la comparamos con lo que esperamos de la misma.[25] De esa comparación surge la *decodificación* que hace el espectador del mensaje de la imagen, pero más que sólo recibir el mensaje éste es *interpretado*. En la interpretación además de comprender lo que ha querido decir el creador icónico se pueden *resaltar* varios aspectos icónicos. Además de realizar una *jerarquizació*n propia, el espectador muchas veces *suple* las lagunas de representación, y ello es así por que después de todo al ser la imagen por definición una selección de la realidad ésta nunca puede representarlo todo. El espectador por lo general siempre tiene la posibilidad de dar un *nuevo significado* a la imagen.

24 *Cfr.* **GOMBRICH,** Ernst Hans, *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica,* (Madrid: Debate, 1998).

25 *Cfr.* **JOLY,** Martine, *La interpretación de la imagen: Entre memoria, estereotipo y seducción,* (Barcelona: Paidós, 2003), p. 142.

1.2. El papel de la imagen icónica en la sociedad.

La imagen icónica se ha presentado en las sociedades humanas desde tiempos remotos, prueba de ello son las imágenes pintadas sobre conchas en la caverna de Bomblos, las cuales están localizadas en Sudáfrica y que datan aproximadamente de 75000 años antes de nuestra era.[26] Desde entonces el hombre no ha dejado de producir imágenes icónicas aumentando cada vez sus materiales de soporte, realizando nuevas técnicas de creación icónica, sofisticando sus contenidos y dándole nuevos usos, a tal grado que en el siglo XX Gilbert Cohen-Seat afirmó que la sociedad contemporánea se encontraba envuelta en sorprendente iconosfera.[27] Tampoco se puede olvidar el hecho de que la imagen icónica se encuentra presente en *todo* tipo de sociedades. Así mientras que la lengua escrita no fue desarrollada por sociedades complejas como la mexica o la inca, la imagen icónica en cambio ha sido utilizada hasta por los grupos sociales más simples tal como los bosquimanos o los aborígenes australianos. Sin lugar a dudas ahí donde exista una sociedad humana existirá siempre una imagen icónica y ello nos habla de la *necesidad* y *utilidad* de la imagen icónica para el ser humano. Anteriormente se llegó a pensar que ciertas culturas, sobre todo las monoteístas o las más primitivas, no tenían imágenes en absoluto, a esta falta de imágenes en el repertorio cultural se le llamaba *aniconismo*. Esta falsa creencia tiene dos orígenes, el primero proviene de los primeros contactos de los europeos con pueblos con escasa cultura material, los exploradores al no notar ninguna imagen icónica entre sus objetos cotidianos designaron a tales pueblos como anicónicos. Sin embargo, al hacerse observaciones más detalladas y menos prejuiciosas se pudo comprobar que la razón de ello era que la mayoría de sus imágenes contaban con soportes efímeros y frágiles. Un ejemplo lo tenemos en los Walbiri de Australia que contaban con una gran cantidad de imágenes icónicas que no fueron percibidas por los europeos

26 *Cfr.* **VALERO CUENA,** Aurora, *El arte de la pintura en la prehistoria: instinto, armonía y construcción,* (Alboraia: Ayuntamiento de Alborada, 2004), p. 45.

27 *Cfr.* **GUBERN,** Román, *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea,* (Barcelona: G. Gili, 2000), p. 13.

ya que éstas se realizaban sobre la arena.[28] Otro origen de la creencia de la existencia del aniconismo se encuentra en la prohibición de la producción de imágenes en religiones como el Judaísmo, el Islam y el Cristianismo reformado. Freedberg hace énfasis en que estos casos deben matizarse ya que al ser estudiados con mayor detenimiento ninguno de ellos hace una prohibición total de la imagen sino sólo de cierto tipo de imagen. En el caso de las iglesias cristianas surgidas de la Reforma Protestante en el siglo XVI, si bien dejó de producirse la iconografía religiosa otros tipos de imágenes como los retratos cobraron un gran auge. Aunque el Judaísmo y el Islam no desarrollaron imágenes de su deidad respectiva, ninguno de ellos se privó de otro tipo de imágenes icónicas que iban de las abstracciones geométricas hasta representaciones figurativas de gran detalle.

La *presencia universal* de la imagen icónica en sociedades tan diferentes en su organización social y localización temporal nos habla de una estrecha relación entre tal fenómeno visual y su *contexto* sociocultural. De esta forma, aunque toda sociedad cuenta con imágenes icónicas, cada una de ellas ha desarrollado un *repertorio propio* que responde a sus características. En cada sociedad la imagen icónica puede ser producida no sólo por un individuo, sino también por grupos de ellos que elaboran técnicas y ponen a punto procedimientos con objeto de satisfacer el impulso creador. A su vez estos procesos originan otras necesidades instrumentales convirtiendo así la imagen icónica en una *producción social*. Entre más compleja sea una sociedad estas imágenes podrán contar con mayor variabilidad en los soportes y materiales de elaboración. Además de que ciertas imágenes pueden requerir de materiales no disponibles en el entorno próximo lo que implica el contacto con otros grupos, creando así *redes de intercambio* en dónde no solamente se mueven los ingredientes materiales, sino también las técnicas y elementos simbólicos. El *desarrollo tecnológico* también ha dado por resultado nuevos tipos de imágenes icónicas que han cambiado nuestro ambiente perceptivo. Por ejemplo, la fotografía posibilitó la habilidad de captar momentos únicos que en otro tipo de imágenes icónicas jamás podrían haberse representado. Pero

28 *Cfr.* **FREEDBERG,** David, *El poder de las imágenes: Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta,* (Madrid: Cátedra, 2002), p. 101.

igualmente la imagen también puede *influir* en la sociedad, así para muchos no es coincidencia que el movimiento ecologista del siglo XX surgiera paralelamente a las primeras fotografías tomadas de la Tierra desde el espacio, en donde se puede percibir a nuestro planeta como un simple, insignificante y frágil punto azul en el espacio.

Aclarados los puntos de la existencia universal de la imagen icónica en toda sociedad y de la mutua *interdependencia* entre imagen y sociedad, conviene ahora entrar en el tema de los *usos o funciones* que la sociedad humana ha dado a la imagen icónica a lo largo de la historia. Para ello en primera instancia se puede recurrir al constante recordatorio de Gombrich de que por lo general ninguna representación visual tiene únicamente un fin, y lo normal es encontrar en ella toda una *gama de fines.*[29] Sin embargo, no se puede soslayar la existencia de un *propósito dominante* sin el cual cada imagen icónica no se habría creado en absoluto. Además, los fines de uso de una imagen pueden variar e inclusive *cambiar* radicalmente con el tiempo. Brihuega y Mora[30] han propuesto que la imagen icónica puede tener tres *niveles de uso*: el nivel del uso *previsto*, el cual es asignado por el creador icónico; viene después el nivel del uso *posible*, que está dado por las características particulares de cada imagen icónica y su contexto histórico sociocultural; y finalmente el nivel de uso *fáctico* dado por los espectadores según sus requerimientos y expectativas. Por ejemplo, una imagen icónica creada con el uso previsto de la adoración religiosa puede recibir otros usos posibles, condicionados por su contexto sociocultural e histórico, como el brindar prestigio social, finalmente un espectador en particular que adquiere la imagen se encuentra con la posibilidad de darle un uso fáctico del tipo decorativo.

El principal uso de cualquier imagen es el ser vista, es decir, detrás de cada imagen siempre hay una *intención de visibilidad* Ahora el problema es saber por qué el creador icónico desea que sea observada su obra, o qué obtiene un espectador al mirar una imagen icónica determinada. Ante tales cuestiones se ha encontrado que la imagen icónica además de

29 *Cfr.* **GOMBRICH,** Ernst Hans, *Los usos de las imágenes: Estudios sobre la función social del arte y la comunicación social,* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003).

30 *Cfr.* **BRIHUEGA,** Jaime y **MORA,** Vicente, "Estudio sintáctico semántico de carteles electorales" en *Metodología de la historia de la prensa española,* (Madrid: Siglo XXI, 1982), pp. 15-39.

contar con los llamados niveles de uso también posee una gran variabilidad de *modos de uso*. A pesar de esta gran diversidad de funciones que recibe la imagen icónica puede clasificarse en tres grupos de modos de uso básico: emotivo, epistémico y simbólico.

El modo de uso *emotivo* se encuentra en función cuando una obra tiene como fin prioritario proporcionar y expresar emociones específicas al espectador, que pueden ir desde las placenteras hasta las más desgarradoras. En el sistema sociocultural occidental a las imágenes icónicas clasificadas como artísticas se les asigna este fin, y se dice de ellas que causan sensaciones estéticas. Leonardo da Vinci opinaba que la principal función de toda pintura es "hacer que los que la contemplan experimenten las mismas emociones que aquellos que están representados en la obra, es decir, sentir miedo, pánico o terror, dolor, pesar y lamento, placer, felicidad o alegría".[31] Pero el modo emotivo se encuentra presente en otras clases de imágenes aparte de las artísticas, por ejemplo está en aquellas imágenes realizadas por pacientes psiquiátricos como terapia, o en los dibujos hechos por los niños pequeños en sus ratos libres y también cuando el espectador goza con la contemplación de una imagen aunque no sepa quién es el autor, qué estilo tiene o si presenta algún mensaje codificado. Aquellas imágenes icónicas que tienen como fin el entretenimiento o el ocio también caben en este uso, así cuando un espectador elige ver una película de terror busca entretenerse por medio de la emoción del miedo. En este rubro se localizan las llamadas imágenes pornográficas hechas y vistas con el fin de proporcionar excitación sexual a sus usuarios.

El siguiente modo de uso recibe el nombre de *epistémico* debido a que está marcado por las relaciones de transmisión de información y tiene como fin aumentar el conocimiento del posible espectador. El valor informativo varía de imagen a imagen, así, de este modo, una identificación con fotografía, un retrato, una placa de rayos x, una resonancia magnética nos pueden proporcionar diferentes grados de datos de un individuo determinado. Este uso ha jugado un papel clave en el proceso de enseñanza aprendizaje, papel que no se detuvo con el

31 **VINCI,** Leonardo da, *El Tratado de la pintura,* (Madrid: Imprenta Real, 1827), p. 44.

desarrollo de la escritura y que se ha incrementado con los medios electrónicos. Forman parte de este modo de uso todo tipo de imágenes instruccionales incluidas en los textos escolares, materiales de entrenamiento y los manuales de usuarios. Generalmente este modo de uso se ha relacionado con las imágenes icónicas figurativas realistas como las realizadas por los exploradores y naturalistas. No obstante, caben dentro de este modo imágenes icónicas más abstractas tales como los mapas, las señales y los esquemas. A ciertos géneros de pintura, como el paisaje y el retrato, se les ha dado este papel de medios informativos. Este modo de uso también es solicitado en especial por ciertos programas televisivos como los documentales y los noticieros. Vale la pena mencionar que este es el modo de uso que los historiadores dan a la imagen icónica al verla como fuente de datos sobre el pasado del hombre.

Es momento de abordar el modo de uso *simbólico* de la imagen icónica, el cual se activa al dar a una imagen una significación convencional y arbitraria. Cuando una imagen es utilizada como símbolo se establece una relación entre ella y una idea o pensamiento en la mente del creador icónico o del espectador. Este vínculo imagen-idea es convencional por que va siendo aceptado como tal más allá del nivel individual y además es arbitrario debido a que dicha conexión no es estrictamente necesaria y por lo general suele modificarse con el tiempo. Ejemplificando lo anterior tenemos a la cruz esvástica, que en la cultura hindú simbolizaba vida, pero después fue utilizada como emblema del partido nazi y hoy en día es símbolo de la xenofobia y el racismo. Jung postuló que los humanos están innatamente dotados de símbolos universales o arquetipos que están contenidos en el inconsciente colectivo.[32] No obstante la Antropología contemporánea ha establecido la inexistencia de tales arquetipos y sólo ha confirmado la tendencia universal de la creación de símbolos en toda mente humana. Sperber incluso llega a afirmar que el ser humano se separó definitivamente del resto de sus parientes primates cuando el pensamiento simbólico fue desarrollado.[33] Este modo de uso es empleado por los grupos humanos para crear una identidad común y dar sentido de pertenencia, tal y como se puede observar en los escudos y banderas de los distintos países.

32 *Cfr.* **JUNG,** Carl Gustav, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo,* (Madrid: Trotta, 2002), p. 9.

33 *Cfr.* **SPERBER,** Dan, *El simbolismo en general,* (Barcelona: Anthropos, 1998), p. 23.

Tal vez el ejemplo mas paradigmático de este modo de uso se encuentre en las imágenes religiosas, las cuales dan acceso a la esfera de lo sagrado mediante la manifestación más o menos directa de una presencia divina. En algunas culturas este agregado de significación divina hace que la imagen icónica se transforme de una representación de la divinidad a ser la divinidad misma.

Los tres usos básicos de la imagen icónica pueden *combinarse* para lograr un fin más específico como se verá en los dos casos siguientes. La *imagen de publicidad* comercial, surgida en la situación contextual de las relaciones de compra-venta y de producción-consumo en la sociedad capitalista actual, tiene la intención primordial de vender un producto o servicio.[34] Para ello recurre al uso epistémico al informar las características de lo vendido y de las posibles ventajas con las que cuenta con respecto a sus competidores. Otra forma de influir en la elección de compra de los espectadores es provocando sus emociones, por lo que el modo de uso emotivo entra en acción, así es cada vez más frecuente el incluir imágenes eróticas para llamar la atención del espectador. En la búsqueda de la preferencia del consumidor también entra en juego el tercer modo de uso, al hacer que el producto simbolice un mayor prestigio social. Otro tipo de imagen que se ha valido de los modos de usos básicos para su fin es la *imagen política.*[35] Dicha imagen tiene como objetivo afirmar la legitimidad de la clase gobernante y maximizar el consenso social. Así en el Antiguo Egipto las imágenes tenían un uso altamente simbólico al reflejar en ellas la relación existente entre los actores del sistema del poder y su definición con respecto a sus dioses. Pero a su vez también tenían un uso epistémico al dar cuenta de los cometidos esenciales de la clase política, por ejemplo el ejercicio de la guerra como medio de defensa del valle del Nilo. Cabe señalar la gran utilización de hipérboles visuales, como el gran tamaño del faraón con respecto a otros individuos, con la meta de despertar sentimiento de grandiosidad en los súbditos.

34 *Cfr.* **SABORIT,** José, *La imagen publicitaria,* (Madrid: Cátedra, 1992).

35 *Cfr.* **ELORZA,** Antonio, "Imagen, religión y poder" en *Historia a debate,* tomo II, (Santiago de Compostela: Actas del Congreso Internacional de Historia a Debate, 1995), pp. 61-84

1.3. El caso de la imagen icónica novohispana.

Aunque la historia de la imagen icónica novohispana aun está por escribirse, se presentarán aquí a muy grandes rasgos sus características esenciales. En primer lugar la imagen icónica de la Nueva España posee dos *raíces iconográficas de larga duración* y gran profusión: la indígena mesoamericana y la occidental hispánica. Los conquistadores españoles se encontraron a su llegada con una profunda y diversa tradición icónica mesoamericana. Los datos arqueológicos obtenidos en la región también indican una riqueza en imágenes icónicas sumamente importante. Beatriz de la Fuente nos dice que a pesar de las diferencias regionales y temporales de esta compleja área cultural, existía un acervo icónico común que configuró un sistema de comunicación de conceptos que afincaron creencias, ritos y costumbres. Ejemplos paradigmáticos de dicho acervo los encontramos en las imágenes del jaguar, la serpiente emplumada y el quincunce que prácticamente se encuentran presentes en todas las culturas precolombinas de la zona. La imagen icónica mesoamericana hacía acto de presencia en tejidos, códices, petrografías, pintura mural y en toda su arquitectura. Tanto las concepciones políticas como las religiosas se veían ampliamente plasmadas y relacionadas con la iconografía prehispánica.[36] Los conquistadores españoles por su parte también poseían un acervo icónico sumamente complejo, el cual era producto de la convivencia por poco más de 700 años de las culturas latino-goda, hebrea y musulmana. Por si fuera poco la iconosfera hispánica se encontraba influida a su vez por el mundo de imágenes del Renacimiento italiano y de los territorios nórdicos de los Habsburgo. Aunado al fenómeno de que desde la implementación de la imprenta se había aumentado en gran medida no sólo la producción y reproducción de imágenes sino también su difusión, distribución y posesión en comparación con siglos anteriores. Antes de pasar a las siguientes características cabe señalar una tercera influencia icónica muy particular pero de menor importancia que las anteriores mencionadas:

36 *Cfr.* **BRODA,** Johanna, *et al.,* "Los dioses de Mesoamérica" en Arqueología Mexicana, No. 20, vol. IV, julio-agosto de 1996, pp. 4-70, y **CARRASCO,** Pedro, *et al.,* "Poder y política en el México prehispánico" en Arqueología Mexicana, No. 32, vol. VI, julio-agosto de 1998, pp. 4-73.

la iconografía del sureste asiático. Dicha influencia fue posible con la apertura de las rutas comerciales hacia lejano oriente a partir de 1565 y la cual se hace presente en algunas imágenes de talavera poblana, en los objetos de marfil y en las obras con incrustaciones de laca y madreperla.

Un segundo rasgo de la imagen icónica novohispana es su *mimetismo*, es decir, la tendencia general de imitar lo hispánico occidental. Este vector icónico puede entenderse ya que la imagen formaba parte del proceso de occidentalización que emprendieron los conquistadores y colonizadores hispanos. Tal proceso consistió en "implantar en este mundo nuevo las instituciones, prácticas y creencias que Europa occidental había elaborado progresivamente desde la antigüedad, y de transformar con ellas a los naturales".[37] Así como otros conquistadores en la historia, los iberos trataron de recrear su entorno de origen en estas tierras recién conquistadas, por una parte tal fenómeno resultó como medida de adaptación ante un ambiente extraño y hostil, pero a su vez también fue una forma de apropiación y de dominio. Desde la expedición de Cortés hasta la penetración de las zonas recónditas del norte de la Nueva España en el siglo XVIII, conquistadores y frailes siempre llevaron consigo imágenes como parte de su acervo normal. De este modo, en un inicio el mimetismo de la imagen occidental se veía nutrido por las constantes importaciones iconográficas y la llegada de creadores europeos. Es por ello que se puede ver en la Nueva España gran cantidad de estilos venidos de Europa como son el gótico, el mudéjar, el plateresco, el herreriano, el manierista, el barroco y el neoclásico. Pero no sólo la imagen de la Nueva España se nutrió de la importación sino que dentro del mismo territorio novohispano se produjeron y reprodujeron grandes cantidades de obra icónica. Si bien tal producción se basaba en la copia de la imagen occidental, durante dicho proceso se producían degradaciones, cambios, adaptaciones y desviaciones que dieron lugar a particularismos novohispanos en cuanto a los materiales, las técnicas, los estilos y por supuesto los contenidos.

37 **GRUZINSKI,** Serge, "Las imágenes, los imaginarios y la occidentalización" en *Para una historia de América I: Las estructuras,* (México: Fondo de Cultura Económica y el Colegio de México, 1999), p. 502.

Otra característica esencial a considerar en la imagen novohispana es su *sincretismo*. Así mientras en otras colonizaciones europeas en América, como bien señala Gruzinski, aunque se llevó a cabo un proceso de occidentalización, sólo en la Nueva España los indígenas tuvieron un papel muy participativo. De esta forma aunque las expresiones icónicas mesoamericanas se vieron transformadas, la imagen europea también vivió una influencia indígena significativa. Por ejemplo las imágenes realizadas al óleo y al temple conocieron en territorio novohispano pigmentos nuevos, y además fueron traducidas al arte plumario mesoamericano. Por su parte la caña de maíz y las maderas tropicales brindaron nuevas posibilidades de creación icónica a los artesanos novohispanos. Cabe señalar que el sincretismo entre lo mesoamericano y lo occidental no sólo se dio en el nivel de los materiales y las técnicas sino también en los contenidos. En sus investigaciones Reyes Valerio demostró la existencia de reminiscencias de iconos mesoamericanos en pintura y escultura novohispanas, tales como los símbolos de: *atl* (agua), *cuauhtli* (águila), *ácatl* (caña) y *coatl* (serpiente) entre muchos otros.[38] No obstante el sincretismo no sólo se dio entre lo indígena y lo español sino también entre los diversos estilos occidentales y las influencias mestizas que iban haciendo acto de presencia con el desarrollo de las castas. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en la Catedral Metropolitana en donde podemos observar una combinación de estilos en donde lo gótico convive con lo barroco y ambos se ven rematados por lo neoclásico.

Una tercera característica de la imagen novohispana es la *predominancia de la temática religiosa* que se mantuvo durante todo el período. Con ello no se quiere decir que no existieran otras temáticas importantes. No obstante desde el punto de vista cuantitativo se quedan muy atrás. Si recurrimos a dos de los acervos más ricos en pintura novohispana podemos verificar tal aseveración, así tanto en el Museo Nacional del Virreinato[39] como en el Museo Nacional de Arte[40] casi el 90 % de sus obras novohispanas en resguardo se clasifican dentro del rubro

38 *Cfr.* **REYES VALERIO,** Constantino, *Arte Indocristiano,* (México: INAH, 2000), p. 147.

39 **ALARCÓN CEDILLO,** Roberto y **GARCÍA DE TOXQUI,** María del Rosario, *Pintura novohispana: Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán,* (México: Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1994).

40 **HERNÁNDEZ RAMÍREZ,** Roberto, *et al*., *Museo Nacional de Arte: Una ventana al arte mexicano de cinco siglos,* (México: INBA, 2000).

religioso. Las temáticas religiosas preferidas fueron: Cristológicas, Marianas, escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, la Santísima Trinidad, alegorías religiosas, angélicas, exvotos y representaciones de santos. Tal predominancia tiene varias explicaciones, para empezar la occidentalización y la cristianización fueron a la par e inclusive se puede decir que la primera implicaba a la segunda o por lo menos de esa forma era concebida por los hispanos. Otro motivo era que la iglesia como institución durante todo este período por su poder económico y su influencia sociocultural se mantuvo como la mayor productora, patrocinadora y consumidora de imágenes. Tampoco se puede negar el hecho que la imagen religiosa ha sido un medio para expresar aspiraciones y angustias, celebrar la vida y enfrentar la muerte, por lo que los novohispanos generaban un fuerte consumo de artículos religiosos pero también se convertían en patrocinadores como en el caso de los gremios novohispanos. Se tiene que considerar que de igual forma las instituciones de poder novohispanas fomentaron culto y devociones religiosas como medios de coerción social ante una población tan heterogénea como lo era la novohispana.

Un último rasgo a señalar es el *control* que se trató de establecer sobre la imagen novohispana en relación a sus formas, contenidos, producción y modos de uso. En primera instancia los encargados del trasplante y asimilación de la imagen occidental en Mesoamérica fueron las diversas órdenes mendicantes. Los frailes llevaron a cabo una evangelización visual y simultáneamente un proceso de erradicación de la imagen prehispánica, la cual era vista como una fuente de maldad y con contenido idolátrico.[41] A la iglesia regular se le fueron uniendo otros supervisores de la imagen en la segunda mitad del siglo XVI. Ya el Primer Concilio Mexicano en 1555 establecía los primeros decretos formales para evitar los contenidos heréticos en las imágenes novohispanas.[42] Por su parte los diversos gremios de artesanos también lograron tener injerencia en el control de la imagen mediante las pautas establecidas en sus diversas ordenanzas. Además la autoridad civil intervenía ya que tales

41 *Cfr.* **GRUZINSKI,** Serge, *La guerra de imágenes: De Cristóbal Colón a "Blade Runner", (1492-2019)* (México: Fondo de Cultura Económica, 2000).

42 *Cfr.* **CERVANTES BELLO,** Francisco y **MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO,** María del Pilar, *Los concilios provinciales en la Nueva España,* (México: UNAM-IIH y BUAP, 2005).

ordenanzas tenían que ser aprobadas por el cabildo de cada ciudad o por el Virrey en turno para ponerse en práctica.[43] La Inquisición se unió al grupo de fiscalizadores de la imagen novohispanos en 1571 y nombró funcionarios especializados en el examen de las imágenes, los cuales vendrían a tener la última palabra. Todo este control impregnó a la imagen novohispana con rasgos estereotipados; aunque hay que recordar que por la misma naturaleza versátil de la imagen, la incapacidad de las instituciones encargadas y la complejidad de la sociedad novohispana, también se produjeron imágenes que se encontraban fuera de la norma y que han sido poco estudiadas.

43 *Cfr.* **CONACULTA-INAH**, *Gremios y cofradías en la Nueva España,* (México: Museo Nacional del Virreinato, 1996).

CAPÍTULO 2

Evolución del concepto e imagen icónica del Diablo

2.1. La representación del mal.

¿Qué es el mal? A través de la historia, teólogos, filósofos y científicos han tratado de responder dicha pregunta. Por ejemplo el teólogo Jean-Yves Lacoste definió al mal como lo contrario a los deseos de Dios,[44] el filósofo Tomás de Aquino nos dice que el mal es la ausencia del bien,[45] mientras que el psiquiatra forense Michael Stone inclusive ha elaborado una escala para medir el mal en función de la violencia cometida en un asesinato.[46] Ante tales respuestas habría que preguntarse entonces si los deseos de Dios no son mejor dicho los deseos ligados a los intereses de los grupos hegemónicos, o si lo bueno para unos lo es para todos, y finalmente si la escala Stone podría aplicarse a un sacerdote mexica del siglo XV que realizaba sacrificios humanos. Jeffrey Burton Russell considera como el mal a todo aquello que según nuestra percepción ocasiona sufrimiento.[47] Desde esta perspectiva el mal vendría a ser una construcción de la mente humana en respuesta al dolor y que está condicionada por el entorno histórico y sociocultural, lo cual ayuda a entender por qué un mismo acto como el infanticidio pudo en un momento dado considerarse un acto pragmático mientras que hoy en día se considera atroz. Pero a su vez explica el hecho de que en toda cultura y en todo tiempo, al ser el sufrimiento una constante, se encuentra presente dicha percepción.

Así como la concepción del mal ha variado, lo mismo ha sucedido con su representación, pero de igual manera también ha mantenido algunas características perennes. Por lo general las representaciones del mal se encuentran plasmadas en imágenes icónicas que hacían referencia a la muerte, a la enfermedad, a las catástrofes naturales así como a las desviaciones de la norma social aceptada. También en muchas ocasiones mediante el uso del imaginario se buscó concentrar en un ente los rasgos que se perciben como malignos de la realidad, es decir, personificar el mal. Este ente maligno del imaginario se ponía en función del resto

44 *Cfr.* **LACOSTE,** Jean-Yves, *et al., Diccionario Akal crítico de teología,* (Madrid: Akal, 2007), p. 830.

45 *Cfr.* **DE AQUINO**, Tomás, *Comentario a la ética a Nicomaco de Aristóteles,* (Pamplona: Universidad de Navarra, 2001), p. 53.

46 www.depravityscale.org

47 *Cfr.* **RUSSELL,** Jeffrey Burton, *El Diablo: Percepciones del mal desde la Antigüedad hasta el cristianismo primitivo,* (Barcelona: Editorial Laertes, 1995), p. 18.

de la cosmovisión de un sistema sociocultural en el cuál cumplía un papel determinado. Cabe señalar que a este ser maligno se le asignaban ciertos rasgos iconográficos que se venían a convertir en símbolos de maldad. A continuación veremos cuatro ejemplos de tales personificaciones.

El dios Seth representaba dos de las cosas más temidas en el Antiguo Egipto: la sequía y el desierto. El mito que narra el asesinato de Osiris por Seth, se encuentra en perfecta analogía con la situación del Valle del Nilo, territorio que debía luchar día a día para no ser aniquilado por las peligrosas arenas del desierto que constantemente amenazaban con avanzar hacia la tierra fértil. Por si fuera poco lo anterior a Seth también se le relacionaba con las tormentas, la guerra, y todo tipo de violencia.[48] Dado que era el dios del desierto, se creía que tenía los ojos y el pelo rojos, el color del desierto calcinante, por lo que dicha coloración se convirtió en un signo funesto. Seth poseía también rasgos quiméricos, es decir, se le plasmaba como una combinación de seres, siendo lo más común apreciarlo con cuerpo de humano y la cabeza de un lebrel. A pesar de todas las características mencionadas Seth no era un dios todo maldad, sino más bien jugaba un papel ambivalente en la mitología egipcia. Así al ser el dios del desierto también era considerado como protector de Egipto, ya que el desierto mismo constituía una barrera natural contra invasores extranjeros. Aunque la esterilidad era otro de sus rasgos, a Seth se le consideraba como el proveedor de los oasis y por lo tanto protector de los viajeros que se aventuraban en el desierto. Por su relación con la guerra Seth también era invocado para obtener la victoria ante el enemigo y sembrar la confusión entre sus tropas. Aunado al hecho de ser considerado un dios muy poderoso, faraones como Seti I lo reverenciaban para una mayor legitimidad. Bajo su función funeraria, aparece en la barca de Ra defendiendo al Sol y al rey y sometiendo a la dañina serpiente Apofis, a la que atraviesa con una potente lanza. Así en el pensamiento mítico egipcio mal y bien estaban en constante convivencia, y es más, sin la presencia del mal, el concepto del bien no podía existir y los

48 *Cfr.* **MÜLLER,** Max, *Mitología egipcia,* (Barcelona: Edicomunicación, 1996), p. 114.

aspectos beneficiosos carecerían de sentido, por lo que sin la presencia de ambos, el orden, es decir el *maat*, sería inexistente o, al menos, no sería estable.

49

En Mesopotamia la imagen del mal tenía un carácter aun más feroz que en Egipto, tal vez debido a la mayor inestabilidad política producto de las constantes invasiones que sufrió. Esta zona poseyó un rico imaginario de seres considerados malignos dentro de los que destaca Pazuzu. Según la mitología mesopotámica[50] este ser era hijo de Hanbi que era a su vez el mandatario de los espíritus malignos que habitaban en el aire. Pazuzu era un ser al que se le relacionaba con el viento del suroeste que traía consigo grandes tormentas de arena, pestes y plagas. Por encontrarse en el viento, a este espíritu se le atribuyó el rasgo icónico de poseer dos pares de alas que le daban gran movilidad. Las alas en Mesopotamia

49 **Figura 1:** Bajo relieve de Seth: Templo de Ramsés II en Abu Simbel, dinastía XIX (1295 a 1186 a. C).

50 *Cfr.* **BLACK,** Jeremy, **GREEN,** Anthony y **RICKARDS,** Tessa, *Gods, demons, and symbols of ancient Mesopotamia,* (San Antonio Texas: University of Texas Press, 1992), pp. 147-148.

se constituyeron en símbolos de poder al vérseles como una forma de acercamiento a lo divino. Como se puede ver en la siguiente imagen su cara revelaba una actitud amenazante al tener una gran boca semiabierta que muestra dos peligrosos colmillos. Dicha actitud se ve reforzada por el fruncimiento de sus cejas y la nariz felina con la que cuenta. Su cara nos revela simultáneamente que era un espíritu maligno pero también poderoso. Las orejas que presenta son de murciélago que era una criatura vinculada con lo nocturno y con la sangre. Sus manos son garras de un gran felino y sus pies extremidades de ave rapaz. La elección de ciertas partes de animales se encontraba prescrita por la percepción que se tenía de animales que fungían como depredadores y por tanto aniquiladores de vida. El resto del cuerpo parece tener forma humana aunque con una contextura física muy escuálida, al grado que se pueden observar sus costillas. Ello se entiende al ser Pazuzu el espíritu de las plagas que acababan con las cosechas y que en consecuencia producen hambrunas entre los humanos.

51

51 **Figura 2:** Escultura de Pazuzu: Asiria, siglos VIII-VII a. C.

Pazuzu era un dios sexuado con el género masculino, lo que se verifica al constatar su pene erecto en la entrepierna. Generalmente existe una tendencia en personificar al mal en el género masculino aunque existen sus excepciones como veremos con la siguiente diosa. Pero antes vale la pena señalar que como Seth, Pazuzu no era del todo hostil al hombre ya que se sabe que se utilizaban amuletos con su imagen como medio de protección, lo que explica la anilla que presenta en la parte superior de la cabeza. Este espíritu de los vientos fungía como adversario de su consorte Lamashtu, quien se alimentaba de fetos, bebés lactantes y de sus madres. Además como controlador de los vientos Pazuzu no solo traía consigo cosas nefastas sino también lluvia y frescor tan necesarios en condiciones de alta temperatura. Esto último hace recordar que lo monstruoso no necesariamente simboliza una maldad total sino más bien la experiencia constante de la vida y la muerte.

Como se mencionó antes a pesar de la tendencia general de una imagen icónica masculina, existen ejemplos contrarios y uno de ellos lo encontramos en la diosa canaanita llamada Anath.[52] Esta diosa era la hermana gemela del dios Baal, quien poseía el lugar más importante en el panteón de Canaán por ser el causante de las lluvias y la fertilidad. Estos dioses gemelos se encontraban en constante lucha con el dios de la muerte Mot, quien en cierto período del año asesina a Baal trayendo con ello la sequía en la Tierra. Cuando Baal desaparece es buscado por su hermana y ésta al encontrarlo lo entierra. Anath procede a vengarse de Mot partiendo su cuerpo en pedazos para después molerlos y sembrarlos a fin de resucitar a Baal, iniciando así una nueva etapa de fertilidad. Como diosa de la fertilidad y la abundancia Anath era frecuentemente representada con los pechos desnudos, una zona vaginal prominente y sujetando plantas floreadas a ambos lados. Sin embargo la ambivalencia entre el bien y el mal también se encontraba en la diosa al ser la divinidad de la guerra. La guerra podía ocasionar beneficios a los pueblos que la llevaban a cabo siempre y cuando se obtuviera la victoria, pero inclusive así durante el enfrentamiento siempre se pierden vidas humanas, se genera destrucción material aunado al hecho de que se encuentra constantemente presente

52 *Cfr.* **PATAI,** Raphael, *The Hebrew goddess,* (Detroit: Wayne State University Press, 1990), pp. 54-62.

la posibilidad de una derrota. Se pensaba que esta divinidad guerrera femenina poseía nexos con todo tipo de sentimientos hostiles hacia los otros seres humanos. Incluso se le achacaba el origen de emociones tan peligrosas como la ira, que podía llevar a cometer actos frenéticos de violencia sin sentido. La imagen icónica de Anath nos muestra como en ocasiones el mal podía ser personificado de una manera agradable y seductora lo que no descartaba la ausencia de peligro en ello. Los cánones de lo bello, establecidos por un sistema sociocultural no siempre crean la relación platónica entre belleza y bondad. Antropólogos como Joseph Campbell[53] han postulado que la relación entre el mal y lo femenino se origina por la misteriosa capacidad de las mujeres para ser madres, la cual si bien era signo de su fertilidad también era un poder que no era poseído ni controlado por su contraparte masculina.

54

53 *Cfr.* **CAMPBELL,** Joseph, *Las máscaras de Dios,* (Madrid: Alianza Editorial, 1992).

54 **Figura 3:** Relieve en tablilla de la diosa canaanita Anath, 1200 a.C.

Por último se presenta a otra personificación femenina del mal en la diosa Hécate. Walter Burkert nos dice que originalmente esta divinidad provenía del pueblo cario de la península de Anatolia donde era considerada una diosa madre.[55] Los griegos posteriormente la adoptaron en su panteón y la consideraron una hija de la titánide Asteria y el titán Perses. Hécate tenía un carácter tectónico, es decir, era diosa identificada con la tierra y con el inframundo. La diosa caria tenía dominio sobre las zonas salvajes e inexploradas por lo que los griegos la consideraban protectora de los viajeros y de los caminos, ejerciendo sobre todo su influencia en las encrucijadas triples, por lo que se le representa siempre con tres caras y tres pares de brazos. En cada mano lleva útiles objetos para el viajero: dos antorchas para alumbrar el camino, dos llaves para abrir puertas y dos dagas como protección. Los romanos por sus atributos iconográficos la relacionarían a su vez con su diosa Trivia señora de las encrucijadas.

56

Como diosa de los caminos Hécate también era una de las guardianas de las entradas y salidas hacia el inframundo, poseyendo el poder de hacer que los espíritus de los muertos pasaran al mundo de los vivos, de ahí que también se le conociera como reina de los fantasmas.

55 *Cfr.* **LITTLETON,** C. Scott, *Gods, goddesses and mythology,* Vol. I, (New York: Marshall Cavendish, 2005), pp. 617-620.

56 **Figura 4:** Calca de gema tallada de la diosa grecorromana Hécate, siglo I a.C.

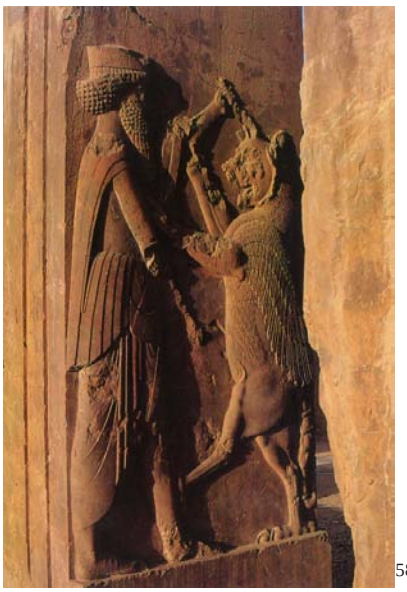
Su rasgo más maligno puede ser revelado por las serpientes que siempre la acompañaban ya que aunque se les relacionaba con la capacidad de regeneración por su cambio de piel, por su veneno eran un camino hacia la muerte. Así Hécate era invocada por las personas que realizaban pócimas y venenos para hacer daño a otros por lo que llegó a convertirse en patrona de las brujas y hechiceras, de ahí una aliada para hacer el mal.

2.2. Los orígenes de la concepción y representación del Diablo.

Como se pudo mostrar en los 4 ejemplos precedentes la representación del mal variaba de cultura en cultura, no obstante estos ejemplos poseen algunas cosas en común, a pesar de que cada uno manifestaba diferentes males (sequía, plagas, guerra y hechicería) al mismo tiempo brindaban bienes a los seres humanos (protección contra invasiones, lluvia, fertilidad y seguridad en los caminos). Por ello estas divinidades expresaban una concepción del mal monista, lo que significa que tanto el bien como el mal estaban contenidos uno dentro del otro por lo que no había ni bien ni mal total. Así ante la cuestión del mal surge una respuesta que niega los absolutos y presenta la existencia del mal como algo necesario. En estos casos existe la percepción de una relación simbiótica entre lo malo y lo bueno envuelta en un contexto temporal cíclico. Ante el problema del mal otras culturas en cambio eligieron dar una respuesta del tipo dualista. En el dualismo se cree que el bien y el mal son principios separados y contrarios que se encuentran en una constante lucha por alcanzar la supremacía. El cristianismo aunque se le clasifica como una religión esencialmente monoteísta presenta un dualismo muy marcado al momento de enfrentarse ante la problemática del mal. Hay que considerar el hecho de que el cristianismo posee una percepción del tiempo lineal que hace énfasis en la salvación y en la condena al final del tiempo. Así se ideó al ser que representara todo lo maligno en la existencia, que fuera adversario de Dios y su creación a la vez que buscara la condenación de la humanidad, en dos palabras: el Diablo. Esta concepción demoníaca cristiana recibió tres principales influencias culturales que se verán a continuación.

La primera de ellas proviene de las diversas creencias religiosas, surgidas en Persia hacia el siglo VI a.C., basadas en las enseñanzas del profeta Zaratustra. El profeta planteó la existencia de un solo Dios llamado Ahura Mazda que se caracterizaba por

ser una divinidad totalmente bondadosa.[57] El costo de hacer un Dios que fuera una entidad perfecta del bien, fue la implicación de explicar al mal con otro ente autónomo y antagónico que personificara la maldad pura. Este principio del mal recibió el nombre de Ahrimán y al contrario de dioses como Seth no contaba con ningún rasgo positivo para el ser humano. Motivado por la codicia, la envidia y el odio tenía como objetivo final corromper la creación de Ahura Mazda y hacer sufrir a todos los hombres. Ahrimán buscaba que los hombres realizaran el mal para que pasaran a ser parte de sus seguidores, el pueblo de la mentira. Para lograr su objetivo de destrucción y sufrimiento contaba con una hueste de seres malignos que representaban males para la humanidad como la anarquía, la presunción y la discordia. Este ser de maldad podía adoptar formas diversas como la serpiente pero su representación más común era un conglomerado de animales: cuerpo y cara de león, alas y patas de águila con cola de escorpión.

 [58]

Otra peculiaridad del zoroastrismo era que la lucha entre los principios del mal y del bien no se enfrentaría eternamente sino que habría una lucha final en la que Ahura Mazda saldría triunfante ante Ahrimán. Existe también un juicio que se realizaba a los

57 *Cfr.* **GUILEY,** Rosemary y **ZAFFIS,** John, *The Encyclopedia of Demons and Demonology,* (New York: Infobase Publishing, 2009), pp. 4-5.

58 **Figura 5:** Alto relieve de la sala del trono en Persépolis que representa la lucha entre Ormuz y Ahrimán, s. VI a.C.

muertos donde en caso de que las obras malas fueran muy agraviantes el muerto era castigado con suplicios en el hogar de Ahrimán en el centro de la Tierra.

La segunda gran influencia que pesaría en gran medida para la concepción del Diablo sería la grecolatina, que se haría presente en dos vertientes. La primera de ellas proviene del pensamiento dualista griego que se desarrolló a partir de los escritos del filósofo Pitágoras.[59] En el pensamiento pitagórico el dualismo no se manifiesta en la rivalidad de dos divinidades contrarias sino en la existencia de dos percepciones de la realidad. Una de estas percepciones es la materia que por sus características de constante transformación se le consideraba en ese sentido caduca y en última instancia una falsa realidad que era por ende mala. La otra manifestación era todo lo espiritual y etéreo que permanecía constante y venía a ser la verdad y la bondad solo asequible para unos cuantos. A su vez estos sentidos contrarios de la realidad se encontraban presentes en la parte corporal del hombre y su alma. El cuerpo pasa a ser considerado la parte falsa y mala del ser humano que tiene como fin último el morir, a su vez el alma es aquella parte que trasciende a la muerte, es eterna y buena. Así, si existen los principios del bien y el mal, el primero se encontró en lo etéreo espiritual y el segundo en todo lo material corporal. La idea de que el cuerpo es una evidencia de un principio de maldad fue desarrollada por los neoplatónicos como Plotino, quienes la pasaron al pensamiento cristiano, y fue llevada a sus últimas consecuencias por las sectas cristianas de los gnósticos y los cátaros quienes inclusive cuestionaron la encarnación material de Cristo.

La otra vertiente por la que la cultura grecolatina influyó en la concepción del Diablo se refiere a la atribución de rasgos iconográficos de seres mitológicos clásicos a la imagen icónica del maligno. El caso más paradigmático y evidente se puede observar con Pan, quien era la divinidad de los pastores y sus rebaños pero también de la sexualidad masculina exacerbada y el causante de sentimientos incontrolables como el pánico.[60] Debido a su íntima relación con cuestiones de sexualidad y miedo, el cristianismo lo

59 **GUIRAO,** Pedro, *Escritos pitagóricos: La enseñanza secreta de Pitágoras,* (Barcelona: Bauza, 2000), p. 51.

60 *Cfr.* **BURKERT,** Walter, *Greek religion: archaic and classical,* (Cowley: Wiley-Blackwell, 1987), pp. 170.

vio como una personificación del mal. De este modo, sus miembros inferiores en forma de macho cabrío, sus cuernos en la cabeza, la barbilla prominente, el cuerpo totalmente cubierto por una ligera capa de pelo, pasarían a ser parte de la imagen icónica demoníaca que se conserva hasta nuestros días. Generalmente las criaturas mitológicas vinculadas con la fertilidad y la naturaleza, bajo los ojos de los cristianos tendían a ser relacionadas con el mal. De igual manera ritos de fertilidad como los bacanales se convertirían en el imaginario cristiano en los modelos de los aquelarres en los siglos posteriores.

[61]

Al igual que una considerable parte del imaginario cristiano, el Diablo debe algo de su conceptualización a la cultura hebrea antigua. Los hebreos desarrollaron una religión con un dios único llamado Yahvé que era omnipotente por lo que era el responsable de todo el bien y todo el mal que existe en el mundo. Así en el Pentateuco de la Tanaj se encuentra un ambivalente y temible Yahvé que era capaz de ordenar la destrucción entera de ciudades para su ocupación por los hebreos. En estos textos el mal es entendido como una transgresión de normas sociales que se consideraban como mandatos divinos. El resto de los textos del Tanaj presentan un intento de disociar al mal de Yahvé resaltando

61 **Figura 6:** Mosaico romano que representa al dios Pan en el Museo de Navarra, siglo I d.C.

más su bondad que su poder. También en ellos se empieza a proponer que el mal podía tener una procedencia no del todo divina y encontrarse en la misma desobediencia por decisión propia de las criaturas de Dios. El mal deja de hacerse directamente por Dios y su ejecución recae en dos tipos de personajes: los *bene ha-elohim* y los *mal´ak.*[62] Los primeros eran los hijos de Dios que formaban parte de su consejo celestial o *sod,* tales seres acompañaban a Dios en el espacio celestial, tenían poderes divinos dados por Dios y son encargados de hacer tareas poco gratas contra los hombres. A algunos de ellos se les otorgan nombres propios como Belial, Azazel, Semyaza; destacando el nombre de Satán por su frecuencia y aparición en puntos clave. Cabe señalar que en el Tanaj la palabra Satán no sólo es utilizada como sustantivo sino también como el verbo oponer. Por su parte los *mal´ak* se encontraban vagando por la tierra sirviendo a la vez de acusadores de los hombres y como emisarios de los designios divinos, muchas veces con carácter maligno. No obstante tanto los *bene ha-elohim* como los *mal´ak* seguían siendo manifestaciones del poder de Yahvé y por tanto se encontraban bajo su total mandato. Aun no eran aquel ser que vendría a personificar al mal absoluto y sólo fungían como los acusadores o en casos más negativos como los castigadores de los humanos.

La conjunción de las raíces del concepto del Diablo iranias, griegas y hebreas se daría entre los siglos VI y I a. C. bajo un contexto histórico muy particular. Con la conquista de Jerusalén por parte de Nabucodonosor II hacia el 587 a.C. el pueblo hebreo pierde su independencia política que no volvería a recuperar hasta el siglo XX de nuestra era, con la excepción del breve período asmoneo (129-63 a.C.).[63] Así, durante los últimos 500 años antes de la Era Común la falta de autonomía política y el formar parte de grandes imperios cosmopolitas fomentaría el desarrollo del concepto del Diablo. En primer lugar el imaginario hebreo se pondría en contacto con el dios único mazdeísta y su acérrimo enemigo Ahrimán durante el Imperio Persa Aqueménida. Por otra parte las creencias hebreas sufrieron un proceso de helenización bajo el mandato del Imperio

62 *Cfr.* **RUSSELL,** *El diablo... Op. cit.,* (Barcelona, Editorial Laertes, 1995), p. 230.

63 *Cfr.* **BLÁZQUEZ MARTÍNEZ,** José María, *El nacimiento del cristianismo,* (Madrid: Editorial Síntesis, 1996), p. 14.

Seléucida. A su vez la casta sacerdotal en su búsqueda de acrecentar su influencia ante un poder político local débil, busca quitar la responsabilidad del mal al dios que representaba transfiriendo cada vez más la iniciativa del mal a ciertos *bene ha-elohim* como Satán. También hay que señalar que la religión Yahvista se encontraba fuertemente ligada a las pretensiones políticas. En el Tanaj Yahvé dirige a su pueblo a la victoria ante otros pueblos y sus falsos dioses, promete una poderosa hegemonía israelita y la ruina de los adversarios en la boca de sus profetas. Ahora bien, al ser arrebatadas estas pretensiones por otros poderes dominantes, parte del imaginario hebreo trasladó la victoria final del pueblo israelita a un plano cósmico y espiritual. Es decir, ante un mundo hostil y adverso se empezó a pensar en el fin de la realidad material, que se revelaría por un cosmos espiritual donde las cosas serían como debían ser bajo la concepción judía. Tal manera de pensar se plasmaría en la literatura apócrifa apocalíptica, donde tendría lugar finalmente la creación del Diablo. La disputa por el poder político, entre los sacerdotes del templo y los respectivos gobernantes en turno en Palestina, y la opresión primero de seléucidas y después de los romanos, promovió el surgimiento de grupos disidentes de la ortodoxia religiosa y política judía. La respuesta de tales grupos ante la problemática de Palestina fue diversa, así algunas sectas, buscaban la independencia de Israel y la vuelta de una monarquía legítima descendiente del legendario rey David. Otras buscaban salvar la identidad religiosa judía de las muchas influencias externas y aferrarse a las tradiciones en lo más posible. Pero hubo sectas que sin negar su identidad judía insertaron innovadoras creencias, influidas en gran medida por el pensamiento helenístico, que estuvieran en función de una esperanza mesiánica. Para estos últimos la salvación del pueblo hebreo no se encontraba en un movimiento militar que le devolviera su autonomía política ni en la vuelta a la antigua tradición. La esperanza se ponía en una intervención mesiánica salvadora que trascendiera este mundo material y pusiera fin a la historia temporal. De esta forma surge el llamado género apocalíptico, que

por medio de metáforas, alusiones y símbolos literarios hace revelaciones del pasado y futuro de la humanidad. En estos textos apocalípticos se encuentran creencias tales como la resurrección de los cuerpos, las recompensas de la vida futura y la existencia plena de los ángeles. De igual manera en esta literatura apocalíptica se describe la existencia de un ángel rebelde, que cae de la gracia de Dios ya sea por lujuria u orgullo. Ese ser maligno cumple el papel antagónico simultáneamente de Dios y de la humanidad, y busca incansablemente hacer que el hombre vaya contra las leyes divinas. En última instancia se le hace responsable del sufrimiento que existe en el mundo.[64]

64 C*fr.* **MINOIS,** Georges, *Breve historia del Diablo,* (Madrid: Espasa, 2002), p. 23.

2.3. La concepción y representación del Diablo entre los siglos I y IV.

Entre los siglos I y II se extiende por las regiones orientales del Imperio Romano y sus zonas urbanas una serie de creencias basadas en las enseñanzas de un palestino llamado Jesús, éste dijo ser el Mesías que esperaba el pueblo judío y fue crucificado por interferir en los intereses de la casta sacerdotal hebrea. Hacia la segunda mitad del siglo I el grupo de los seguidores de Jesús, en un principio una secta judía apocalíptica más, escribieron una serie de textos influidos por la tradición oral de la vida de su Mesías y escritos judío- helenísticos. Dichos textos, nombrados posteriormente como el Nuevo Testamento, se convirtieron con el tiempo en los cimientos de la religión cristiana.[65] En el Nuevo Testamento se puede constatar la importancia dada al Diablo simplemente por el número de veces que se le menciona: mientras que en la Tanaj no llega a las 40 veces, sólo en los 4 evangelios alcanza el número de 188 y en total considerando el resto de los libros reúne 568 menciones.[66] La afirmación de un Dios único, omnipotente y bondadoso que se encarnase en hombre para salvar a la humanidad necesitó a su vez de la existencia de un adversario que fuera su contraprincipio y justificara su sacrificio. La vida pública de Jesús es una puesta en escena en donde los poderes contrarios del bien y el mal se enfrentan por el control de la humanidad. Es aquí donde el Diablo es nombrado como príncipe de este mundo y padre de la mentira. Todos aquellos que se opongan a las enseñanzas de Jesús son nombrados como seguidores del Diablo, idea que será muy utilizada por el cristianismo hasta la actualidad. En los evangelios también se puede ver una participación muy directa del Diablo en la vida de los hombres, al grado de poder tomar posesión de sus cuerpos y almas.

En el libro de los Hechos y en las diferentes epístolas apostólicas se postula que el Diablo es una de las causas de la caída de la humanidad. Además se hace más evidente la

65 *Cfr.* **PUEH,** Henri-Charles, *Formación de las religiones universales y de salvación en el mundo mediterráneo y en el Oriente Próximo,* vol. I, (Siglo XXI: México, 2001).

66 *Cfr. Sagrada Biblia: versión directa de las lenguas originales por Nacar y Colunga,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2008). **Nota:** Todas las citas bíblicas incluidas posteriores provienen de dicho texto.

creencia de que existe una guerra abierta entre dos mundos; por un lado el mundo terrenal de la oscuridad representado por el cuerpo y comandado por el Diablo, y por otro el mundo trascendental de la luz representado por el espíritu y cuyo jefe es Jesús. El Diablo reafirma en gran medida su papel como embustero, tentador y asesino de la humanidad. En las epístolas atribuidas al apóstol Pablo se hace una relación muy estrecha del Diablo con la muerte, la idolatría y la hechicería. Sin embargo, destaca la vinculación existente entre el Diablo y todos los actos sexuales que no tengan como fin la procreación. La sexualidad como otros aspectos brindadores del placer se convierte en parte del arsenal del Diablo para hacer caer a los hombres bajo su férula. El libro del Apocalipsis nos brinda a su vez un rico simbolismo que enriquece la mitología demoníaca, es aquí donde se refuerza la idea del combate cósmico entre el bien y mal para otorgar un sentido al devenir histórico. En este enfrentamiento el Diablo toma la forma de un dragón que trata de destruir a la humanidad entera. Este dragón también realiza una lucha con una mujer que da a luz a un niño, dicho episodio brindará un rico acervo a la iconografía cristiana en los siglos por venir. A lo largo del texto se pueden encontrar más símbolos que se vincularán al Diablo como la bestia de las siete cabezas. De igual forma se agrega un personaje que vendrá en representación del Diablo y tomará el papel del falso profeta, por lo que teólogos posteriores le asignarán el nombre del Anticristo. A pesar de las muchas y temibles formas en que se halla presente el Diablo en el Apocalipsis, se hace énfasis en su derrota final ante la segunda llegada de Cristo y en su castigo.[67]

No obstante, el Nuevo Testamento deja muchas interrogantes abiertas sobre el Diablo que trataron de ser contestadas en los siglos siguientes. Una de las más grandes cuestiones sobre el Diablo que se plantearon en los primeros siglos del cristianismo versaba sobre el grado de independencia que poseía el demonio con respecto a Dios. Sectas del cristianismo primitivo como los elkesaítas, docetistas y gnósticos se inclinaron por concebir al Diablo como un demiurgo responsable de todo lo material y por tanto del mal. Ellos creían que de

67 *Cfr. Sagrada Biblia... Op. cit.*

hecho por ser un enfrentamiento entre el Diablo y Jesús a nivel cósmico, eran cada uno por su parte independientes entre sí. Por su parte, los cristianos paulistas, que darían origen al rito cristiano latino, apoyaron la noción del Diablo como un ser subordinado a Dios y por ende la existencia de límites divinos a su poder y sabiduría. Influidos en gran medida por pensadores judíos neoplatónicos, como Filón de Alejandría, la tendencia de los paulinos fue definir al Diablo como un ángel caído. Dentro de los escritos que hacen referencia al Diablo en el cristianismo paulista de finales del siglo I y la primera mitad del siglo II, se encuentran los desarrollados por los llamados padres apostólicos. Estos escritores reciben este nombre debido a que según la tradición cristiana tuvieron algún tipo de contacto directo con alguno de los apóstoles fundadores del cristianismo.[68] Clemente de Roma, Ignacio de Antioquia, Bernabé, Policarpo de Esmirna, Hermas de Roma y Papías de Hierápolis eran de la opinión de que aunque Satán era el señor de este mundo su poder sólo era de naturaleza temporal. Además, se enfocaban más que en el enfrentamiento cósmico entre el Demonio y Jesús en la lucha interna que sucedía en el alma de cada hombre. Aceptaban que el Diablo con el fin de coartar la salvación de los hombres se valía de diversos ataques como la posesión, la obsesión y la tentación pero que con la fe en Cristo se le podía desarmar. Los padres apostólicos en sus escritos fueron quienes vinculen al Diablo definitivamente con el color negro; además motivados por el clima de competencia que existía entre las diferentes sectas cristianas por alcanzar la hegemonía, nombraron a Satán como el gran provocador de los cismas e inspirador de los herejes.

A mediados del siglo II el cristianismo paulino se enfrentó a dos grandes retos, el primero de ellos era reafirmar y clarificar sus creencias frente a otras facciones cristianas, a la vez que ante su cada vez mayor acto de presencia en el Imperio Romano le acarreó una serie de críticas de filósofos y escritores grecorromanos. Debido a estos retos surge una serie de teólogos que se dedicaron a dar una mayor coherencia al sistema de creencias

68 *Cfr.* **RUSSELL,** Jeffrey Burton, *Satanás: La primitiva tradición cristiana,* (México: Fundo de Cultura Económica, 1986), pp. 33-51.

cristiano y a refutar las aseveraciones negativas que se hacían en su contra. En su calidad de defensores de la fe contra las calumnias paganas la tradición cristiana nombró a estos teólogos como los Padres Apologéticos.[69] Dentro de los autores apologéticos que se destacaron por el desarrollo del mito demoníaco se encuentran Justino Mártir, Taciano, Atenágoras de Atenas y Teofilo de Antioquia. Todos ellos coincidían en percibir al gobierno del Imperio Romano como dominado por el Diablo y en donde los demonios mismos eran los causantes de las persecuciones contra los cristianos. Los Padres Apologéticos también argumentaron que los diversos dioses paganos no eran sino demonios al servicio de Satán y que la participación en sus ceremonias era una forma de adoración al Maligno. Hacen del Diablo el primer pecador por el mal uso del libre albedrío y le dan los títulos del jefe y príncipe de los demonios. Aceptan la existencia formal de huestes demoníacas que se encuentran al servicio de Satán y que provienen de otros ángeles que cayeron de la gracia de Dios. Considerando al Demonio como el gran tentador de Cristo llegan a la conclusión de que el Diablo y la serpiente tentadora del Génesis son el mismo ser. Afirman que contrariamente al caso del hombre, el Diablo carece de la capacidad de arrepentirse por lo que se encuentra condenado al castigo del fuego eterno junto con todas sus huestes de seguidores. No obstante, antes de recibir su castigo tiene el poder de estar en la tierra y obstruir la obra del bien y para ello se vale de muy diversos recursos como: la provocación de sueños y visiones, la confusión del entendimiento, las enfermedades, la enseñanza de nuevas formas de pecar, los milagros engañosos, el fomentar el ateísmo y la creencia en la astrología y la adivinación. No obstante, los cristianos también poseen recursos contra él basados en la fe, por ejemplo el bautizo que empieza a ser considerado como un rito de exorcismo y las plegarias para librarse del mal. En los autores apologéticos aun puede encontrarse un Diablo todo poderoso que sin embargo, es contingente en comparación de Dios.

69 *Cfr.* **TREVIJANO ETCHEVERRÍA,** Ramón, *Patrología,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2000), p. 72.

Para la segunda mitad del siglo II el cristianismo adquiere una organización cada vez más jerarquizada en donde los obispos se constituyeron en las máximas autoridades religiosas.[70] Los obispos se convierten en los encargados de clarificar y ampliar la doctrina cristiana y uno de los aspectos que abordaron fue el definir con mayor precisión las cuestiones relacionadas con el Diablo. Dentro de los escritos que enriquecieron la mitología demoníaca se encuentran los realizados por los obispos Tertuliano de Cartago, Irineo de Lyon y Clemente de Alejandría. Estos obispos se preguntaron que relación guardaba el Diablo con el mundo, con los otros ángeles, el ser humano y su papel en la pasión de Cristo. Con respecto al mundo eran de la opinión de que éste fue creado bueno y lo seguía siendo en esencia, pero que Satán junto a sus seguidores lo ha corrompido. Todo lo que era visto como una deformación de lo creado originalmente por Dios comenzó a ser percibido como sospechoso de tener influencia demoníaca. Por ejemplo, los mitos paganos, el maquillaje y las artes escénicas. Reafirmaron que el Demonio era un ángel caído pero que como tal seguía conservando algunas características angélicas como las alas y el poder cambiar de forma a placer. Se adentraron de igual manera en su pasado como ángel y en el desarrollo de su maldad hasta el final de los tiempos. Así, fue designado como el príncipe de los ángeles que por envidia a los humanos y a Dios mismo fue expulsado del cielo. Se aclara que aunque él fomentó el pecado original en Adán y Eva, recayó en los padres de la humanidad la responsabilidad de la afrenta contra Dios, lo que llevó a la humanidad a ser esclavizada por el Diablo en un acto justo y conveniente. La pasión de Cristo fue vista como un acto de rescate donde Jesús se ofrece como prenda a cambio de la liberación de la humanidad. Por la naturaleza divina de Cristo no pudo ser retenido por el Diablo y se concretó la derrota de éste y la salvación de los hombres. Sin embargo, al ir pasando las décadas después del sacrificio de Cristo e irse retrasando la Parusía se entendió a la salvación como un proceso, donde si bien el Diablo había sufrido una derrota irreparable aún contaba con suficiente

70 *Cfr.* **PUEH,** *Op. cit.,* p. 95.

poder para seguir destruyendo, deformando y pervirtiendo la Creación, además de que se seguía constatando su presencia por la existencia del sufrimiento. Fue en este período donde se afianzó la creencia de que la dirección cardinal oeste se encontraba relacionada con el Diablo dado que por ahí se oculta el sol. Los obispos también propusieron que así como existe un ángel guardián para cada humano, se cuenta también con una especie de demonio personal cuya misión es la ruina sobre un hombre en particular. Tampoco se puede olvidar para este momento el resurgimiento de la concepción del mal en términos ontológicos, proveniente de la filosofía platónica y adaptada para el cristianismo por Clemente de Alejandría, quien propuso que el mal es la simple ausencia del bien. Bajo esta concepción se creía que el mundo estaba organizado en una cadena del ser, en la cual el eslabón inicial poseía el máximo valor tanto ontológico como moral y estaba constituido por Dios mismo, mientras que el último eslabón era su contraparte y se encontraba contenido en el Diablo.[71]

Durante el siglo III la creencia en el infierno, en calidad de un lugar relacionado con el demonio, se difundió y concretó entre los cristianos. El infierno se convirtió en el heredero de la Gehena judía como lugar de tormento eterno para todo lo malvado incluyendo a Satán mismo. Se le dio un espacio geográfico, que fue localizado siempre debajo de la tierra en un mundo subterráneo. Este lugar de sufrimiento se constituyó en un lugar de sombras y obscuridad donde el fuego, en tanto que elemento punitivo tenía un lugar destacado. Así se dio inició a la discusión sobre quienes eran sus habitantes, los tipos de castigos que existían ahí y su forma de organización, que dicho sea de paso se extendería a los próximos siglos.[72] Igualmente en esta centuria se dio un incremento de los humanos formadores de las huestes demoníacas en el imaginario cristiano, al incluir dentro de ellas a todos los judíos. No obstante el mayor tema relacionado con el Diablo que generaría polémica en los

71 *Cfr.* **RUSSELL**, *Satanás... Op. cit.,* pp. 54-86.

72 *Cfr.* **MINOIS,** Georges, *Historia del infierno,* (México: Taurus, 2004), p. 12.

próximos siglos sería la apocatástasis propuesta por Orígenes de Alejandría. Dicha teoría propone que al final de los tiempos todos los seres de la Creación serían redimidos por Dios y compartirían la gloria eterna junto con él, hasta el mismo Diablo. Orígenes llegaba a tal conclusión basado en dos creencias: la primera que Dios, al poseer una misericordia infinita, no podría negarse al perdón de cualquiera que lo deseara; la segunda se refiere a que el Diablo, al igual que el hombre, posee el libre albedrío, por ende cuenta con un potencial de bondad que, de así quererlo lo llevaría a regresar al camino de Dios. La propuesta de Orígenes se mantuvo algunos siglos más pero fue finalmente rechazada por la ortodoxia cristiana y calificada de herejía.

El siglo IV fue de gran importancia para el cristianismo, dado que pasó de constituir una religión periódicamente perseguida a ser oficialmente tolerada y se convirtió en el rito oficial hegemónico del Imperio Romano. En el transcurso de esta centuria se realizaron los dos primeros Concilios Ecuménicos a fin de lograr un consenso en la definición de los dogmas básicos del cristianismo.[73] A partir de entonces, todo aquel que negara dichos dogmas sería expulsado de la iglesia cristiana y condenado a la herejía. No se puede dejar pasar el hecho de que a pesar de la importancia dada al Diablo en el cristianismo, dicho personaje no se menciona en ninguno de los dogmas de la fe cristiana, por lo que técnicamente se puede ser cristiano sin necesariamente creer en Satán.[74] Esta contradicción puede ser explicada por dos razones: la primera es que en ese mismo siglo el cristianismo se enfrentaba a otra religión competidora llamada maniqueísmo, la cual tenía un fuerte carácter dualista que identificaba al Diablo como principio independiente de Dios. El cristianismo en búsqueda de afirmarse y diferenciarse ante ella, soslaya y subordina el papel del Diablo en la Creación. Aunado a lo anterior, y tal vez más importante, los teólogos cristianos no habían ni han podido resolver satisfactoriamente la cuestión del grado de responsabilidad

73 *Cfr.* **LE GOFF,** Jacques, *Las religiones constituidas en Occidente y sus contracorrientes,* vol. I, (México: Siglo XXI, 2000).

74 En ninguno de los 18 Concilios Ecuménicos posteriores se ha reconocido al Diablo como un dogma de fe.

de Dios: "Si Dios es responsable de la existencia del poder que crea el mal (el Diablo), entonces Dios es el responsable final de la existencia del mal".[75] A pesar de ello los teólogos continuaron teniendo entre sus temas el problema de la existencia del Diablo, entre ellos Firmiano Lactancio, quien propone que el Diablo existe en razón de un bien mayor, es decir, el mal permitido por Dios ejecutado por el Demonio, al final de los tiempos tendrá como consecuencia resultados benignos superiores al sufrimiento causado.

El siglo IV vio el surgimiento del Monasticismo cristiano, el cual originalmente consistía en que un sujeto o grupo de sujetos se retiraba de la comunidad a un lugar solitario y abandonaba cualquier objetivo terrenal para concentrarse en metas espirituales.[76] Siguiendo el ejemplo de Cristo, personas como San Antonio Abad, San Pacomio, San Hilarión y San Jerónimo se recluyeron en el desierto en búsqueda de refugio de los placeres mundanos, pero también como una forma de poner a prueba su integridad cristiana ante el poder del Diablo y sus demonios. En esta época se creía que a raíz del crecimiento del cristianismo entre la población del Imperio Romano, el Diablo huyendo del incremento de las plegarias hacia Jesús, busco una nueva morada en el desierto donde sostuvo batallas contra los anacoretas cristianos con el fin de quebrantar su fe. De esta suerte, los monjes en sus escritos, o en los de sus biógrafos como Atanasio de Alejandría, narrarían sus luchas personales contra el Demonio contribuyendo con ello a la concepción sobre el mismo. De acuerdo a los relatos monacales se pueden conocer las formas preferidas de Satán para presentarse ante ellos: formas humanas (gigante, mancebos negros, mujeres bellas y hombres santos), animales (serpiente, escorpión, león, oso, leopardo, toro, lobo, hiena y gallo), eclécticas (dragón, ángel de luz y monstruos). Según los anacoretas el Diablo y sus huestes iniciaban su labor provocando tentaciones mediante todo tipo de estímulos, si ello no funcionaba trataban de provocar miedo, llegando incluso a realizar ataques físicos. Dentro de los recursos más originales utilizados por los demonios se encontraba el uso de

75 **RUSSELL**, *Satanás... Op. cit.,* p. 195.

76 *Cfr.* **MASOLIVER,** Alejandro, *Historia del Monacato cristiano,* (Madrid: Encuentro, 1994), p. 69.

la comicidad y el ridículo para distraer a los monjes de sus meditaciones, dando inicio la idea de la relación del Diablo con lo hilarante. El asceta Evagrio Póntico propuso, en sus obras realizadas en el desierto, que además de Satán los otros demonios bajo su mando también tenían una personalidad propia, destacando dentro de ellos los relacionados con los 8 pecados capitales de la época (gula, soberbia, lujuria, avaricia, ira, pereza, vanidad y desesperación).

Entre los siglos I y IV de nuestra era las imágenes icónicas del Diablo son casi inexistentes contradictoriamente al gran desarrollo que tuvo su conceptualización. Aun falta elaborar estudios históricos que ayuden a comprender tal fenómeno. No obstante, se pueden dar diversas hipótesis que habría que comprobar. Una de ellas nos dice que no había necesidad de representación icónica debido a que el mismo concepto del Diablo se encontraba en proceso de formación por lo que era difícil tener una imagen concreta sobre el mismo. A lo anterior habría que agregar que el ambiente rico en imágenes paganas del período brindaba a los cristianos los motivos icónicos suficientes para su representación, es decir al ver en los dioses paganos al Diablo no existía gran necesidad de llevar a cabo las propias. El único motivo demoníaco en el arte paleocristiano reconocido hasta hoy en día es la serpiente como la gran tentadora de los primeros padres.

[77]

77 **Figura 7:** Fresco de Adán y Eva, Catacumbas de San Calixto Roma, siglo III.

2.4. La concepción y representación del Diablo entre los siglos V y XI.

En el siglo V el cristianismo paulista se consolida en el poder y logra convertirse plenamente en una iglesia organizada, que a su vez comenzará a dividirse en dos ritos: el oriental-griego y el occidental latino. De parte del rito occidental latino las obras de San Agustín escritas a inicios de este siglo se convierten en una necesaria referencia para todos los teólogos de los siglos posteriores en cuestiones que hacen referencia al Diablo. Tal fenómeno se explica por que San Agustín se encargó de resumir la diabología de los Padres de la Iglesia de los siglos anteriores, estableciendo así la opinión hegemónica de la iglesia cristiana latina sobre el Maligno. De ahora en adelante el Diablo se convierte definitivamente en aquel ángel que fue creado bueno y que por orgullo hacia Dios y envidia para el hombre entraría en un estado de no-ser que finalmente le traería el castigo eterno. San Agustín se dedicó a contestar sobre todo dos preguntas relativas al Demonio que levantaban fuertes disputas: ¿en el uso del libre albedrío qué causó la elección del mal por parte del Diablo? y ¿por qué el Diablo y sus demonios merecen el castigo eterno? Las respuestas que dio ante ambas cuestiones, aunque confusas y contradictorias, se volverían las respuestas oficiales de la iglesia cristiana latina. Para la primera argumentó que todo ser con libre albedrío es libre y responsable de elegir sin cambiar la voluntad de Dios debido a la existencia de la Gracia divina que es un apoyo para ayudar a escoger el bien. Así, el Diablo o carecía de la Gracia divina o simplemente la rechazó. En el caso de la segunda cuestión, se basó en la teoría de la cadena del ser por la cual los ángeles, ontológicamente superiores, no serían perdonados por ningún acto maligno. San Agustín también contribuyó a establecer la existencia de los íncubos y súcubos, los cuales eran demonios que adoptando la forma de hombres y mujeres atractivos seducían a la gente a tener relaciones sexuales con ellos y contribuir de esta manera a la ampliación del pecado en el mundo.[78]

El rito cristiano griego oriental se desarrolló en las áreas de influencia del Imperio Bizantino. Dicho rito siguió como corriente teológica principal la apofática, la cual subraya la

78 *Cfr.* **KÖNING,** Frederik, *Incubos y súcubos: El diablo y el sexo,* (Barcelona: Plaza & Janés, 1987), p. 33.

incognoscibilidad de Dios y postula medios místicos y contemplativos para un mayor acercamiento a Dios. Debido a lo anterior el Diablo tuvo poca importancia para los teólogos bizantinos los cuales básicamente se apegaron a lo ya dicho por el pensamiento patrístico y no hicieron muchas contribuciones al desarrollo del imaginario demoníaco. En general para el pensamiento religioso bizantino el mal no es inherente a nada de lo existente, incluyendo al Diablo. En concordancia con esta forma de pensar los teólogos bizantinos no veían al Demonio como un ser en esencia maligno sino un ángel creado bueno que realizaba actos malos. Aunado a que se resaltaba su papel de sirviente y vindicador de Dios más que como enemigo del mismo.[79]

Si el Diablo ocupa un lugar modesto en el cristianismo ortodoxo griego con respecto a su contraparte latina, el contraste es aún mayor en la religión del Islam. El islamismo, surgido en el siglo VII, resalta la omnipotencia divina y presenta un universo determinado completamente por los deseos de Alá. A raíz de tal concepción de Alá y su creación en el pensamiento islámico, el Diablo posee un papel muy secundario donde su actividad sólo es tolerada con fines providenciales. En el Corán, el Diablo recibe el nombre de Iblis "el que no espera nada" o Shaytan "el oponente", aunque también recibe otros calificativos como: murmurador, esquivo, hinchado y lapidado. Iblis era uno de los jinn, seres de fuego moralmente ambivalentes relacionados con cuevas y tumbas, que se negó a postrarse ante Adán a pesar del mandado de Alá por lo que fue expulsado del paraíso. Desde entonces Iblis se dedica a tentar a los hombres pero posee un poder muy limitado sobre los hijos de Adán, pudiendo alejarle fácilmente con decir la palabra "refugio". A pesar de ser Shaytan el jefe de otros jinn malignos como Azazel, Izrail, Harut y Marut, no posee ningún tipo de autoridad sobre la humanidad. Cabe mencionar que se le presenta constantemente relacionado con el vino y la embriaguez.[80]

Entre los siglos VI y XI la teología mantuvo un discurso muy discreto con relación al Diablo y básicamente siguieron las temáticas demoníacas ya establecidas en los textos patrísticos y en la síntesis realizada por San Agustín. En el año 563 durante el Concilio de Braga se produce la única

79 *Cfr.* **TREADGOLD,** Warren*, Breve historia de Bizancio,* (México: Editorial Paidós, 2001), pp. 103-110.

80 *Cfr.* **MAHOMA**, *El Corán,* (México: GANDHI, 2008).

definición conciliar sobre el Demonio para este período, que tenía como idea principal apartar la concepción de una vez por todas de que Satán podría constituir un principio independiente de Dios. Esta lucha teológica contra el dualismo si bien no llegaría a restar tanta importancia al Diablo como sucedió en Bizancio y en el Islam, sí llevaría a matizar su poder por lo menos desde el punto de vista teológico. Ya para el siglo XI San Anselmo de Canterbury llegaría a desarrollar un argumento en dónde reconocía que el Diablo fue el introductor del mal moral en el universo, pero en la caída del hombre tuvo poco que ver, además de que el hombre podía prescindir de la tentación diabólica para llevar a cabo un acto pecaminoso. Este Diablo disminuido en el imaginario de los teólogos no cesó de brindar constantes cuestiones a sus mentes. Así por ejemplo se preguntaron qué tipo de ángel habría sido el Diablo antes de su caída, coincidiendo la mayoría en que era un querubín por su cercanía a Dios. También abordaron el tema de que si bien el Demonio es de naturaleza espiritual su cuerpo sí podía sufrir las penas del fuego. Trataron de dar coherencia al poder del Diablo en el mundo según la cronología cristiana entre la Creación, el Pecado Original, el Sacrificio de Cristo y la Parusía, estableciendo que conforme transcurría el tiempo su poder iba en decremento. De este modo el Diablo se convirtió de "Señor de todo este Mundo" a únicamente dueño de los pecadores. Fue en estos siglos cuando la Teoría del rescate (Cristo se entrega al Diablo como prenda para la liberación de la humanidad de sus malvadas garras) cedió su lugar a la Teoría del Sacrificio (Cristo se sacrifica por los pecados de la humanidad hacia su Padre). Al acercarse el año mil el tema del Anticristo resurgió con fuerza entre los teólogos por lo que florecen diversas teorías sobre la identidad de tal personaje. De tal manera que algunos sugirieron que el Anticristo era el Diablo mismo, otros, un simple humano alentado por él, su encarnación o el jefe de sus ejércitos. Pero de todas las propuestas la que más vendría a arraigarse en el imaginario cristiano latino sería la de concebir al Anticristo como el hijo del Diablo, a pesar de que el Concilio de Braga había estipulado la imposibilidad de que el Diablo y sus demonios pudieran engendrar hijos.[81]

81 *Cfr.* **RUSELL,** Jeffrey Burton, *Lucifer: El diablo en la Edad Media,* (Barcelona: Laertes, 1994), p. 132.

Precisamente el Anticristo es un buen ejemplo de la llamada circularidad cultural, ya que si bien desde el punto de vista teológico tuvo otras concepciones la cultura popular fue una gran impulsora de que se le terminara viendo como hijo del Maligno. De hecho, el concepto del Diablo se volvió más rico gracias a las tradiciones orales producto del sincretismo entre el cristianismo, el paganismo mediterráneo y las culturas germánicas en proceso de evangelización. En el imaginario popular de este período el Diablo se convirtió en un ser muy tangible y ubicuo en la cotidianidad. El Demonio se fue introduciendo en las creencias y en las prácticas de las personas analfabetas por medio de los sermones pero a su vez fue codificado e incrementado en sus características. Por ejemplo se le dieron nuevos nombres y se le agregaron apodos que resaltaban sus aspectos ridículos: el gran cornudo, el tonto rojo y el cojuelo. Se conjeturó sobre el tipo de ropa que usaba, si tenía pelo o no y de los bailes que realizaba. En el mismo lenguaje fue introducido en dichos populares, frases y exclamaciones que se conservan hasta la fecha: ¡vete al Diablo! o más sabe el Diablo por viejo que por Diablo. Si al demonio ya se le relacionaba desde sus inicios con algunos animales se agregaron por lo menos media centena más que iban desde seres nocturnos como el murciélago, hasta animales inexistentes como el basilisco, aunque se afianzó el vínculo con el macho cabrío. A ciertos actos humanos como bostezar, reír y estornudar se les tenía bajo influencia demoníaca. Se asignó una serie de actividades que se constituyeron en los pasatiempos de Satán, que por cierto también eran las favoritas de las clases dominantes, tales como la cacería, los torneos, los juegos de azar, las apuestas y el cabalgar. A muchas de las grandes edificaciones de piedra realizadas durante el Imperio Romano se les daría autoría demoníaca, sobre todo a muelles, diques y puentes. Hay que señalar que en la mayoría de las historias de origen popular se presenta a un Diablo al que se le puede engañar, burlar y utilizar, tenemos las leyendas de San Teobaldo que utilizó al Maligno como rueda y a San Dunstán que primero agarró al Diablo con unas tenazas por la nariz y después lo herró. En estos relatos el Diablo se transforma de verdugo a víctima al resaltar su estupidez e impotencia, es por ello que al género literario satírico se le atribuía una inspiración maligna. Este Demonio cotidiano y domesticado podía ser fácilmente invocado sin mayor solemnidad e inclusive se empezó a formular la idea de que se podía realizar pactos con él.

Estos pactos constituían una parodia del bautismo pero especialmente encontraban su símil con los actos de homenaje feudal. Lucifer tomó en ellos la forma de un gran señor feudal con todas las virtudes y defectos percibidos por la cultura popular.[82]

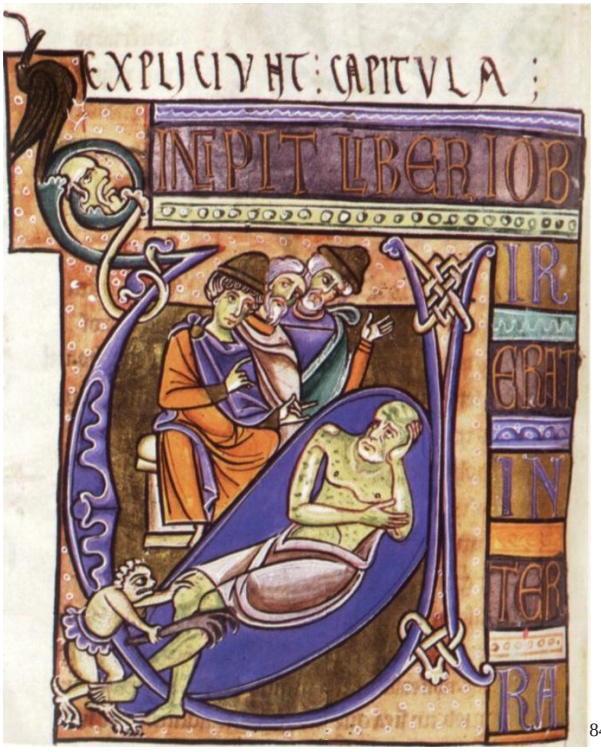
En cuestión de la representación icónica del Diablo este período se caracteriza por ser mucho más rico que el anterior y de suma importancia ya que será cuando adquiera sus rasgos icónicos distintivos. En los primeros siglos del medievo el Demonio aun es representado como un ángel que conserva su belleza y majestad. El ejemplo por antonomasia de ello lo encontramos en la figura 8, la cual es un mosaico donde apenas se puede distinguir el personaje de Satán. Así se encuentran tres personajes que de derecha a izquierda son un ángel, Cristo y el Demonio, el cual puede ser identificado principalmente por tres rasgos: el lugar que ocupa, la izquierda, era tomado por el cristianismo como el lado siniestro; el color azul oscuro, que por su tonalidad era percibido de manera negativa; y la señal más importante, los cabritos localizados debajo de él. La escena ha sido interpretada por los especialistas como una alegoría del juicio final donde Jesús separa a las ovejas, sus seguidores fieles, de los cabritos, pecadores sin remedio.

[83]

82 *Cfr.* **O'GRADY,** Joan, *El príncipe de las tinieblas: el demonio en la historia, la religión y la psique humana,* (Madrid: Edaf, 1990), p. 81.

83 **Figura 8:** Mosaico del Templo de San Apolinar en Rávena, siglo VI.

Con el desarrollo de las biblias miniadas a partir del siglo IX el Diablo recibirá un fuerte impulso en su representación icónica. Se dio inició así a la tradición de dibujar al Maligno en el contexto de las diversas historias de las sagradas escrituras. Aunque cabe señalar que por lo general en dichas representaciones tendría un papel muy secundario y la manera favorita de imaginarlo era como un trasgo. Los trasgos eran seres provenientes de la mitología precristiana europea y que en estos siglos fueron tomados como demonios. Entre las características sobresalientes de los trasgos se encuentran su complexión escuálida, tamaño pequeño, forma semihumana y rasgos que denotaban cierta comicidad. Por lo general iban desnudos o vistiendo solamente un taparrabos. En la figura 9 se puede ver uno de estos trasgos en el contexto de una escena del libro Job. En este caso en particular el Demonio lleva un garabato para atormentar a Job, tiene garras en vez de pies y es de color verde, el tercer color más vinculado con Satán después del rojo y el negro.



84

84 **Figura 9:** Inicial miniada del libro de Job, Biblia de San Gregorio Nacianceno, siglo X.

Para el siglo XI la imagen icónica del Diablo ya había adquirido su forma de arquetipo clásico imaginario europeo y que se ha mantenido hasta hoy en día. El Demonio aunque considerado como poliforme tendrá una imagen común, identificada por antonomasia con cuernos, alas de murciélago, cuello estrecho, rostro afilado, ojos oscuros, nariz aguzada, orejas puntiagudas, barba de macho cabrío, cuerpo cubierto de pelo y cola. Se presenta un Diablo que ha perdido toda su belleza en señal de su maldad y que aunque en ocasiones se torna bello para engañar y seducir tarde o temprano vuelve a su estado de fealdad. La estatura podía variar pero la constante es que siempre será de alguna manera anormal, así o más pequeño que un ser humano promedio o mucho más grande llegando a ser gigante. Cabe señalar que los únicos rasgos típicos que aun no son incorporados son la cola y los pies hendidos los cuales serán agregados en siglos posteriores para subrayar su animalidad.

85

85 **Figura 10:** Inicial miniada de manuscrito medieval del siglo XI.

2.5. La concepción y representación del Diablo entre los siglos XII y XV.

A principios del siglo XII el Diablo ya se encuentra bien posicionado dentro del sistema sociocultural de la Europa Occidental llegando a convertirse en un símbolo cultural común. Sin embargo será durante esta centuria y las tres siguientes cuando se daría la acentuación de los rasgos negativos del Demonio transformándolo de un ser cuasi domesticado en una criatura que inspirará temor y angustia a gran escala. Los estudiosos de la historia del imaginario demoníaco han propuesto varias hipótesis para explicar cuales fueron las causas de la mutación demoníaca en este período. Georges Minois propone que uno de los motivos principales de este cambio de percepción hacia el Diablo se debe al aumento de la amenaza herética.[86] El mayor peligro herético desde el punto de vista de la Iglesia Católica provino de los cátaros. El catarismo se desarrolló no solamente como una doctrina religiosa sino también como un movimiento religioso-cultural que era crítico del orden social establecido mediante la promulgación del ascetismo dirigido tanto al pueblo como a su jerarquía. Recogiendo las ideas gnósticas del pasado y aprovechando la poca satisfactoria respuesta sobre el mal de parte de la teología oficial, los cátaros idearon una serie de creencias basadas en el dualismo extremo. Así en el pensamiento cátaro se decreta definitivamente al Diablo como señor de este mundo al considerar que el mismo Demonio era responsable de toda la materia existente y por tanto del mismo cuerpo humano. El Diablo entre los cátaros se encuentra no sólo a la par de Jesús sino también es el Dios omnipotente y feroz registrado en el antiguo testamento. La prueba aportada por el catarismo para tales aseveraciones se encontraba en el sufrimiento constante que conllevaba la vida y la injusticia social avalada por el clero católico.[87]

Otra propuesta complementaria para la explicación del cambio de percepción que se tenía sobre el Diablo es dada por Robert Muchembled, que nos dice que "el discurso sobre Satanás cambia de dimensión en el mismo momento en que se esbozan teorías nuevas

86 **MINOIS,** *Op. cit.,* p. 74.

87 *Cfr.* **DALMAU I RIBALTA,** Antoni, *Los cátaros,* (Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2002).

sobre la soberanía política centralizada, ante las cuales cede lentamente el universo de las relaciones feudales y de vasallaje".[88] Hay que recordar que en la Europa occidental desde la desaparición del Imperio Romano se había vivido en una casi continua descentralización y atomización del poder en la que el Obispo de Roma, en condición de patriarca principal, ocupó una posición excepcionalmente poderosa. La Iglesia, cuyo rector era el Papa, pudo asumir el papel simbólico de poder universal ante los diversos señores feudales y marcar la supremacía de la autoridad religiosa sobre el poder civil. No obstante desde el siglo XII variados actores entraron en disputa no sólo por el poder político simbólico sino también por el poder territorial de sus dominios. Varios emperadores del otro llamado poder universal medieval, constituido por el Sacro Imperio Romano Germánico, pretendieron hacer valer la legitimidad de su cargo, validado según ellos por provenir del antiguo Imperio Romano, así como el hecho material de su capacidad militar para imponer su poder territorial e incluso tutelar la vida religiosa (tanto en los aspectos institucionales como los dogmáticos), a semejanza de su equivalente en el Imperio Bizantino. A su vez los feudos fuera del área de influencia imperial y papal directa habían ido constituyéndose en reinos que reclamarían para sí su propio coto de poder. A todo ello habría que agregar los nuevos centros de poder económico pertrechados en las ciudades mercantiles mediterráneas y del Mar del Norte que cuestionarían a los diversos poderes establecidos en búsqueda de una mayor soberanía.

Ante tal panorama es entendible el porque la Iglesia medieval sintiera vulnerado su poder por varios frentes y existiera la necesidad del desarrollo de formas de control ideológico para una mayor obediencia. Una de esas formas de control y de reafirmación de poder es la promoción de un ambiente de miedo y para ello se decidió hacer del Diablo un ser aun más temible y poderoso. De los relatos monásticos y las leyendas de Santos en donde Satán era vencido y humillado se pasó a relatos como los de Cesáreo de Heisterbach en donde la gente con sólo ver al Demonio podía morir del susto, enfermar gravemente o terminar con las entrañas arrancadas.[89]

88 **MUCHEMBLED,** Robert, *Historia del diablo: siglos XII-XX,* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004), p. 35.

89 *Cfr.* **COHN,** Norman, *Los demonios familiares de Europa,* (Madrid: Alianza Editorial, 1997), pp. 101-104.

Paralelamente a estos hechos desde principios del siglo XI circulaban historias sobre reuniones secretas realizadas por herejes que tenían como fin primordial la adoración del Diablo. En 1022, el monje Adhémar de Chabannes escribe en su crónica de Aquitania sobre ciertos herejes en Orleáns que de manera furtiva adoraban al Diablo y practicaban diversas abominaciones tan horripilantes que no se atrevió a describirlas. Cincuenta años después otro monje, llamado Paul de Saint-Père de Chartres fue mucho más minucioso. Él narra que los herejes se reunían en una casa en donde conjuraban a los demonios, coreando su nombre. El demonio hacía acto de presencia en forma de un pequeño animal y en ese momento las luces se apagaban dando inicio a una desenfrenada orgía entre todos los participantes.[90] Guibert de Nongent agrega en el año de 1114 que durante las reuniones dedicadas a Satán los herejes de Soissons practicaban actos sodomitas, incestuosos y de bestialidad además de que las mujeres con las nalgas al aire se ofrecían al Diablo para tener relaciones sexuales con él. Describió que en dichas congregaciones se llevaban a cabo actos de canibalismo realizados contra infantes como una más de las infamias de los adoradores del gran gato. A principios del siglo XIII el propio obispo de París Guillaume d´Auvergne señala que Satanás era besado en forma de sapo por los asistentes a las reuniones diabólicas. Será el Papa Gregorio IX quien finalmente dará la constancia oficial por parte de la Iglesia a la afirmación positiva de la existencia de las reuniones realizadas en pos de la adoración del Diablo mediante la bula *Vox in Rama* en 1233.[91] Desde entonces se intensificó la creencia en la presencia de grupos de renegados del cristianismo que realizan una gran obra de subversión a favor del Demonio y de la necesidad de combatirlos y exterminarlos.

En respuesta a la doctrina cátara la Iglesia realiza dos acciones que influirán en definitiva en la concepción del Diablo: su definición en el IV Concilio de Letrán y la creación de la inquisición. El Papa convoca en 1215 en Letrán a un concilio ecuménico que tratará de extirpar el dualismo de una vez por todas del cristianismo. Por ello uno de los temas más importantes

90 *Cfr.* **EVANS,** Austin y **WAKEFIELD** ,Walter L., "Heresy at Orléans: The Narrative of Paul, A Monk of Chartres," en *Heresies of the High Middle Ages: Selected Sources, Translated and Annotated,* (New York: Columbia University Press, 1991), pp. 76-81.

91 *Cfr.* **BARBER,** Malcolm, *El juicio de los Templarios,* (Madrid: Editorial Complutense, 1999), pp. 260-269.

a tratar dentro del concilio fue el Diablo, se tuvo que afirmar su existencia plena y aclarar el papel que jugaba dentro del cristianismo. Las conclusiones sobre el Maligno obtenidas del concilio de Letrán se convertirán en el discurso oficial de la iglesia y continúan vigentes hasta hoy día. El Diablo existe y fue creado bueno por Dios pero cayó de la gracia divina por su propia voluntad. Fue el tentador de los primeros padres y continúa su obra maligna hasta el fin del mundo. Debido al mal cometido sufrirá al final de los tiempos tormento eterno junto con todos sus secuaces.[92] Por su parte en 1184 la bula *Ad abolendam* del Papa Lucio III establece un tribunal eclesiástico de la Inquisición cuya misión es sacar a la luz las herejías para combatirlas y eliminarlas. Dicho organismo en principio se encontraba bajo jurisdicción de los obispos pero desde 1231 mediante la bula Excommunicamus se convierte en un órgano pontificio dominado por la orden de los Dominicos.[93] Aunque concentrada en la erradicación de los cátaros del sur de Francia los inquisidores Robert le Bougre y Conrado de Marburgo llevaran a cabo las primeras persecuciones contra brujos y brujas en los años treinta del siglo XIII. Paradójicamente los inquisidores se convierten en eficientes difusores de un imaginario demoníaco aterrador lleno de herejes y hechiceros. Hacia la segunda mitad del siglo XIII en las universidades medievales se va desarrollando formalmente la demonología como un estudio sistemático de los demonios por parte de los teólogos y en 1270 Richalmo de Schöntal organiza y clasifica las diferentes jerarquías de demonios.[94] En teología el Diablo adquiere tal importancia que el más influyente de los escolásticos Tomas de Aquino escribe el *Tratado sobre el mal*, escrito dedicado a definirlo.

En el siglo XIV durante la persecución de Templarios y Valdenses el imaginario demoníaco recibe un fuerte impulso, pero aun más importante, se produce la bula *Super illius specula* que asimila a las prácticas mágicas con la herejía y las define como ofensivas a Dios además de que se considera que cualquiera que realice magia ritual tiene un pacto con el Diablo.[95] En este

92 *Cfr.* **RUSSELL,** *Lucifer... Op. cit.,* p. 212.

93 *Cfr.* **KAMEN,** Henry, *La inquisición española,* (México: Grijalbo-CONACULTA, 1990), p. 66.

94 *Cfr.* **COHN,** *Op. cit.,* pp. 104-106.

95 *Cfr.* **BOUREAU,** Alain, *Satan the Heretic: The Birth of Demonology in the Medieval West,* (Chicago: University Of Chicago Press, 2006), p. 131.

mismo siglo hacen su aparición los manuales de demonología que describían los diversos ritos satánicos, la manera de detectarlos y erradicarlos. En las principales universidades Europeas se debatía sobre todo los tipos de pactos diabólicos y las técnicas más eficientes para la realización de exorcismos. Finalmente sería en este siglo cuando se darían los primeros juicios de mujeres acusadas de brujas.

Durante los juicios realizados en el siglo XIV contra mujeres acusadas de brujería se fue gestando el estereotipo de la bruja como gran aliada del Diablo. Las brujas se convierten dentro del imaginario cristiano medieval en aquellas mujeres que mantienen un pacto con el Diablo y por ello habían obtenido el poder del *maleficium*, es decir la capacidad demoníaca de hacer daño a otros. Posteriormente se le fueron atribuyendo más características como el de pertenecer a una secta satánica que realizaba reuniones regulares, el volar por los aires, el poseer una marca del Maligno y el alimentarse de niños no bautizados. Ciertos lugares fueron vistos como zonas de reunión para las fiestas orgiásticas llevadas a cabo por las brujas y el Diablo, por ejemplo, cementerios, cruces de caminos, el pie de las horcas pero sobre todo la cima de las montañas.[96] Cabe señalar que la gran mortandad ocasionada por la peste negra creó un clima propicio para sostener que detrás de tan gran desgracia se encontraban los secuaces del Diablo.

En el siglo XV se irían expandiendo por toda Europa los procesos contra brujas y con ellos la idea de la existencia de una secta satánica empecinada en acabar con la cristiandad. Los manuales de demonología se multiplicarían, sobresaliendo entre ellos como modelos a seguir para la caza de los seguidores del Diablo el *Formicarius* de Jean Nider y el famosísimo *Malleus Maleficorum* escrito por Jacques Sprenger y Henri Institoris, el cual se convertiría en un gran éxito de imprenta. Con la bula *Summis desiderantes* en 1484 el papado establece que el Diablo por medio de sus acólitos era el causante de las peores desgracias de la humanidad y que por tanto debía iniciarse una guerra santa contra el ejército del mal. La creencia que había en el Diablo estaba pronta a llegar al pináculo de su poder en la mentalidad europea.

96 **CARDINI,** Franco, *Magia, brujería y superstición en el Occidente Medieval,* (Barcelona: Península, 1992), pp. 86-107.

Desde el siglo XI en Europa hubo una creciente fiebre constructiva que inundó el continente de iglesias, catedrales y abadías las cuales reflejaron sobre todo el imaginario cristiano. A partir del románico pleno los dinteles, tímpanos y portadas incluyeron gran cantidad de motivos iconográficos dirigidos hacia la mayoría de la población analfabeta. Uno de los motivos más recurrentes fue el demonio en el contexto de su reino infernal. Esta representación iconográfica del demonio tuvo la innovación de mostrarlo como amo, señor y rey de los infiernos. De ahí en adelante uno de sus atributos sería el llevar en la cabeza, además de los cuernos clásicos, una corona símbolo de su poder y majestuosidad. Por lo general estaría sentado sobre un trono y aplastando con los pies a un pecador, mientras que unas serpientes se enroscan en sus piernas. A su alrededor estaría una multitud de demonios que tendrían el papel de servidores y verdugos en el mundo infernal. Junto a ellos se incluiría a los pecadores castigados de manera grotesca e individualizados a través de símbolos referentes a los malos actos cometidos.

[97]

97 **Figura 11:** Tímpano del Templo de Saint Foy en Conques, Francia, del siglo XII.

En el gótico, el demonio iría cobrando una imagen cada vez más terrorífica e inspiradora de los grandes miedos de la época. Simultáneamente, los signos del poder de Lucifer se acentúan de varias formas: por su estatura superior a la de otros demonios, su posición central en las representaciones y por ceñir objetos relacionados con la realeza. También se convierte en el gran devorador de almas que a comparación del señor de las tinieblas lucen de tamaño pequeño. A sus huestes demoníacas se le relaciona con diferentes instrumentos de tortura medievales pero el fuego sigue ocupando un lugar central como parte del castigo.

98

98 **Figura 12:** Hermanos Limbourg, *La parrilla infernal*, 1416.

Hacia finales del siglo XV las formas de representación del demonio se vuelven cada vez más diversas e imaginativas, que muchas veces no se encontraban ligadas a textos religiosos sino a la tradición oral popular. Un ejemplo de ello lo encontramos en las leyendas hagiográficas, en especial en los momentos de tentación de San Antonio. En la siguiente imagen se puede ver al santo llevado por los aires por gran cantidad de demonios cuya principal característica es su estado híbrido. Las alas de dichos seres demoníacos aluden tanto a las de los murciélagos como a las de algunos insectos, en especial las llamadas mariposas nocturnas vinculadas con la muerte. Sus cabezas poseen en algunos casos rasgos felinos, humanoides e inclusive de mamíferos insectívoros como la musaraña. Los cuerpos son una verdadera explosión de formas mutantes que combinan espinas con escamas.

[99]

99 **Figura 13:** Martin Schongauner, *Tentación de San Antonio,* 1491.

CAPÍTULO 3

La imagen del Diablo vista en los dioses mesoamericanos

3.1. La mirada mesoamericana sobre el mal y la imagen.

A la llegada de los españoles a territorio mesoamericano se encontraron con un universo icónico tremendamente complejo y variado, el cual interpretaron condicionados por el sistema de expectativas visuales de su contexto sociocultural de origen. Para entender las particularidades de dicha interpretación, debemos antes contrastarla con el sentido original de las imágenes que les daban sus creadores indígenas. En especial, por el tema de esta tesina, con las imágenes en las cuales los occidentales creyeron ver deidades maléficas análogas al Diablo.

¿Cómo miraban a sus propios dioses los indígenas mesoamericanos? En primera instancia habría que aclarar cuál era el concepto del mal desde el punto de vista mesoamericano y si realmente existía éste. Una forma de acercarse a los conceptos que poseía una cultura del pasado es mediante el análisis de su lenguaje. En el área lingüística mesoamericana uno de los lenguajes más extendido para el siglo XVI era el ahora llamado náhuatl clásico. En un estudio realizado por Louise Burkhart se llegó a la conclusión de que no existe en dicho idioma una palabra que exprese el mal en el sentido abstracto.[100] Ante tal ausencia, en su tentativa de hacer asequible el cristianismo a los indígenas nahuas, los frailes mendicantes se valieron de ciertas palabras que se acercaran a dicho concepto, destacando tres de ellas. Así el verbo "*cua"*, que significa comer, utilizado como adjetivo expresaba "satisfacción" y de ahí que a su vez la palabra "*cualli"* fuera traducida como "bien". De esta forma la negación de dicho adjetivo al agregarle la letra "a" se convirtió en el término para señalar algo que era inapropiado. La segunda palabra utilizada por los frailes para referirse al mal también era negación de otra, en este caso "*yectli*" que literalmente es "finalizado". Al utilizar "*ayectli*" con un sustantivo se entendía que la persona o el objeto contenían alguna carencia y ello les daba una connotación negativa. Por último tenemos "*tlahueliloc*", palabra utilizada para designar la perversidad de las personas y sus actos. El origen de tal vocablo se encuentra en "*tlahuelli*", expresión que

100 **BURKHART**, Louise M., *The Slippery Earth: Nahua-christian moral dialogue in sixteenth-century Mexico,* (Tucson: University of Arizona, 1989), p. 39.

equivale a "cólera", emoción exacerbada más relacionada con la falta de control que con una maldad *per se*. Todas estas voces más que hablarnos de una categoría universal abstracta de maldad, como la existente en el pensamiento occidental, hacían alusión a estados concretos defectuosos y anormales. A pesar de lo anterior no se puede concluir que en Mesoamérica no se haya planteado el problema del dolor que padece todo ser vivo y que en el sistema sociocultural Occidental llevó a la definición del mal. Al contrario, como se puede verificar en los versos de Nezahualcóyotl, el pensamiento mesoamericano era muy consciente de la fragilidad y fugacidad de la vida y del sufrimiento que ella conlleva: "Aunque sea de oro se rompe, aunque sea de jade se quiebra, aunque sea plumaje de quetzal se desgarra, no para siempre en la tierra, solo un poco aquí".[101]

Las sociedades que integraron la tradición cultural mesoamericana no pasaron por alto los hechos que causan sufrimiento al ser humano y trataron de explicarlos en su cosmovisión religiosa. De tal modo que los aspectos negativos de la existencia fueron interpretados como necesarios para el funcionamiento del universo mismo. Bajo una percepción de un universo con una estructura cíclica toda creación requería de destrucción, todo orden era precedido por el caos y la vida implicaba la muerte.[102] A razón de considerar a su mundo como un constante flujo de fuerzas los pueblos mesoamericanos no desarrollaron conceptos absolutos sobre el bien y el mal a modo de opuestos en lucha.

La concepción del universo en tanto que composición de opuestos complementarios hizo que la naturaleza de los dioses mesoamericanos fuera ambivalente. "Como el acontecer mismo, los dioses favorecen o dañan a los hombres con el poder de la regularidad y con la sorpresiva aparición de la contingencia y por ello no pueden ser absolutamente buenos ni absolutamente malos".[103] Además a pesar de la existencia del abigarrado y diverso panteón mesoamericano se creía en la existencia de un único principio divino que era responsable de la naturaleza del cosmos, tanto de los aspectos negativos de él como los beneficiosos. Por todo lo

101 **LEÓN PORTILLA,** Miguel, *Nezahualcóyotl: poesía,* (Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 2002), p. 34.
102 *Cfr.* **LÓPEZ AUSTIN,** Alfredo, *Los mitos del tlacuache,* (México: Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM, 1992), pp. 92-106.
103 *Ibidem,* p. 156.

anterior Burkhart ha clasificado a la religión mesoamericana como un "monismo politeísta",[104] en donde lo divino se testifica en múltiples formas y personalidades. Esta fuerza divina única era llamada *teotl* y no se encontraba únicamente en los dioses sino en toda persona, animal, roca u objeto existente; era una especie de animismo complejo que Klor de Alva definió como *teoyoísmo.*[105] Ello explica el porqué los antiguos mesoamericanos rendían culto a sus instrumentos de labranza y utensilios de cocina, y que buscasen siempre entablar diálogos propiciatorios con los seres de la naturaleza que les rodeaban. De esta suerte, el sufrimiento en un momento dado era intuido como un deficiente entendimiento entre las personas y su medio. Mientras que en la religión cristiana los teólogos tratan de describir el comportamiento de su divinidad única como siempre bondadoso, en Mesoamérica todos y cada uno de los dioses tienen capacidad de arbitrio en su relación con los hombres. En consecuencia, durante un tiempo, cierto dios podía favorecer a una persona o a un grupo pero posteriormente perjudicarlo si no se tomaban las medidas adecuadas. La benevolencia o inclemencia de un dios dependía de la decisión última del dios así como del correcto dialogo establecido con él.

Veamos ahora un ejemplo de una divinidad mesoamericana que fue asociada por los occidentales con lo maligno pero que analizada en su contexto cultural propio tiene rasgos claramente ambivalentes. *Tezcatlipoca* al estar relacionado con el color negro y los poderes de la noche fue interpretado por los evangelizadores occidentales como un dios maligno. El carácter nefasto de *Tezcatlipoca* parecía confirmarse por su papel mítico en la caída y expulsión de *Quetzalcóatl.*[106] El norte era la región que hacía referencia a dicho dios y a la cual se le estimaba árida y el lugar por donde soplaban los vientos fríos. Se le consideraba el dios inventor de la hechicería y el señor dueño de las batallas dado que provocaba conflictos entre los pueblos. De ahí que uno de los nombres que recibía era *Yáotl,* cuyo significado era "el enemigo en batalla". No obstante si bien era temido por su instigación de conflictos, era convocado en la guerra debido a que potenciaba la valentía de los hombres a la vez que

104 **BURKHART**, *Op. cit.,* p. 37.

105 **KLOR DE ALVA,** Jorge, *Spiritual Warfare in Mexico: Christianity and the Aztecs*, (California: University of California, 1980), p. 7.

106 *Cfr.* **CARRASCO,** David, *Quetzalcoatl and the irony of empire: myths and prophecies in the aztec tradition*, (Colorado: University Press of Colorado, 2000), p. 42.

acrecentaba la cobardía del enemigo. Cuando Nicholson estudió a *Tezcatlipoca* en las fuentes primarias mesoamericanas y analizó sus diferentes funciones, la frecuencia en que era honrado en el culto oficial y su presencia en los respectivos templos de los recintos ceremoniales, llegó a la conclusión de que se encontraba entre los 4 dioses más importantes del panteón indígena.[107] Además en la cosmogonía religiosa mesoamericana *Tezcatlipoca* es uno de los dioses creadores por excelencia, es decir responsable por la creación del cielo, la tierra, las aguas, el sol y el fuego, el tiempo y las edades del mundo, y el inframundo con sus respectivas deidades. Su eterna rivalidad con Quetzalcóatl era vista como la explicación del cambio en las diferentes edades con que había contado el mundo. Poseyendo dentro de sus atributos la eterna juventud, era el dios patrono del *telpochcalli*, "casa de los mancebos" donde se educaba para la guerra. Favorecía especialmente a los músicos y brindaba protección a los esclavos que eran castigados injustificadamente. Poseía el poder de otorgar grandes riquezas materiales pero también en un santiamén podía arrebatarlas sin ningún miramiento. Era invocado en los tiempos de las grandes pestilencias y hambres para que las hiciera desaparecer.[108] Por su parte Guilhem Olivier ha interpretado los dos rasgos más importantes de *Tezcatlipoca*, el pie mutilado y el espejo humeante, como símbolos del mundo imperfecto y contradictorio.[109] Cuentan los mitos nahuas que existía solo un océano primigenio, donde únicamente vivía el monstruo de la tierra, *Cipactli*, *Tezcatlipoca* ofreció su pie como señuelo, y el monstruo de la tierra emergió y se lo comió. Entonces, *Tezcatlipoca* y *Quetzalcóatl* se apoderaron de él, y lo extendieron para convertirlo en la tierra. Para resarcir el daño que le hicieron al monstruo de la tierra, *Tezcatlipoca* exige ofrendas humanas, consistentes en dar de cada uno lo mejor de sí, alcanzando la trascendencia a través de la acción y la preservación de la naturaleza. Por su parte el espejo de obsidiana que siempre llevaba consigo, daba al dios un tinte de ser brumoso e inestable, inclusive se puede decir que resume a *Tezcatlipoca*, con respecto a los contrastes y dualismos que presidían en todas sus funciones.

107 *Cfr.* **NICHOLSON,** Henry B., *Handbook of Middle American Indians*, vol. 11, (Austin: University of Texas, 1981), p. 115.

108 **LEÓN PORTILLA,** Miguel, "Oraciones a Tezcatlipoca en las pestilencias hambrunas y guerras" en Estudios de Cultura Náhuatl, vol. 37, 2007.

109 *Cfr.* **OLIVIER,** Guilhem, *Tezcatlipoca: Burlas y metamorfosis de un dios azteca,* (México: Fondo de Cultura Económica, 2005), p. 28.

Si las percepciones sobre el mal y la divinidad en Mesoamérica eran contrastantes con respecto a Occidente, asimismo la manera de concebir a la imagen icónica era muy diferente. Mientras que en el sistema cultural occidental la concepción de la imagen se encuentra fuertemente ligada con la representación, en donde hace énfasis en la diferenciación entre significado y significante; los pueblos mesoamericanos la definían en términos de manifestación, aunado a que significado y significante se diluían en uno mismo. La palabra nahua para designar a las manifestaciones icónicas de la divinidad era *ixiptla*, que puede definirse más ampliamente como un "receptáculo de un poder, la presencia reconocible, epifánica, la actualización de una fuerza imbuida en un objeto, un ser ahí sin que el pensamiento indígena se apresurara a distinguir la esencia divina y el apoyo material".[110] Lo anterior puede ser explicado por el *teoyoísmo* pero también por otras particularidades con que contaban los dioses mesoamericanos: su divisibilidad y reincorporabilidad.[111] Estas dos habilidades consisten en que cada dios podía separar sus partes componentes logrando su ubicuidad, y en sentido inverso, los elementos dispersos del dios podían reincorporarse a voluntad. Consecuentemente una imagen icónica creada para un dios en particular era aposento de ese dios además de ser el dios mismo. Delante de la imagen icónica de cualquier dios los mesoamericanos guardaban estrictos códigos de conducta ya que se encontraban ante la presencia del propio dios. Por crónicas del siglo XVI y los restos arqueológicos se sabe que las imágenes de los dioses indígenas en Mesoamérica por lo general estaban ocultas de la vista de las grandes multitudes, su exposición era periódica y para tener acceso visual a ellas se tenían que llevar a cabo toda una serie de rituales para no cometer un sacrilegio ante ellas.[112] Finalmente, en las imágenes icónicas de los dioses mesoamericanos donde los invasores y colonizadores veían engaños del Maligno para los pueblos indígenas, éstos a su vez veían la manifestación de sus dioses que no eran ni buenos ni malos sino simplemente poderosos.

110 **GRUZINSKI,** *Op. cit.,* p. 61.

111 *Cfr.* **LÓPEZ AUSTIN,** Alfredo, "Los rostros de los dioses mesoamericanos" en Arqueología Mexicana: Los dioses de Mesoamérica, vol. IV, No. 20, junio-agosto 1996.

112 *Cfr.* **LÓPEZ AUSTIN,** *Los mitos… Op. cit.,* p. 78.

3.2. La mirada hispánica de una América demoníaca.

Durante el encuentro con las culturas indígenas de América los occidentales se toparon con una serie de imágenes icónicas que eran utilizadas en ritos religiosos totalmente ajenos a ellos. Si bien en un principio algunos mostraron cierta curiosidad y fascinación por las mismas, tal vez influidos por su cultura humanista renacentista, pronto se impuso una mirada que las vería como negativas.[113] Los europeos en tan sólo un cuarto de siglo posterior al primer viaje de Colón, encuadraron a las imágenes religiosas indígenas en su propia expectativa de cultura visual cristiana, adaptándolas a sus intereses políticos y económicos. Dando por resultado la aplicación de un proceso de demonización que no sólo afectó a las imágenes icónicas sino también a sus propios creadores. Todo ello explica que la América indígena fuera vista por los hispanos como "un mundo donde el demonio se venerase con la mayor reverencia".[114]

La España que vivió el proceso del encuentro, conquista, colonización y dominio de América se caracterizó por ser un entramado de comunidades de diversa naturaleza, a las que los individuos se adscribían por vínculos de pertenencia. De esta forma existían comunidades territoriales, profesionales, religiosas y políticas. Dentro de las comunidades políticas la más destacada era el reino, el cual era concebido como un órgano corporativo encabezado por el rey, que establecía vínculos de dominio y paternalismo con el resto de las comunidades.[115] Ante tal situación la religión cristiana era clave para la legitimación del poder real y el mantenimiento de la cohesión social. El rey tenía el deber de servir al cristianismo pero a su vez se servía del mismo para sus propios fines. El proceso de Reconquista ante los musulmanes y la presencia de credos no cristianos como el judío en la península ibérica, hicieron que la monarquía hispánica se viera aun más identificada con el cristianismo del rito romano y se designase como una Monarquía cristiana.[116] En este tipo de monarquía el rey se convertía en

113 *Cfr.* **GRUZINSKI,** *Op. cit.,* p. 30.

114 **AGUILAR,** Francisco de, *Relación breve de la conquista de la Nueva España,* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1977), p. 163.

115 *Cfr.* **DOMÍNGUEZ ORTIZ,** Antonio*, España: tres milenios de historia,* (Madrid: M. Pons, 2004), p. 53.

116 *Cfr.* **WECKMANN,** Luis, *La herencia medieval de México,* (México: El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, 1994), pp. 319-320.

el máximo protector de la Iglesia y en el difusor potentado de la fe en Cristo, sin embargo al igual que con otras comunidades se estableció un vínculo de dominio que fue plasmado en el Patronato Real. Mediante dicho patronato los reyes de España depositaron sobre sí mucho del poder tradicionalmente propio de la Iglesia y estableció un fuerte regalismo sin desconocer la autoridad espiritual del Papa.

El nexo existente entre monarquía y el credo cristiano se hacía presente frecuentemente en la legitimación de las acciones reales tanto para las comunidades que integraban el reino como ante otras monarquías. Las acciones realizadas en América por los súbditos de la corona de Castilla buscaron respaldarse ideológicamente en dicho nexo. En un principio la corona castellana buscó hacer válida su soberanía en los territorios americanos descubiertos y por descubrir, en la inexistencia de un gobierno legítimo derivado de la inobservancia del contrato de adoración a Dios que lo facultaba.[117] La relación de dominio que establecía la Monarquía hispánica con los pueblos americanos ideológicamente se derivaba de su condición religiosa, lo que provocó que la menor diferencia de las religiones indígenas americanas con respecto a la fe del crucificado fuera justificadora de la represalia contra ellas basándose en una supuesta traición a Dios. Siguiendo este argumento se dice que siendo Dios el legítimo dueño de todo lo existente por su acto de creación, éste había entregado su obra al ser humano bajo la premisa de que lo adorase; aquéllos que no lo hacían rompían el pacto divino, y por ende, perdían todo derecho de posesión. En este sentido era válido cualquier acto ejecutado por los cristianos contra los pueblos infieles a fin de obligarlos a cumplir el convenio con el Creador. Puesto que el papa era el vicario de Cristo en la Tierra, aquél poseía *de jure* el *Dominium mundi* lo que otorgaba la capacidad de hacer actos de donación a los siervos de Cristo siempre y cuando tuvieran como objetivo la salvación eterna. Es por ello que desde los inicios de la aventura americana España buscó la obtención de bulas de donación otorgadas por el representante de Cristo.[118]

117 *Cfr.* **ROJAS GARCIDUEÑAS,** José, *Vitoria y el problema de la conquista en derecho internacional,* (México: Universidad de Guanajuato, 1990), p. 22-24.

118 *Cfr.* **PAGDEN,** Anthony, *Señores de todo el mundo: ideologías del imperio en España, Inglaterra y Francia en los siglos XVI, XVII y XVIII,* (Barcelona: Península, 1997), p. 64.

Empero, al ir trascurriendo el siglo XVI ante el hecho de la reforma protestante y la consolidación de los estados nacionales el prestigio del papa como autoridad universal quedó en entredicho y se restringió a los países católicos. Por otro lado el derecho natural fue ganando fuerza y contra argumentó la legitimidad de la posesión de América por los hispanos con base a las razones religiosas de los pueblos que ahí habitaban. En esta línea de pensamiento los cristianos tenían derecho a difundir el Evangelio a quienes quisieran recibirlo, pero no tenían derecho a imponerlo debido a que, como gentiles que nunca lo habían conocido, aquellos no tenían ninguna obligación moral de aceptarlo. Si bien el Evangelio tenía que ser predicado, los hispanos debían respetar la soberanía política y las propiedades que las naciones indígenas poseían en virtud de pertenecer a la comunidad mundial de naciones.[119] Por su parte fray Toribio de Benavente, apodado por los indígenas como Motolinía, afirmaba en sus *Memoriales* que aun cuando los indios practicaban actos religiosos que iban contra la ley divina, no iban en oposición de la ley positiva mosaica ya que, como gentiles, no siendo judíos ni descendientes de judíos como opinaban algunos, no estaban obligados a observarla. Aunado al hecho que al hallarse en desconocimiento del cristianismo tampoco se encontraban apremiados a seguir las leyes evangélicas y nadie podía utilizar el pretexto para justificar un dominio sobre ellos.[120]

A la debilidad de poder papal y las críticas del derecho natural se sumó la opinión desfavorable que se cernía sobre España por parte de sus rivales europeos basadas en la crueldad, el oscurantismo y la tiranía política que estableció desde su perspectiva la Monarquía Católica en América, opinión mejor conocida como la leyenda negra.[121] Dicha leyenda se originó de la propia autocrítica que religiosos e intelectuales hispanos hicieron sobre el trato dado a los indios en América por parte de los españoles. Dentro de este ambiente de controversia, destacó sin duda Bartolomé de las Casas y su *Brevísima relación de la*

119 *Cfr.* **VITORIA,** Francisco de, *Relectio de Indis, Carta magna de los indios: 450 aniversario, 1539-1989,* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989), pp. 105-107.

120 *Cfr.* **MOTOLINÍA,** Toribio, *Memoriales,* (México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1996), pp. 320-327.

121 *Cfr.* **ALVAR EZQUERRA,** Alfredo*, La leyenda negra,* (Madrid: Akal, 1997).

destrucción de Las Indias, obra donde se propuso denunciar los nocivos efectos que, a su juicio, tuvo para los pueblos indígenas de América la colonización española. Otras fuentes de la leyenda negra se encontraron en las crónicas de otros europeos que tuvieron la oportunidad de conocer la América hispana como Girolamo Benzoni quien decía "que donde quiera que los españoles han desplegado sus banderas, han dejado recuerdo de grandísima crueldad y huella de odio perpetuo entre los naturales".[122] Vale la pena recordar que la leyenda negra más que buscar el bienestar de los indígenas americanos era un instrumento ideológico que tenía como fin el desprestigio del imperio español y que se constituyó en un arma más por la lucha hegemónica de las potencias occidentales.

Con un panorama como éste la Corona de Castilla tuvo que utilizar todas las herramientas ideológicas a su alcance con tal de lograr una justificación válida de su dominio de América. La teoría de la servidumbre natural, definida en las diferencias de los hombres por el uso de la razón, era cada vez más endeble frente a las posturas del iusnaturalismo y las evidencias de complejidad dadas por las sociedades mesoamericanas y andinas. Sin embargo la corona de Castilla aun poseía el supuesto deber moral de evangelizar, deber que no excluía los beneficios materiales que tal acción podía implicar, y sin negar la naturaleza de los indios como hombres de razón convertir a sus ritos en un acto de maldad "a fin de iluminar a los que viven en tinieblas y sombras de muerte".[123] Para este propósito era muy conveniente valerse del Diablo como respuesta a todo un continente poblado por humanos fuera de la palabra del verdadero Dios. No obstante su utilización, no se puede negar que la creencia en el Diablo en la España del siglo XVI se encontraba muy vigente como veremos a continuación.

La difusión de la creencia en el Diablo en la península ibérica comenzó como en otras partes de Europa con la llegada del cristianismo a la región. Los documentos más antiguos que registran la presencia del cristianismo y del imaginario demoníaco en la Hispania romana se remontan al siglo III de nuestra era. Dichos documentos son una serie de cartas escritas por San Cipriano, obispo de Cartago, en las que condenaba a los obispos libeláticos Basílides de

122 **BENZONI,** Girolamo, *Historia del nuevo mundo,* (Madrid: Alianza, 1989), p. 94.

123 *Evangelio según Lucas,* capítulo 1, versículo 79 en *Sagrada Biblia, Op. cit.*

Mérida y Marcial de Astorga. Tales obispos son calificados de sacerdotes del Diablo por haber ofrecido sacrificios a los ídolos paganos a fin de librarse de la persecución del emperador Decio.[124] Flores Arroyuelo nos dice que el mundo hispánico de entre los siglos IV y VII el Demonio fue constantemente mencionado en los concilios provinciales hispanos, en textos jurídicos y los escritos de teólogos como San Isidoro de Sevilla. Los temas con que más se le relacionaba al Maligno en este momento versaban sobre su presencia en las costumbres paganas arraigadas en el pueblo pero también en las diversas herejías acaecidas en el mismo lapso.[125] Simultáneamente los persistentes anatemas doctrinales contenidos en los sermones dirigidos contra el poder del Señor de las tinieblas paradójicamente crearon una sensación de familiaridad y perpetua presencia demoníaca en la cultura popular hispano medieval que con el correr de los siglos no haría sino acentuarse. Parte del pueblo hispano medieval recurrió al Diablo "en momentos de desamparo y angustia, éste dejó de ser una entelequia teológica para convertirse en un compañero de viaje un tanto incómodo y comprometedor ante las autoridades".[126] Con la invasión musulmana del siglo VIII el Diablo fue encarnado en el imaginario cristiano hispano en los seguidores del Corán. Se escribieron crónicas en donde el Demonio jugó el papel de promotor de la caída de la península ibérica bajo el poder de la Media Luna.[127] Otro grupo utilizado de chivo expiatorio de las desgracias sucedidas en la España medieval fueron los judíos, a quienes por ser deicidas desde la perspectiva cristiana se consideraron aliados del Maligno.[128]

Para el siglo XVI el Diablo era un personaje familiar pero que conservaba su influjo maléfico en el imaginario español. Los teólogos hispanos más renombrados de la época, como Martín del Río, sostenían su apariencia física y como tal sus apariciones. Las manifestaciones entre los campesinos españoles infestaban los tratados ejemplarizantes y el

124 **BLÁZQUEZ MARTÍNEZ,** José María, "La carta 67 de Cipriano y el origen africano del cristianismo hispano" en *Religiones en la España antigua,* (Madrid: Cátedra, 1991).

125 *Cfr.* **FLORES ARROYUELO,** Francisco José*, El diablo en España,* (Madrid: Alianza, 1985), pp. 13-27.

126 *Ibidem,* p. 9.

127 *Cfr.* **CACHO BLECUA,** Juan Manuel, "Los historiadores de la Crónica sarracina" en *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV,* (Valencia: Universitat de València, 1992), pp. 37-55.

128 *Cfr.* **RODRÍGUEZ BARRAL,** Paulino, *La imagen del judío en la España medieval,* (Lérida: Universitat de Lleida, 2008), p. 23.

folklore. La posesión demoníaca era considerada tan cierta como la luz del día. El Demonio era encontrado en innumerables formas que podían ir desde el magnificente acueducto romano de Segovia hasta en una simple y pequeña lechuga.[129] No menos escasos eran los pactos con el Demonio. El siguiente testimonio de un pactante acusado por la Inquisición española es parte del imaginario cristiano español de este siglo: "dijo que le hizo el demonio renegar de Dios y de su fe; más que nunca pudo acabar con el renegase de Nuestra Señora".[130] Cabe señalar la persecución de las famosas aliadas del Diablo, las brujas, en España fue muy escasa en comparación con las otras regiones de Europa. Y aunque la mentalidad hispana si creía en ellas, las instituciones encargadas de su cacería se mantuvieron más ocupadas con otros supuestos agentes de Satanás, tal como los criptojudíos.[131] Pero no se necesitaba ser morisco, marrano o bruja para tener un encuentro con las fuerzas del mal, inclusive ello le ocurría hasta las personas más rectas, a sor Ana de San Agustín se le aparecía con frecuencia el Diablo de las formas más variadas:

> A veces se me aparece con muchos cuernos y muchas colas y terribles llamas, y una lengua ferocísima y espantosa y trae tan horrible hedor que encalambra; otras noches el demonio toma forma de un hombre muy galán y se viene a meter a la cama donde este; otras veces se multiplica en muchos demonios que me azotan cruelmente y me dejan descubierta y con la ropa muy maltratada.[132]

Este era el imaginario demoníaco que trajeron consigo quienes desembarcaron en América a lo largo del siglo XVI, hombres que utilizaron dicho imaginario como tamiz para explicar culturas nuevas y hacerlas encajar en su concepción cristiana de la realidad. La tradición demonológica en el Nuevo Mundo se hizo presente no únicamente como un acto de conveniencia por parte de los occidentales sino asimismo como una verdadera vivencia de la creencia en el Señor de las Tinieblas.

---

129 *Cfr.* **MORGADO GARCÍA,** Arturo*, Demonios, magos y brujas en la España moderna,* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 1999), p. 22.

130 **CARO BAROJA,** Julio, *Vidas mágicas e Inquisición,* (Madrid: Istmo, 1992), p. 391.

131 *Cfr.* **CARO BAROJA,** Julio*, Inquisición, brujería y criptojudaísmo,* (Barcelona: Galaxia Gutenber, 1996).

132 **CARO BAROJA,** Julio, *Las brujas y su mundo,* (Madrid: Alianza, 1997), p. 81.

A los intereses políticos-económicos de la corona de Castilla y a la creencia en el Diablo vigente en España, para explicar la visión de una América demoníaca habría que agregar la influencia de la teología del pensamiento nominalista franciscano. En este tipo de pensamiento se considera que las llamadas ideas o conceptos universales no tienen una existencia real fuera de la mente humana, así por ejemplo la idea de triángulo o justicia no tienen una existencia real, como en el pensamiento platónico, ni forman parte de la cadena del ser como en el tomismo.[133] Al aplicar las ideas nominalistas al concepto de Dios se puede llegar a dos conclusiones: que Dios como concepto universal era una simple idea de la mente humana, afirmación que sería tomada por algunos pocos pensadores hasta el siglo XVII; o que Dios como creador de la naturaleza está fuera de ella, por lo tanto era un ser completamente sobrenatural y fuera de la comprensión de la razón humana, que sería la posición formal del nominalismo franciscano. Así la teología nominalista renuncia a toda justificación de la fe por medio de la razón e insiste que Dios se encuentra ligado a su creación por volición y no por causalidad. La salvación del hombre pasa a depender de la Gracia divina entendida ésta como don sobrenatural e interior, que Dios nos otorga por mediación de Jesucristo. Al destacar la voluntad divina, donde el mundo era así por la omnipotencia de Dios y no por ninguna necesidad de las cosas, se rompe la unidad orgánica entre los reinos natural y sobrenatural propuesta por el tomismo y se considera a éstos dos ámbitos excluyentes. Tal división tajante entre lo natural y lo sobrenatural generó un apoyo teológico a la percepción de una mayor participación de los seres espirituales en la vida cotidiana del ser humano. Ello permitió que la aceptación de las experiencias místicas se acrecentaran pero también que el pensar que todo un continente estuviera bajo la férula demoníaca no fuera tan descabellado.

Para explicar lo complejo de las religiones mesoamericanas, las evidentes diferencias entre las imágenes icónicas religiosas indígenas y occidentales, y las similitudes en ciertos ritos prehispánicos con respecto al cristianismo los españoles recurrieron a la premisa de que el Diablo se encontraba en América antes de las expediciones trasatlánticas colombinas.

133 *Cfr.* **POLO,** Leonardo, *Nominalismo, idealismo y realismo,* (Pamplona: Eunsa, 1997), p. 53.

¿Pero cómo, cuándo y por qué pudo haber llegado el Demonio al Nuevo Mundo? Las respuestas fueron varias, una de ellas para el caso novohispano se encuentra en la *Relación de la Nueva España* escrita por Alonso Zorita que escribe que es Motolinía quien menciona que tras ubicar geográficamente a las tierras conquistadas por Cortés, éstas deberían llamarse Nueva Esperia. La explicación mitificada para dicha afirmación fue que tal nombre era el apropiado para las tierras recién conquistadas ya que en ellas aparecía y reinaba la estrella *Esper*, astro de donde la propia España había recibido su nombre en otro tiempo cuando se llamaba Hesperia. Esta estrella, conocida también como lucero vespertino, era el planeta Venus, cuerpo celeste que en Europa era relacionado con Lucifer. Con tal aseveración se colocaba a la Nueva España bajo el signo y dominio de Satanás mientras aseguraba que España alguna vez también lo estuvo hasta la implantación del cristianismo en ella.[134] De esta forma la Nueva España debido al lugar que se le había asignado en la Tierra con respecto al cielo era una zona predestinada a ser gobernada por el Diablo para posteriormente ser rescatada de sus garras gracias a la evangelización emprendida por España. Evidentemente se trata de un mito fundador que justifica el dominio hispano basado en la lucha contra las fuerzas del mal encabezadas por el Demonio.

Por su parte Borja Gómez nos dice que algunas de las explicaciones de la presencia del Diablo en América se ajustaron a la tradición apostólica cristiana, destacando de ellas aquélla que recurría al momento de la expulsión del cielo de los ángeles rebeldes en donde algunos de ellos llegaron al Nuevo Orbe y al encontrarlo libre de la palabra del buen Señor llamaron al Maligno para que los acompañara.[135] Otras explicaciones se basaban en los tratados demonológicos medievales como el de Michael Psellus en donde se afirma que existían demonios marinos que eran excelentes nadadores y poseían la cualidad de crear vientos favorables para la navegación. Partiendo de las habilidades acuáticas de dichos demonios se especuló que ellos, en su afán de propagar el mal a todos los confines de la Tierra, en algún

134 *Cfr.* **ZORITA,** Alonso de, *Relación de algunas de las muchas cosas notables que hay en la Nueva España y de su conquista y pacificación y de la conversión de los naturales de ella,* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999), p. 268.

135 *Cfr.* **BORJA GÓMEZ,** Jaime Humberto, *Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada,* (Santafé de Bogotá: Ariel, 1998), p. 58.

momento habían llegado a América.[136] Había también la opinión de que el Diablo habitó en estas nuevas tierras desde su caída en tiempos antiguos como se puede ver en las líneas escritas por el jesuita Antonio Julián:

> Desde sus principios Lucifer procuró emposesarce de todo el orbe y esparcir sus negras sombras en todas las naciones. Con excepción de la pequeña porción del pueblo escogido por Dios antes de la primera venida de Cristo todas las demás naciones a lo largo y ancho del mundo han pertenecido siempre a la Monarquía del Diablo incluidos los indios de América.[137]

El jesuita José de Acosta propuso que el Diablo llegó a tierras americanas hasta después de la primera encarnación del verbo, puesto que la monarquía demoníaca no podía subsistir en el mundo entonces conocido y al asentarse el cristianismo en los corazones de las personas de la mejor y más noble parte del mundo, que en su opinión era Europa, el Demonio se había retirado a continuar tiranizando las regiones más alejadas y bárbaras de la tierra.[138] Bajo esta concepción la América indígena se convirtió en el refugio perfecto del Demonio ya que ésta estaba libre de cualquier tipo de sacerdote de Jesucristo, gobernante creyente en la buena nueva o cristiano alguno que pudiera denunciarlo. Una vez en América el Señor de las Tinieblas fundó un imperio en su intento de remedar al reino de Jesucristo y como acto de revanchismo por los territorios perdidos.

A pesar de ser América en el imaginario hispano un continente con un ambiente propicio para que germinara la semilla del Maligno, la principal causa de la presencia del mismo era simplemente el rasgo que causó su caída del cielo: la soberbia. El demonio, ese que "siempre apetece y procura ser tenido y honrado por Dios",[139] es quien funda y promueve su propio culto. Desde la perspectiva de Acosta los pueblos de América padecen una ceguera propiciada por el Diablo que no les ha permitido iluminarse con la verdad del Evangelio. Las

136 *Cfr.* **GÓMEZ VALDERRAMA,** Pedro, *Muestras del Diablo,* (Caracas: Monte Ávila, 1980), p.83.

137 **JULIÁN,** Antonio, *Monarquía del Diablo en la gentilidad del Nuevo Mundo Americano,* (Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1994), p. 56.

138 *Cfr.* **ACOSTA,** José de, *Historia natural y moral de las indias,* lib. V, Cap. I, (Madrid: Dastin, 2003).

139 *Ibidem,* p. 301.

Indias son para él una manifestación más de la *Civitas Diaboli*, tanto como lo fueron Roma o Egipto en su momento. En segunda instancia se cita como causa de la presencia demoníaca en el Nuevo Orbe:

> El odio mortal y la enemistad que tiene con todos los hombres y por que sabe que el mayor daño del hombre es adorar a Dios por a la criatura, por eso no cesa de inventar modos de idolatría con que destruir hombres y hacerles enemigos de Dios.[140]

En el pensamiento cristiano el Demonio odia a los hombres porque a pesar de tener una naturaleza superior a ellos está privado de la posibilidad de la unión divina y eterna con el Creador, cosa que la humanidad sí posee. Allí estriba, según Acosta, la base de los cultos indígenas con tintes demoníacos. Bajo la mirada occidental no se explicita ninguna otra posibilidad más que la sujeción de los naturales al Diablo y el aprovechamiento de éste, motivado por su odio a la humanidad, para provocar la perdición de los indígenas.

A su vez cuando los hispanos se enfrentaron a similitudes entre algunas prácticas de las religiones amerindias y el cristianismo, no dudaron en adjudicar a las primeras un carácter sobrenatural y, por ende, diabólico, dado que Dios no puede admitir dos cultos legítimos en la Tierra. La única fuente alternativa en la mentalidad providencialista de la época capaz de justificar esas semejanzas tenía que ser diabólica. En la soberbia y competencia que el Demonio encarna frente a Dios, aquél ha procurado imitar y pervertir el culto que él mismo ha instituido para que los hombres lo honren:

> Y así vemos que, como el sumo Dios tiene sacrificios, sacerdotes, sacramentos, profetas, gentes dedicadas a su divino culto y ceremonias santas, así también el demonio tiene sus sacrificios y sacerdotes, su modo de sacramentos, gente dedicada a su recogimiento, santimonia fingida y mil géneros de profetas falsos. Apenas hay cosa instituida por Jesucristo, nuestro Dios y Señor, en su ley evangélica, que en alguna manera no le haya el demonio sofisticado y pasado a su gentilidad.[141]

140 *Ibidem*, p. 298.

141 *Ibidem*, Cap. XI.

En la visión medieval de la *Civitas Diaboli*, subyacente en la mente de muchos de los hispanos, toda la organización de la Ciudad Celeste ha de ser imitada. Los rasgos de esta peculiar *Civitas* son producto de ese frenesí imitativo. El sacerdocio, los monasterios, los sacramentos, el ascetismo, las prácticas piadosas; todo ello se ve deformado en esta mímesis. Las personas encargadas de realizar los ritos de culto son vistos como hechiceros y brujos que se encuentran en el ministerio de Satanás, ocupándose de hacer conjuros y maleficios a nombre del Señor del Averno. Las prácticas religiosas indígenas parecidas a los sacramentos cristianos son nombradas como execramentos al ser tomadas como emulaciones inspiradas por el Diablo que a su vez parodian los deseos divinos. Los actos de purificación ascética realizados a modo de sacrificio a alguna divinidad determinada, por ejemplo los severos ayunos, la limpieza corporal y la flagelación, se convierten en uno de los caminos que son utilizados por el ardid diabólico para dañar a los hombres y llevarlos a su perdición absoluta.

3.3. Imágenes icónicas de la demonización de los dioses indígenas.

Las imágenes icónicas que analizaremos a continuación, fueron realizadas en la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVI y se encuentran contenidas en cuatro manuscritos que fueron inéditos en su tiempo. Para los habitantes de la región novohispana de este periodo tanto el pasado prehispánico como la conquista eran cada vez más parte de su herencia histórica que una experiencia vital propia. La Nueva España se encontraba en pleno proceso de expansión hacia el norte a causa de los descubrimientos mineros de plata y libraba en consecuencia la Guerra Chichimeca. Simultáneamente su región nuclear vivía una seria contracción demográfica de la población indígena, principalmente a causa de las grandes epidemias, mientras que el resto de sus grupos humanos se encontraban en un discreto pero constante ascendiente poblacional. Aunque el proceso de conquista y colonización de la antigua Mesoamérica se encontraba basado en una serie de continuidades, la acumulación de cambios económicos, políticos y socioculturales provocaron fracturas que acabarían por darle sus rasgos muy particulares a la Nueva España en esta segunda mitad de siglo. En este momento será también cuando Felipe II decida afinar su difícil y delicado control sobre sus territorios americanos con el fin de acrecentar sus ingresos fiscales tan valiosos para sus proyectos en el Viejo Continente. Para conseguir dicho objetivo el monarca hispano se vale del Consejo de Indias, organismo que dicta una serie de recomendaciones y disposiciones legales tendientes a reunir información sobre la América hispánica, lo recopilado fue plasmado en las “Relaciones geográficas”. Estos textos consisten en las respuestas que dieron funcionarios locales de las posesiones españolas americanas a cuestionarios estandarizados diseñados por el Consejo de Indias que

recibieron el nombre de “Instrucción y memoria”.[142] Los funcionarios no eran los únicos atareados en recabar información sobre los habitantes de la Nueva España, algunos de los frailes del clero regular, preocupados porque la evangelización se hubiera realizado de manera superficial, recurrieron a un estudio de los cultos indígenas para que a manera de buenos médicos tuvieran las herramientas para reconocer la enfermedad, que en su visión era la idolatría, y de esta manera poder extirparla.

La mayoría de los manuscritos antes mencionados se encontraban acompañados de imágenes icónicas que caen en la tipología de las ilustraciones. Se puede decir que una ilustración es una imagen que mantiene una relación de subordinación en relación al texto que la acompaña.[143] Así este tipo de imágenes fueron creadas en función de reforzar y hacer más claro un escrito, es decir eran comentarios gráficos del contenido del texto. Por lo general, su formato se supedita a la estructura del soporte en que se encuentra la obra escrita haciendo un factor directo de influencia el corte de las grafías que posea. Con el objetivo de brindar un encuadre mucho más preciso a las ilustraciones se les enmarca en un recuadro delimitado por líneas, este tipo de ilustraciones reciben el nombre de viñetas. Prácticamente desde la aparición de la documentación escrita en Occidente se incluyeron ilustraciones. El uso del pergamino hacia el siglo II antes de la era común favoreció la ilustración de los manuscritos, al ser éste un soporte más resistente que otros materiales como el papiro. Hacia el siglo IV de nuestra era comenzó a sustituirse el formato del rollo manuscrito por el códice manuscrito, documento que al componerse de láminas rectangulares separadas y atadas aumentó las posibilidades de ilustración de los escritos al evitar que las imágenes icónicas se traquelaran. Durante los primeros siglos del medioevo los encargados de ilustrar los manuscritos eran

142 *Cfr.* **ACUÑA,** René, *Relaciones geográficas del siglo XVI: Nueva Galicia,* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1988).

143 *Cfr.* **CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ,** *Op. cit.,* p. 60.

monjes, ocasionalmente monjas o miembros del clero secular, que trabajaban en los *scriptoria* de los monasterios al lado de escribas o *scriptores*, que también eran monjes. Para el siglo X surge un artesano especializado en la ilustración de libros que recibe el nombre de iluminador, cuyo trabajo alcanzará altos niveles de virtuosismo. El iluminador recibía instrucciones precisas del escriba quien le indicaba qué escenas debían realizarse e incluso qué colores emplear en la ilustración. Varios iluminadores compartían la ilustración de un mismo escrito y podían dedicarse a una parte exclusiva del proceso, así existieron quienes mezclaban los colores, los que se encargaban de la composición y el dibujo de las figuras, los que pintaban con colores las figuras, y quienes daban su acabado lustroso a las imágenes.[144] La elaboración de los manuscritos ilustrados era muy lenta y cara de realizar por lo menos hasta el siglo XIV. En dicho siglo, la generalización del uso del papel como material para escritos y el gran desarrollo que tuvieron las técnicas de impresión como la xilografía, hizo posible que una mayor cantidad de textos contaran con ilustraciones al abaratar los costos y facilitar la producción de imágenes. La tradición occidental de la ilustración de manuscritos y libros fue llevada y trasplantada a los dominios hispanos donde continuó enriqueciéndose.

Las culturas mesoamericanas también poseían documentos con imágenes icónicas a los que por su formato los dominadores hispanos asignaron el nombre de códices. En este caso el material pictórico no era meramente ilustrativo sino que conformaban todo un lenguaje pictográfico sumamente complejo, en otras palabras en Mesoamérica se escribía pintando. Cada elemento del códice, como las figuras, su posición, el tamaño y su color, denotaban un mensaje muy específico que aguardaba ser leído. Para facilitar el proceso comunicativo en el contexto multilingüístico indígena las imágenes eran muy estilizadas y estaban sujetas a

144 *Cfr.* **WALTHER,** Ingo y **WOLF,** Norbert, *Códices ilustres: Los manuscritos más bellos del mundo desde el 400 al 1600,* (Köln: Taschen, 2003).

codificaciones plásticas bastante antiguas y elaboradas. Los encargados de plasmar la cultura prehispánica en los códices se llamaban *tlacuilos,* y debían poseer tanto cualidades de técnicas pictóricas como contar con un conocimiento profundo de su cultura. Se sabe que existían aposentos especializados que resguardaban los códices y recibían el nombre de *amoxcalli*. Los investigadores consideran que el número de códices debió de ser basto aunque solo sobrevivieron dieciséis ante las adversidades de los elementos y la deliberada destrucción hispana.[145]

La tradición de elaborar "libros pintados" no se perdió del todo con el triunfo de las huestes españolas ya que los *tlacuilos* continuaron pintando aspectos de su cultura y del desarrollo histórico mesoamericano hasta el siglo XVIII. Así a los códices indígenas elaborados durante el período novohispano se les conoce como códices coloniales, los cuales aunque conservaron rasgos prehispánicos contaron con importantes modificaciones en cuanto a sus formatos, materiales, técnicas y sistemas de escritura. En estos documentos se hizo común incluir escritura occidental latina en forma de glosas. Las glosas eran notas que tenían la función de explicar el significado de las imágenes icónicas en los códices coloniales y podían variar en cuanto a su extensión que iba desde una línea hasta un párrafo entero. Uno de los cambios más drásticos que presentan los códices coloniales con respecto a los prehispánicos fueron los objetivos que motivaban su elaboración, lo que generó la necesidad de pintar diferentes narraciones gráficas o temas que hasta entonces nunca habían sido registrados. Aunque las relaciones conflictivas que se establecieron entre la población indígena, las instituciones castellanas y los grupos de poder, originaron la mayoría de los temas de los códices también se impulsaron temáticas relacionadas con sus antiguas costumbres y creencias con el fin de facilitar la evangelización.[146]

145 *Cfr.* **GALARZA,** Joaquín, *Tlacuiloa, escribir pintando: algunas reflexiones sobre la escritura azteca,* (México: Tava, 1996).
146 *Cfr.* **VALLE,** Perla, *Memorial de los indios de Tepetlaoztoc, o Códice Kingsborough,* (México: INAH, 1993).

La primera imagen a analizar pertenece al códice colonial conocido como Magliabechiano. El nombre del códice se debe al bibliófilo italiano Antonio Magliabechi quien fuera su último poseedor conocido. Se encuentra realizado en papel europeo y compuesto por noventa y dos folios que fueron encuadernados a principios del siglo XX. Por su iconografía se ha establecido que procede del Valle de México y que fue elaborado en la segunda mitad del siglo XVI. El códice posee un formato apaisado, es decir el folio es más ancho que alto, haciendo que predomine la horizontalidad en la disposición de las figuras contenidas. Cabe señalar que cada uno de los folios contiene una glosa explicativa en el verso del folio anterior salvo en las que implican repetición de figuras de menor tamaño. En cuando a su temática se le ha clasificado como calendárico religioso ya que en él se pueden encontrar las diversas mantas rituales, los signos de los veinte días o *metzli* que componían cada mes del calendario solar, el *xiuhmolpilli* o ciclo de los cincuenta y dos años, el *xiuhpohualli* o ciclo anual, así como diferentes ritos dedicados al dios *Quetzalcóatl*, a los dioses del pulque y del inframundo.[147] En los estudios realizados por Batalla Rosado se llega a la conclusión de que en realidad el Códice Magliabechiano es una copia parcial tardía del Códice Tudela en donde su *tlacuilo* principal añadió elementos a las pinturas y modificó ciertos rasgos iconográficos debido a la influencia del estilo occidental. Batalla advierte que aunque el documento aporta poca información relevante para el pasado mesoamericano, es de singular importancia en la evolución de los códices coloniales.[148]

147 *Cfr.* **BOONE,** Elizabeth Hill, *The codex magliabechiano and the lost prototype of the magliabechiano group,* (Berkeley: University of California, 1983).

148 **BATALLA ROSADO,** Juan José, "El libro escrito del Códice Magliabechiano" en Itinerarios, V, 2007.

[149]

149 **Figura 14:** *Sacrificio a Mictlantecutli,* fol. 73 en Códice Magliabechiano.

La figura 14 se localiza en el folio 73 del Códice Magliabechiano, su composición se organiza en cuatro planos de líneas horizontales denotados por el traslapo de las figuras que posee. Cuenta con dos focos de atención visual que se localizan en el centro y en la parte central-superior derecha, el primero de ellos es logrado por una línea de fuerza circular de aislamiento, el segundo por la posición y tamaño de la figura que lo ocupa. El encuadre es de tipo plano conjunto al presentar varios personajes simultáneamente y cuenta con un ángulo visual neutral. Las figuras son planas, presentan una proyección de perfil y se encuentran limitadas por una constante y clara línea de recorte negra. En cuanto a los colores se pueden ver matices ocres, verdes y rojos, los dos primeros de ellos tienen una saturación media mientras que el tercero una saturación alta. Existe un equilibrio en relación a la temperatura cromática aunque del lado derecho se percibe más frío. El tratamiento de la luz es uniforme en toda la imagen y no se presentan zonas obscuras.

Desde el punto de vista denotativo la imagen se compone de diez figuras humanoides, cuatro objetos y una construcción. Nueve de las figuras son indígenas, de ellos dos son mujeres y siete son hombres. Todos los hombres llevan como atuendo el taparrabo blanco pero solo tres de ellos portan tilmas, las cuales se encuentran diferenciadas por sus diseños. Dos de las tilmas son muy parecidas ya que cuentan con un doble borde blanco y rojo mientras que el interior carece de color. Otra tilma solo tiene un borde rojo pero posee un diseño interior en líneas rojas. El pelo de los sujetos se encuentra recortado hasta los hombros y en tres de ellos se distinguen líneas más obscuras. La posición de su cuerpo es en cuclillas aunque uno de ellos apoya sus nalgas en una tablilla dibujada en perspectiva. En el traslape de sus piernas y el intento de detallar sus dedos se puede encontrar la influencia del estilo occidental en la imagen. En sus manos sujetan pequeñas formas irregulares las que llevan hacia su boca en acción de alimentarse. Con respecto a las mujeres, éstas visten un enredo de doble borde en la parte inferior y un huipil con un interior diferenciado. En uno de ellos se ven figuras circulares rojas con centro blanco mientras que en el otro se puede percibir pequeñas líneas horizontales rojas, aunque ambos presentan un rectángulo

rojo en el cuello. Su cuerpo se encuentra de rodillas y también realizan la acción de comer. En el centro de la imagen están tres recipientes semicirculares con adornos lineados en la parte superior, dos cuentan con asas y otro está decorado con ocho anillos semicirculares. Su contenido muestra varias partes de un cuerpo humano, así encontramos una cabeza con los ojos cerrados en señal de muerte, una pierna y un brazo que exponen sus respectivos huesos con rastros de sangre.

En el lado derecho superior se encuentra una deidad identificada como *Mictlantecutli*, de un tamaño superior al resto de las figuras, sentado en cuclillas, con garras en pies y manos, piel de color verde y la cabeza en forma de cráneo con pequeñas manchas amarillas con moteaduras en señal de descomposición. Destaca su enorme mandíbula blanca, sus dientes recubiertos con ambos labios de un rojo intenso y su lengua que parece querer escapar de su boca. Posee una singular nariz de color amarillo que da la impresión de ser el resto de un cercenamiento por el color rojo de su base. Su ojo es redondo y está cubierto a la mitad por un párpado rojo. La cabellera es negra, ensortijada y con un aspecto desordenado. En los tobillos y en las muñecas tiene unos atados rojos dobles con una pieza rectangular del mismo color unida a ellos. En la cintura porta una cuerda blanca mientras que su cuello está rodeado por un triple collar con adornos externos. El tocado se compone de cinco banderillas de papel verde y entre las mismas parece unirlas una figura redonda roja con un semianillo que se superpone a ellas.

La construcción en la que se encuentra *Mictlantecutli* guarda mucha similitud al glifo de templo realizado en otros códices. La parte inferior está conformada por una base rectangular café, posteriormente está un talud decorado por abajo con una línea poligonal que forma un espacio cerrado pintado de rojo. En la misma zona se ven tres moños que hacen referencia al numeral tres. La tercera parte guarda una relación vertical y se une con el techo que remata el templo. Su decoración consiste en un rectángulo formado por una línea negra que contiene a su vez otro rectángulo de menor tamaño y cuyo interior es rojo.

Es reveladora para la comprensión del significado de esta imagen la glosa realizada por el amanuense del Códice Magliabechiano que se trascribe a continuación:

> Esta figura es donde se muestra el modo nefando que los indios hacían el día que sacrificaban a sus ídolos hombres que luego allí adelante del demonio que ellos llaman Mitlantecutli que quiere decir señor del lugar de los muertos como en otras partes esta dicho. Ponían muchas tinajas de aquella carne humana y daban y repartían a los principales y mandones y a los que servían al templo del demonio que ellos llamaban Mitlantecutli y estos repartían de lo que los habían dado entre sus amigos y parientes. Dicen ellos que les sabía como la carne de puerco les sabe ahora y por esto es por ellos la carne del puerco muy deseada.[150]

El texto identifica a la deidad mexica de la muerte con el demonio y ello se ve confirmado con los actos que los indígenas hacían en su honor: el sacrificio humano y la antropofagia. Hay que recordar que durante el siglo XVI estaban ampliamente difundidos en Europa los rumores sobre los actos sacrílegos en honor al Diablo realizados en los aquelarres en donde según el imaginario de la época se consumía carne humana. De ahí que no fuera difícil reconocer en una imagen de canibalismo ritual mesoamericano un acto inspirado por el Diablo mismo. De este modo para los conquistadores, frailes e indios occidentalizados el Maligno podía adquirir rasgos icónicos prehispánicos, ya que después de todo el Señor Tenebroso se caracterizaba por su amplio rango de polimorfismo.

Esta imagen de un ritual dedicado a *Mictlantecutli* junto con su interpretación textual, es un ejemplo del cómo en un principio las representaciones icónicas demoníacas se encontraban en la mirada de los invasores hispanos al posarse ésta en las deidades indígenas y aplicar sus expectativas semánticas propias. Donde los mesoamericanos veían a sus dioses los conquistadores hispanos se encontraban con el Diablo. Bernal Díaz del Castillo nos hace saber en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* que si algo abundaba en las regiones visitadas y conquistadas por las huestes españolas

150 *Códice Magliabechiano,* verso del Folio 72.

eso era sus casas de ídolos llenas de demonios y diabólicas figuras.[151] El mismo cronista pone en boca de Hernán Cortés el siguiente señalamiento al *tlatoani* mexica *Moctezuma*: "no son estos vuestros ídolos dioses, sino cosas malas que se llaman diablos".[152] El autor de la *Relación del Conquistador Anónimo* nos dice que "el demonio se metía al interior de los ídolos de donde les hablaba y les ordenaba hacer cosas nefandas".[153] Los conquistadores, todavía envueltos en una cultura cristiana bajo medieval, encontraron confirmada la relación entre el Diablo y las imágenes icónicas sacras indígenas en muchos pasajes bíblicos como los siguientes: "Lo que digo es que cuando los paganos ofrecen algo en sacrificio, se lo ofrecen a los demonios, y no a Dios",[154] "Al adorar ídolos repugnantes a quien adoraban era a los demonios",[155] "Adorar ídolos paganos es causa de ruina pues al ofrecer a sus hijos en sacrificio se los dan a los demonios".[156]

Otro motivo que indujo a los hispanos a demonizar a la imagen de culto indígena es la disparidad existente en la concepción de lo estético entre la cultura occidental y la mesoamericana. A los ojos de los occidentales las deidades indígenas como *Mictlantecutli* eran feas y esta fealdad certificaba su relación con el Maligno de acuerdo con los arquetipos religiosos europeos, en donde el Diablo se aparecía para ser adorado en formas mal gestadas como resultado de su disformidad espiritual, tal y como nos informa José de Acosta en su *Historia natural y moral de las Indias.*[157] Siguiendo una idea similar Jerónimo de Mendieta afirmaba en su *Historia eclesiástica indiana* que si los indios, que eran tan consumados artistas y sabían retratar la naturaleza en forma perfecta, pintaban feas las figuras de sus dioses, era porque Dios permitía que la fealdad de los cuerpos con los que se representaban coincidiera con la fealdad de sus pecados.[158] De esta suerte que

151 **DÍAZ DEL CASTILLO,** Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España,* (México: Porrúa, 2004), p. 177.

152 *Ibidem,* p. 187.

153 **Anónimo**, *Relación de algunas cosas de la Nueva España y de la gran ciudad de Temestitan, México: Escrita por un compañero de Hernán Cortes,* (México: Ed. Americana, 1941), p. 17.

154 *Primera Carta de San Pablo a los Corintios*, capítulo 10, versículo 20 en *Sagrada Biblia, Op. cit*.

155 *Deuteronomio*, capítulo 32, versículo 17, *ibidem*.

156 *Salmos*, salmo 106 versículos 36-37, *ibidem*.

157 *Cfr.* **ACOSTA,** *Op. cit.,* lib. V, cap. IX.

158 *Cfr.* **MENDIETA,** Gerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997), p. 66.

a pesar de la maravillosa novedad de la imagen indígena, a los hispanos les causaba el horror más vivo pues eran representaciones de demonios debido a su repulsiva apariencia considerada desde la estética predominante en la Europa de ese momento. Es conveniente señalar que existían ciertos rasgos icónicos compartidos pero que guardaban significados muy diferentes de un sistema sociocultural a otro. Por ejemplo las garras que presenta *Mictlantecutli* eran entendidas como símbolos de poder relacionados con la tierra en el ámbito nahua, mientras que en occidente eran relacionadas con el Diablo y sus ansias de cometer actos malignos por lo que se advertía del peligro de caer en sus garras.

Las siguientes tres imágenes pertenecen al llamado *Códice Florentino*, él cual recibe su nombre por el lugar en donde se encuentra en la actualidad, la ciudad de Florencia, Italia. El texto fue elaborado a instancias del fraile franciscano Bernardino de Sahagún quien desde su llegada a la Nueva España en 1529, en el afán de hacer más eficiente su labor evangelizadora, se adentra en el conocimiento de la lengua náhuatl. Para 1536 ya domina el náhuatl y se integra al proyecto del Colegio Imperial de Santa Cruz de Tlatelolco en donde hace diversas traducciones del castellano al náhuatl. Debido a la gran epidemia de 1545 comienza a recopilar información entre algunos ancianos del Colegio sobre lo que los nahuas hacían en caso de pestilencias como esa. En respuesta además de indicios de la medicina prehispánica obtuvo una serie de oraciones en lengua indígena dirigidas a *Tezcatlipoca* en pos de su ayuda en caso de enfermedad; el fraile quedó tan impresionado que comenzó a transcribir formas de expresión como adagios, refranes y metáforas de la época prehispánica conservada en la mente de los ancianos, dando así inicio a sus investigaciones sobre la cultura nahua. Hacia 1554, obtuvo de testigos indígenas de la Conquista su propia versión en náhuatl acerca de la misma.

En el año de 1558 el provincial de la orden franciscana fray Francisco Toral ordenó a Sahagún que escribiera en náhuatl lo que considerara útil del pasado indígena que ayudara a los frailes a afianzar la conversión al cristianismo de los nahuas, como a la vez reconocer y extirpar la idolatría. Sahagún procede a elaborar un cuestionario o minuta

sobre los temas que juzgaba de importancia para ser tratados en su obra y junto con sus antiguos discípulos se traslada a Tepeapulco en donde por medio de testimonios orales y pictográficos proporcionados por los ancianos del lugar recopila y trasvasa la información requerida en lengua náhuatl pero con grafías del alfabeto latino. De vuelta en Tlatelolco en 1562 muestra los textos y las imágenes de Tepeapulco a los ancianos *tlatelolcas* para comparar su contenido con sus conocimientos y recuerdos de aquellos y añadir información. Por su parte, sus discípulos transcriben las respuestas de ambos grupos de ancianos y por disposición de Sahagún se comienza a darles un orden con el seño de la tradición occidental por libros, capítulos y párrafos. Entre 1566 y 1569 en el Convento de San Francisco de la Ciudad de México el fraile referido realiza la revisión y organización de los manuscritos en náhuatl traídos de Tlatelolco, añade testimonios obtenidos de los ancianos indígenas de la otrora México Tenochtitlan y comienza la versión parafrástica en castellano de sus investigaciones. Por considerar que los manuscritos de Sahagún podrían traer una recaída en la idolatría por parte de los indígenas y que los gastos de elaboración ocasionados iban contra su voto de pobreza, el provinsal fray Alonso de Escalona ordena detener sus investigaciones, confiscar y dispersar dichos manuscritos. No obstante ya para 1575 el visitador fray Rodrigo Sequera regresa a Sahagún sus documentos y patrocina la obra definitiva por órdenes del presidente del Consejo de Indias Juan Ovando. Durante esta última fase de la creación del Códice Florentino Sahagún hace varios ajustes en la distribución interna de algunos libros, termina la versión parafrástica en castellano de todo lo escrito en náhuatl y manda decorar e ilustrar a plenitud toda la obra, dando fin a todos estos procesos en 1577.[159]

El Códice Florentino quedó finalmente escrito en doce libros, cada uno de los cuales contiene un prólogo, diversos capítulos y párrafos. Con ello, los temas tratados se dividían y subdividían conforme a un conjunto caracterizado por una evidente coherencia. Inspirado por obras de la antigüedad grecolatina como *Naturalis Historia* de Plinio el

159 *Cfr.* **ANDERSON,** Arthur, *et al*., *Fray Bernardino de Sahagún, a quinientos años de su nacimiento* en Estudios de Cultura Náhuatl, v. 29, 1999.

viejo y siguiendo los dictados de las grandes *Summas* medievales a manera de la obra *De Proprietarum Rerum* escrita por Bartholomeus Anglicus, Sahagún organizó las temáticas a tratar conforme al orden de importancia en el que los seres superiores debían ser tratados primero que los inferiores. Así el escrito abre con los temas relacionados con las divinidades, en seguida aparecen los cuerpos celestes, luego los seres humanos atendiendo a su calidad, después los animales iniciando con aquellos considerados superiores, a continuación las plantas y los minerales, para terminar con aguas y tierras también según calidades. Colocó al final de todas estas cuestiones el relato del acontecimiento que había acabado con el mundo que acababa de describir. Finalmente la disposición del códice fue hecha en cajones simétricos, en los que aparecen, vistos de frente, del lado izquierdo el texto en español y del lado derecho el náhuatl.

El Códice es rico en imágenes ya que contiene 1845 ilustraciones y 623 motivos decorativos. La iconografía se concentró en el lado izquierdo de la página, es decir en la columna con texto en español con el fin de guardar un orden espacial simétrico con respecto a la columna en náhuatl ya que muchas veces los textos en castellano eran más breves. Se sabe que los *tlacuilos* hicieron su trabajo después de los escribanos, quienes iban dejando recuadros o ventanas cada vez que se consideraba que una ilustración debía llenarlas. Las imágenes van casi siempre enmarcadas en una línea negra, doble o simple, trazada a tinta con regla. Los motivos ornamentales están compuestos por temas florales y geométricos pero también con algunas figuras que pueden ser vasos, mascarones y querubines. En general la mayoría de las imágenes se encuentran pintadas con colores planos y sin gradientes, pero algunas de ellas sólo presentan tonos grises e inclusive otras no fueron coloreadas tal vez por la premura en terminar la obra. El contenido de las imágenes tiene una fuerte influencia occidental en cuanto a la indumentaria de los personajes masculinos, los elementos arquitectónicos y los instrumentos de trabajo, pero también en cuanto a la composición de las mismas.

160

160 **Figura 15:** *Códice Florentino,* lib. VI, fol. 28r.

La figura 15 se localiza en el libro VI dedicado a las oraciones para los dioses y a elementos expresivos que Sahagún clasificó como de retórica y filosofía moral. Al igual que la mayoría de las imágenes del códice, presenta un formato rectangular con un marco de doble línea. Su composición se organiza en tres planos de líneas horizontales predominando un orden simétrico dado por los dos focos de atención visual presentes en las figuras principales señaladas por su tamaño. En el centro de la parte inferior de la figura se percibe una línea de fuerza triangular cuyos vértices están formados por tres objetos. El encuadre es de tipo plano general al ocupar un poco más de un tercio las figuras principales y cuenta con ángulo visual neutral. Las figuras principales presentan una posición de perfil y cuentan con una leve sensación de volumen aunque están delineadas con una fuerte línea de recorte. La imagen carece de colores y se limita a realizar zonas de sombreado.

La denotación de la imagen nos muestra dos figuras humanoides, cuatros objetos principales, una zona de soporte y un fondo. La figura de la izquierda es un indígena del sexo masculino que se encuentra de pie con las piernas en traslape en dirección derecha. Los talones de ambos pies se encuentran bien definidos mientras que los dedos sólo se encuentran esbozados en el pie derecho. La pantorrilla de la pierna izquierda cuenta con un sombreado y el resto de las extremidades así como el cuerpo tienen trazadas una serie de pequeñas líneas irregulares para dar apariencia musculada y de textura. El sujeto sólo viste un taparrabos que presenta una doble línea como adorno en la zona de los genitales. En su abdomen se puede apreciar su ombligo y en la zona de la espalda sobresale su hombro. La cabellera le llega hasta el cuello y guarda una apariencia semiondulada, lo cual era poco común entre los indígenas en donde predominaba el cabello lacio. Sus orejas son grandes con respecto al resto de la cara, la nariz es grande y recta confundiéndose con la frente. La ceja que se puede ver es arqueada hacia abajo, por su parte los ojos son grandes, almendroides y con las comisuras alargadas tanto que llegan a unirse con las cejas. El surco nasolabial es

recto, los labios levemente prominentes y la boca hace un gesto de curva hacia abajo. El mentón es pronunciado y la parte inferior del rostro parece llevar una ligera barba. Todos estos rasgos nos indican la influencia de los cánones europeos en el *tlacuilo* que elaboró esta imagen. Los brazos y respectivos dedos de la figura de la izquierda están alargados y sujetan un sahumerio por el mango mientras que en el otro extremo parece emanar fuego del mismo. A su vez, la figura de la derecha lleva por pies y manos garras de ave rapaz y tiene una apariencia de mayor robustez. También lleva puesto un taparrabos pero adornado de una triple línea horizontal en uno de sus extremos frontales. Se encuentra en la misma posición que el otro personaje pero con una direccionalidad hacia la izquierda. La oreja observable es pequeña y redondeada situada en el nivel de la boca lo que indica desproporción en el rostro. Se puede ver una ceja abundante y por debajo de ella unos enormes ojos que ocupan casi todo el rostro y tiene el párpado inferior inflamado dando una similitud con los ojos de un sapo. En la zona superior de la cabeza sobresalen dos enormes cuernos puntiagudos en medio de una desordenada cabellera que tiene un aire espeso. La nariz tiene una forma exageradamente abultada y en ella se observa un orificio respiratorio. Su boca se encuentra abierta y el labio superior sobresale del inferior lo que se ve rematado con un mentón disminuido para dar un aspecto de extrañeza. Entre ambos personajes se encuentran tres recipientes, uno de ellos es una vasija trípode que contiene comida de origen animal, otro es una cesta que revela especies de bultos y finalmente otra cesta con dos barras por decoración que guarda objetos redondos que pueden ser alguna especie de fruto. El suelo es irregular, arenoso y dividido en montículos mientras que el fondo es totalmente blanco.

Para adentrarnos en el significado de la imagen es conveniente recurrir a los textos que la acompañan dentro del Códice Florentino. Al encontrarse la imagen en el capítulo dos del libro seis dedicado al “Lenguaje y efectos que usaban cuando oraban al principal de los dioses llamado Tezcatlipoca demandándole socorro contra

la pobreza" se puede asumir que el personaje demoníaco es dicha deidad nahua. Cabe mencionar que en muchas ocasiones la imagen del códice no hace una descripción exacta del texto y cumple una función enriquecedora, como en este caso. El texto con el que la imagen comparte la foja es el siguiente:

> ¡Oh, señor nuestro, valerosísimo, humanísimo, amparador! Vos sois el que no da vida, señor de todos y señor de las batallas. Aquí me presento delante de vuestra majestad, que sois amparador y defensor. Aquí quiero decir algunas pocas palabras a vuestra majestad por la necesidad que tienen los pobres populares y la gente de baja suerte y de poco caudal en hacienda, y menos en el entender y discreción, que cuando se echan en la noche no tienen nada, ni tampoco cuando se levantan en las mañanas. Páseles la noche y el día en gran pobreza, tanto cuanto no se puede encarecer más de que es grande su pobreza y desamparo.[161]

La imagen nos indica que al realizar tales peticiones de ayuda contra la pobreza los indígenas utilizaban como catalizadores ofrendas alimentarias en búsqueda de la simpatía del dios al que iba dirigida. Así mismo se explicita una de las funciones que es dar el humo aromático en acto de reverencia pero también como acción purificadora hacia los alimentos a fin de hacerlos dignos para los dioses. El representar a *Tezcatlipoca* como un demonio, nos habla que desde la perspectiva cristiana por más que se tengan buenas intenciones en tales peticiones y los rituales no fueran sanguinarios, al estar dirigidos a un ser que no era el dios verdadero y único revelado en los evangelios, todos estos actos eran malignos pues eran promovidos por el Diablo como una forma más de hacer errar a los indios.

161 *Códice Florentino,* lib. VI, fol. 28r.

162

162 **Figura 16:** *Códice Florentino,* lib. VIII, fol. 34v.

La figura 16 se encuentra en el verso del folio 34 contenido en el libro VIII que enlista a los gobernadores de Tenochtitlan, Tlatelolco y Texcoco con breves noticias históricas de estos pueblos. Su formato es rectangular con un marco de línea simple. La composición se estructura en dos planos de líneas semidiagonales presentando una simetría del mismo tipo. Existen dos focos de atención localizados en el centro de la imagen dados por las líneas de fuerza surgidas de las miradas de los personajes que la integran. Se puede percibir una estructura cuadrangular cuyos vértices son 4 de las figuras antes señaladas. El encuadre es de tipo cuadro general como en la imagen anteriormente analizada y como ella posee un ángulo visual neutral. Cinco de las figuras presentan una posición de perfil y la otra sobresale por su posición frontal, hay que mencionar que todas ellas fueron delineadas con una fuerte línea de recorte. Los colores que hacen presencia son tres tonalidades de ocre y un rojo sumamente saturado.

La parte denotativa de la imagen se compone por seis figuras humanoides y un objeto punzo cortante, sin que exista diferenciación explícita entre el soporte y el fondo. En la sección inferior derecha está situado un indígena que fija su mirada hacia el centro. Porta un taparrabos blanco y una tilma adornada con líneas rojas oblicuas que al cruzarse forman romboides. El pelo es largo llegando un poco más allá de los hombros pero se encuentra recogido por una especie de adorno rojo. El tono de su piel es de un café fuerte y contrasta con su atuendo. Los rasgos de su cara muestran unos ojos pequeños y una nariz prominente además de tener una expresión adusta. Cabe señalar que otras tres de las figuras poseen las características anteriores Las extremidades inferiores indican que se encuentra de pie aunque sus rodillas están semiflexionadas. Sus manos sujetan por los pies a un individuo que sobresale del resto. Los otros tres individuos que comparten las características antes mencionadas se encuentran realizando diversas acciones que junto con su posición constituyen el elemento diferenciador. En el lado derecho izquierdo inferior el segundo de ellos sujeta por el hombro al individuo que está acostado, mientras que con su mano izquierda sostiene un enorme pedernal en forma de cuchillo que corta el torso del hombre de manera diagonal ocasionándole una gran herida que

sangra profusamente. En la parte izquierda superior el tercero de los implicados se encuentra de pie y señalando firme y claramente con su dedo índice hacia el sujeto en posición vertical. El cuarto individuo, ubicado en el lado derecho superior, está en cuclillas y dirigiendo su mirada hacia la figura central de la imagen a la cual toca con sus dos manos en su hombro derecho. Por su parte el individuo que se encuentra inmovilizado y herido sobresale por su postura horizontal, su mayor tamaño, el color más pálido de su piel y el hecho de que sólo use taparrabos.

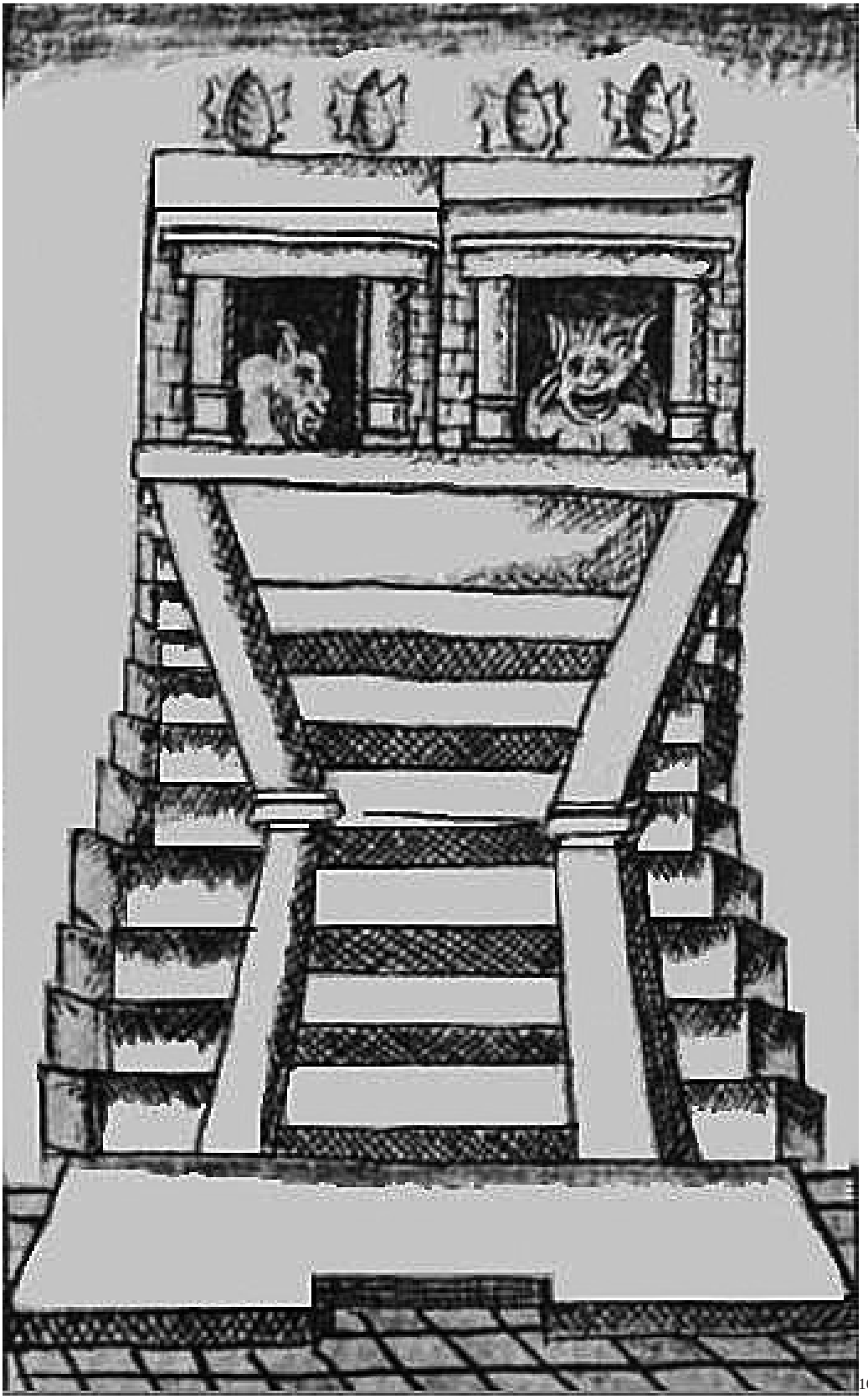
Sin lugar a dudas la figura que más llama la atención por varios motivos, es aquélla localizada en la zona central superior. Su tamaño es un poco más pequeño que el resto, se encuentra trazado de frente y en cuclillas. Por pies lleva patas de ave rapaz con grandes garras mientras que sus manos, aunque de forma humana, son grandes y con amenazantes zarpas. Da la apariencia de estar cubierto de pelo gracias a líneas sinuosas que recorren su cuerpo y al difuminado color sepia del mismo. De su cabeza brotan dos considerables cuernos curvos y afilados, brotando entre ellos una cabellera escasa y alborotada. Sus cejas son arqueadas, la nariz pequeña y sus ojos grandes y redondeados. Descolla de su parte trasera su rabo o cola en forma de una serpiente que presenta su vientre reptiliano, boca abierta con un colmillo al frente, una imposible cabellera desarreglada y ojos parecidos a los de los indígenas de la imagen. En la cara de tal individuo resalta sobre todo una sonrisa que se encuentra en oposición a los gestos faciales de los otros personajes de esta imagen.

Con respecto a la interpretación es de importante ayuda el texto que acompaña a la imagen en la foja del Códice Florentino correspondiente:

> Y los primeros cautivos que cautivaban, luego los entregaban a los sátrapas para que los sacrificasen y sacasen los corazones delante de las estatuas de sus dioses que llevaron a cuestas. Después de esto, habiendo hecho la victoria y sujetado a aquella provincia contra que iban, luego contaban los cautivos que habían tomado y los que habían sido muertos de los suyos.[163]

163 *Códice Florentino,* lib. VIII, fol. 34v.

De esta forma la imagen nos muestra el sacrificio humano de un guerrero perteneciente a un *altépetl* rival de la Triple Alianza. Los otros cuatro individuos eran los sacerdotes que acompañaban a las fuerzas militares mexicas con el deber de realizar diversos rituales para llevar a buen término la campaña. El personaje más llamativo de la imagen vendría a ser una deidad mexica a la cual se le diabolizó con rasgos que claramente son referencia al Maligno europeo. El acto mismo del sacrificio humano era considerado por el imaginario occidental como una clara confirmación de pacto demoníaco. A los ojos de los hispanos si los dioses indígenas pedían a sus fieles el asesinar seres humanos en su honor era por que estos dioses no eran sino demonios al servicio de Satanás si no es que el mismo Príncipe de las Tinieblas en persona. Algunas imágenes nahuas que antes tenían un significado benéfico, bajo el nuevo contexto novohispano mutaron a contenidos simbólicos más siniestros como es el caso de la serpiente. Por su parte, la sonrisa de este ser demoníaco puede reflejar la emoción de bienestar ante este acto sangriento, pero también puede simbolizar la victoria al lograr pasar el demonio como una deidad más ante los indígenas. Cabe señalar que en gran parte del período medieval la sonrisa fue desterrada de las representaciones hieráticas por considerarse muestras de burla y engaño, y al ser el Diablo el mayor embustero de la creación se le relacionó con tal gesto por mucho tiempo.

 [164]

164 **Figura 17:** *Códice Florentino,* lib. III fol. 391v.

La figura 17 se sitúa en el libro III designado en el Códice Florentino para explicar la cosmogonía de los dioses indígenas. A semejanza de una gran parte de las imágenes de este documento, cuenta con un formato rectangular con un marco de línea sencilla. La composición se dispone en dos planos horizontales en donde se puede distinguir una base y un fondo. Predominan líneas de fuerza verticales y en especial la central brinda un fuerte orden simétrico. Los focos de atención se ubican en la parte superior de la imagen a pesar de ser la que menor cantidad de volúmenes contiene. Con respecto al encuadre es de patrón del plano general con ángulo visual neutral. Existe un predominio de los volúmenes geométricos que llegan a ocupar gran parte del espacio disponible. En general todas las figuras fueron trazadas con una fuerte línea de recorte. Aunque la imagen carece de colores posee una serie de matices grises que enriquecen el juego de luces y sombras.

Pasando a la denotación de la imagen encontramos que en su parte inferior está un piso enlosado cuadrangularmente con una diagonalidad hacia el sentido derecho. En seguida está una plataforma que se eleva sobre el piso y que tiene una configuración rectangular que sufre una disminución en su centro dando una apariencia de un trapecio. En la parte superior de la plataforma fue realizado un sombreado irregular que delata la estructura que le sigue. A continuación tenemos la fachada de un basamento piramidal que abarca prácticamente toda la superficie de la imagen. En el centro se ubica una escalinata de acceso compuesta por siete peldaños de forma irregular siendo el último mucho más grande que los demás. A cada lado de la escalinata se adjuntan alfardas que más que estar elaboradas en un estilo mexica recuerdan a un par de columnas toscanas. Las estructuras antes mencionadas se encuentran soportadas por una serie de diez cuerpos escalonados a los que se les da volumen por el sombreado que les acompaña. Se trató de dar también perspectiva a tales cuerpos pero se falló en el intento, lo cual puede sugerir que el realizador aun no dominaba las técnicas de dibujo europeo o que tal aspecto revelaba de forma simbólica el error en el que se encontraba fundada toda la religión

indígena. En el nivel superior del basamento piramidal se encuentra una pequeña base rectangular sobre la que se levantan dos estructuras rectangulares gemelas. Cada una de ellas posee una división horizontal doble, en la inferior están los vanos rodeados por jambas en forma de pilastras sin capitel, con el fuste liso, una basa conformada por dos bocetes y una gran escocia. El entablamento del vano por su parte tiene un arquitrabe rectangular y una delgada cornisa de la misma forma. Así mismo se puede notar que son construcciones elaboradas por tabiques por lo menos en esta zona. Como cubierta tenemos un ático rectangular dividido que se ve rematado por dos almenas para cada estructura, los cuales tienen forma flamígera rodeada de una especie de alas quirópteras. Del interior de las edificaciones y saliendo de las penumbras dos peculiares seres hisurtos se manifiestan. En la sección izquierda dibujado de perfil en un plano de medio corte, tenemos a una criatura de apariencia caprina, gran barba, orejas puntiagudas y una nariz boluda. Del lado derecho el personaje se encuentra en el mismo tipo de cuadro pero en una posición frontal. Cubierto de pelo por todos lados al grado que en el extremo de sus manos sobresalen grandes mechas que pueden figurar a su vez como pinzas. Sus orejas son igualmente llamativas y entre ellas se puede ver una muy desordenada cabellera. No obstante lo que puede robarse la atención del espectador es su expresión facial, que prácticamente se define como una gran risotada de júbilo en la que se distingue la lengua. Finalmente, el fondo de la imagen es totalmente ausente de cualquier figura.

El texto que acompaña a la imagen nos dice poco sobre ella ya que se refiere a la manera en que se honraba a *Huitzilopochtli* como dios y sólo se nos dice que éste contaba con templos para su adoración, lo que lleva a pensar que uno de los dos seres que se encuentran en la edificación antes descrita es precisamente dicha deidad. Afortunadamente dentro del Códice existe un texto que clarifica el significado de esta imagen:

> Era el patio de este templo muy grande, era todo enlosado y tenía dentro de sí muchos edificios y muchas torres; de estas torres unas eran más altas que otras, y cada una de ellas era dedicada a un dios. La principal torre de todas estaba en medio y era más alta

> que todas, era dedicada al dios Huitzilopochtli. Esta torre estaba dividida en lo alto, de manera que parecía ser dos y así tenía dos capillas. En la una de ellas y más principal estaba la estatua de Huitzilopochtli y en la otra estaba la imagen del dios Tlaloc.[165]

Ya conjugado el texto con la imagen todo parece indicar que se trata del llamado Templo Mayor de México Tenochtitlan pero no como realmente era según los registros arqueológicos sino como fue visto por los conquistadores españoles, es decir, un edificio dedicado al culto del demonio. Por ejemplo se sabe que las almenas de cada uno de los templos hacían referencia a la deidad a la que se encontraba dedicado, así las almenas de *Tlaloc* eran motivos marinos como los caracoles mientras que las de *Huitzilopochtli* eran pedernales afilados y cráneos esculpidos. El autor de la imagen, ya sea por voluntad o indicación, homogeniza las almenas de ambos templos dándoles formas que recuerdan a llamas infernales en combinación con las alas de un mamífero que los occidentales consideraban relacionado con el Diablo, el murciélago. Por otro lado se sabe que las imágenes icónicas de las deidades mexicas en el Templo Mayor se encontraban fuera de la vista de los espectadores que se localizaran en el exterior del templo, no obstante en esta imagen las deidades en formas diabólicas emergen de la oscuridad de sus templos en actitudes que sugieren un acto de triunfo al haber logrado ser consideradas como dioses legítimos por parte de la población indígena.

La sonrisa de la deidad-demonio de la derecha es sumamente interesante. Como gesto universal ha estado presente en todas las culturas, y por lo general refleja placer o alegría. En los grandes simios también ha sido registrada pero los etólogos han encontrado que tiene una función comunicativa relacionada con el miedo y la agresión. En las expresiones icónicas se ha encontrado representada pero de manera muy diferenciada. De esta suerte mientras que en el arte mesoamericano del altiplano central del posclásico casi se encuentra ausente, en el aérea del golfo de México puede considerarse como una de sus características indelebles. En la cultura occidental casi desapareció en motivos

165 *Códice Florentino,* apéndice II del libro II.

plásticos en el arte paleocristiano y alto medieval. Con respecto a su simbolismo no siempre se le ha relacionado en torno a la simple alegría. Han existido culturas o extractos sociales dentro de las mismas que consideran que reírse de manera estrepitosa es un acto descortés y grosero. También se le vincula con estados de locura como quedó registrado en la serie de rostros retratados por Leonardo Da Vinci. Y que decir que en la imagen anterior puede sugerir más que un gesto cómico una expresión de ferocidad.

El por qué se representó a *Tlaloc* y *Huitzilopochtli* de una manera demoníaca se puede explicar en parte del horror que los íconos aborígenes despertaron en los hispanos como resultado de la incomprensión de una estética diferente que fue sujeta a la interpretación de los cánones occidentales. Ya que en muchas de las mentes españolas de la época las imágenes icónicas mexicas no eran sino engaños del demonio, se representó a éstas con los atributos que el demonio tenía en el imaginario europeo ignorando las formas reales de la escultura y pintura indígena. Hay que recordar que en gran parte de la sociedad hispana del siglo XVI la realidad espiritual era más real que la física, lo que la vista veía como forma externa contaba menos que la supuesta percepción de la esencia que los patrones occidentales hacían detectar detrás de ella.

En otras secciones de la *Historia general de las cosas de la Nueva España,* que es la condensación de lo escrito en castellano del *Códice Florentino,* se encuentran testimonios que refuerzan la interpretación anterior. Sahagún hace el reconocimiento de que la Biblia es una legítima autoridad para distinguir al Dios verdadero de los dioses falsos, los cuales son pura mentira e invención del Diablo por lo que el autor argumenta que ningún dios de los naturales es tal:

> …ni ningún de todos los otros que adorabais, ni son dioses, todos son demonios, así lo testifica la Sagrada Escritura diciendo, *omnes diigentium demonia*, que quiere decir todos los dioses de los gentiles son demonios.[166]

166 **SAHAGÚN,** Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España,* (México: Editorial Porrúa, 2000), p. 58.

Sahagún llega inclusive a realizar una jerarquización de los demonios de los naturales al argumentar en contra de la malignidad de la idolatría: *Tezcatlipoca* es el ángel caído en persona, *Huitzilopochtli* y *Tlaloc* son diablos, Xochipilli es un demonio, *Cihuacóatl* es un diablo en forma de mujer, *Quetzalcóatl* es un mortal amigo de los diablos que está en el infierno, los dioses de los convites, del pulque, de los mercaderes, de los oficiales de petates también son demonios. Desde esta perspectiva, en la imagen icónica anterior los dioses representados son diablos mientras que en la imagen de la página noventa y cinco nos encontramos con el Señor de las Tinieblas. Otro ejemplo más de la identificación que hace el fraile de los dioses prehispánicos con el Demonio, lo encontramos en el Apéndice del Libro Segundo, en el que relata los ritos indígenas, ya que el solo título de los capítulos nos hace explícita la imagen que de las deidades de los naturales tenía Sahagún: Relación de la sangre que se derramaba a honra del demonio en el templo y fuera; Relación de otros servicios que se hacían a los demonios en el templo y fuera,[167] etc.

La siguiente imagen que se analizará proviene de la obra *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme* escrita por el dominico fray Diego Durán. Hasta la fecha se desconoce si alguna autoridad superior al fraile le ordenó escribir esta crónica, lo que sí se sabe son las intenciones del autor en sus propias palabras:

> Heme movido, cristiano lector, a tomar esta ocupación de poner y contar por escrito las idolatrías antiguas y religión falsa con que el demonio era servido, antes que llegase a estas partes la predicación del santo Evangelio, el haber entendido los que nos ocupamos en la doctrina de los indios que nunca acabaremos de enseñarles a conocer el verdadero Dios, si primero fueron raídas y borradas totalmente de su memoria sus demoníacas supersticiones y ceremonias[168]

167 *Ibidem*, p. 190.

168 **DURÁN,** Fray Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme,* Tomo I, (México: Cien de México, 1995), p. 3.

Para la escritura de su obra, Durán recurrió tanto a fuentes escritas, códices y manuscritos, como a referencias orales de indígenas y españoles que habían vivido en la época de la conquista. Fray Diego tomó en gran consideración las pinturas de los naturales, como él mismo las llamó, que se encontraban glosadas por los propios nativos. Durán trata de expresar en su escrito las distintas versiones que llegó a obtener de los distintos sucesos narrados en su obra. Hacia 1581 termina su obra compuesta por ciento un capítulos divididos en dos tomos y que tratan sobre una revisión histórica del pueblo mexica, que va desde la salida de las siete tribus de Aztlán hasta la conquista de México por Cortés y la implantación del cristianismo. En esta narración histórica aparecen también importantes referencias tocantes a las costumbres, el pensamiento y la religión de los indígenas. Al inicio de cada capítulo se incluyó una imagen realizada por *tlacuilos*, y en ellas se puede ver, en cuanto al estilo, una disminución del lenguaje pictográfico mesoamericano en pro de los cánones estéticos occidentales enfocados en un mayor naturalismo, en el afán de generar la ilusión de realidad y de diseños anatómicos muy proporcionados.

[169]

169 **Figura 18:** *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme,* Tomo II, Capítulo XLIV.

Realizada sobre papel de cáñamo y con diferentes tintas de colores de origen europeo esta imagen icónica se localiza en el tomo II de la crónica histórica de Durán encabezando el capítulo cuarenta y cuatro. Cuenta con un formato rectangular con un marco divido en tres secciones: en la primera nos encontramos con una gruesa línea oscura exterior seguida por un pequeño espacio vacío; la segunda comienza con otra línea negra de mucho menor grosor también continuada por un espacio pero esta vez mucho mayor, decorado con líneas ondulares cubiertas con motivos de hojarasca y en cuyas esquinas fue dibujada una flor de cinco pétalos, todo ello en tintura roja; en la última sección ambas líneas son del mismo grosor. Su composición está dispuesta en tres planos en sendos ejes horizontales con una tendencia a la prescripción simétrica. Los focos de atención visual se localizan en el primer plano que a su vez centran el interés por partida doble en su parte superior. Las líneas de fuerza se ubican inmediatamente a los lados del centro principal de la imagen en una clara perpendicularidad con la línea del horizonte. El encuadre es trazado en un plano panorámico al encontrarse los personajes envueltos en un escenario y tiene a su vez un ángulo visual neutral. Una de las figuras presenta una posición frontal, tres más también cuentan con una posición frontal pero en el que se muestra un leve escorzo, cuatro restantes en postura de perfil y una más acostada con una vista de 2/4. Todas las figuras brindan una ligera sensación de volumen aunque con una clara línea de recorte. En la imagen se pueden observar matices de ocre, amarillo, rojo, azul y verde con una saturación que va de leve a media. Entre el primer y tercer plano varía la temperatura cromática enriqueciendo con ello su riqueza plástica. La tonalidad también varía de una región a otra siendo más oscura en los cuatro personajes principales si bien el tratamiento del haz de luz en general es uniforme con la excepción del interior de los templos.

Por cuanto a la denotación utilizaremos el método de la descripción por planos. El primer plano que es el principal, se halla presidido en una gran parte por una estructura arquitectónica. Sus rasgos indican que es una fachada de un basamento en forma piramidal compuesto por cinco niveles. En su centro se ubica una doble escalinata con cinco peldaños

siendo el segundo y el tercero de menor tamaño que los demás. A ambos lados de la escalinata así como en su centro, se localizan alfardas en estilo muy occidentalizado que exhiben en su parte superior el ábaco y el equino hacia el cuarto nivel. En la parte superior de la estructura se encuentran dos edificaciones muy similares entre si. Ambas poseen vanos centrales con dinteles que sobresalen por su color amarillo con jambas del mismo color en por lo menos tres cuartos de su superficie. De igual manera el paramento de las dos edificaciones presenta diferenciación en cuanto al tamaño de su parte inferior y superior siendo ésta última mayor. La techumbre de ambos edificios se compone de una arquitrabe con molduras adornada con círculos blancos sobre un fondo negro. Sus cubiertas tienen forma trapezoidal con un remate rectangular, la del lado derecho es más grande y posee adornos similares al arquitrabe pero acomodados de manera semitriangular y no tiene almenas; mientras que la de la izquierda no presenta decoración alguna y su remate es seguido por tres almenas en forma de jarras.

En el interior de la construcción de la derecha tenemos seis diferentes figuras, la más grande está parada y parece guardar en su regazo una escena de un ritual sangriento. Esta criatura tiene en un pie y en ambas manos filosas y atemorizantes garras. El cuello y el cuerpo de esta criatura no alcanzan a distinguirse y en su parte posterior sobresalen grandes bultos que pudieran ser jorobas cubiertas de un grueso pelo negro que llega hasta su frente. De su cabeza brotan dos cuernos muy dispares entre sí, uno se tuerce hacia abajo en tanto que el otro lo hace hacía arriba y se bifurca a manera de cérvido. Los rasgos faciales reptilianos geométricos recuerdan al *Cipactli*, que era un reptil primigenio de la mitología mesoamericana. La boca está abierta y en ella se aprecian una lengua negra y unos dientes chatos parecidos a los de un cráneo humano. De sus orejas cuelgan grandes pendientes con un aspecto de dos grandes cuchillas unidas por el centro. En diversas partes de sus extremidades afloran llamas candentes. El otro pie de este ser se convierte en una serpiente flamígera con la tipología de la *coatl* nahua. La escena de su regazo presenta un sacrificio humano donde tres individuos someten a otro cuyo corazón parece ser extraído por un quinto sujeto. Sus rasgos faciales son adustos y tres de ellos visten un taparrabos mientras que los otros están desnudos. Del

órgano extraído surge una gran dosis de sangre que se derrama por la escalinata derecha del templo hasta llegar a su base. En las afueras del segundo templo tenemos otra criatura que se encuentra de pie sosteniendo una serpiente con los rasgos de la anterior descrita. Sus manos y pies terminan en garras, de sus articulaciones se encienden flamas y detenta una cola de ofidio. En su cabeza sobresalen dos cuernos doblados hacia abajo pero sobre todo destaca su cara por sus anteojeras redondas, la nariguera prominente y la máscara bucal de pico de ave, elementos todos ellos parte de la parafernalia que nos remiten a las deidades mexicas de *Tláloc* y *Ehécatl*. Para finalizar la descripción de este plano tenemos a dos personajes que están flotando a cada uno de los lados de los templos del basamento. De cuerpos algo rechonchos, manos con garras y orejas pequeñas, su rasgo más característico es el estar cubiertos completamente de pelo que puede llegar a convertirse en púas. Cabe señalar la oquedad pintada en sus torsos en cuyo espacio el fuego permanece encendido. El rostro del sujeto de la derecha tiene rasgos más finos, en donde a pesar de ser casi imperceptibles se descubren unas fauces con colmillos. Por su lado el sujeto de la izquierda tiene unos mayores ojos redondeados con una nariguera en forma de colmillos de algún tipo de porcino salvaje. Ya en segundo plano se puede ver un paisaje de verdes colinas seguidas por una cadena montañosa. Finalmente en el tercer plano constituido por el fondo aparece un cielo que da la idea ya de un amanecer, ya de un atardecer.

Una parte del texto del capítulo que encabeza la imagen brinda indicios de su significado:

> Empezando a traer presos en hileras, los señores ayudados por los ministros que allí había, los desventurados que tenían morían sujetados de pies y manos, empezaron a matar abriéndoles los pechos y sacándoles el corazón, y ofreciéndolo a los ídolos. Donde después cansados los reyes tomaban el oficio satánico un sacerdote de aquellos que representaban a sus dioses.[170]

170 *Ibidem,* p. 345.

La imagen puede ser interpretada como un sacrificio humano sucedido en el Templo Mayor de México Tenochtitlan dedicado a los dioses nahuas *Huitzilopochtli* y *Tlaloc*. Ambos deidades eran vistas como demonios y por ello cuentan con rasgos icónicos típicos de lo demoníaco en occidente, por ejemplo los cuernos y pelambre de su cuerpo. No obstante también poseen características iconográficas mesoamericanas que cumplen una doble función, por un lado identificar a cada deidad, como a *Tláloc* al que se le reconoce por las anteojeras, pero también hacer ver que estos rasgos nunca antes vistos en representaciones de demonios no eran más que una mascarada para ocultar su identidad maléfica, después de todo una de las potestades del Diablo en el imaginario occidental era el polimorfismo. Cabe señalar que muchas veces al contar las deidades indígenas con formas referentes a reptiles, insectos y seres desconocidos para los hispanos, resultaban monstruosas para los occidentales y fueron asimiladas al plano de lo demoníaco. En este caso la serpiente pierde su significado mesoamericano y se le asocia con el ofidio veterotestamentario que indujo a Eva a pecar. Como se verá en el siguiente capítulo esta figura era una forma común de representar al Príncipe de las Tinieblas. Hay que indicar que el sacrificio humano aquí representado, para los españoles constituía una de las actividades más aberrantes en contra de la "Ley natural" y sólo podía ser inspiración del Demonio. Por eso dicha actividad parece estar acogida y envuelta por el cuerpo del ser que representa al demoníaco *Huitzilopochtli*. Resalta el hecho de que a pesar de estar cometiendo un terrible acto los indígenas no contengan en su iconografía rasgos demonológicos, lo cual señala que ellos no eran sino víctimas engañadas por Satán a la vez que al ser objetivos de la farsa era un pleno reconocimiento de su humanidad.

De los dioses demonios indígenas aquí representados sobresalen dos aspectos más: su monstruosidad y su nexo con el pelo. Lo monstruoso es aquello que esta fuera del orden regular de lo que se concibe como natural o común dentro de la mentalidad de los integrantes de un sistema sociocultural en un momento histórico dado. En el occidente cristiano bajo medieval el máximo monstruo era el Diablo, responsable de romper el

orden divino con sus malas obras. La monstruosidad también se encontraba ligada con lo insospechado e inefable, de ahí que al toparse los hispanos con la iconografía mesoamericana que se hallaba totalmente ajena a sus estándares culturales ésta fuera calificada como tal y por ende obra del Gran Tentador. Desde el punto de vista morfológico occidental un rasgo llevado al exceso se convertía en monstruoso, por ejemplo el estar cubierto de pelo como en dos de las figuras de la imagen. El antropólogo Edmund Leach nos dice que a través de la historia occidental el cabello y el vello corporal han formado parte de la conducta pública ritual y por ello se ha constituido en un elemento importante en los ritos que denotan un cambio en el status social-sexual.[171] Así los frailes medievales llevaban el cabello corto o totalmente rapado pues se consideraba al cabello como símbolo de impureza, agresión y una fuerte libido. Simultáneamente entre la nobleza el cabello largo era signo de fuerza y un gran ímpetu sexual. De ahí que también cuando el cabello era demasiado largo y encrespado ello podía tomarse como una falta de autocontrol y una ofensa para los demás. A su vez una extensión desmesurada del vello corporal era un recordatorio de lo agreste que sumado a los simbolismos anteriores se constituían en señales de lo demoníaco.

Aunque probablemente Durán fue uno de los frailes evangelizadores que tuvo la oportunidad de estar en contacto íntimo con la cultura indígena por residir en Texcoco desde niño y pasar el resto de sus días en la Nueva España, y a pesar de haber reconocido en ella un innegable alto desarrollo, no dejó de denunciar, como se puede ver en la imagen anterior, la afrenta que significaba el engaño demoníaco en el destino de esta población:

> El demonio los persuadía y enseñaba, hurtando y contrahaciendo el divino culto para ser honrado como a Dios, por que todo iba mezclado con mil supersticiones y engaño, todo imperfecto, las cosas llenas de sangre humana, hediondas y abominables, conforme al que las persuadía.[172]

171 *Cfr.* **LEACH,** Edmund R., "Cabello mágico" en Alteridades, vol. VII, No. 13, 1997.

172 **DURÁN,** *Op. cit.*, cap. XVI, p.157.

Otros destacados miembros de la Orden de los Predicadores compartían la opinión de Durán. El fraile dominico fray Pedro de Córdoba es una figura insigne en la historia de la evangelización de América como autor de uno de los primeros catecismos destinados a los indios: *La Doctrina Cristiana para instrucción de los indios*. En esta obra trató de sintetizar los principios, fundamentos y lineamientos morales de la "única" y "verdadera" religión, es decir, la cristiana. En la *Doctrina* se enseñaba que el Adversario debía ser también detestado por los indios, ya que fue debido a él que los antepasados indígenas se condenaron al sufrimiento eterno.

Pero sobre todo en el escrito se hacía una fuerte vinculación de las deidades prehispánicas con el Demonio:

> Por eso conviene que sepáis que todos aquellos a quienes servíais y a quienes adorabais, todos eran demonios malditos…Y por eso aquellos que llamabais Uchilobos, Tezcatlipoca, Quexalcoatl, Mitlantecutli y Tlaloc, con todos los otros a los cuales adorabais y ofrecíais sacrificio, ahora los debéis aborrecer como demonios que son, pues que os tenían odio y os engañaban.[173]

El criollo Agustín Dávila Padilla como fraile dominico escribió en honor a su orden *Historia de la fundación y discurso de la Provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores.* En esta obra narra la historia de dicha provincia dominica en la Nueva España del siglo XVI, con fundamento en la vida de sus integrantes dando a conocer los acontecimientos por los que atravesó la orden en su labor evangelizadora siempre en un tono providencialista. En el escrito se alaba la belleza de las tierras novohispanas y la nobleza de los indios, no obstante al tratar de esclarecer la manera en que sucedieron cosas tan horrendas como los sacrificios humanos antes de la llegada del evangelio al Nuevo Mundo, para el fraile la única explicación plausible era la intervención satánica. El "Padre de la Soberbia", como llama Dávila al Diablo en su obra, había establecido su culto en América corrompiendo a sus habitantes valiéndose de su desconocimiento de la palabra de Cristo.

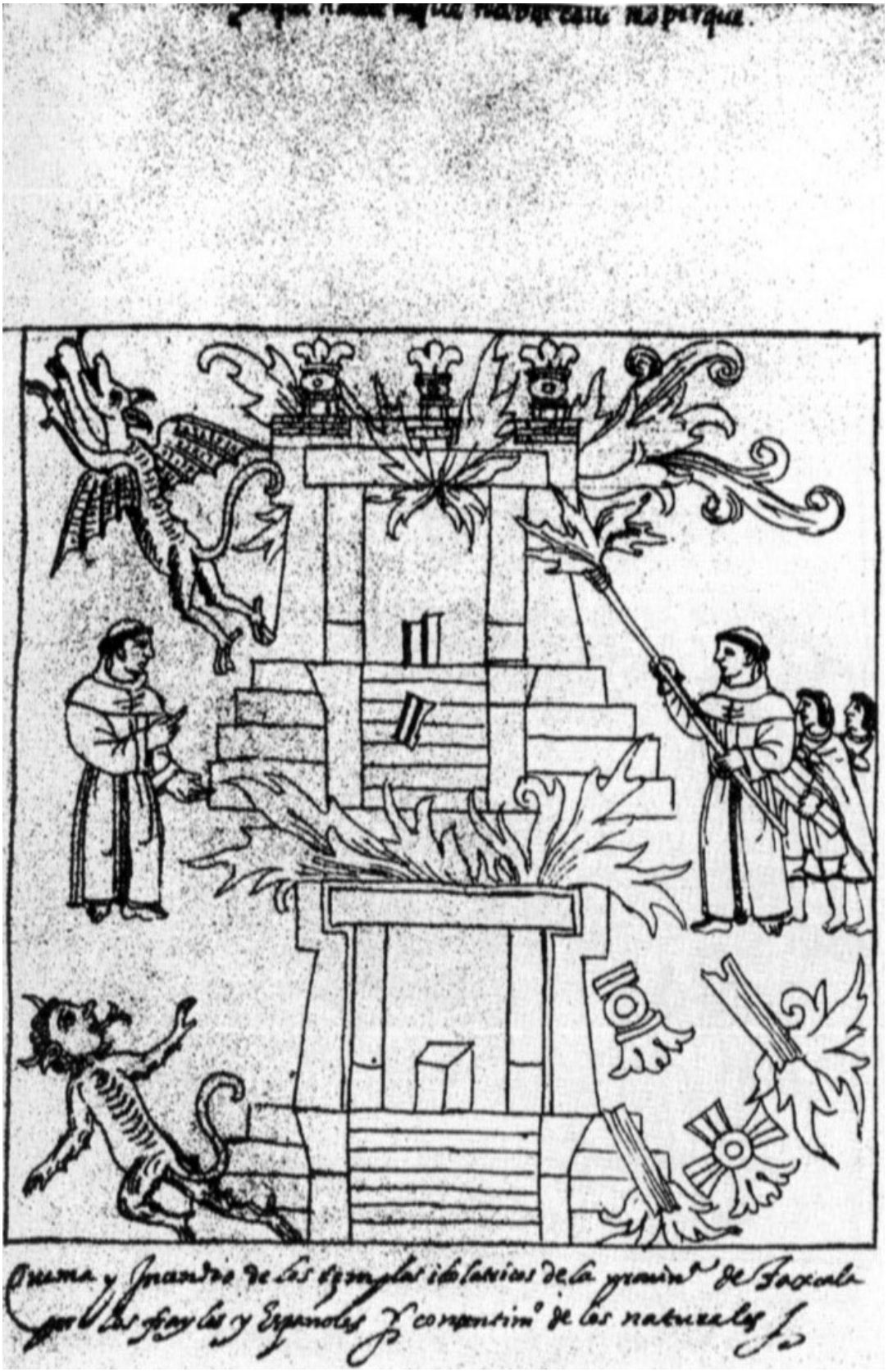
173 **CÓRDOBA,** Fray Pedro de, *Doctrina cristiana para instrucción de los indios*, (Salamanca: San Esteban, 1987), p. 318.

La principal manifestación del Demonio en el ámbito prehispánico desde la perspectiva del fraile se encontraba en la idolatría:

> El demonio en las Indias engañó a los ignorantes y se hizo adorar por Dios tomando forma de ídolo. Se convirtió en el ladrón de las buenas obras de los indios todo por su espíritu de vanagloria.[174]

Las dos últimas imágenes que se analizarán en este capítulo pertenecen a la obra *Descripción de la Ciudad y Provincia de Tlaxcala de las Indias y del Mar Océano para el buen gobierno y ennoblecimiento de ellas*. El escrito es parte del grupo de obras llamadas "Relaciones geográficas" encargadas por Felipe II para un mayor conocimiento y mejor administración de los territorios de la Corona hispana. Gestionada por el alcalde mayor de Tlaxcala Alfonso Nava, su escritura fue encargada al mestizo tlaxcalteca Diego Muñoz Camargo entre 1581 y 1583. Sobresaliente por su descomunal extensión para trabajos de su tipo, esta obra además de brindar toda clase de datos geográficos y económicos sobre la región de Tlaxcala, resulta en una apología sobre la participación de sus habitantes en la conquista militar de tierras mesoamericanas y su ardiente fervor por su integración en los creyentes en Cristo. La exposición se divide en la descripción de cada una de las cuatro cabeceras que integraban el señorío de Tlaxcala: Ocutelulco, Quiyahuiztlán, Tepeticpac y Tizatlán. De lo anterior resulta que muchos datos sean repetitivos al tocar ciertos temas en que cada una de las cabeceras era similares. Muñoz Camargo también incluyó en su obra el escudo de armas de Felipe II, otro escudo de armas que hasta la fecha no ha podido ser identificado, dos de las llamadas ruedas calendáricas y 156 imágenes icónicas realizadas a tinta negra sobre papel de origen europeo que ilustran diversos pasajes del proceso de conquista y evangelización de Tlaxcala por parte de los hispanos. A cada una de estas últimas imágenes les fueron añadidas glosas explicativas en su parte superior en náhuatl y en su parte inferior en castellano. Las primeras 80 imágenes poseen un estilo cercano al lenguaje pictográfico de los códices indígenas mientras que el resto guarda formas más realistas propias del arte europeo de la época, por lo que se especula que al menos existieron dos realizadores, aunque en gran parte de ellas se combinan ambos estilos.

174 **DÁVILA PADILLA,** Agustín, *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores*, (México: Academia Literaria, 1956), p. 601.



175

175 **Figura 19:** Lámina no. 10 de la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*.

La figura 19 ocupa el décimo lugar en la obra de Muñoz Camargo. A semejanza de las otras imágenes de la obra tiene un formato rectangular vertical con un marco de línea simple. Su composición se ordena en tres planos de renglones horizontales prevaleciendo un precepto simétrico tanto central como en las diagonales. Los focos de atención visual se localizan en el centro y son producto del tamaño de las figuras que ocupan este espacio y de las líneas implícitas provenientes de las miradas de los personajes que integran la escena. Puede localizarse una línea de fuerza de forma trapezoidal dando así un poco de mayor peso visual a la sección inferior de la imagen. También existen tres líneas de fuerza implícitas que dan una direccionalidad hacia la izquierda. El encuadre se estructura en un plano general con ángulo visual del tipo neutral. En la generalidad las figuras humanoides presentes gozan de cierto volumen, pero en figuras de otros tipos solo se presenta en un objeto cúbico situado en un intento de perspectiva. Definitivamente todas las formas incluidas lucen una potente línea de recorte. Como en el resto de las imágenes de la *Descripción* en la lámina no fue aplicado color alguno.

Denotando el plano inferior de la imagen, la vista encuentra de izquierda a derecha una figura humanoide en posición de perfil con traslapo de piernas, brazos extendidos y la cabeza volteada hacia el centro de la imagen. Sus pies de apariencia de ave rapaz con garras amenazantes y piernas musculosas cubiertas de vello. De su trasero brota una gran cola de primate en forma de línea ondulada. En el costado de su torso se notan una serie de líneas onduladas que culminan en un dibujo de un ojo entrecruzado con gajo de luna. Los dedos de sus manos son alargados y en sus brazos parecen colgar una especie de pliegues puntiagudos. Dueño de una cabellera abundante de configuración negroide, de ella salen dos cuernos de estilo bovino pero también se deja ver una oreja aguzada parecida a la iconografía referente a los duendes. Con ceja delineada y larga muy acorde con su ojo grande y redondeado que son el preludio de una nariz tan afilada que parece un objeto no perteneciente al rostro. De su boca abierta escapa una lengua bífida que sobrepasa la nariz. Siguiendo nuestro recorrido visual hacia la derecha se encuentra el

dibujo de una construcción arquitectónica que ocupa la mayoría del espacio de este plano. Dicha edificación es un basamento piramidal de cuatro niveles. En su centro se posiciona una escalinata de siete peldaños a cuyos lados existen un par de alfardas. En la parte superior de la edificación se levanta otro edificio con un paramento trapezoidal en su parte baja y uno rectangular horizontal en la alta. En su centro se halla un vano rodeado por jambas divididas a tres cuartos y un dintel, todo ello con molduras. En su interior se encuentra un objeto cúbico ya mencionado antes que debió representar una piedra de sacrificio. De su techumbre salen grandes llamas que muestran la destrucción del mismo. Completando este plano, en la parte inferior derecha están cayendo las almenas del edificio antes descrito junto con trozos de madera ardiendo. Ya en el segundo plano, del lado izquierdo está posicionado un sujeto de perfil que viste un hábito compuesto por túnica larga, capucha y cuerda. Se encuentra descalzo y su cabeza rapada en su parte superior con una coronilla de cabello en sus contornos. Sus rasgos faciales son adustos y destacan por nariz redondeada, ojos grandes, boca y mentón pequeño. Su brazo derecho esta semiflexionado y señala hacia el centro del tercer plano. En el lado opuesto está otro sujeto con características casi idénticas, quien lleva entre sus manos un palo largo en cuyo extremo existe un material inflamable que desprende extensas llamas. Detrás de él están otros dos personajes de menor tamaño, rasgos faciales más toscos y cabello que llega a los hombros. Ambos van descalzos, llevan calzoncillos cortos, camisa y capa. Uno de ellos lleva entre sus brazos tres pedazos de leña. En el tercer plano en su sección izquierda, el espectador se topa con una criatura muy particular: con pies de ave de presa, piernas largas y peludas hacia el frente, cola de primate y dos enormes alas de murciélago extendidas en acción de vuelo. Su torso alongado algo famélico posee un lomo donde se perciben algunas crestas. Los brazos están extendidos de manera diagonal hacia el frente con sus palmas abiertas. La cabeza se encuentra sostenida por un cuello prolongado, las orejas son muy puntiagudas y en general el rostro tiene un diseño dragonesco. De su hocico muy considerable se manifiesta una lengua de ofidio. En el centro de este plano

tenemos un edificio análogo al anteriormente descrito con algunas excepciones. Dentro del vano se ve un objeto roto cuyos restos cayeron por la escalinata, la techumbre está formada por pequeños tabiques y sus tres almenas continúan en su sitio. No obstante está siendo consumido por las llamas que provienen de la antorcha de uno de los personajes.

En el auxilio dilucidatorio del significado de la imagen en cuestión son reveladores los textos incluidos tanto en náhuatl como en castellano. En la parte superior de la imagen esta escrito en náhuatl: *Yo quitlahtlatique naualcalli teopixque,* que traducido en español dice "En esta forma quemaron las casas de brujería los frailes". Escrita en la parte inferior en lengua de Cervantes está la siguiente frase: "Quema e incendio de los templos idolátricos de la provincia de Tlaxcala por los frailes y españoles, y [con] consentimiento de los naturales". Tomando en cuenta los textos previos y el contenido gráfico de esta imagen se puede decir que nos encontramos ante una escena de la devastación que sufrieron los templos indígenas al considerarse que éstos eran parte del culto demoníaco. Los dos sujetos humanoides de mayores proporciones se identifican como frailes de la Orden mendicante de los Hermanos Menores. El tamaño de ambos con respecto a los otros dos sujetos que por sus características son indígenas, indica su importancia y función protectora de los naturales novohispanos. Los indígenas visten un atuendo novohispano y como nos dicen los textos existía una clara aprobación de los eventos sucedidos. Los frailes con el fuego realizan una triple acción de destruir los hogares de Satán, desenmascararlo como falso dios y purificar el lugar. Aunque a los ojos del siglo XXI se estaba cometiendo un acto de aniquilamiento cultural, las conciencias de estos frailes estaban tranquilas puesto que "todo lo idolátrico debe ser destruido ya que es obra hecha por el demonio".[176] De ahí que salgan despavoridos de los templos indígenas destruidos estos dos seres, infiriéndose que antes eran adorados en dichos sitios y pueden identificarse definitivamente como diablos. Ya no estamos ante seres demoníacos vanagloriándose de su engaño cometido sino de seres que huyen rápidamente

176 **CÓRDOBA,** *Op. cit.,* p. 318.

corriendo y volando ante la llegada del "Dios verdadero". Los objetos cúbicos dentro de los vanos de los templos se reconocen como piedras de sacrificio y una de ellas luce rota como símbolo del desbaratamiento del fraude demoníaco.

El hecho de que las dos figuras demoníacas estén realizadas en el lado izquierdo de la imagen no es casualidad. Si una persona mira hacia el norte verá salir al sol por su derecha, es decir el oriente, y ocultarse por la izquierda, esto es, el oeste. Con la información anterior se especula que en muchas culturas se le haya dado una connotación positiva al lado derecho ya que por esa orientación sale el sol. Sociedades tan diferentes como las europeas y mesoamericanas consideraban que el lado opuesto al derecho tenía características funestas. En el caso específico del cristianismo se considera al lado izquierdo como un símbolo de las tinieblas y región en posesión del Anticristo, dado que por ahí el sol se oculta. Con la mano derecha se tiene que dar la bendición y hacer la señal de la cruz. Si se realiza un rápido conteo, la Biblia contiene 100 referencias favorables sobre la derecha y 25 referencias desfavorables sobre la izquierda. A continuación cuatro ejemplos de ello:

> El corazón del sabio está a su mano derecha, más el corazón del necio a su mano izquierda.[177]
>
> Pondrá las ovejas a su derecha, y los cabritos a su izquierda. Y dirá a los que estén a su derecha: Vengan ustedes, los que han sido bendecidos por mi Padre; reciban el reino que está preparado para ustedes desde que Dios hizo al mundo.[178]
>
> Entonces dirá también a los de la izquierda: Apártense de mí, ustedes que están bajo maldición, váyanse al fuego eterno preparado para el diablo y sus ángeles.[179]

Ante tal evidencia bíblica sobre la maldad inherente del lado izquierdo, durante el medioevo en Europa se le hizo en definitiva el lado del Diablo. La gente lanzaba la sal

177 *Eclesiastés,* capítulo 10, versículo 2.

178 *San Mateo,* capítulo 25, versículos 32 y 33.

179 *San Mateo,* capítulo 25, versículo 41.

derramada sobre su hombro izquierdo ya que creía que los demonios siempre acechaban de ese lado. Se lanzaron anatemas sobre las personas zurdas por pensarse que éstas eran más proclives a cometer actos malignos. Como se vio en el capítulo dos, tempranamente el Diablo fue ubicado a la izquierda en las imágenes icónicas. Así mismo cuando el Demonio sujeta algún objeto, como su famoso trinche, por lo general está en la mano izquierda. Podemos apreciar en la figura 19 que ambos demonios huyen hacia el lado izquierdo, es decir se interpreta que se dirigen hacia el lugar de las tinieblas, su merecido hogar.

Para terminar el análisis de esta imagen, la destrucción iconoclasta que se representa en ella fue una de las actividades a la que con gran fervor se dedicaron los españoles. Desde la incursión de Cortes se inició tal destrucción, pero realmente se hizo sistemática con la llegada de las órdenes mendicantes a partir de 1525. Los religiosos recibieron un gran espaldarazo por sus acciones cuando el rey Carlos V ordena en 1538 "derribar y suprimir todos los *cues* (santuarios) y los templos de los ídolos dedicados al demonio".[180]

La imagen de la figura 20 forma parte de la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala.* Su formato es rectangular vertical y tiene un marco de línea sencilla. Su composición está dispuesta en dos planos horizontales con una clara prescripción simétrica. Los focos de atención visual se sitúan en el centro y en los extremos superior e inferior. Existe una línea de fuerza de forma semicircular alrededor del objeto central que está construida con base a las figuras que le rodean por su parte alta. Asimismo se encuentran una serie de líneas implícitas diagonales producidas por las miradas de los personajes de la sección baja. El encuadre se constituye en plano del tipo general con ángulo visual neutral. La mayoría de las figuras poseen un discreto volumen lo que da un considerable toque de realismo. Las figuras incluidas fueron realizadas con una fuerte línea de recorte. El autor incorporó un moderado sombreado sobre todo en los personajes de la sección inferior pero excluyó cualquier tipo de coloración.

180 **GARCÍA,** Genaro, *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México,* p. 33.

181

181 **Figura 20:** Lámina no. 12 de la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*.

Con respecto a la denotación de la imagen, se puede observar en su parte inferior que fueron realizados doce personajes humanoides distribuidos en dos grupos de seis. Todos se encuentran de perfil y están hincados sobre sus rodillas. De igual forma visten un hábito confeccionado por túnica larga, capucha y cuerda. Siete de los individuos portan una especie de rosarios y tres de ellos asoman sus pies descalzos de sus túnicas. Su cabello está rapado al estilo tonsurado. Sin embargo, un individuo del grupo de la izquierda y otro del de la derecha llevan el cabello crecido hasta el cuello. Otro elemento diferenciador lo encontramos en la posición de sus manos: nueve juntan sus palmas, dos sujetan el objeto del centro y uno más mantiene las manos separadas aunque flexionando sus codos. Es notable que el realizador diera a cada uno de estos sujetos rasgos faciales que los distinguieran. En conjunto sus vistas se dirigen hacia el centro y arriba con excepción de tres del grupo de la derecha que simplemente miran hacia el centro. Entre los dos grupos se localiza un basamento cuadrangular de nueve niveles. Por encima del mismo se levanta una cruz de estilo latino que resulta ser el eje rector de la imagen. En el extremo inferior de la cruz así como en cada uno de sus brazos se emplazan objetos en forma de clavos. Si se observa el entrecruce se halla una corona circular formada por espinas. Hay una cartela en la parte superior de la cruz con la inscripción INRI.

Rodeando la cruz y ocupando gran parte del plano superior de la imagen se encuentran diez interesantes criaturas. Todas ellas están volando mediante grandes alas de murciélago, pero sólo tres parecen estar huyendo de la escena mientras las demás se acercan a la cruz formando un arco implícito a su alrededor. Sus cuerpos dan la apariencia de una cruza entre felino y alguna especie de primate. Destaca una de ellas cuya piel presenta manchas. Los pies y manos en general son falconiformes y notoriamente todos cuentan con un par de alas de quiróptero. Con respecto a sus colas la mayoría sugiere una estructura simiforme con excepción de una que más bien es leonina. Estas criaturas poseen una abundante cabellera rizada con rasgos negroides. Más lo que les da a cada una identidad plástica verdaderamente impactante son las características concentradas

en la zona del rostro. De la nariz de cinco de ellas sale una pequeña forma ovoide con una línea diagonal interior. Sólo dos sacan de sus bocas una gran lengua bífida y otro par tiene una larga y delgada lengua. En tres de los seres pueden ser vistos cuernos de formas muy diversas: curvados, torcidos y rectos. Cuatro criaturas portan en sus cabezas tocados mesoamericanos: tres llevan un gorro cónico con un gran moño en la base, uno de los gorros es más afilado. Los elementos del cuarto tocado son más complicados: en la base está una cresta bifurcada de la que sale una punta, le sigue un peinado en columna con atado de cinta y finalmente se encuentra un pequeño penacho de plumas. Existe otro ser que ciñe una discreta y delgada corona de estilo occidental. Pasando a sus rostros seis de estas imágenes portan una máscara de rasgos precolombinos que en general presentan una nariz chata y una boca abierta. Del grupo anterior, cinco tienen los ojos redondeados con párpados a medio cerrar y el sexto ojos completamente circulares con anteojeras. Destacan dos figuras con caras humanoides pero muy dispares entre sí: una de ellas con rasgos europeos que bien podría pasar por uno de los rostros de los frailes abajo dibujados; mientras que la otra tiene fuertes rasgos indígenas que se ven complementados con adornos mesoamericanos como la nariguera y el bezote. Otros dos rostros contienen rasgos más relacionados con animales depredadores como son los cánidos y felinos. En algunos de ellos se pueden observar pequeñas orejas aguzadas.

En el socorro clarificatorio del significado de la imagen analizada son importantes las frases escritas en la lámina. En la fracción alta de la imagen fue escrito en náhuatl: *Ymcan cruz tlacoyo huazquiquetzque*, cuya derivación en español es “en donde la cruz afincaron y enhestaron los frailes”. En la sección baja, escrito en castellano dice: “La llegada de los doce religiosos, frailes de la orden del señor SAN FRANCISCO, enviados a la Nueva España por el Emperador DON CARLOS, nuestro señor: FRAY MARTÍN DE VALENCIA, Custodio de [los] doce frailes, y la primera cruz que pusieron”. Uniendo los datos escritos con los iconográficos se puede interpretar que los doce sujetos de la parte inferior de la imagen eran los doce frailes que fueron considerados las piedras

fundadoras del cristianismo en la Nueva España al igual que los doce apóstoles de Cristo en el Nuevo Testamento. Cabe señalar que el elemento del rosario colgando de la cintura no era algo tan común en la vestimenta de la Orden franciscana. Tal vez sea un elemento vinculatorio con su orden hermana de los Dominicos quienes finalmente habían impulsado el rosario en la tradición cristiana. El objeto que se roba definitivamente la atención del espectador es la cruz que cuenta con algunos símbolos de la pasión de Cristo como son los clavos y la corona de espinas. La inscripción de la cartela, **INRI,** significa **"*I****ESVS NAZARENVS REX I****VDAEORVM"* cuya traducción al castellano es Jesús de Nazaret, Rey de los Judíos". Indudablemente las diez criaturas de la parte superior son demonios con características iconográficas sincréticas entre la tradición europea y la mesoamericana. Como en el caso de la imagen analizada de la obra de Durán, nos encontramos ante un ejemplo en que al Diablo se le asignaba una serie de atributos provenientes de la iconografía indígena que al usarlos en contexto cristiano tuvieran un valor negativo.

Hay que señalar que gran parte de la iconografía indígena seleccionada como identificador demoníaco no era elegida al azar. A continuación veamos dos ejemplos de ello. Uno de los demonios de esta imagen como se dijo antes tiene la piel manchada, lo que hace pensar que es una piel de jaguar, felino que era evocador de intensas emociones humanas en el México prehispánico. El jaguar, animal ágil y fuerte, con agudos sentidos y depredador por excelencia, fue identificado con la guerra y la muerte. Debido a su habilidad para ver en la oscuridad se le asoció con la noche y la brujería. Asimismo la imaginería simbólica de la *Panthera Onca* fue una de las más comunes representaciones de los poderes subterráneos, donde radican fuerzas y espíritus que escapan del control del hombre.[182] Todos estos elementos trasladados al contexto novohispano hicieron ver al jaguar como un ser maligno que sin lugar a duda era un aliado más del Diablo.

182 *Cfr.* **SAUNDERS,** Nicholas, "El ícono felino en México: Fauces, garras y uñas" en Arqueología Mexicana: El Jaguar en el México Prehispánico, vol. XII, Nº. 72.

Ahora con respecto al objeto ovoidal localizado frente a las narices de algunos de los demonios voladores de la imagen, éste puede ser tomado a causa de su forma como el símbolo del *técpatl*: pedernal de obsidiana que se encontraba asociado al sacrifico humano y por ende a la muerte. Además era considerado como uno de los símbolos de *Tezcatlipoca,*[183] que como se comentó anteriormente, fue tomado como el mismo Diablo en persona por Fray Bernardino Sahagún. Por otro lado, su particular localización recuerda a los cráneos encontrados en las excavaciones del Templo Mayor que cuentan con pedernales de obsidiana en las fosas nasales. La mayoría de los arqueólogos han interpretado tal hecho como una forma de indicar el corte de aire y por lo tanto del flujo vital que se detiene por la acción del sacrificio. El aire en Mesoamérica era considerado como el alimento principal del cuerpo, su representación siempre conllevaba el significado de la vida o la sustracción de la misma según fuera el caso. El que estos demonios tuvieran frente a sus narices el *técpatl* los podía hacer segadores de vida y portadores de vientos malignos, lo que se contraponía en el imaginario cristiano con el Hijo de Dios que era el vencedor de la muerte.

Por último, es interesante hacer una pequeña reflexión sobre la doble acción que realizan los demonios. Para los frailes era definitivo que con su llegada al Nuevo Mundo, el Gran Tentador había sufrido una gran derrota cuando lo desenmascararon y mostraron a los naturales el engaño del que habían sido objeto. El Diablo una vez más retrocedía ante el cristianismo, como los cuatro demonios que huyen despavoridos ante el poder imbatible de la Santa Cruz. Sin embargo, el Príncipe de las Tinieblas no se daría por vencido y durante mucho tiempo seguiría tentando a los naturales para que volvieran a sus prácticas idolátricas, es decir continuaría con su ataque al cristianismo como los seis demonios de la imagen que parecen tratar de atacar a la cruz, mayor símbolo de la cristiandad.

183 **MATOS MOCTEZUMA,** Eduardo, *Muerte a filo de obsidiana,* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996).

CAPÍTULO 4

La imagen icónica hegemónica del Diablo en la Nueva España

4.1. La imagen icónica hegemónica.

La palabra hegemonía proviene del griego ηγεμονια, término que en el contexto de la Antigua Grecia clásica era utilizado para designar al puesto de jefatura del ejército de una polis griega.[184] En el castellano actual se define como una supremacía de cualquier tipo,[185] y es utilizado sobre todo en ciencias políticas para hablar del predominio que tiene un Estado o grupo político sobre otros. Si se habla de la imagen icónica hegemónica entonces se refiere al tipo o grupo de imágenes que son favorecidas dentro de un sistema sociocultural determinado durante un lapso temporal. La preferencia por una imagen icónica dada se ve reflejada en los procesos de su producción, distribución y recepción. Así una imagen hegemónica será más abundante, mejor conocida y contará con una mayor aceptación social.

El por qué ciertas imágenes son favorecidas sobre otras, en parte se encuentra en los efectos que las mismas tienen en la sociedad. David Freedberg ha demostrado en su libro *El poder de las imágenes* como éstas pueden hacer que las personas se exciten sexualmente, despierten un fervor destructivo contra ellas, generen tal pasión que sean besadas, cuidadas como el mayor de los tesoros y se emprendan largos viajes para llegar a donde están. Algunas imágenes son vistas como factores de cohesión social mientras que otras representan un peligro por creer que incitan a la violencia. Con ellas también se puede expresar agradecimiento o repudio. En ciertos casos las personas pueden utilizarlas para evadirse de su realidad pero asimismo tener una mayor conciencia de la misma.

A pesar de los numerosos y fuertes efectos que las imágenes producen en una considerable parte de los casos, para que éstas sean hegemónicas deben tener una articulación con los grupos de poder. El poder se ejerce fundamentalmente a través de la producción de un modo de vida, en el que las prácticas vinculadas a la producción económica ocupan un lugar clave, pero donde otras prácticas habituales, íntimamente ligadas a lo que llamamos cultura, van a

184 *Cfr.* **MARTÍNEZ DÍEZ,** Alfonso, *Griego: humanidades y ciencias sociales,* (Madrid: Clásicas, 1994), p. 148.
185 http://www.rae.es/

provocar efectos decisivos sobre la manera en que la sociedad percibe y reproduce una visión del mundo y de la historia. Es decir, una sociedad produce simultáneamente las formas de la vida práctica y las justificaciones teóricas que dan cuenta de las mismas. A través de la historia los individuos o grupos con alguna clase de poder fáctico han utilizado a la imagen icónica como vehículo para avalar su preeminencia y acrecentar el consenso social. La imagen también ha contribuido a la reconstrucción histórica de los acontecimientos a favor de los estratos dominantes. De ahí que tales sectores de poder se conviertan en los principales patrocinadores de los creadores especializados en obras icónicas y sean a la vez censores de obras que no favorezcan a sus intereses, generando con ello una prescripción en la mirada social.

Así por ejemplo, Antonio Elorza nos dice en su artículo "Imagen, religión y poder" como la hierocracia del Antiguo Egipto justificaba su poder político al poner en manifiesto mediante imágenes icónicas su relación con el orden divino. El faraón daba cuenta ante sus súbditos de uno de sus cometidos esenciales en las representaciones de escenas militares de victoria sobre el enemigo. En general se puede decir que gran parte del acervo cultural visual de la tierra del Nilo durante la Antigüedad favoreció aquellas imágenes de los actores de los estratos de poder en donde eran definidos con respecto a sus dioses. Otro ejemplo de una imagen que se convirtió en hegemónica por su estrecho vínculo con las clases dirigentes lo tenemos en las imágenes publicitarias que hoy en día inundan las calles citadinas, las cuales propician hábitos de consumo a la vez que expresan los valores del sistema sociocultural capitalista.

Ahora bien, dos de los aspectos que se pueden favorecer en las imágenes icónicas son ciertos estilos y repertorios temáticos identificados con los intereses de sus promotores y creadores. El concepto de estilo nos remite al conjunto de rasgos que caracteriza una imagen o grupo de imágenes. Tales rasgos resultan de una combinación compleja entre los materiales disponibles, las técnicas desarrolladas, los elementos iconográficos formales y simbólicos, y la dialéctica existente entre la creatividad individual y la tradición sociocultural.[186] Justamente, el estilo más que ser el producto del "espíritu de una época" ha sido una serie de adaptaciones

186 *Cfr.* **SCHAPIRO,** Meyer, *Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte,* (Madrid: Tecnos, 1999), p. 55.

realizada por los creadores icónicos para responder a las funciones que una sociedad da a sus imágenes. Si se hace una analogía con el lenguaje hablado el estilo vendría a ser la manera de decir algo. Los rasgos de un estilo pueden ser muy evidentes como la composición o menos obvios como la textura de la pincelada. Hay varias categorías que pueden comprender un estilo: estilo de un periodo, estilo regional, estilo personal y estilo grupal. Aunque existe la posibilidad de discutir el estilo de una imagen por separado del asunto que representa, hay una estrecha relación entre ambos ya que el tema de una obra sólo cobra sentido en los términos de cómo se nos presenta. Esto es, que el contenido está mediado por la forma y eso crea un significado, esta mediación es el estilo. La forma de representar algo puede brindar gran cantidad de información sobre el pensamiento de otros tiempos, pero bien cabe mantener presente la afirmación de Gombrich que dice: "El estilo es una máscara que esconde tanto como revela".[187]

Por su parte la temática de una imagen icónica es el asunto o materia que el creador icónico ha querido plasmar con el fin de trasmitir uno o varios mensajes; en términos relacionados con el lenguaje hablado, si el estilo es la manera de decir, la temática es lo que se dice. La cantidad de temas que puede tener una imagen es directamente proporcional a la capacidad creativa de la mente del creador icónico y el nivel de condicionamiento de su contexto sociocultural. Cuando existe un grupo de imágenes que tienen uno o varios temas en común entonces se dice que se trata de un repertorio temático, algunos ejemplos son: mitología grecolatina, retratos, religioso cristiano, bodegones, entre otros. Cada sistema sociocultural ha privilegiado algunos repertorios temáticos según sus necesidades y su devenir histórico. Una muestra de ello aparece en el caso de la pintura neerlandesa en el siglo XVI. En lo que hoy es conocido como Holanda la reforma protestante provoca una reacción iconoclasta contra la pintura religiosa. Así mientras que en otras regiones de Europa la imagen religiosa continuaría con su hegemonía durante largo tiempo, en los Países Bajos las imágenes icónicas con temática religiosa se verían

187 **GOMBRICH,** Ernst Hans, "Estilos artísticos y estilos de vida" en *Los usos de las imágenes: Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual,* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), p.261.

seriamente desplazadas con temáticas profanas como son el retrato, el paisaje, el bodegón y la escena de género.[188] Uno más de los muchos casos se tiene en Francia durante el siglo XVII, donde por orden del cardenal Mazarino apoyado por la regente Ana de Austria se creó la "Real Academia de Pintura y Escultura". Dicha institución estableció los estilos oficiales en cuanto a pintura y escultura en el reino francés pero además hizo una jerarquización de su contenido temático. De esta suerte, para la Real Academia el tema que debía poseer una hegemonía fue la pintura con temática histórica a la que se le llamó el *Grand Genre*, mientras que a los Bodegones se les asignó el último peldaño en esta clasificación.[189]

La Nueva España no fue la excepción en cuanto a la existencia de estilos y temáticas hegemónicas en su acervo de imágenes icónicas. Con respecto a las estilísticas predominantes novohispanas, tanto el estudio clásico sobre pintura de José Bernardo Couto[190] como el más contemporáneo de Rogelio Ruiz Gomar[191] coinciden en que aunque los pintores novohispanos desarrollaron estilos propios de gran calidad, todos ellos se pueden incluir en corrientes pictóricas occidentales: el manierismo, el barroco y el neoclásico. Por su parte Elisa Vargaslugo no vacila en señalar que indudablemente el repertorio temático predominante en la Nueva España fue el religioso.[192] Algunas de las causas de ese fenómeno ya fueron mencionadas en el capítulo primero y sólo habría que hacer énfasis en la función didáctica evangelizadora que le era asignada a la imagen icónica. Dicha función tenía una larga tradición en la Iglesia cristiana de rito latino que se remonta al Concilio de Nicea del año de 787.[193] Ante los embates iconoclastas de las iglesias cristianas protestantes, la Iglesia Católica reafirma en el Concilio de Trento el valor simbólico de las imágenes en la tradición cristiana y su amplia utilidad para una mayor propagación del evangelio.[194]

188 *Cfr.* **SELVA,** José, *La pintura holandesa,* (Barcelona: R. Sopena, 1983).

189 *Cfr.* **FRANCASTEL,** Pierre, *Historia de la pintura francesa: desde la Edad Media hasta Picasso,* (Madrid: Alianza, 1990).

190 *Cfr.* **COUTO,** José Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México,* (México: CONACULTA, 1995), p. 43.

191 *Cfr.* **RUIZ GOMAR,** Rogelio, "La pintura del periodo virreinal en México y Guatemala" en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica. 1500-1825,* (Madrid: Cátedra, 1995), p. 244.

192 *Cfr.* **VARGASLUGO RANGEL,** Elisa, "La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas Vol. XIII, No. 50, 1982, pp. 51-61.

193 *Cfr.* **TEJADA Y RAMIRO,** Juan, *Colección de Cánones de todos los Concilios de la Iglesia Católica,* Tomo III, (Madrid: Santa Coloma y Peña, 1853), p. 83.

194 *Cfr.* **JEDIN,** Hubert, *Historia del Concilio de Trento,* Tomo IV, (Pamplona: Universidad de Navarra 1981).

Manuel Toussaint en su obra clásica *Pintura Colonial en México* escribe que las Constituciones Sinodales producto del Concilio novohispano de 1555 "prácticamente entregaban la pintura a manos de autoridades eclesiásticas, pues la Iglesia pretendía hasta poner el valor y el precio de las obras".[195] El Tercer Concilio Mexicano insistió todavía más en la utilidad de las imágenes como medios de dar a conocer la palabra de Cristo, pero también señaló la necesidad de normar lo más posible a las imágenes ya que éstas también podían llevar a caer a los fieles en el error.[196] De aquí que la mayoría de las pinturas con contenidos visuales religiosos fueron normadas y sujetas a la censura por las instituciones eclesiásticas desde el siglo XVI. El siguiente párrafo, surgido del Cuarto Concilio Provincial Eclesiástico Mexicano, resulta revelador para entender la concepción que la Iglesia novohispana tenía sobre la imagen icónica considerando que fue su mayor patrocinador:

> No puede ni tiene arbitrio el pintor para figurar según su capricho nuevos modos, nuevas revelaciones, nuevos pasajes y nuevos temas por que las pinturas son unos instrumentos, unas lecciones que entran por la vista aun para los ignorantes. El pintor bueno en lo sagrado es un predicador mudo y debe poner primero a su Dios que a su obra[197]

Dentro del repertorio iconográfico religioso novohispano cada tema tuvo sus características propias sujetas a los estándares hegemónicos de la época. Del imaginario cristiano eran seleccionados ciertos personajes según su importancia y representados en diferentes contextos a veces relacionados con la historia bíblica y otras en ambientes reforzadores del mensaje evangélico. Uno de estos personajes fue precisamente el Diablo. A continuación se examinarán una serie de imágenes relacionadas con el Demonio, que pueden considerarse hegemónicas ya que fueron promovidas por la Iglesia Novohispana y como tales no fueron censuradas por la misma.

195 **TOUSSAINT,** Manuel, *Pintura Colonial en México,* (México: UNAM, 1965), p. 34.

196 *Cfr.* **GALVÁN RIVERA,** Mariano, *Concilio Tercero Provincial Mexicano,* (México: Eugenio Maillefort y Cía, 1859).

197 *Cuarto Concilio Provincial Mexicano 1771*, 3er Libro, 3er Título, (México: Escuela de artes, 1898), p. 126.

4.2. El Diablo, tentador del Edén.

El polimorfismo demoníaco dado por el imaginario cristiano occidental hizo que el especialista en iconografía cristiana Louis Réau afirmara que "si Dios es *El que Es,* el Diablo es *Aquel que cambia.*[198] Una de las formas mas antiguas fue representarlo como la serpiente del Edén, tradición que fue llevada a la Nueva España como se atestigua en las siguientes cinco imágenes icónicas.

La figura 21 corresponde a un motivo de una pintura con la temática del Árbol de Jessé con la Virgen de Guadalupe. Dicha obra es un óleo sobre tela realizada de manera anónima para el templo de Atononilco Guanajuato hacia mediados del siglo XVIII. Es necesario señalar que en la Nueva España el tema del Jardín del Edén era incluido como un subtema dentro de los lienzos aunque existieron sus excepciones. En general las pinturas y motivos que tienen como tema el pecado original poseen una composición simétrica con un eje central divisor. El formato de estas obras comúnmente es rectangular vertical y son ordenados en dos planos, en el primero se encuentran los personajes principales y en el segundo un paisaje idílico. En el caso específico de la figura 21 los focos de atención se localizan en su centro y parte superior. Además de la clara línea de fuerza central existe otra conformada por la mirada y las puntas de los dedos de los personajes protagónicos que hacen que la direccionalidad visual forme una figura triangular. El encuadre se estructura en un plano semi-entero ya que dos de las figuras ocupan poco más de 1/3 de la superficie. El volumen de las figuras está bien trabajado y lucen una clara línea de recorte. En la imagen predominan los matices ocres y verdes con una saturación media para los primeros y más intensa para los segundos. La zona inferior es más oscura que el resto del lienzo.

198 **RÉAU,** Louis, *Iconografía del Arte Cristiano: Iconografía de la Biblia-Antiguo Testamento,* Tomo I, (Barcelona, Ediciones Serbal, 1995), p. 83.

199

199 **Figura 21:** Anónimo, *El pecado original como motivo del Árbol de Jessé,* siglo XVIII.

En el primer plano del lado derecho se encuentra un personaje femenino de pie en posición frontal. Su rodilla derecha se encuentra levemente flexionada. No lleva ningún tipo de calzado y de hecho está desnuda con excepción de su zona genital que está cubierta por un grupo de hojas. Las piernas y los brazos están bien torneados, se nota algo de definición abdominal, los senos son pequeños y sin pezones. El rostro es ovalado y está inclinado hacia la izquierda. Su cabello es castaño, semiondulado y largo llegando hasta su cintura. La mirada da un vilo de inocencia y se dirige hacia la figura masculina de la izquierda. La mano derecha se eleva y señala con su dedo índice hacia la figura de la copa del árbol del centro. La figura masculina detenta rasgos similares al personaje antes descrito en cuanto a posición y desnudez. El grupo de hojas que cubre sus genitales es más oscuro que el de la mujer y de forma más redondeada. La cara es ovalada, con barba y con una cabellera profusa que llega a rebasar los hombros. Su brazo izquierdo está flexionado hacia el frente a fin de tomar el fruto que le ofrece la mujer mientras que su otro brazo está doblado a la altura del pecho y muestra la palma de la mano abierta. Su mirada tiene una actitud interrogante y se dirige hacia el interesante personaje del árbol que se describe a continuación. El cuerpo de esta criatura tiene forma de serpiente y se ubica entre las ramas del árbol llegando hasta la copa. Su piel parece ser lisa y lleva varios tonos de verde y algunos ocres hacia el vientre. El diámetro corporal no es homogéneo ya que se ensancha conforme se acerca hacia el cuello. Su cabeza es humana con rasgos andróginos y una cabellera recortada castaña. Las orejas son pequeñas y ligeramente puntiagudas. Sus cejas abundantes se arquean encima de sus diminutos ojos a medio cerrar que lanzan una mirada expectante hacia la acción que sucede por debajo de ella. A su vez, el árbol tiene un tronco delgado y un follaje abundante repleto de frutos iguales al que la mujer lleva en la mano.

Se puede considerar a la imagen anteriormente descrita como una escena bíblica, en donde los personajes humanos son Adán y Eva, mientras que el ofidio

con cabeza humana es el Diablo, el árbol situado en el centro es “el de la ciencia del bien y el mal” y el fondo es el Jardín del Edén. El texto de la Biblia que narra dicha historia es el Génesis en su capítulo tercero:

> La serpiente era más astuta que todos los animales salvajes que Dios el Señor había creado, y le preguntó a la mujer: -¿Así que Dios les ha dicho que no coman del fruto de ningún árbol del jardín?- Y la mujer contestó: -Podemos comer del fruto de cualquier árbol, menos del árbol que está en medio del Jardín. Dios nos ha dicho que no podemos comer y tocar el fruto de ese árbol, porque si lo hacemos moriremos.- Pero la serpiente le dijo a la mujer: -No es cierto. No morirán. Dios sabe muy bien que cuando ustedes coman del fruto de ese árbol podrán saber lo que es bueno y lo que es malo, y entonces serán como Dios. La mujer vio que el fruto del árbol era hermoso, y le dieron ganas de comerlo y de llegar a tener entendimiento. Así que cortó uno de los frutos y se lo comió. Luego le dio uno a Adán, y él también comió.[200]

A continuación el texto describe la obtención de conciencia del bien y el mal y por ello la vergüenza que sintieron al sentirse desnudos. La pareja busca cubrir sus partes íntimas con hojas de higuera, luego su falta es descubierta por Dios y son castigados. La serpiente fue maldecida por el creador y declarada enemiga del género humano.[201]

La temática del pecado original no es exclusivamente perteneciente a la tradición judeocristiana ya que se encuentra en el pensamiento religioso mazdeísta. En el mazdeísmo la pareja fundadora del género humano son *Mashyne* y *Mashyane*, la segunda es tentada por *Arimán*, el ser maligno contrario a *Ormuz*, al ceder a la tentación manchan para siempre de maldad a la humanidad. Las convergencias evidentes de ambos relatos han llevado a pensar que la idea de la existencia de un tentador que hace caer a la humanidad en el pecado tiene raíces anteriores a la tradición judeocristiana.[202]

200 *Génesis,* capítulo 3, versículos 1-6.

201 *Cfr. Génesis,* capítulo 3, versículos 7-22.

202 *Cfr.* **BOYCE,** Mary, *Zoroastrians: Their religious beliefs and practice,* (London: Routledge & K. Paul, 1989).

El judaísmo y el cristianismo han interpretado de manera diferente el papel que jugó la serpiente en el pecado original e inclusive la identidad de la misma. En el pensamiento religioso judío existe una tendencia a considerar a la serpiente como un vehículo que utilizó Dios para poner a prueba a los padres de la humanidad. Si bien la serpiente fue castigada por haberse extralimitado en su empeño y errado el procedimiento, "de hoy en adelante caminarás arrastrándote y comerás tierra",[203] no fue destruida. La tradición rabínica pone énfasis en que la primera acción de Dios para con el hombre es en cierto modo una tentación, el hacerle compartir el Paraíso con un árbol del que no puede alimentarse.[204] Vale la pena mencionar que el término hebreo para nombrar a la serpiente es *Najash*, acepción que también hace referencia a la tendencia de actuar negativamente.[205] En el resto del *Tanaj* y de los escritos rabínicos no se hace ninguna vinculación directa de la *Najash* con otros seres de carácter maligno.

El cristianismo por su parte en el ánimo de disociar el mal de Dios no duda en hacer de la serpiente del Jardín del Edén el Diablo mismo. En el libro del Apocalipsis se hacen dos relaciones directas entre el ser tentador de Eva y el adversario de Cristo:

> Así que fue expulsado el gran dragón, aquella *serpiente antigua* que se llama Diablo y Satanás, y que engaña a todo el mundo.[206]
> Este ángel sujetó al dragón, aquella *serpiente antigua* que es el Diablo y Satanás, y lo encadenó por mil años.[207]

A la serpiente por sus rasgos físicos y su comportamiento singulares se le ha asignado un simbolismo polivalente en diversas culturas. Hans Biedermann estipula

203 *Génesis,* capítulo 3, versículo 14.

204 *Cfr.* **DE LANGE**, Nicholas, *El Judaísmo,* (Cambridge: Cambridge University, 2000).

205 **TARGARONA BORRÁS,** Judit, *Diccionario Hebreo-Español: bíblico, rabínico, medieval y moderno,* (Barcelona: Río piedras, 1995), p. 434.

206 *Apocalipsis,* capítulo 12, versículo 9.

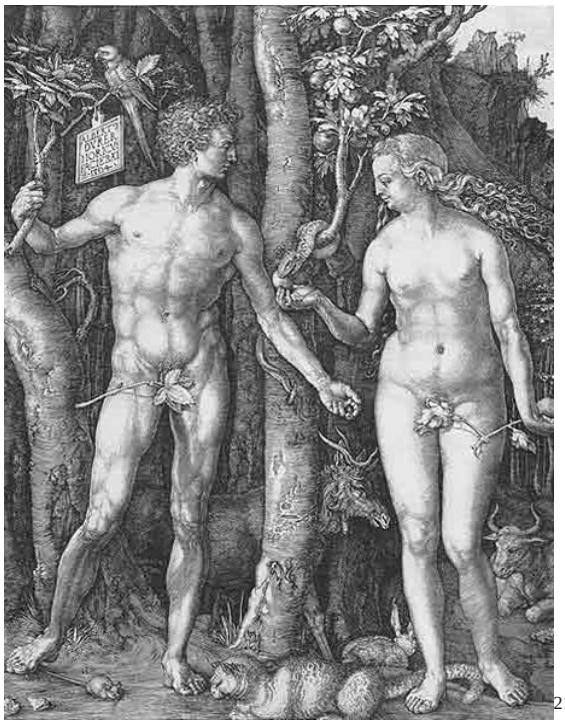
207 *Apocalipsis,* capítulo 20, versículo 2.

que en muchas culturas antiguas se le concibió como símbolo del mundo subterráneo y del reino de los muertos, debido a su manera de ocultarse y vivir frecuentemente en agujeros terrestres, pero al mismo tiempo por su capacidad de mudar de piel se le asociaba habitualmente a las fuerzas de la vida y la fecundidad.[208] El ουροβόρος, que es una serpiente que se devora su propia cola, en la Antigua Grecia era una representación de la continua creación y destrucción del universo. En la religión tradicional romana del Alto Imperio el *genius loci,* que era el espíritu protector de un lugar, frecuentemente fue representado como una serpiente, y eso explica que en la mayoría de las casas excavadas en Pompeya se encuentre entre los objetos un ofidio.[209] En el judeocristianismo la serpiente ha tenido una connotación negativa debido en parte a su aspecto pero sobre todo a la capacidad de algunas especies de ocasionar la muerte por su mordedura. El texto bíblico describe a la serpiente como un ser hostil a Dios y enemigo del hombre a quien seduce deliberadamente e induce a transgredir el mandato divino. Además, pone de relieve la "astucia" de la serpiente y la presenta como conocedora de la propiedad escondida en el fruto del árbol. Otra razón por la que la serpiente es considerada mala en el cristianismo es por su lengua bífida que es vista como símbolo de la mentira y la hipocresía. En la segunda Carta de San Pablo a los Corintios se hace un símil entre los falsos profetas y la serpiente que engañó a Eva;[210] y en el evangelio de San Juan se habla sobre el ser que fue el primero en mentir, es decir la serpiente, y por ello el Diablo es el padre de las mentiras.[211]

Las raíces iconográficas de la representación del pecado original se remontan según Louis Réau hasta las imágenes del antiguo mito persa del *Hom,* árbol sagrado

208 *Cfr.* **BIEDERMANN,** Hans, *Diccionario de símbolos,* (Barcelona: Paidós, 2003), p. 83.
209 **GRIMAL,** Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana,* (Barcelona: Paidós, 2003), p. 213.
210 *Cfr. 2ª Corintios,* capítulo 11, versículos 3-15.
211 *Evangelio de San Juan,* capítulo 8, versículo 44.

flanqueado por dos adoradores.[212] En el arte cristiano surge desde los primeros siglos, como lo muestra la figura 7, posteriormente esta temática puede rastrearse en los frescos coptos, terracotas merovingias, capiteles románicos y en Biblias miniadas. Hacia el siglo XII a la serpiente se le empezó a pintar rostro humano y a lo largo de la Baja Edad Media se le fueron agregando otras características iconográficas como coronas de plumas, doble cabeza y alas de murciélago a fin de esclarecer al observador la identidad demoníaca de la serpiente antigua.[213] En el arte renacentista y barroco europeo se le siguió representando como tema aislado en contraste con lo que pasó en la Nueva España donde fue motivo de una pintura con temáticas más amplias. Se cree que los realizadores novohispanos pudieron inspirarse en diversos grabados del pecado original como el de la figura 22.



214

212 *Cfr.* **RÉAU,** *Op. cit*., p. 226.

213 *Cfr.* **LACROIX,** Jean-Marie, **MAZURE,** Andrée y **REY,** Jean-Dominique, *Adán y Eva,* (Barcelona: Gustavo Gili, 1989).

214 **Figura 22:** Alberto Durero, *El pecado original,* 1507.

Enseguida en la figura 23 se presenta otro ejemplo del Diablo como tentador en el Jardín del Edén. Aquí también la temática del pecado original es un motivo de un gran lienzo cuyo título es *Los siete pecados capitales.* La obra se encuentra en el presbiterio del templo del pueblo de Santa Cruz en Tlaxcala y fue fechada en 1735. No se sabe quien lo pintó pero Luisa Ruiz Moreno ha concluido que fue un indígena de la comunidad bajo la dirección del párroco Joseph Miguel de Sierra Valle.[215] La composición es similar a la anterior pero las tonalidades del contexto de los personajes son mucho más oscuras. La vegetación es mucho más frondosa y se pueden distinguir diversos tipos de árboles y resaltan por su colorido las flores que agregó el artista. Esta vez nuestros personajes principales no se encuentran solos ya que los acompañan 24 animales lo que recuerda a muchas de las representaciones de esta escena en las Biblias miniadas medievales. Así se distinguen varias parejas de animales como ovejas, gacelas, palomas, gallinas, garzas, perros, caballos y pavo reales. La inclusión de esta serie de parejas tal vez sea en alusión a la pareja primigenia humana. Destaca el hecho de que el pintor haya realizado una pareja de guajolotes dando con ello un sello muy regional. También existen animales que fueron representados unitariamente: una ardilla, una cabra, un gato, y un camello. Cabe mencionar que los animales sin pareja con frecuencia eran relacionados de alguna u otra manera con el Diablo. Por ejemplo la ardilla al ser un animal astuto, tener un escabullir raudo y presteza para robar alimentos a los paseantes de los bosques era mirada con recelo. El camello, a su vez, debido a su fisonomía que era considerada arrogante, muchas veces fue etiquetado como símbolo de soberbia y testarudez. La única excepción de un animal sin pareja valorado benignamente sería el unicornio, ser mítico símbolo de la pureza y fortaleza.

215 *Cfr.* **RUIZ MORENO,** Luisa, *El árbol dorado de la ciencia: Procesos de figuración en Santa Cruz, Tlaxcala,* (Puebla: BUAP, 2003).

La posición de los cuerpos de Adán y Eva es interesante ya que parecen dar la sensación de estar enfrentados más que tender hacia delante como en la figura 21, uno hacia el otro y en dirección al fruto, aparentan alejarse mutuamente y distanciarse de él. La mirada de Adán se centra completamente en su compañera pero Eva lanza una mirada un tanto cómplice al posible espectador del lienzo. El fruto por su parte parece flotar en el aire, ya que ni Adán ni Eva lo tienen tomado verdaderamente entre sus manos, aunque un posible punto de apoyo sería el leve contacto que tiene con las yemas de Adán. Sin embargo, los dedos de Adán reciben apenas la dirección del ligero empuje que Eva, con la punta de sus dedos, ha ejercido sobre el fruto. De modo que el fruto suspendido aunado al gesto de la pareja sugiere una separación entre ellos, entre ambos y la divinidad, entre el dúo y el paraíso. Es sobresaliente que por encima del fruto y en dirección al tronco del árbol se encuentre una inscripción náhuatl.

La trascripción de la frase dice *Tlatlacol peuacalotl*, que se traduce como "depositario del origen del pecado"[216] en referencia al fruto prohibido. En este caso la serpiente veterotestamentaria tiene un cuerpo largo y grueso. A través de su lomo corre una línea de un rojo intenso mientras que en su vientre existen una serie de pequeños círculos del mismo color a veces alternados con otros de color blanco. Su cabeza parecería en un principio la de un querubín, ello tal vez porque el pintor quería recordar los orígenes angélicos del Diablo. Lleva una ensortijada cabellera negra y el rostro es más bien rechoncho. Su nariz, ojos y boca conforman una expresión muy pícara llena de satisfacción por haber llevado a cabo su cometido. Los ojos ofidios inspeccionan directamente y de manera insidiosa. Por si fuera poco, de su cuello salen dos pequeñas alas quirópteras que refuerzan su simbolismo maligno.

216 *Cfr.* **Colegio de Lenguas y Literatura Indígenas del Instituto Mexiquense de Cultura**, *Diccionario náhuatl-español y español-náhuatl,* (Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1994), p. 578.

217

217 **Figura 23:** Anónimo, Motivo del pecado original en *Los siete pecados capitales,* 1735.

Otro ejemplo del Diablo en forma de Najash lo encontramos en la figura 24. El cuadro es un óleo sobre tela y es producto de uno de los más grandes pinceles del arte novohispano: Juan Correa.[218] La composición es más compleja que en las dos figuras novohispanas anteriores, tiene una riqueza en cuanto al color muy vívida y el estilo es del tipo barroco novohispano. La obra representa el momento en que, según la Biblia, un arcángel de pie frente a la puerta del Paraíso y con un arma flamígera expulsa del lugar por el pecado cometido a Adán y Eva. En este caso al arcángel se le identifica con San Miguel por su atuendo militar y el arma que porta. Aunque hay que señalar que el pasaje bíblico no hace mención de este personaje en particular.[219] Es llamativo resaltar que el pintor, en este cuadro, cubrió los cuerpos de la pareja primigenia con lo que parece ser zaleas y cinturones de hojas; tal característica es indicativa de que tales personajes ya habían cobrado plena conciencia de su desnudez por haber comido el fruto prohibido. Juan Correa pintó el Paraíso lleno de vegetación y pajarillos coloridos, añadió además un conejo y una ardilla que beben agua en un río descrito en las Sagradas Escrituras.[220] La puerta del Paraíso está representada de forma tal que da la sensación de que fuera de cristal. La serpiente tentadora aparece enroscada en un árbol y tiene un aspecto más naturalista que en las imágenes icónicas anteriores. Vale la pena mencionar que mientras que San Miguel y la Puerta del Paraíso están localizados en el lado derecho, considerado la zona del bien, Adán y Eva junto con la serpiente se encuentran en el lado izquierdo, lugar del mal. La pintura da la idea de que no sólo fueron expulsados los primeros padres sino junto con ellos el ser causante de su caída, aunque la Biblia no menciona textualmente, por lo menos en el Antiguo Testamento, cual fue el destino de la Najash.

218 Para una mayor profundización de este pintor novohispano se recomienda consultar el libro *Juan Correa: su vida y obra* escrita por Elisa Vargaslugo y publicado por la UNAM.

219 *Génesis,* capítulo 3, versículo 24.

220 *Ibidem,* capítulo 2, versículo 10.

221

221 **Figura 24:** Juan Correa, *La Expulsión del Paraíso,* 1680.

Si uno de los efectos del engaño de la serpiente antigua fue la expulsión de la humanidad del Paraíso, según la concepción cristiana, su mayor consecuencia fue el nacimiento de la muerte como lo muestra la figura 25. Esta imagen icónica forma parte de los grabados hechos para la ilustración del libro: *La portentosa vida de la muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del altísimo, y muy señora de la humana naturaleza, cuya celebre historia encomienda a los hombres de buen gusto.* La obra fue escrita por Fray Joaquín Bolaños y publicada en la Ciudad de México en 1792. Su temática versaba sobre la transitoriedad de la vida y la falta de visión de los hombres ante tal hecho. A diferencia de otros textos de la época con la misma temática éste destaca por estar estructurado en forma de novela, por lo que Blanca López de Mariscal lo considera precursor de ese género literario en la Nueva España.[222] Algunos capítulos de *La portentosa vida de la muerte* están ilustrados, en su inicio, con grabados en cobre en hojas sueltas sin foliar. En total son 18 láminas diferentes, producto del grabador Francisco Agüera Bustamante, cuyo trabajo más conocido son las imágenes realizadas para la *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras* de Antonio León y Gama. En particular este grabado puede dividirse en tres planos, en el primero está un fondo celeste que se divide en dos, en su parte inferior la zona más clara simula nubes. A continuación se localizan tres pequeñas colinas que no cuentan con vegetación alguna. En el frente de la base de una de ellas crece un arbusto. De hecho el paisaje en general es muy diferente al de las figuras anteriores y más que un Paraíso es un territorio yermo. Otra singularidad es que en el grabado, Adán y Eva junto con el Árbol del conocimiento se localizan en un segundo plano. Ambos personajes no portan vestimenta y se miran mutuamente.

222 *Cfr.* **BOLAÑOS,** Fray Joaquín, *Edición crítica de La portentosa vida de la muerte,* (México: El Colegio de México, 1992).

[223]

223 **Figura 25:** Francisco Agüera, lámina 1 en *La portentosa vida de la muerte* (México: Jáuregui, 1792).

Enroscada en el árbol se ubica la serpiente con un aspecto totalmente reptiliano pero esta vez mira directamente hacia el rostro de Adán. No obstante lo que llama más la atención de todo el grabado es el primer plano, por situarse ahí un esqueleto humano que representa a la muerte. Además la osamenta está cómodamente acostada y cobijada en una cuna mecedora como si se tratara de un bebé. En el libro se agrega una nota ligada a la imagen que dice en latín, *Per pecatum mors ad Rom,* que en castellano es "por pecar morirás" y que hace referencia a dos versículos de la epístola de San Pablo a los Romanos:

> Así pues, por medio de un solo hombre entró el pecado en el mundo y trajo consigo la muerte, y la muerte pasó a todos porque todos pecaron.[224] El pago del pecado es la muerte.[225]

En el capítulo que ilustra esta imagen se describe el sitio exacto en que nació la Muerte como "el lugar más envidiable que se registra debajo del cielo, su terreno es el más fecundo, fértil y hermoso",[226] que no es otro sino el Paraíso mismo. "Ahí nació ésta para terror y espanto de los mortales, ahí tuvo su cuna esta invencible mujer que venía al mundo para azote de los mortales".[227] Según Bolaños esta gran señora también tuvo dos padres y una madre que la engendraron: "La muerte es hija legítima del pecado de Adán, la culpa de Eva podemos decir que fue su madre".[228] No obstante, el padre que impulsó más su nacimiento es el Diablo mismo en la forma de la serpiente antigua: "esta mala bestia, es un oscuro bosquejo del ángel peregrino que vomita por su garganta tanta ponzoña y veneno que la menor mancha que deja es capaz de obscurecer el más hermoso lucero".[229]

224 *Carta de San Pablo a los Romanos,* capítulo 5, versículo 12.
225 *Ibidem,* capítulo 6, versículo 23.
226 **BOLAÑOS,** *Op. cit.,* p. 33.
227 *Ibidem,* p. 2.
228 *Ibidem,* p. 3.
229 *Ibidem,* p. 3.

El Diablo en su figura de ofidio también aparece en representaciones alegóricas acompañado por Adán, Eva y la Muerte como se puede ver en la figura 26. Esta imagen icónica es obra de uno de los pintores novohispanos más reconocidos: Cristóbal de Villalpando.[230] En este cuadro se observa un ocultamiento de lo constructivo mediante la ornamentación, las formas tienen gran movimiento y mucho colorido, además de apreciarse un magistral manejo del claroscuro.[231] La obra recibe el nombre de *El árbol de la vida*, ya que dicho objeto es el eje de la composición de la obra. Si se observa bien, más que un árbol es una cruz cubierta por una vid llena de uvas que simbolizan la eucaristía. Los extremos de los travesaños de la cruz están decorados con tres rosas cada uno, estas flores se vinculan en el pensamiento cristiano a la gracia divina. Rematando la cruz se halla una corona de espinas y la cartera con la inscripción *INRI,* ambas piezas presentes en la pasión de Cristo. A los lados de la cruz aparecen Adán y Eva vestidos de pieles y arrodillados en señal de adoración. De los pechos de ambos personajes brotan dos sarmientos que se mezclan con la vegetación de la cruz y terminan en dos pequeños óvalos. En el óvalo de Adán se puede ver a muy pequeña escala una imagen de la Virgen María mientras que en el de Eva se observa a Cristo. Por debajo de los travesaños fueron pintados los Arcángeles Miguel (¿Quién como Dios?) con indumentaria militar, Rafael (La medicina de Dios) portando en su brazo izquierdo un pescado y Gabriel (La fuerza de Dios) que lleva una vara con flores de azucenas. Por encima de la Cruz en un rompimiento de gloria sobresale el busto de Dios padre y la paloma del Espíritu Santo completando así la presencia de la Sagrada Trinidad en la imagen.

230 Para una mayor información sobre la extensa obra de Cristóbal de Villalpando se recomienda consultar: Juana Haces Gutiérrez *et. al*., *Cristóbal de Villalpando,* (México: UNAM y Fomento Cultural Banamex, 1997).

231 *Cfr.* **SOBERÓN,** Arturo, *Cristóbal de Villalpando: el pincel bien temperado,* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997).

232

232 **Figura 26:** Cristóbal de Villalpando, *El Árbol de la Vida,* siglo XVII.

En la esquina superior derecha se puede identificar a San Jacinto por su hábito dominico además de portar en su mano derecha una escultura de la Virgen y en la izquierda un ostensorio. San Jacinto, santo patrono de Polonia, suele representar la lucha contra la herejía bajo el manto protector de la reina de los cielos pero también la fuerza de la expansión del evangelio en tierras paganas. En el extremo superior izquierdo está San Cristóbal, santo patrón de los viajeros, en su acción de ayudar a cruzar un río al niño que lleva el peso del mundo. Es interesante recordar que los textos hagiográficos lo describen como un hombre físicamente fuerte y grande que busca ponerse al servicio del ser más importante e intenta encontrarlo a través de varios episodios. En uno de estos episodios entra al servicio del Diablo que era temido por todos los reyes del Mundo, pero al descubrir que el Maligno a su vez teme a Jesús crucificado, Cristóbal busca a ese Jesús que en ese momento es un niño.[233] Posiblemente el mensaje general de esta imagen icónica sea que tanto el pecado como la salvación proceden del hombre, ya que si bien Eva y Adán cometieron el pecado, Jesús y María representan la redención del hombre y la capacidad humana de alcanzar la gloria eterna.

A pesar de la riqueza iconográfica de *El Árbol de la Vida*, llaman especialmente la atención los tres personajes que se ubican en la base de la cruz. En el lado izquierdo fue pintada la parte superior de un esqueleto humano que está mirando hacia Adán, y se recarga cómodamente en un lado de una esfera azul sobre la que se asienta la cruz. Este personaje cadavérico no es otro más que la Muerte y la esfera es el Mundo donde viven los seres sobre los que influye. La Muerte lleva en una de sus muñecas una cadena que también sujeta a la figura localizada en el centro. Ésta es el busto de una mujer joven y bella que parece vestir solamente una manta roja en su hombro izquierdo, lleva un brazalete, un collar y unos aretes de perlas. En su cabeza porta un adorno con una joya verde y una gran pluma esponjada carmín. Con su mano izquierda sostiene su cabeza inclinada también hacia el lado

233 La hagiografía completa de ambos santos se encuentra en la obra: Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada,* (Madrid: Alianza, 1999).

del mal. La mujer es poseedora de una frondosa cabellera castaña. Su mirada destaca por que se dirige hacia el posible espectador, acción que sólo hace también San Miguel, pero por las diferencias de tamaño entre ambos personajes se nota más la de la fémina. Con su otra mano sujeta una varita que señala hacia Eva. Generalmente en el ámbito del imaginario cristiano la mujer con poca ropa, enjoyada, bella y sin ningún atributo santo era el símbolo de la vanidad pero también de la carne en el sentido de la concupiscencia, es decir, deseo de los bienes terrenos y, en especial, apetito desordenado de placeres sexuales. Así en el libro de los *Proverbios* está escrito que "La mujer fácil conduce a la muerte y sus pasos llevan directamente al sepulcro".[234] Su cuello está sujeto por una cadena que la une a la criatura de la derecha que inmediatamente se reconoce como el Diablo en su forma de la Najash. El cuerpo sinuoso de este ofidio tiene tres series de escamas muy bellas y está rematado con el rostro de un niño travieso que observa a su encadenada compañera femenina. Esta cara tierna se ve complementada con grandes orejas de chivo y un par de alas de murciélago que revelan su naturaleza maligna. El mensaje aquí es que la Muerte, la Carne y el Diablo están estrechamente relacionados entre sí y son los señores del Mundo terrenal. Las miradas serenas y hasta alegres de la Carne y el Diablo contrastan claramente con las miradas sufrientes de Adán y Eva. Se puede asumir que Villalpando quiso contraponer a la Santísima Trinidad (Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo) ubicados en la parte superior de la pintura con una trinidad maligna que representa la perdición del hombre.

Las imágenes icónicas religiosas novohispanas, como las incluidas en este apartado, en general tenían una función pedagógica y mnemotécnica, heredada de la tradición medieval occidental en donde "las imágenes contribuyen a la instrucción de gentes simples porque son enseñadas por ellas como si lo fueran por los libros. Lo que un libro es para quienes saben leer, lo es una imagen para el pueblo ignorante que la contempla".[235] Resalta el hecho

234 *Proverbios,* capítulo 5, versículo 5.

235 **BAXANDALL,** Michael, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy,* (Oxford: Oxford University Press, 1986), p. 41.

que dentro de los mensajes que se quería enseñar y recordar a la población novohispana con las representaciones del Pecado original no hubo el interés de hacer énfasis en la caída del género humano, sino más bien exponerla como un mero antecedente de la salvación, y por ello era una temática incluida por lo general en obras de mayor envergadura. Un texto novohispano que refuerza esta idea es *Las Constituciones Diocesanas de Chiapa y nueve cartas pastorales* proveniente de la pluma del obispo e inquisidor Fray Francisco Núñez Vega. En dicha obra, más que recalcar el carácter trasgresor de las acciones de la pareja primigenia, se hace hincapié en el peligro que entraña para los humanos el no encontrar la manera de alejarse justo a tiempo de las tentaciones diabólicas.[236] El tema de señalar la amenaza que constituye el Diablo como tentador es un exhorto constante a los fieles a lo largo de la obra. En la mente de este obispo novohispano el mayor culpable de la caída del hombre en el pecado es el Diablo mismo, ya que desde el momento en que Dios estableció un precepto susceptible de romperse dentro del Paraíso, el Maligno estuvo presto a conseguir la realización del pecado en la criatura más querida por el Creador.

Es interesante resaltar el que estas pinturas ligaron definitivamente en el imaginario novohispano a la serpiente con el Diablo. Así puede decirse que la serpiente benéfica y poderosa mesoamericana cambia de piel para volverse: la posibilidad de la tentación, la esencia del mal y la causa de horror en los hombres. Dicha visión era reforzada en procesiones de Corpus Christi, en donde desfilaba una criatura en forma de ofidio conocida como la Tarasca. Las crónicas de la época la describen como un descomunal ser viperino con boca enorme y actitud de morder. Por lo general delante de ella caminaba una niña vestida de alguna santa o advocación virginal y arrojaba agua bendita en la boca reptiliana. Esta costumbre proviene de una leyenda de la costa del mediterráneo hispano en donde según la tradición oral existió una enorme serpiente que asolaba un pueblo cristiano y que fue derrotada, ya sea por Santa

236 *Cfr.* **NUÑEZ DE LA VEGA,** Francisco, *Constituciones Diocesanas de Chiapa y nueve cartas pastorales,* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1988), pp. 270-272.

Marta en algunos casos o por la misma Virgen María en otros.[237] En la Nueva España a la serpiente también se le incluyó en diversas historias donde típicamente jugaba el papel de la antagonista maligna. Por ejemplo, en Puebla de los Ángeles existe una casa que perteneció a Pedro de Carvajal y en cuyas jambas de la entrada principal se muestra parte de una leyenda regional muy similar a la de la Tarasca, de ahí que esa casa sea conocida como "la casa del que mató al animal".[238]

Hay que mencionar que la Tarasca llevaba montura y sobre ella una mujer muy maquillada y con vestido elegante. En España se le llamaba Ana Bolena, aquella reina que se casó con Enrique VIII rey de Inglaterra e hizo que Catalina de Aragón fuera repudiada. En la Nueva España por su parte se le consideraba la representación de la Carne pero también fue conocida como Eva.[239] En cualquier caso dicho personaje indicaba el vínculo existente entre la mujer y el Diablo, hecho que también era recordado en las imágenes icónicas sobre el Pecado Original anteriormente analizadas.

Así, en el texto de Fray Francisco Núñez de la Vega se le achaca gran parte de la culpa de la caída en el pecado a Eva:

> No debía Eva trabar con el diablo, en su forma de serpiente, conversación, ni escucharlo, pues de oírle y responderle pasó a darle crédito y quebrantar el precepto, y para su daño y el de todos, persuadió a su marido que le quebrantase y comiese de la fruta del árbol prohibido, como lo hizo.[240]

Bajo la mirada cristiana la mujer fue la puerta de entrada por la que se cuela el mal, el género femenino era visto como propicio a todo tipo de maldades y provocador de malas influencias. Para lograr el buen camino las mujeres novohispanas debían estar idealmente

237 *Cfr.* **MONCÓ,** Beatriz, "La Tarasca, mujer-diablo en el Corpus Christi" en **MOLINIÉ,** Antoinette, *Celebrando el cuerpo de Dios,* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999), pp. 129.

238 *Cfr.* **SCHEFFLER,** Lilian (compilador), *Cuentos y leyendas de México: Tradición oral de grupos indígenas y mestizos,* (México: Panorama, 1986), pp. 57-58.

239 *Cfr.* **FERNÁNDEZ JUÁREZ,** Gerardo y **MARTÍNEZ GIL,** Fernando, *La fiesta de Corpus Christi,* (España: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002), pp. 492-495.

240 **NUÑEZ DE LA VEGA**, *Op. cit.,* p. 272.

bajo la tutela masculina, ya fuera el padre, el hermano, el párroco, el obispo, el virrey y el rey mismo. Aquellas mujeres que por alguna razón escapaban de tal control patriarcal eran vistas con desconfianza y se les trataba de recluir en las Casas de Recogidas. Existían leyes que limitaban su capacidad jurídica y acotaban sus espacios de desenvolvimiento. Por ejemplo, los bienes y el dinero que integraban la dote de una mujer al contraer matrimonio eran de su propiedad, pero su administración correspondía al esposo. El mayor temor de la influencia demoníaca en la mujer era con respecto a su conducta sexual.[241] Fuera del hogar y el claustro las mujeres siempre estaban en peligro de caer en las garras del tentador del Edén y repetir el hecho nefasto cometido por Eva en el génesis de la humanidad. Mujer y Diablo formaron un binomio que se vio reflejado en la existencia de dichos, pertenecientes a la tradición oral en México, que hacen del Diablo el eterno compañero de lo femenino, por ejemplo: "Si a la mujer y al demonio ves llegar échate a temblar", "Dos hijas y una madre, tres diablos para un padre" y "Suegra, cuñada y mujer, con el Diablo te has de ver".

241 *Cfr.* **GONZALBO AIZPURU,** Pilar, "Las mujeres novohispanas y las contradicciones de una sociedad patriarcal" en *Las mujeres en la construcción de las sociedades iberoamericanas,* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispanoamericanos y El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos: 2004), pp. 121-140.

4.3. El Diablo, adversario de Cristo.

En el imaginario cristiano la encarnación divina en Cristo para la salvación de la humanidad sólo adquiere sentido si la creación corría peligro de caer en las garras de un temible adversario. Así que el Diablo pasó de ser uno de los sirvientes de Dios en el judaísmo a convertirse en la personificación del mal que reta directamente al hijo del Creador en el cristianismo. La representación del Diablo como adversario de Cristo fue enmarcada en diferentes momentos de la historia cristológica como se verá en las siguientes imágenes icónicas.

La figura 27 es un óleo sobre tela con el nombre de *Cristo tentado por el Demonio*, no se conoce el autor pero se sabe que es del siglo XVII y pertenece a la escuela pictórica poblana barroca. Su formato es rectangular vertical y está organizado en dos planos, en el primero de ellos están los dos personajes principales y en el segundo un paisaje citadino ocupa una breve extensión en el ángulo superior derecho. Las líneas de fuerza presentes son diagonales y están formadas por la dirección de las miradas de las figuras principales y la posición de sus miembros. El encuadre es entero ya que la imagen icónica de la derecha casi ocupa la extensión del cuadro hacia lo largo. Los matices carmines y ocres envuelven casi toda la obra pero tienen sus contrapuntos con los tonos azules y amarillos del lado izquierdo. El claroscuro está muy bien trabajado e incluso puede calificarse la obra como tenebrista ya que hace uso de contrastes fuertes entre los volúmenes iluminados y los ensombrecidos del cuadro para destacar más efectivamente el sujeto de la izquierda. Por este estilo es posible que haya recibido influencia del pintor hispano Francisco Ribalta,[242] el cual se especializaba en pintura religiosa con este tipo de juego de luces.

242 *Cfr.* **KOWAL,** David Martín, *Ribalta y los ribaltescos: La evolución del estilo barroco en Valencia,* (Valencia: Diputación provincial de Valencia, 1985).

243

243 **Figura 27:** Anónimo, *Cristo tentado por el Demonio,* siglo XVII.

En primera instancia tenemos a dos personajes en un ambiente sombrío y rocoso donde uno de ellos está sentado sobre una roca con las piernas abiertas. Dicho sujeto va descalzo y viste una túnica blanca con una delgada cuerda por la cintura y una toga azul. Esta vestimenta es uno de los elementos que ayuda a identificar a la figura como Jesús, ya que los creadores icónicos basaban su atuendo por lo que se dice del mismo en el evangelio de San Juan al momento de la pasión de Cristo.[244] Los exégetas han interpretado la túnica de Jesús como símbolo de la unidad del cristianismo ya que es una prenda sin costura y tejida de arriba abajo en una sola pieza.[245] Su mano derecha descansa sobre una de sus rodillas pero su brazo izquierdo está flexionado a la altura del pecho y sus dedos pulgar, índice y medio están estirados, hay que tener presente que estos tres dedos en el imaginario cristiano han sido relacionados con la Santísima Trinidad y eran extendidos para realizar bendiciones, invocar la protección divina y llevar a cabo juramentos a nombre de Dios. El rostro por su parte es de un hombre joven, con pelo castaño largo, barbado y de mirada benévola. La cabeza posee un nimbo, que es un envoltorio circular luminoso, el cual revela la naturaleza divina de su persona. Del lado contrario se encuentra un personaje que se contrapone al arriba descrito. Dicho individuo está de pie, pero pareciera por la posición de sus pies que se dirige hacia Jesús y que de cierta manera se inclina hacia él. Su constitución corporal es más corpulenta y posee una altura mayor con respecto a Cristo. Este personaje viste un hábito de monje compuesto por un alba y un amito con capucha. Con su mano izquierda sujeta una roca que ofrece al Hijo de Dios además de mirar al mismo de forma expectante. El rostro es el de un hombre viejo y barbado pero lo que nos revela su naturaleza maligna son los dedos ganchudos de sus pies pero sobre todo los cuernos que salen de su cabeza.

244 *Evangelio de San Juan,* capítulo 19, versículos 23-24.

245 *Cfr.* **CABRAL PÉREZ,** Ignacio, *Los símbolos cristianos,* (México: Trillas, 1995).

Se puede reconocer que esta obra es una escena del Nuevo Testamento que nos muestra una de las tentaciones a las que el propio Jesús se sometió y superó utilizando la fuerza de la palabra divina contenida en las propias escrituras Las fuentes bíblicas nos dicen al respecto:

> Luego el Espíritu Santo llevó a Jesús al desierto, para que el Diablo lo pusiera a prueba. Estuvo cuarenta días y cuarenta noches sin comer, y después sintió hambre. El Diablo se acercó entonces a Jesús para ponerlo a prueba, y le dijo: -Si de verdad eres el Hijo de Dios, ordena que esta piedra se convierta en pan. Pero Jesús contestó: -La Escritura dice: No sólo de pan vivirá el hombre, sino también de toda palabra que salga de los labios de Dios.[246]

En el paisaje de la esquina superior derecha se notan dos pequeñas figuras en lo alto de un edificio y una de ellas señala hacia un poblado. Tal imagen fue creada para completar el resto del relato bíblico que narra como Jesús siguió siendo tentado con dos pruebas más, en una de ellas se le reta a que se arroje de lo alto de un edificio para que los ángeles lo sujeten y en la otra el Diablo le ofrece el control sobre todos los pueblos de la Tierra, de ambas sale avante citando en cada ocasión versículos bíblicos.[247] En el Evangelio de San Juan no se dice nada sobre este encuentro del Diablo con Cristo en tanto que San Marcos apenas lo menciona. Por su parte San Mateo prácticamente repite lo dicho por San Lucas con la excepción de que cambia el orden de las tentaciones y dice que fue un grupo de piedras en lugar de una sola. En la Carta a los Hebreos se justifica que el Cristo haya sido tentado por el Maligno debido a su naturaleza humana. El Hijo de Dios, por compartir la misma carne y sangre que el resto de los hombres, siempre estuvo en peligro de ser tentado por el mal como los primeros padres, pero a diferencia de Adán aquél pudo salir victorioso gracias al conocimiento de la Palabra de Dios.[248]

246 *Evangelio de San Lucas,* capítulo 4, versículos 1-4

247 *Cfr. Ibidem,* capítulo 4, versículos 5-12.

248 *Cfr. Carta a los Hebreos,* capítulo 2, versículo 14 y capítulo 4, versículo 15.

El lugar donde sucede esta escena, el desierto, aparece en la creencia judeocristiana como un espacio donde moraban los malos espíritus, y en especial los demonios como Azazel mencionado en el Levítico.[249] El desierto, sitio solitario por definición y con un ambiente hostil para la vida humana, era concebido como una zona donde las tentaciones demoníacas se manifestaban con toda su crudeza y donde el hombre se encontraba cara a cara con el Diablo. Por eso mismo cuando los primeros cristianos querían reforzar su fe debían ir a vivir al desierto y enfrentarse con el mayor enemigo del hombre. Es interesante que antes de que se desarrollase plenamente el concepto del infierno, algunos textos intertestamentarios consideraban que la casa del mismo Diablo era el desierto y debido a ello era conocido como la casa de las tinieblas.[250]

Cabe señalar que en ninguno de los textos bíblicos antes mencionados se dice la forma en que el Diablo se le presentó a Cristo cuando lo tentó. Es sugestivo que en este caso el Señor de las Tinieblas estuviera vestido de un monje eremita. Lo anterior puede tener varias lecturas, una era recordar a los fieles que el Diablo como señor de las mentiras lo era también del disfraz, por lo que el Maligno podía adoptar formas aparentemente benignas con tal de hacer caer en el pecado a los incautos. Otra era mostrar la corrupción maligna en que los ministros de la Iglesia podían incurrir, no en balde muchos de los movimientos heréticos habían sido promovidos por sacerdotes y frailes, además de que desde la Edad Media en el arte occidental se ponía como habitantes del infierno a clérigos desobedientes de sus superiores que eran vistos como los nuevos fariseos.

Las raíces iconográficas de las escenas del Diablo como adversario de Cristo se remontan al siglo VI. Así la representación más antigua de este tipo fueron las miniaturas pintadas para el Evangelio de Rábula del año 586.[251] En dicho documento se representa

249 *Cfr. Levítico,* capítulo 16, versículos 5-10.

250 *Cfr. Libro de Enoch*, capítulo 10, versículo 4 en **COBOS PANADERO,** María Isabel, *Apócrifos del Antiguo Testamento,* (México: Valle de México, 2002).

251 *Cfr.* **CENTINI,** *Op. cit.,* p. 97.

a Jesucristo realizando una bendición para expulsar al Demonio de dos hombres. El Evangelio de Rábula será fundamental en la plástica cristiana ya que sus imágenes fueron muy copiadas y distribuidas generando así modelos generales de las representaciones de los evangelios. Comúnmente en el arte de la Alta Edad Media este tipo de temáticas fueron más bien raras por lo que casi hay que esperar hasta el siglo XI en donde se volvieron más abundantes y diversas. No obstante, Rosa Giorgi ha hecho notar que este tipo de temáticas predominaron en obras de pequeño tamaño, como en las biblias miniadas, destacando por su belleza el salterio miniado de la *Det Kongelige Biblioteck* de Copenhague en donde se ilustra una de las tentaciones de Cristo en el desierto.[252] En el arte renacentista destaca por magnitud y calidad la obra realizada por Boticelli para la Capilla Sixtina, en donde el Diablo cual tentador de Cristo fue pintado a la manera de monje eremita como se puede observar en la figura 28.

[253]

En la figura 29 se puede observar una pintura de pincel anónimo, del siglo XVIII y que se encuentra en la parroquia de San Simón Yehualtepec en Puebla. La escena representada se desarrolla en una habitación ocupada por una gran mesa, catorce

252 *Cfr.* **GIORGI,** Rosa, *Ángeles y Demonios,* (Barcelona: Electa, 2004), p. 130.

253 **Figura 28:** Sandro Botticelli, Motivo de *La tentación de Cristo*, 1482.

personajes humanoides, dos animales y una serie de objetos varios. Doce de las figuras están sentadas alrededor de la mesa, visten túnicas y togas, dos de ellos van descalzos. Todo indica que la temática de la obra es la Cena Pascual por lo que once de los personajes serían los Apóstoles y la figura ubicada hacia el centro es Jesucristo una noche antes de su sacrificio. Cabe mencionar que faltaría en dicha representación un Apóstol para que se completaran los doce mencionados en el evangelio. Por su parte Cristo lanza su mirada hacia el posible espectador, con su mano derecha hace la bendición y con la izquierda da una hostia a Judas. Sobre la mesa están los elementos del rito eucarístico como son el pan, el cáliz y las uvas pero también algún tipo de comida vegetal que tal vez sean las hierbas amargas que se comían en la cena pascual judía. Pero no todos los elementos en la obra pertenecen directamente al acontecimiento sucedido en el siglo I sino que existen otros que hacen referencia a la propia época en que el cuadro fue pintado, por ejemplo la mesa, ya que dicho objeto no era utilizado para comer en el mundo mediterráneo de principios de la era común. En este mismo rubro caben los tenedores que sólo se remontan al siglo XI, y el adorno de plata de la mesa que seguramente era un objeto decorativo en las mesas novohispanas. Sin embargo el personaje mas descontextualizado del resto de la imagen es un niño vestido con casaca, chupa, calzón, medias y zapatos del siglo XVIII. La mirada del infante va dirigida hacia el observador. Entre sus manos lleva un jarrón bellamente decorado y con un águila abriendo sus alas en el centro. El que este niño se encuentre incluido en la pintura y que su rostro sea una de los más detallados sugieren que sea tal vez el hijo del patrocinador del cuadro, lo cual llegó a suceder en la pintura novohispana.

[254]

254 **Figura 29:** Anónimo, *Cena Pascual,* siglo XVIII.

Para saber el por qué el Diablo fue incluido en esta escena es muy útil consultar el Evangelio de Juan:

> Jesús se sintió profundamente conmovido y dijo: Les aseguro que uno de ustedes me va a traicionar. -Los discípulos comenzaron entonces a mirarse unos a otros, sin saber de quien estaba hablando. Uno de ellos, a quién Jesús quería mucho, estaba a su lado, de forma que podían conversar mientras cenaban, y Pedro le dijo por señas que le preguntara de quién le estaba hablando. El acercándose más a Jesús, le preguntó: Señor, ¿quién es? -Jesús contestó: Voy a mojar un pedazo de pan, y a quien se lo dé, ése es. -En seguida mojó un pedazo de pan y se lo dio a Judas, hijo de Simón Iscariote. Y tan pronto como Judas recibió el pan, Satanás entró en su corazón. -Jesús le dijo: Lo que vas a hacer, hazlo pronto.[255]

Así el Diablo queda como la causa de inspiración de las acciones traidoras de Judas para con el Hijo del Hombre. En este caso el Tentador presenta características antropozoomorfas, entre las que destacan sus dos enormes alas que guardan mucha similitud con las del murciélago y que pueden tener un simbolismo relacionado con la creencia del poder demoníaco sobre el aire y a la vez recordar su condición de ángel caído. La relación del Diablo con el aire se encuentra en la *Carta de San Pablo a los Efesios* en donde se define a Satán como el espíritu que domina el aire.[256] El demonólogo Johan Weyer en su obra *Pseudomonarquía daemonum* propuso la existencia de un demonio llamado *Murmur* quien era el jefe de las legiones demoníacas cuyo elemento era el aire. El cuerpo de este Demonio tiene una aplicación de tonalidad obscura lo que revela ante los ojos de los observadores cristianos sus negras intenciones. De sus facciones destacan sus ojos que están desorbitados en muestra del pecado capital de la cólera o ira. Dicho pecado capital en el imaginario cristiano era relacionado con la violencia y la agresividad, conductas sumamente reprobables dentro de un cuerpo social.

255 *Evangelio de San Juan,* capítulo 13, versículos 21-27.

256 *Carta de San Pablo a los Efesios,* capítulo 2, versículo 2.

Otro rasgo de la cara que llama la atención es su prominente nariz ganchuda, motivo iconográfico que también fue utilizado para caracterizar al pueblo judío en occidente y que se mantiene vigente en los grupos antisemitas en la actualidad.[257] El vínculo de representación entre el Diablo y los judíos encontraba su aparente justificación por una parte en el Evangelio de San Juan que se refiere a ellos como "vosotros que tenéis por padre al diablo",[258] y por otro en el Apocalipsis se califica a los judíos que no siguieron la palabra de Cristo como la "Sinagoga de Satán".[259]

Otro personaje relacionado con el Demonio es el gato negro que yace plácidamente en la esquina derecha. Entre sus patas esta una cartela que dice en latín *traditio et mors*, es decir "traición y muerte". En el lado contrario está un perro que lleva una cartela que lleva escrito *fidelitas et fides,* fidelidad y fe. Ambos personajes y sus cartelas son una representación de la oposición entre el bien y el mal. Existen varios rasgos del gato que fueron interpretados por el cristianismo como de naturaleza maligna, por ejemplo, lo engañoso de su ojo que cambia según incide la luz en él, o su facultad de cazar en la oscuridad le hizo ganar fama de estar relacionado con los poderes de las tinieblas. Se le relacionó con la lujuria por sus sonoros y llamativos actos de apareamiento. Por su instinto de no matar inmediatamente a su presa y jugar con ella por un rato se le consideró cruel. De todos los animales domésticos tal vez sea el gato el que conservó mayor independencia de sus amos humanos pero ello le acarreó que fuera visto como un ser rebelde y soberbio tal y como lo era Satán. Si lo anterior fuera poco a partir de la Baja Edad Media el gato se convirtió en un elemento indispensable en los aquelarres y en una de las formas favoritas en que el Diablo hacía acto de presencia en dichas reuniones imaginarias.

257 *Cfr.* **RODRIGUEZ BARRAL,** Paulino, *La imagen del judío en la España medieval: El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales,* (Barcelona: Universidad de Barcelona, 2009).

258 *Evangelio de San Juan,* capítulo 8, versículo 44.

259 *Apocalipsis,* capítulo 2, versículo 9.

Miguel Antonio Martínez de Pocasangre fue otro pintor novohispano que también realizó escenas del Diablo como adversario de Cristo. En la figura 30 se presenta un mural al temple realizado por Pocasangre en el Santuario de Jesús Nazareno en el pueblo de Atotonilco, Guanajuato. La construcción de dicho Santuario fue promovida por el sacerdote oratorio Luis Felipe Neri de Alfaro en la segunda mitad del siglo XVIII.[260] El lugar tenía como fin la realización de ejercicios espirituales a través del método jesuítico ignaciano. Pocasangre basó la mayoría de sus obras en el compendio de imágenes reunido por el jesuita Jerónimo Nadal que lleva como título *Evangelicae Historiae Imagines* y que fue publicado por primera vez hacia 1593. La mayoría de los dibujos son del pintor manierista Bernardino Passeri aunque también colaboraron en menor medida Martín de Vos y Johan Wierix. En la introducción del libro se dice que el fin que tenían estas imágenes era:

> Para hallar mayor facilidad en la meditación se pone una imagen que represente el misterio evangélico, y así, antes de comenzar la meditación, mirará la imagen y particularmente advertirá lo que en ella hay que advertir, para considerarlo mejor en la meditación y para sacar mayor provecho de ella; porque el oficio que hace la imagen es como dar guisado el manjar que se ha de comer, de manera que no queda sino comerlo; y de otra manera andará el entendimiento discurriendo y trabajando de representar lo que se ha de meditar, muy a su costa y con trabajo.[261]

En el caso de los asistentes novohispanos al Santuario de Atotonilco, éstos no tenían sino que mirar el interior del edificio, ya que casi en su totalidad fue cubierto con la obra de Pocasangre, para adentrarlos en el misterio de los evangelios mediante un discurso visual articulado con sentencias bíblicas, escritos de Ignacio de Loyola y los poemas de inspiración mística del padre Alfaro centrados todos en la Pasión de Jesús.

260 Para una mayor información sobre el Santuario, su fundador Alfaro y el pintor Pocasangre consultar la obra: José de Santiago Silva, *Atotonilco: Alfaro y Pocasangre,* (México: Instituto Estatal de Cultura de Guanajuato y Ediciones Rana, 2004).

261 **NADAL,** Jerónimo, *Imágenes de la historia evangélica,* (Barcelona: El Albir, 1975), p. 13.

262

262 **Figura 30:** Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, *El beso de Judas,* siglo XVIII.

Se puede ver entonces a Judas Iscariote con un diablillo encaramado en sus espaldas, secundado por soldados con armaduras a la usanza del siglo XVI, dando el beso traidor a Jesús para entregarlo. Pocasangre sigue al Evangelio de San Lucas que consigna la escena en estos términos:

> Todavía estaba hablando Jesús en el huerto de Getsemaní, cuando llegó mucha gente. El que se llamaba Judas, que era uno de los doce discípulos, iba a la cabeza. Este se acercó a besar a Jesús, pero Jesús le dijo: -Judas, ¿con un beso traicionas al Hijo del hombre?[263]

Se debe señalar que ninguno de los cuatro evangelistas menciona la presencia del Diablo expresamente en ese momento, no obstante San Lucas escribe que, días antes de la Pascua, Satanás había entrado en Judas y conspirado con los sacerdotes judíos para arrestar en el momento oportuno a Jesús.[264] Representar un demonio pequeño en el hombro de Judas que pareciera transmitirle al oído insidiosas palabras no hace sino reforzar la idea de que la traición de este apóstol hacia Cristo se explica por la inducción del Diablo. Judas mismo se convirtió en símbolo del mal y en aliado por antonomasia de Satán. Así Jacobo de la Vorágine en su *Leyenda Dorada* cuenta que desde que nació Judas tuvo como compañero al Diablo por lo que desde antes de traicionar a Cristo ya había cometido varios pecados entre los que se incluía fratricidio, parricidio y el incesto.[265] Dante por su parte, en la *Divina Comedia,* sitúa a Judas en la parte más profunda del Infierno junto con el resto de los peores traidores y en la boca del propio Lucifer.[266] La imagen de Judas y el Demonio llegaron a fusionarse en una tradición popular de semana santa en zonas hispánicas. Los muñecos de cartón y trapo que se queman en esa temporada por lo general tienen la figura estereotípica del Diablo y son conocidos como Judas.

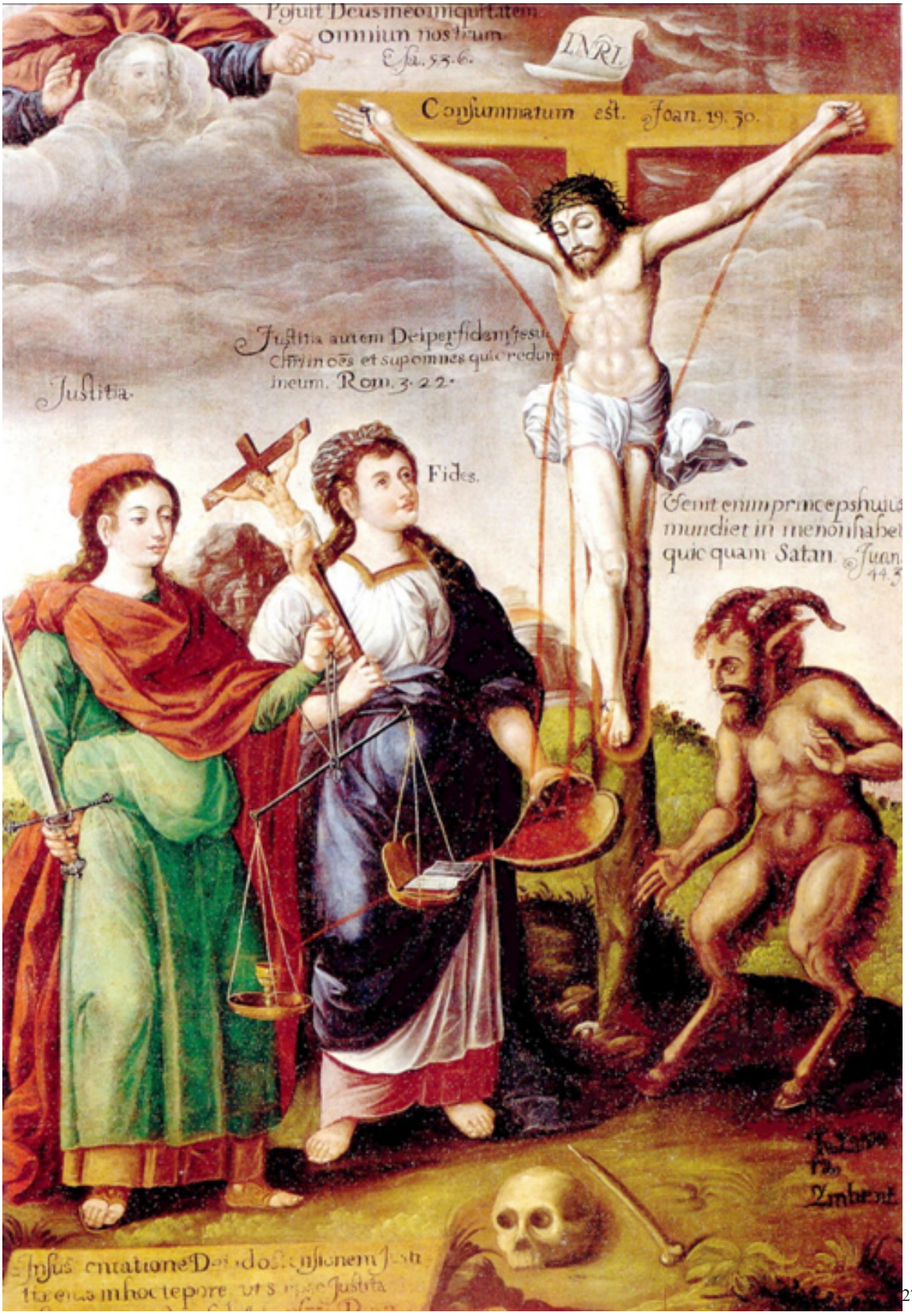
263 *Evangelio de San Lucas,* capítulo 22, versículos 47-48.
264 *Cfr. Ibidem,* capítulo 22, versículos 3-6.
265 *Cfr.* **VORÁGINE,** *Op. cit.,* Tomo I, pp. 180-182.
266 *Cfr.* **ALIGHIERI,** Dante, *La divina comedia,* (México: Espasa Calpe, 2002), p. 160.

En el caso de la figura 31 tenemos una obra del pintor poblano Cristóbal Talavera[267] que realizó para el convento franciscano de San Miguel en Huejotzingo en el siglo XVIII. El cuadro lleva por título *La Justicia y la Fe atestiguan la redención de Cristo* y su temática más que representar un pasaje bíblico como en las figuras anteriores es una alegoría del sacrificio de Cristo para vencer a su adversario el Diablo. Como fondo se puede ver un cielo nublado y en la esquina superior izquierda está Dios Padre, vestido con túnica azul y toga roja. La forma en que Talavera pintó a la primera persona de la trinidad es poco común ya que la cabeza no está por encima de los hombros sino en su pecho entre una pequeña nube. Lo más probable es que esta peculiar composición se deba a una razón de falta de espacio. Dios con su mano izquierda hace el signo de la bendición y con su mano derecha señala una sentencia latina proveniente del libro de *Isaías* que en castellano dice: "Dios puso sobre él toda nuestra inequidad".[268] Los teólogos cristianos han utilizado al texto de *Isaías* como una forma de demostrar que desde el Antiguo Testamento ya estaba prevista la encarnación de Dios como respuesta divina para liberar a la humanidad de todos sus pecados. Tenemos después la imagen de Cristo crucificado, que porta únicamente un paño blanco y la corona de espinas símbolo de su sufrimiento. Sobre el travesaño de la cruz fue escrita otra sentencia latina cuyo significado es: "Todo está consumado".[269] Esta última frase para el pensamiento cristiano tiene un doble sentido, por un lado que lo predicho en las escrituras sobre el Hijo del Hombre se había cumplido, por otro que la expiación sustitucionaria estaba completa y con ello se lavó el pecado original y se mostró un camino para la salvación de la humanidad. De las heridas de Cristo brota la sangre divina que se dirige hacia otros dos personajes que observan la Cruz.

267 Para una mayor información sobre este pintor novohispano consultar: Francisco Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla,* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963).

268 *Isaías,* capítulo 53, versículo 6.

269 *Evangelio de San Juan,* capítulo 19, versículo 30.



270

270 **Figura 31:** Cristóbal Talavera, *La Justicia y la Fe atestiguan la redención de Cristo*, siglo XVIII.

Ambos personajes son femeninos y visten a la manera de la indumentaria grecolatina clásica. La mujer de la derecha mira a Cristo a la cara, lleva un crucifijo en su mano izquierda y en su derecha una suerte de cuenco que recoge la sangre derramada por el Divino Salvador. Junto a ella está un nombre que la personifica como una de las virtudes teologales. A su lado se encuentra la personificación de la virtud cardinal conocida como justicia, la cual lleva los atributos de la espada en la mano izquierda y la balanza en la derecha. En uno de los platillos de este último instrumento está la Biblia con las tablas de la ley y en el otro un cáliz que se llena con la sangre de Cristo lo que le da el equilibrio. Arriba de la Fe está la sentencia latina que explica la presencia de las personificaciones de ambas virtudes ante la Cruz del Salvador:

> Dios hizo que Cristo, al derramar su sangre, fuera el instrumento del perdón. Este perdón se alcanza por la Fe, y demuestra que Dios es justo y que, si pasó por alto los pecados de otro tiempo fue sólo a causa de su paciencia.[271]

Por último se tiene representado a Satán en la parte inferior derecha de la Cruz, esta vez en una forma casi idéntica al dios griego Pan, es decir, con cuernos y las extremidades inferiores de macho cabrío. Este dios era habitualmente relacionado con las siestas y la sensación de sueño que se presenta a medio día, por ello los autores cristianos también lo llamaron *Demonium Meridianum* mencionado en el libro de los Salmos.[272] Dicho demonio era concebido como aquel que atacaba a la mitad de la jornada y llenaba el cuerpo de cansancio, la mente de tedio, y la nostalgia por los placeres mundanos. Atacaba sobre todo a los frailes haciendo que éstos se quedaran dormidos durante sus oraciones y provocándoles aversión por el monasterio. Así se puede constatar que una simple sensación de sopor a los ojos cristianos se convirtió en otra arma del adversario de Cristo.

271 *Carta de San Pablo a los Romanos,* capítulo 3, versículo 25.

272 *Salmos,* salmo 91, versículo 6.

Arriba de los cuernos demoníacos el espectador puede ver otra sentencia latina proveniente del Evangelio de Juan y que traducida al español dice:

> Este es el momento en que el mundo va a ser juzgado, y ahora será expulsado el príncipe de este mundo.[273]

En ese mismo evangelio tal denominación para el Diablo aparece otras dos veces: durante la última cena Jesús anuncia que a pesar de que las fuerzas demoníacas tomarán fuerza en realidad no tienen poder verdadero sobre él y anuncia que esta potencia temible a pesar de sus victorias parciales contra el Hijo del Hombre está destinada al fracaso total.[274] Tales citas bíblicas reforzaron la idea del Diablo como dueño del mundo presente y la existencia de una guerra entre este mundo y el mundo del Señor. A la pregunta de a qué mundo es el que gobierna Satán los diferentes cristianos han dado diversas respuestas, la más extrema dice que todo el mundo material es malo y la prueba de ello es la existencia de la enfermedad, el sufrimiento y la muerte, tal era la opinión de gnósticos y cátaros. Una opinión más moderada es que desde el comienzo el Diablo fue consiguiendo más poder sobre el mundo hasta que en los tiempos de Jesús su dominio fue casi completo pero de ahí en adelante su hegemonía sobre lo existente fue retrocediendo, la evangelización de América fue vista como parte de ese repliegue maligno. Otro punto de vista dice que Dios fue el que permitió un poder temporal sobre el mundo el cual caducó con el sacrificio en la Cruz.[275] Para la patrística en general el señorío de Satán no era tanto en este mundo en cuanto tal, sino sobre las personas pecadoras, quienes, a causa de sus apegos al mundo, habían llegado a formar parte del ejército del Diablo. El máximo exponente de esta interpretación fue San Agustín quien lo expresó en *La Ciudad de Dios.*

---

273 *Evangelio según San Juan,* capítulo 12, versículo 31.

274 *Ibidem,* capítulo 14, versículo 30 y capítulo 16, versículo 11.

275 *Cfr.* **RUSSELL,** *El Diablo… Op. cit.,* pp. 225-240.

Otra representación del Diablo como adversario de Cristo se tiene en la figura 32 que es una pintura titulada *Cristo descendiendo a los infiernos,* atribuida al poblano Lorenzo Zendejas,[276] realizada a finales del siglo XVIII y que hoy se puede contemplar en el Museo Nacional de Historia. El cuadro es dividido en dos por una diagonal, en la parte superior se encuentra Cristo con un paño blanco y una toga roja, en su mano derecha porta un estandarte blanco con el símbolo de la Cruz y con la izquierda señala las puertas del Cielo envueltas en un sol resplandeciente. Una serie de figurillas evocan la crucifixión y ascienden de la parte inferior de la diagonal indicando así un camino a la salvación. Jesús se encuentra rodeado por una serie de seis personajes que parecen agradecer su ayuda. En la parte de la diagonal inferior el tono de la luz dado por el pintor es más sombrío. En la parte inferior derecha hay tres hombres y una mujer que suplican la ayuda del Divino Salvador, junto a ellos hay inscripciones en latín que hacen referencia a los reyes de Jerusalén y Jericó. De uno de estos personajes surge una planta con rosas rojas que se dirige hacia el límite de la diagonal y después se esfuma en forma de humo. Hay que recordar que en simbolismo cristiano la rosa roja representaba a la sangre que el Crucificado había derramado y con ello era muestra patente del amor celestial que existía entre Dios y sus criaturas.[277] En la misma zona se esparcen unas tablas de la ley que dan identidad a estos personajes como profetas del Antiguo Testamento. Un poco más arriba está una fuente que funge como espejo, símbolo de la banalidad, en donde nadan pequeños demonios negros. Se tiene a un personaje que se destaca por un lado por su vestimenta que parece ir más acorde con la época del pintor a diferencia de todos los demás personajes pero también por su terrible expresión facial de angustia.

276 *Cfr.* **PÉREZ SALAZAR,** *Op cit.,* p. 41.

277 *Cfr.* **BIEDERMANN**, *Op. cit.,* pp. 402-403.

278

278 **Figura 32:** Lorenzo Zendejas (Atribuido), *Cristo descendiendo a los infiernos,* siglo XVIII.

Esta pintura se circunscribe a la tradición de las representaciones de la catábasis, es decir, la creencia en la posibilidad de que un personaje pueda visitar un inframundo relacionado con la muerte y pueda salir de dicho lugar. Generalmente el protagonista de la Catábasis es un dios o un héroe que busca alcanzar una meta ya sea realizando un cambio en el inframundo que traerá un beneficio terrenal, el enfrentamiento del mal que habita el reino de la muerte o el conocimiento de un ser que sólo puede localizarse en tan recóndito sitio. Así en la mitología sumeria la diosa *Inanna* desciende al *Irkalla* (el lugar del no retorno) para enfrentarse a su contraparte maligna la diosa *Ereshkigal*. El pensamiento mítico grecolatino por su parte brinda numerosos ejemplos de catábasis en sus semidioses y héroes: Hércules baja al Hades para cumplir la prueba de atrapar a Cerbero, Orfeo va en búsqueda de su amada, Eneas desciende para entrevistarse con su padre, los Dióscuros se rolaban su estancia en el lugar de los muertos y Teseo fue a tratar de secuestrar a la mismísima esposa del dios del inframundo.[279]

En relación a la catábasis de Cristo los evangelios canónigos dicen poco. En el evangelio según San Mateo fue escrito que el Hijo del hombre después de su muerte en la cruz pasará tres días y tres noches en el seno de la Tierra.[280] En la primera carta de San Pedro informa que entre el período de la Crucifixión y la Resurrección Jesús bajó a predicar a los buenos espíritus que estaban presos por el Diablo. Los teólogos cristianos, que se sirvieron para ello de fuentes apócrifas, explicaron la misión de Cristo en el reino de los muertos, de esta forma su bajada tuvo la finalidad de santificar y salvar de las garras del Diablo a todas las almas de los justos que habían muerto antes de su venida, entre ellos las grandes figuras del Viejo Testamento como Adán, Noé, Moisés, David, etc.

279 *Cfr.* **GONZÁLEZ SERRANO,** Pilar, "Catábasis y resurrección" en Espacio, Tiempo y Forma, No. 12, 1999, pp. 129-179.
280 *Cfr. Evangelio según San Mateo,* capítulo 12, versículo 40.

De todos los textos apócrifos que hacen referencia de la catábasis de Jesús el que más abunda en ello es el *Evangelio de Nicodemo*. Este escrito fue realizado por la comunidad cristiana de Egipto y fue de los elementos diferenciadores del rito copto.[281] Aunque el rito latino no lo consideró dentro de su canon y algunos de sus teólogos inclusive lo consideraron herético su contenido permeó en las imágenes icónicas cristianas. De esta suerte es útil el texto de Nicodemo para reconocer a los personajes cornudos de esta pintura. El de mayor tamaño y cuernos hacia arriba sería Satán, que según Nicodemo es el príncipe de la muerte, mientras que la criatura con los cuernos hacía abajo sería la Furia que era el demonio encargado de administrar el Infierno. El relato dice que un resplandor como el sol entró por la puerta del infierno y esto provocó el regocijo de los patriarcas y profetas antiguos. Lo anterior inició una discusión entre Satanás y la Furia que versó sobre la identidad del que vendría con tanto poder al Infierno y que hacer con él para retenerlo como prisionero. En la conversación sale a relucir que era un hombre llamado Jesús que le había ocasionado a los poderes de las Tinieblas varias derrotas mediante milagros que realizaba. Satanás trata de calmar a la Furia diciéndole que Jesús le tenía temor a la muerte ya que le había oído decir que su alma estaba triste hasta la muerte y por eso había excitado al pueblo judío a ocasionar su crucifixión, pero la Furia le responde:

> ¿Quién es este príncipe tan poderoso y que, sin embargo, teme a la muerte? Porque todos los poderosos de la tierra quedan sujetos a mi poder desde el momento que tú me los traes sometidos por el tuyo. Si, pues, tú eres tan poderoso, ¿quién es ese Jesús que, temiendo a la muerte se opone a ti? Si hasta tal punto es poderoso en su humanidad, en verdad te digo que es todopoderoso en su divinidad, y que nadie podrá resistir a su poder. Y cuando dijo que temía a la muerte, quiso engañarte, y eso constituirá tu desgracia en los siglos eternos.[282]

281 *Cfr. El Evangelio de Nicodemo* en **DE SANTOS,** Otero Aurelio, *Los evangelios apócrifos,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1996), pp. 150-213.

282 *Ibidem,* capítulo XXI, versículo 5.

Después cuando la Furia se enteró que el Jesús que venía era el mismo que le había arrebatado a Lázaro[283] de su poder ésta le suplicó a Satanás que no trajera hacia ella a tal hombre. Pero ya era demasiado tarde y Jesús hace su entrada triunfal a los infiernos a pesar de que Satanás salió a pelear con él y la Furia mandó cerrar las puertas del infierno. Los lazos del pecado que mantenían en el averno a los patriarcas, profetas y justos fueron rotos y tal evento, nos dice el texto, causa gran espanto en todas las potestades infernales. Así el Rey de la Gloria muerto en la cruz proclama su victoria ante todos los demonios. A continuación la Furia con su lengua de fuego hace imprecaciones acusadoras contra Satanás:

> Belzebú, príncipe de condenación, jefe de la destrucción, irrisión de los ángeles de Dios, ¿qué has querido hacer? ¿Has querido crucificar al Rey de la Gloria, sobre cuya ruina y sobre cuya muerte nos habías prometido tan grandes despojos? ¿Ignoras cuán locamente has obrado? Porque he aquí que este Jesús disipa, por el resplandor de su divinidad, todas las tinieblas de la muerte. Ha atravesado las profundidades de las más sólidas prisiones, libertando a los cautivos y rompiendo los hierros a los encadenados. Y he aquí que todos los que gemían bajo nuestros tormentos nos insultan y nos acribillan.[284]

En cuanto la Furia terminó de hablar, Cristo le dijo que Satanás quedaría bajo su potestad junto con todos los pecadores, de ahí se infiere que el hombre representado con gran cara de angustia en el cuadro es uno de los pecadores que vio ante sus ojos la partida de los antiguos profetas y con ello sufrió por la reiteración de su condenación. A pesar de esta gran derrota del adversario de Cristo, los teólogos cristianos postularon que el Infierno continuó abierto y listo para recibir a los hombres que siguieran pecando hasta la derrota definitiva del Diablo prevista en el libro del Apocalipsis. Además, en el tiempo entre la resurrección de Cristo y el Juicio Final, el Adversario continuaría corrompiendo la Tierra.

283 *Cfr. Evangelio según San Juan,* capítulo 11, versículos 38-44.

284 **DE SANTOS,** *Evangelio de Nicodemo... Op. cit.,* capítulo 24, versículo 1.

La figura 33 es un óleo sobre tela que lleva por nombre *Juicio Final* y que fue pintada por Andrés de Concha[285] para el convento dominico de Yanhuitlán en la segunda mitad del siglo XVI. En la parte superior central de esta obra se encuentra Cristo envuelto en un rompimiento de gloria y con una toga roja. Aunque comúnmente el color rojo en el pensamiento cristiano tenía una connotación negativa, también llegó a significar el color de la sangre del sacrificio de Cristo y del amor fervoroso que sentía Dios para con el Hombre.[286] Por ejemplo, el que los cardenales vistan de rojo era una afirmación de que estaban dispuestos a morir en sacrificio por Cristo. En las representaciones del Juicio final Cristo viste de rojo porque este color es expresión de amor triunfante y resurrección. Con su mano izquierda lanza un ramo de azucenas, flores que en el imaginario cristiano guardan un significado de pureza del alma y la virginidad, hacia un grupo de cinco mujeres. Todas ellas tienen una actitud fervorosa y de súplica como revelan sus manos en señal de oración. De estas féminas destaca una debido a su tamaño y al manto negro en señal de luto, por esta vestimenta la mujer puede tener una de dos identidades: María Magdalena o la Virgen María en su advocación de Nuestra Señora de los Dolores. Hacia el lado derecho de Cristo flota una espada como insignia de justicia y castidad. San Juan dice en el *Apocalipsis* que en el día del Juicio Final se verá una espada salir de la boca de Cristo, que es señal de la fuerza invencible de Dios y de la verdad celestial, que cual rayo descenderá del cielo.[287] De los seis personajes que están bajo la espada se pueden identificar tres de ellos por sus atributos: San Pedro que porta las llaves del cielo, Simón de Cirene quien carga una cruz y el profeta Isaías que lleva los pergaminos de la ley antigua.

285 Para una mayor información sobre el pintor se puede consultar: Martha Fernández, "Andrés de Concha: nuevas noticias, nuevas reflexiones", en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 59, México, UNAM, 1988, pp. 51-68.

286 *Cfr.* **BIEDERMANN,** *Op. cit.,* p. 401.

287 *Cfr. Apocalipsis,* capítulo 1, versículo 16.

288

288 **Figura 33:** Andrés de Concha, *Juicio Final,* siglo XVI.

Bajo los pies de Cristo tres regordetes querubines tocan tal vez algunas de las siete trompetas mencionadas en el *Apocalipsis*.[289] En todo el plano inferior de la obra se desarrolla la separación de los salvos y los condenados, acción basada en la idea de la sicostasia, que es la creencia de que las almas tendrán un destino en el más allá de acuerdo a sus actos cometidos en la tierra. Así un ángel conduce a los seguidores de Cristo a la gloria del Paraíso, y el Diablo, a los pecadores a sufrir los tormentos del Infierno. Las concepciones del Juicio Final y la separación de las almas pueden remontarse a la escatología mazdeísta, en donde al final de los tiempos las fuerzas del bien encabezadas por *Ahura Mazda* obtienen la victoria final contra el líder de todo lo maligno *Angra Mainyu*. En el *Avesta* se puede leer que la humanidad será juzgada y los buenos separados de los malos.[290] Los textos bíblicos del Antiguo Testamento que abundan más en el tema del Juicio Final son *Isaías* que advierte que el Señor va a arrasar la tierra, castigar a los malos y derrotar a la muerte en el final de los tiempos,[291] y el libro de *Joel* que augura el juicio del Señor contra todas las naciones y cortará a los malvados con la hoz de su ira cuando llegue el momento.[292] Prácticamente todos los libros bíblicos del Nuevo Testamento hacen mención del Juicio final que se avecina después de la resurrección de Cristo. Por ejemplo, San Mateo cuenta que la señal definitiva del Juicio Final es la Parusía, o segunda venida de Cristo a la Tierra, que será cuando separará a los cabritos de las ovejas.[293] No obstante el libro bíblico de carácter escatológico por excelencia es sin lugar a dudas el *Apocalipsis*. Tal ha sido su impacto en la cultura occidental que la misma palabra que designa su nombre, que originalmente significa "revelación", se convirtió en sinónimo del fin del mundo.

289 *Cfr. Apocalipsis,* capítulo 8, versículo 6.
290 *Cfr.* **PUECH,** *Op. cit.,* pp. 52-63.
291 *Cfr. Isaías,* capítulos 24-25.
292 *Cfr. Joel,* capítulo 3.
293 *Cfr. Evangelio según San Mateo,* capítulo 25, versículos 31-46.

Andrés de Concha en este caso pintó al Diablo como un Caronte cristiano con todo y barcaza. Caronte en la mitología grecolatina era el barquero que conducía a los muertos hacia el Hades a cambio de un óbolo.[294] Dante incorporó a este barquero siniestro dentro del imaginario cristiano en la *Divina Comedia* y de hecho es el primer personaje con nombre que el escritor encontró en el infierno.[295] El por qué fue demonizado Caronte e inclusive su figura usada para representar al Príncipe de las Tinieblas puede explicarse mediante dos cosas: primeramente el significado de su nombre, καρων en griego, quiere decir "brillo intenso", lo que es muy similar a una de las denominaciones del Diablo como "portador de la luz" o Lucifer.[296] En segundo lugar se encuentra el hecho de la estrecha relación que se le daba al Demonio con la muerte en el pensamiento cristiano como se puede verificar en el evangelio de Nicodemo donde se le llama "príncipe de la muerte".[297]

Según el *Apocalipsis* el Diablo tendrá una muy amplia participación en los hechos que sucederán en el Juicio Final. Satanás presentará la batalla final y echará mano de todos sus recursos, inclusive realizará una encarnación de sí mismo en el "falso profeta". El destino final del Diablo en el imaginario oficial del cristianismo es la derrota y el ser "atormentado día y noche por todos los siglos",[298] lo que contrasta con el pensamiento de Orígenes de Alejandría, quien propuso la redención del Diablo, o la creencia mazdeísta que dice que el principio del mal será totalmente destruido. Así se tiene que el Diablo seguirá existiendo por siempre, si bien derrotado en definitiva, y ocupará su lugar como adversario de Cristo recibiendo por ello los peores castigos. Aún al final se mantiene el principio teológico controvertido pero necesario *Sine diabolo nullus Dominus.*

294 *Cfr.* **VIRGILIO**, *La Eneida,* (México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 2006), p. 163.
295 *Cfr.* **ALIGHIERI,** *Op. cit.,* libro III, línea 78.
296 *Isaías,* capítulo 14, versículo 12 y *Apocalipsis,* capítulo 9, versículo 1.
297 *Evangelio según Nicodemo... Op. cit.,* capítulo XXI, versículo 5.
298 *Apocalipsis,* capítulo 20, versículo 10.

Las imágenes icónicas religiosas novohispanas, como las que se acaban de analizar, tenían entre sus fines la meta paradójica de visualizar lo invisible. Los posibles espectadores eran testigos tanto de eventos sagrados pasados, el descendimiento de Cristo al Infierno, como futuros conocidos de antemano, el Juicio Final. Juan de Torquemada nos dice que en el hombre "existe la necesidad de ver la historia divina con los ojos corporales para guiarse en un mundo sometido a la angustia del mal".[299] Cualquier novohispano que no padeciera de ceguera por medio de estas pinturas era refrendatario de la intervención del Espíritu Maligno en la vida de Cristo y de su eterna animadversión hacia el Salvador. De este modo el Diablo pudo ser visto en forma del monje tentador, el zoomorfo incitador de Judas, el enano medio chivo ante la cruz o el monstruo energúmeno vencido en los infiernos. Las imágenes del Maligno fueron interiorizadas en las mentes novohispanas y algunas veces proyectadas en visiones envueltas en situaciones de ansiedad. Por ejemplo existen los relatos de las monjas novohispanas que decían ser confrontadas por el Adversario de Cristo dentro de sus conventos. Sor Margarita de San José relató ante los inquisidores que el Diablo la engañaba para entrar a su celda vistiéndose de monje y que para sacarla de su concentración durante los rezos del día se le aparecía como un enano cornudo muy ridículo que la hacía reír. Cuando esta monja finalmente fue poseída por el Demonio dijo sentir un gran odio hacia las imágenes de Cristo, especialmente cuando se le representaba crucificado por ser este símbolo de la derrota del Maligno. La monja procedió a destruir cuanta imagen del Hijo de Dios que caía en sus manos y por ello fue llevada ante el Santo Oficio.[300] Ante los ojos de los inquisidores, con tales actos sor Margarita en su estado de posesa había asumido el papel del Adversario de Cristo.

299 **TORQUEMADA,** Juan de, *Monarquía Indiana,* (México: UNAM, 1995), p. 106.

300 *Cfr.* Archivo General de la Nación, México, Ramo Inquisición, tomo 1029, expediente 6.

4.4. El Diablo, enemigo de la Virgen María.

Con base en las imágenes icónicas encontradas durante la elaboración de este estudio se puede decir que las representaciones más abundantes del Diablo durante la época novohispana fueron aquéllas en donde el Maligno aparecía a los pies de la Virgen María. Prácticamente todos los grandes pintores novohispanos en algún momento de sus carreras abordaron dicha temática. Además este tipo de representación fue una de las más constantes ya que se puede encontrar a la Virgen con el Diablo desde los frescos franciscanos más antiguos del siglo XVI hasta en óleos sobre tela de la primera década del siglo XIX. Todo ello indica la importancia de presentar como enemigos a la máxima intercesora de la humanidad y a su mayor acusador ante el tribunal de Dios.

La figura 34 muestra una pintura realizada en óleo sobre lámina de factura anónima que fue realizada en el siglo XVIII y que actualmente puede admirarse en el Museo Nacional del Virreinato. El formato de esta obra es rectangular vertical y su composición se organiza en dos planos, en el primero se sitúan los personajes principales y sirve el segundo como fondo. En definitiva los focos de atención se localizan en el centro de la imagen pero existen líneas de fuerza diagonales que hacen dirigir la mirada hacia el ángulo inferior izquierdo. El encuadre se encuentra entre el plano general y el entero ya que los pies y cabeza del personaje protagónico se encuentran cerca de los límites superior e inferior del cuadro. Los sujetos de la obra cuentan con volumen, fueron trabajados con gran detalle en sus rostros y en general poseen una clara línea de recorte aunque en ciertas partes ésta es más bien difusa. La obra disfruta de gran luminosidad sobre todo alrededor de su centro. Con respecto a los colores, predominan tonalidades cálidas hacia la parte superior y prevalecen las frías hacia el lado contrario pero en conjunto están equilibradas.

301

301 **Figura 34:** Anónimo, *Virgen del Apocalipsis,* siglo XVIII.

Para entender esta escena a cabalidad se recurre al pasaje del libro Apocalipsis que cuenta:

> Una gran señal apareció en el cielo: Una Mujer envuelta en el sol como en un vestido, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre la cabeza. La Mujer estaba encinta, y gritaba con los dolores del parto y con el tormento de dar a luz.[302]

La misteriosa figura de la Mujer fue interpretada por los exégetas de diversas maneras, predominó en los primeros tiempos del cristianismo la idea de que representaba al antiguo pueblo de Israel puesto que de él procede el Mesías. Bajo esta visión las doce estrellas que coronan su cabeza serían las doce tribus israelitas que fueron sacadas de Egipto. Existe un pasaje bíblico que describe una mujer muy similar en un canto de victoria del pueblo de Israel que ayudó a reforzar esta interpretación.[303] No obstante, con el gran auge que tuvo la devoción a la Virgen María a partir del siglo XII, esta mujer apocalíptica adquirió la identidad mariana en cuanto que ella es considerada en el imaginario cristiano como la madre que dio luz al Mesías. Según la interpretación mariana las doce estrellas son los 12 apóstoles de Cristo que presenciaron la asunción de la Virgen. El sol que la envuelve está relacionado con el simbolismo del "sol invicto", elemento iconográfico de la cultura romana que hace referencia a la celebración del solsticio de invierno, que los cristianos vincularon con el nacimiento de Cristo. Por su parte, las dos grandes alas que salen de su espalda aluden al versículo del Apocalipsis que narra como éstas le fueron dadas a la mujer para que pudiera escapar de un terrible enemigo que la perseguía.[304] Cabe señalar que la mujer viste una túnica blanca y un manto azul, colores que dentro del arte cristiano fueron asociados con la virginidad y la pureza respectivamente. En sus brazos lleva un pequeño niño, que no es otro sino el Salvador, que dirige su mirada y su brazo derecho hacia la figura de un anciano que posee una aureola triangular, que

302 *Apocalipsis,* capítulo 12, versículos 1 y 2.

303 *Cfr. Isaías,* capítulo 26, versículo 17.

304 *Cfr. Apocalipsis,* capítulo 12, versículo 14.

lo identifica como Dios Padre, y lleva entre sus manos una esfera azul contenida en lo que al parecer son lazos metálicos. El libro del Apocalipsis nos aclara que este niño es el hijo varón que dio a luz la mujer y cuyo destino será gobernar a todas las naciones.[305] La mujer posa su pie derecho sobre una media luna, astro que a lo largo de la historia del arte cristiano ha sido tomado de diferentes maneras. Biedermann considera que las culturas del mediterráneo antiguo interpretaron a este cuerpo celeste como femenino ante todo por ser un astro receptor pasivo de luz, pero también a causa de la semejanza del mes lunar con el período de la menstruación.[306] Dado que María está pisando la luna se hace evidente que aunque era una fémina, debido a su condición de madre del Salvador era bendita entre las mujeres, es decir, una mujer pero superior al mismo tiempo de todas las demás. A su vez la luna, astro típicamente nocturno, fue relacionada con los poderes malignos de la noche, y por ende con el Diablo, de ahí que la Virgen encima de la luna muestre la superioridad del bien sobre el mal. Marina Warner ha estudiado la luna como símbolo de Juan Bautista, personaje que mengua en cuanto aparece el sol de la justicia que es Cristo.[307] Con el avance del imperio turco en el siglo XV, cuyo estandarte tenía una media luna, el hecho de que María pise este astro fue visto como un signo de la victoria del Cristianismo sobre el Islam. Bajo la luna se puede observar una esfera azul que representa al mundo, lo que en el arte occidental está ligado al dominio sobre éste, fórmula alusiva al señorío de la Virgen María sobre el orbe celeste razón por la cual también era reconocida por los cristianos como "Reina de los cielos".

El pie izquierdo de la Mujer Apocalíptica está pisando una de las siete cabezas de una extraña criatura. Este ente policéfalo recuerda mucho al monstruo de la mitología grecolatina conocido como la Hidra de Lerna, que fue uno de los seres que Heracles tuvo que eliminar para completar sus famosos doce trabajos.[308] Usualmente, el cuerpo

305 *Cfr. Apocalipsis,* capítulo 12, versículo 5.

306 *Cfr.* **BIEDERMANN,** *Op. cit.,* p. 277.

307 *Cfr.* **WARNER ,**Marina, *Tú sola entre las mujeres: el mito y el culto de la Virgen María,* (Madrid: Taurus, 1991), p. 33.

308 *Cfr.* **APOLODORO**, *Biblioteca,* (Madrid: Gredos, 2002), p. 98.

de este enemigo de la Virgen posee características reptilianas aunque no del todo. Por ejemplo sus patas con garras se asemejan a las de un gran felino y sus muchos cuellos sugieren estar cubiertos por una especie de vellosidad. Puede decirse que las cabezas son una combinación muy rara entre reptil y perro con algo de porcino. En una de las testas se aprecian un par de cuernos pero todas ellas se diferencian entre si por contar con diferentes tipos de orejas. Mientras que cuatro de las cabezas tienen una lengua viperina las otras tres detentan lenguas de fuego. De dos de las bocas de esta criatura sale humo que se difumina bajo la esfera azul. Las expresiones de los distintos rostros tienen un halo de rabia y frustración. De su espalda salen dos alas poco agraciadas que contrastan claramente con las de la mujer. A lo largo de su cuerpo fueron pintadas una serie de manchas de forma irregular, que dentro del imaginario cristiano tienen un carácter de deshonra y suciedad. El color verdoso de su piel habla de podredumbre y corrupción moral, no en balde este tipo de verde era uno de los colores asignados al Diablo.[309] Cabe señalar que en una época sin sistemas de refrigeración eficientes el que un alimento se tornara verdoso era señal de un peligro sumamente mortal. La cola es larga, comienza ancha y se estrecha conforme llega a su final rematado en una punta triangular; llama la atención su gran extensión que casi abarca la vertical del cuadro y que señala su origen celestial. Por otra parte su estructura curvilínea y anillada recuerda a un ofidio.

Para identificar a este personaje policefálico se tiene que consultar el texto bíblico del Apocalipsis que dice:

> Luego apareció en el cielo otra señal, un dragón rojo que tenía siete cabezas, diez cuernos y una corona en cada cabeza. Con la cola arrastró la tercera parte de las estrellas del cielo, y las lanzó sobre la tierra. El dragón se detuvo delante de la mujer que iba a dar a luz, para devorar a su hijo tan pronto como naciera.[310]

309 *Cfr.* **RÉAU,** *Op. cit.*, p. 82.

310 *Apocalipsis,* capítulo 12, versículos 3 y 4.

Tradicionalmente al ente mencionado en este pasaje y localizado bajo el pie de la Mujer Apocalíptica se le ha interpretado como su enemigo, que no es otro sino el Diablo. Todos los rasgos simbólicos con que es descrito y pintado Satanás ponen en relieve su enorme poder, que no obstante es derrotado por la Madre del Mesías como representante del bien. Las estrellas que son arrastradas del cielo a la Tierra han sido vistas como aquellos ángeles que fueron seducidos por el Diablo, por ello expulsados del cielo y convertidos en los demonios fieles al Príncipe del Averno. El porqué de las siete cabezas puede ser explicado desde dos puntos de vista. Si se considera a la Mujer como el pueblo de Dios, las siete cabezas representan los reinos que Satanás ha utilizado para oprimir a los seguidores de Dios a través de los siglos, los cuales fueron: egipcios, filisteos, asirios, babilónicos, persas, seleúcidas y romanos. En cambio desde la perspectiva de la Mujer como la Virgen María, las siete cabezas simbolizan los respectivos pecados capitales: lujuria, ira, avaricia, soberbia, gula, pereza y envidia. Los pecados capitales eran llamados así por que se estimaba que eran el origen de todos los vicios y ofensas existentes contra Dios. En cualquier caso la imagen icónica del dragón de las siete cabezas a modo de enemigo pisoteado por la Mujer Apocalíptica, se constituyó en el mensaje que dice a los fieles que al final se puede vencer tanto a los aliados terrenales del Diablo como a los vicios más fuertes de los que el enemigo de la Virgen se valga.

Se sabe por testimonios escritos que las primeras imágenes icónicas de la Mujer Apocalíptica frente a su enemigo se remontan al siglo IV, sin embargo la imagen más antigua que se conserva está en un manuscrito del siglo IX que resguarda la biblioteca de la ciudad de Trier en Alemania.[311] Entre los siglos X y XI este tipo de imagen se vuelve cada vez más abundante en las biblias miniadas y ya en el siglo XII aparece en los relieves de la Catedral de Reims. En el siglo XV los temas marianos que incluían al Diablo recibieron un fuerte impulso en los grabados flamencos, los cuales tuvieron una amplia difusión por

311 *Cfr.* **PAYO HERNANZ,** René Jesús, "Notas para el estudio de la mujer apocalíptica" en *En torno al Apocalipsis,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001), pp. 199-200.

toda Europa. Jan Sadeler realizó a finales del siglo XV una gran cantidad de grabados de la Virgen Apocalíptica y el Diablo que disfrutaron de una fuerte demanda en la Península Ibérica. Para Manuel Trens el grabado de la Apocalíptica que tuvo más influencia en el arte hispano, y por ende en el novohispano, es el realizado por Durero en las postrimerías del siglo XV, que se puede ver en la figura treinta y cinco.[312]

[313]

A medida que fue creciendo la devoción mariana su imagen icónica se fue diversificando según los dones o atributos que el imaginario cristiano le iba asignando y las representaciones localistas que fueron surgiendo. Para explicar tal fenómeno los teólogos cristianos recurrieron a la figura de la advocación, concepto que tiene como fin servir de identificador de un lugar, mensaje o característica específica a la hora de rezar o recordar algo sagrado y que por lo general se encontraba ligado al patronazgo de un grupo.[314] Así la Iglesia buscaba poner énfasis en el hecho de que a pesar de que la Virgen María se presentara de muchas formas, al igual que su enemigo, ésta era una sola. Un ejemplo más

312 *Cfr.* **TRENS,** Manuel, *María: Iconografía de la Virgen en el arte español,* (Madrid: Plus-ultra, 1946), p. 173.

313 **Figura 35:** Alberto Durero, *Virgen del Apocalipsis,* siglo XV.

314 *Cfr.* **GRAU,** José, *Teología,* vol. I, (Barcelona: Clie, 1973), p. 79.

de una advocación mariana en donde su enemigo está presente se tiene en la figura treinta y seis. Esta obra de rasgos delicados y colorido tenue es un óleo sobre vitela firmado por Luis de la Vega Lagarto[315] con la fecha de 1631 y localizado en el Museo José Luis Bello. En éste se puede ver una mujer parada sobre una media luna, con manos orantes, una mirada compasiva y que ostenta un resplandor con estrellas que rodean su cabeza. Tanto la luna como las estrellas y el resplandor la relacionan con la Mujer Apocalíptica pero a diferencia de ésta no carga ningún niño. Hay que advertir que era común en la pintura novohispana el combinar diferentes motivos iconográficos de las diferentes advocaciones marianas. La mujer viste una túnica rosa, color relacionado con el amor y protección maternal, lo que indica su estatus de madre, y un gran manto azul que se agita suavemente de manera ventosa, coloración relacionada en el imaginario cristiano con la gracia divina. En torno a su cabeza están siete querubines, que son representados con caras de niños sonrientes y rubicundos con pequeñas alas a sus costados.

De la Vega Lagarto pintó cuatro objetos que relacionan a la mujer con la advocación mariana de la *Tota Pulchra,*[316] pero que a la vez nos acercan a su identidad propia. En primera instancia llama la atención una escalera realizada en perspectiva que comunica el sencillo paisaje bajo la Virgen con el firmamento. Aquí la escalera es el símbolo de María como instrumento para alcanzar el cielo, ya que por ella descendió Dios hasta los hombres y por la cual les permite subir al paraíso. En la esquina superior izquierda está el sol, símbolo de la destrucción de las tinieblas, de la inmortalidad y la resurrección en el arte cristiano. Los teólogos medievales buscaron justificar la devoción hacia la Virgen con ciertos pasajes del *Antiguo Testamento* que en su opinión eran un anuncio de la importancia mariana en el sistema de creencias cristiano, por tal motivo a dichos pasajes se les nombró como protoevangelios.

315 Este pintor novohispano fue hijo del célebre iluminador andaluz radicado en la Nueva España Luis Lagarto, se puede conocer más sobre la vida y obra de esta familia de artistas en: Guillermo Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía: El arte de Los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII,* (México: El Equilibrista, 1988).

316 Nombre latino que en castellano quiere decir "Toda Bella" y de la que se hablará más en una imagen posterior.

317

317 **Figura 36:** Luis de la Vega Lagarto, *Inmaculada Concepción,* 1631.

Así al versículo décimo del capítulo sexto del *Cantar de los cantares* se le consideró como un protoevangelio que hablaba de María cual mujer refulgente como el sol.[318] Debajo del sol a la altura de la cintura de la Virgen están cuatro querubines que sostienen un espejo con marco dorado adornado mediante un pináculo. Al lado contrario a la altura de los hombros de María se encuentra otro espejo pero con forma ovoide y una base dorada que es sostenida por tres querubines. Los espejos guardan variados significados en la iconografía cristiana ya que si bien podían referirse a la vanidad también por su resplandor ante el sol eran considerados objetos que protegen de seres y fuerzas satánicas.[319] En el contexto mariano el espejo es símbolo de la madre de Jesucristo, ya que Dios se reflejó y se reprodujo en la Virgen María por medio de su fiel trasunto hijo sin herir o alterar el espejo mismo. De aquí que en las alabanzas dedicadas a la Virgen se le menciona como espejo de justicia pues refleja santidad, y como espejo sin mancha, dado que ella nunca pecó. Si se observa detenidamente, estos tres objetos, el sol, el espejo de justicia y el espejo sin mácula forman una composición triangular posiblemente en referencia a la Santísima Trinidad. Estos tres símbolos también hablan de María como aquella mujer que era tan iluminada por la luz celestial que sólo reflejaba justicia y pureza. Todo lo anterior lleva a identificar a esta fémina como la Virgen María en su advocación de la Inmaculada Concepción, es decir aquella mujer que por gracia divina fue concebida sin la mancha del pecado original. Debajo de ella, enroscado en una rama, fue pintado el Diablo en su forma de Najash con un color oscuro y contrastante en relación al resto de la pintura. Si en un primer encuentro el Demonio había logrado hacer caer a Eva en el pecado y con ello al resto de la humanidad, el pensamiento hermenéutico cristiano propone que en la batalla final contra la serpiente antigua la victoria sería obra de otra mujer, la Madre de Jesús, ya que ella es el vehículo de la encarnación de Dios. Debido a ello a María también se le conocía como *ipsa conteret vipera* o "aquella que aplasta a la víbora", es decir, la mujer que vence al Diablo.[320] Esta pintura pone en relieve a la Virgen como la Nueva Eva y su

318 *Cantar de los cantares,* capítulo 6, versículo 10.
319 *Cfr.* **BIEDERMANN,** *Op. cit.,* p. 178.
320 *Cfr.* **WARNER,** *Op. cit.,* p. 88.

particular papel en el desenlace escatológico de la lucha contra el Príncipe de las Tinieblas. La obra muestra también a María como el único ser humano que no fue alcanzado por el diabólico aliento viperino que manchó a toda la descendencia de Eva. Cacheda Barreiro nos dice que el fundador de la idea de la exención de María respecto a la mancha inducida por la serpiente fue San Agustín de Hipona, idea que no fue acogida con unanimidad por todos los cristianos, especialmente por la iglesia griega ortodoxa y la corriente seguidora del dominico Santo Tomas de Aquino.[321] La orden franciscana fue una gran difusora de tal advocación en Europa y América, pero aunque en el Concilio de Trento la idea tuvo muchos apoyos no fue sino hasta 1854 cuando fue proclamado como dogma por el Papa Pío IX. Señala Jacques Lafaye que esta devoción mariana tuvo amplia aceptación en el mundo hispánico debido a que la Inmaculada Concepción fue considerada como la patrona de la monarquía española y que mucho antes de la promulgación del dogma en tierras del imperio español era en la práctica un verdadero artículo de fe.[322]

La presentación de la Najash bajo los pies de la Mujer sin mancha de cierta manera resalta a esa criatura viperina como un símbolo fálico. El nexo entre los ofidios y el miembro masculino surgió de las similitudes físicas entre ambos, pero también porque en ciertas culturas la serpiente fue relacionada con la fertilidad por vivir en la tierra y regenerar su piel. Dos ejemplos de ello los tenemos en culturas separadas en tiempo y espacio como la romana y la mexica, en la primera se recurría a la serpiente de Esculapio para contrarrestar la esterilidad,[323] mientras que en la segunda se recomendaba comer carne de serpiente para aumentar la potencia sexual de los varones.[324] En el ámbito cristiano se distinguía a la serpiente por su papel análogo al pene como aparato de penetración, ya que a través de ella fue introducido el pecado y el conocimiento del bien y el mal cuando Eva cayó en sus engaños. También aquí la Najash funge como contrapartida de los símbolos marianos, así es

321 *Cfr.* **CACHEDA,** Barreiro, *La Inmaculada Concepción en España: Religiosidad, historia y arte*, (Madrid: Estudios Superiores del Escorial, 2005), pp. 847-867.

322 *Cfr.* **LAFAYE,** Jacques*, Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional de México,* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), pp. 143-144.

323 *Cfr.* **BIEDERMANN,** *Op. cit.,* p. 422.

324 *Cfr.* **BURKHART,** *Op. cit.,* p. 45.

entendida como la escalera al infierno, una mancha de obscuridad en la Creación, un espejo vano en donde se reflejan la maldad y la injusticia.

La figura 37 es un óleo sobre tela pintado por el novohispano José de Ibarra[325] hacia la primera mitad del siglo XVIII. La temática de esta obra es una advocación mariana llamada Inmaculada Apocalíptica que es una fusión entre los elementos iconográficos de la Mujer del Apocalipsis y la Mujer sin mácula, combinación que se hizo frecuente a partir de la Contrarreforma. De esta manera, la mujer porta doce estrellas sobre su cabeza y está parada sobre una luna, símbolos de la Apocalíptica, pero al mismo tiempo se ve rodeada de una serie de siete querubines, viste un manto azul y bajo la luna pintada en la esfera está la escena del pecado original, motivos todos ellos de su pureza Inmaculada. Ibarra ha pintado a esta mujer dentro de un marco fingido de estilo barroco y color dorado. En cada una de las cuatro esquinas fueron realizados a su vez símbolos marianos obtenidos de las interpretaciones de los protoevangelios al igual que de las letanías populares dedicadas a la Virgen que fueron recogidas por Nicolás de la Iglesia en su obra *Flores de Miraflores*.[326]

En la esquina superior izquierda se encuentra un grupo de flores blancas y bajo ellas una cartela que las identifica como *lirios del valle*. El lirio blanco en el cristianismo simboliza el amor puro y virginal, de ahí que se le haya relacionado con María. Por su parte, en la esquina superior contraria se hallan unas rosas de tono rosado y cuya cartela las llama *rosas místicas*. Las rosas en el imaginario cristiano están vinculadas con la pureza y la humildad de la Madre de Dios, al igual que se les asocia al misterio de que una mujer haya sido escogida para ser la portadora del Salvador, toda vez que para los cristianos es un enigma el hecho de que un simple arbusto espinoso pueda producir una flor tan magnífica y llena de un olor tan puro. En medio de las esquinas inferiores del marco está una inscripción tomada de los evangelios que dice que María es bendita entre todas las mujeres.

325 Se puede encontrar una muy buena biografía de este pintor novohispano en: Paula Mues Orts, *José de Ibarra: profesor de la nobilísima arte de la pintura,* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001).

326 *Cfr.* **IGLESIA,** Nicolás de la, *Flores de Miraflores: Hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la inmaculada concepción de la Virgen, y madre de Dios María señora nuestra,* (Burgos: Diego de Nieva y Murrillo, 1659).

327

327 **Figura 37:** José de Ibarra, *Inmaculada Apocalíptica,* siglo XVIII.

Los lados verticales del marco se ven decorados con ramilletes de flores en donde además de encontrar a los ya mencionados lirios blancos y rosas rosadas también se ubican azucenas y lirios de colores más obscuros. Las azucenas en realidad son también lirios pero de tonalidad azul y por ello fueron asociadas con la Inmaculada Concepción. Mientras que los lirios con tonalidades que van del gris al negro, en el arte cristiano representan los pesares de la Virgen provocados por el sufrimiento que le causó el sacrificio de su Hijo pero también por los pecados que sigue cometiendo la humanidad.[328] En el extremo inferior derecho fue pintado un idílico paisaje campirano fuertemente alumbrado por un sol resplandeciente y sobre él una cartela que llama a María *la mujer refulgente como el sol*, simbolismo que ya fue explicado. En el otro extremo se tiene el símbolo mariano del faro de luz envuelto en la oscuridad que guía a los hombres que navegan en el peligroso mar del mundo.[329] De esta forma los dos símbolos superiores nos hablan de la pureza mientras que los inferiores aluden a su poder disipador de las tinieblas y por ende del mal. Dentro del marco, arriba a la izquierda, está pintado el Padre Eterno junto con el Espíritu Santo en forma de paloma quienes brindan su bendición a la Virgen y al Niño Dios que se encuentran en el centro de la composición. El hecho de representar a María Inmaculada y Jesús infante refiere al papel de la Virgen como madre protectora y por ello este tipo de representación también era conocida como *Mater Intemerata* o madre sin defecto. Tanto la madre como el niño centran su total atención en una bestia que se encuentra a su izquierda debajo de ellos, y de hecho el aparentemente inocente niño clava en la boca de la criatura una alargada cruz en forma de lanza, la cual es símbolo de su sacrificio y su victoria, que a la vez revela que este animal verdoso no es otro sino el Diablo en su forma de Dragón.

328 *Cfr.* **IGLESIA,** *Op. cit.,* pp. 93-95.
329 *Cfr. Ibidem,* p. 104.

En esta pintura el Diablo se presenta como un dragón de una sola cabeza, de color verde, hocico prominente, puntiagudo y peligrosamente dentado. Sus ojos tienen un tono amarillento, su lengua es bermeja, tiene unas pequeñas alas plegadas y su cola es serpentiforme. Comparte en general la iconografía del dragón en el imaginario occidental, es decir, se configura como un reptil alado con rasgos combinados de cocodrilo, lagarto y ofidio. Entre los antecedentes iconográficos más antiguos del dragón como una criatura ligada al mal, tenemos la representación del monstruo hitita conocido como Illuyanka. Este ser imaginario era descrito precisamente como un gran saurio alado sediento de sangre, muy poderoso y representante de todo lo malo en el mundo pero que finalmente fue enfrentado y vencido por el dios del Tiempo llamado Teshub y por su hijo Sarruma.[330] La victoria humana sobre el Dragón, en este caso realizada por la Virgen y su hijo, es una forma de expresar la idea del dominio del mundo indómito de la naturaleza y por ende de las pasiones del hombre y considera a los hijos de Adán mental y espiritualmente superiores al resto de la Creación. El dragón también guarda un significado de animalidad salvaje que debe ser domesticada o por lo menos controlada por la energía benéfica y disciplinada. En su calidad de representante de la falta de control que pueden producir los placeres y la liviandad de los sentidos, el dragón en el cristianismo es la personificación de lo diabólico y lo material. Por consiguiente, el dragón en la cultura occidental se unía frecuentemente con el elemento fuego y se le otorgaba el poder de escupir éste. También se le concebía como un engendro y provocador del caos que sólo ocasiona división entre los hombres, de ahí que haya sido un elemento iconográfico muy útil para encarnar la herejía.[331]

330 *Cfr.* **BECKMAN,** Gary, "The Anatolian Myth of Illuyanka" en Journal of the Ancient Near Eastern Society, vol. 14, 1982, pp. 11– 25.

331 *Cfr.* **WATKINS** ,Calvert, *How to kill a dragon: Aspects of Indo-European poetics, (*New York, Oxford University Press, 1995), pp. 441-483.

Habitualmente los pintores novohispanos siguieron ciertos patrones estereotípicos para representar a la Virgen María según los postulados eclesiásticos, en contraste estos tuvieron mayor libertad creativa para pintar aquel dragón diabólico bajos los pies de la Madre de Dios. Un ejemplo de ello lo tenemos en la figura 38 que se presenta a continuación y cuyo dragón es muy peculiar por sus posibles influencias iconográficas orientales. Esta obra es un óleo sobre vitela realizada por Luis Lagarto en 1612 y tiene la temática conocida como la Virgen *Tota Pulcra* o "Toda Bella". Este tipo de representación concibe a María como la esposa del libro bíblico del *Cantar de los Cantares*, concepto surgido con el monje cisterciense San Bernardo de Claraval quien fue uno de los grandes promotores de la devoción mariana en el siglo XII.[332] Así se observa una mujer que a diferencia de otras advocaciones marianas está ostentosamente vestida para recordar que es reina del cielo y como tal es coronada por dos ángeles, encima de ella un resplandeciente Espíritu Santo y más arriba Dios Padre bendiciendo toda la escena. Lo más característico de la Virgen *Tota Pulcra* es encontrarse rodeada por numerosos atributos que son símbolos de su prefiguración como la Madre del redentor del mundo, los cuales son mencionados en las Letanías Lauretanas. Estas últimas son una serie de alabanzas y súplicas por las que se ruega a la Virgen María su intercesión ante Dios para el bien de los fieles. Los orígenes de tales súplicas son una combinación de la religiosidad popular, las interpretaciones teológicas de ciertos pasajes bíblicos y los títulos dados por la jerarquía eclesiástica en ciertas circunstancias.[333] Con el transcurrir del tiempo estas rogativas fueron compilándose por escrito y unas de las más conocidas fueron las letanías marianas que se hacían en el templo del santuario de Loreto y de ahí que sean conocidas como Lauretanas.

332 *Cfr.* **GOLD,** Penny Schine, *The lady and the virgin image: Attitude and experience in twelfth century,* (Chicago: University of Chicago, 1985), p. 139.

333 *Cfr.* **WARNER,** *Op. cit,,* pp. 82-87.

334

334 **Figura 38:** Luis Lagarto, *Tota Pulchra,* 1612.

En las dos esquinas inferiores fueron pintados árboles que en el imaginario cristiano están vinculados con la Reina de los Cielos, de esta suerte se tiene al cedro del Líbano cuya madera es tan duradera que al pasar de los siglos permanece incorrupta como el cuerpo de la Virgen,[335] al ciprés del Monte de Sión que por su longevidad y hojas siempre verdes es símbolo de esperanza como María[336] y la palma de Cades que brinda fruto magnífico en las condiciones más adversas como lo hizo la Madre de Dios.[337] Del lado izquierdo de la Virgen se encuentran una serie de atributos lauretanos, de arriba hacia abajo están: el sol refulgente; la casa de oro, por haber alojado en su vientre al Salvador y por concebirse el oro como el metal más noble y puro;[338] fuente de huertos,[339] debido a que refresca con su comportamiento modelo el corazón de los fieles; jardín cerrado,[340] en recuerdo a su virginal persona; y torre de David,[341] al significar la fortaleza y resistencia de los seguidores de Cristo encabezados por María. Por su parte del lado derecho de arriba para abajo se encuentran: estrella de la mañana,[342] lucero que como la Virgen precede la salida del Sol es decir Jesús; bella como la luna,[343] astro que refleja la luz del sol a manera que María refleja la gracia divina; puerta del cielo, medio humano de la venida del Hijo divino; y pozo sellado,[344] que hace mención de la virginidad eterna de la Madre de Dios. No obstante, de la gran cantidad de figuras que esta obra posee la que definitivamente acapara la atención del espectador por magnificencia y detalle de realización se encuentra bajo los pies de la Virgen abarcando gran parte de la zona inferior del cuadro. Tal figura representa al Diablo en su forma de dragón monocéfalo. A primera vista esta criatura

335 *Cfr.***BIEDERMANN,** *Op. cit.,* p. 96.
336 *Cfr. Ibidem,* p. 109.
337 *Cfr. Ibidem,* p. 343.
338 *Cfr. Ibidem,* p. 117.
339 *Cfr. Cantar de los cantares,* capítulo 4, versículo 15.
340 *Cfr. Ibidem*, versículo 12.
341 *Cfr. Ibidem*, versículo 4.
342 *Cfr. Números,* capítulo 24, versículo 17.
343 *Cfr. Cantar de los cantares,* capítulo 6, versículo 20.
344 *Cfr. Ibidem*, capítulo 4, versículo 15.

por su magnificente y bello elaborado podría pasar por un ser benigno, pero su lengua bifurcada, símbolo de la mentira, los rasgos intimidantes de su rostro, pero sobre todo el ocupar una zona inferior, que corresponde a un lugar espiritualmente degradado, le recordaban al espectador novohispano su naturaleza maligna. Cabe señalar que este dragón demoníaco cuenta con ciertas características que no eran comunes en la pintura novohispana, por ejemplo: su cuerpo alargado y estilizado, el color dorado que cubre gran parte de su piel, la composición de sus escamas que parecen imitar un brocado, la forma achatada y respingada a la vez de su hocico, y sus ojos felinos. Todos estos rasgos en cambio eran típicos de los dragones realizados en la cuenca asiática del Pacífico, así que estaríamos posiblemente ante un ejemplo de la influencia de las formas iconográficas de las culturas del lejano oriente en el arte novohispano. Hay que recordar que entre los siglos XVI y XVIII la Nueva España mantuvo lazos comerciales con China a través de los enclaves comerciales hispanos establecidos en las Filipinas. Entre las mercancías más codiciadas provenientes de Asia se encontraban los objetos suntuarios destinados a enriquecer el ajuar de los hogares de los potentados del Virreinato.[345] Así los ojos de los novohispanos pudieron apreciar toda clase de motivos iconográficos orientales que se encontraban realizados sobre porcelanas, sedas, muebles y biombos. Ante la demanda constante de objetos asiáticos los creadores de la Nueva España comenzaron a utilizar el repertorio iconográfico oriental en sus propias obras pero los modificaron y combinaron con su propio repertorio.[346] En algunas ocasiones los cambios en las imágenes asiáticas no sólo fueron en cuanto a sus formas sino también con respecto a su significado original y su utilización en nuevos contextos.

345 *Cfr.* **BALLESTEROS,** Berenice, "El menaje asiático de las casas de la élite comercial del virreinato novohispano en el siglo XVII" en Boletín del Archivo General de la Nación, No. 20, abril-junio 2008.

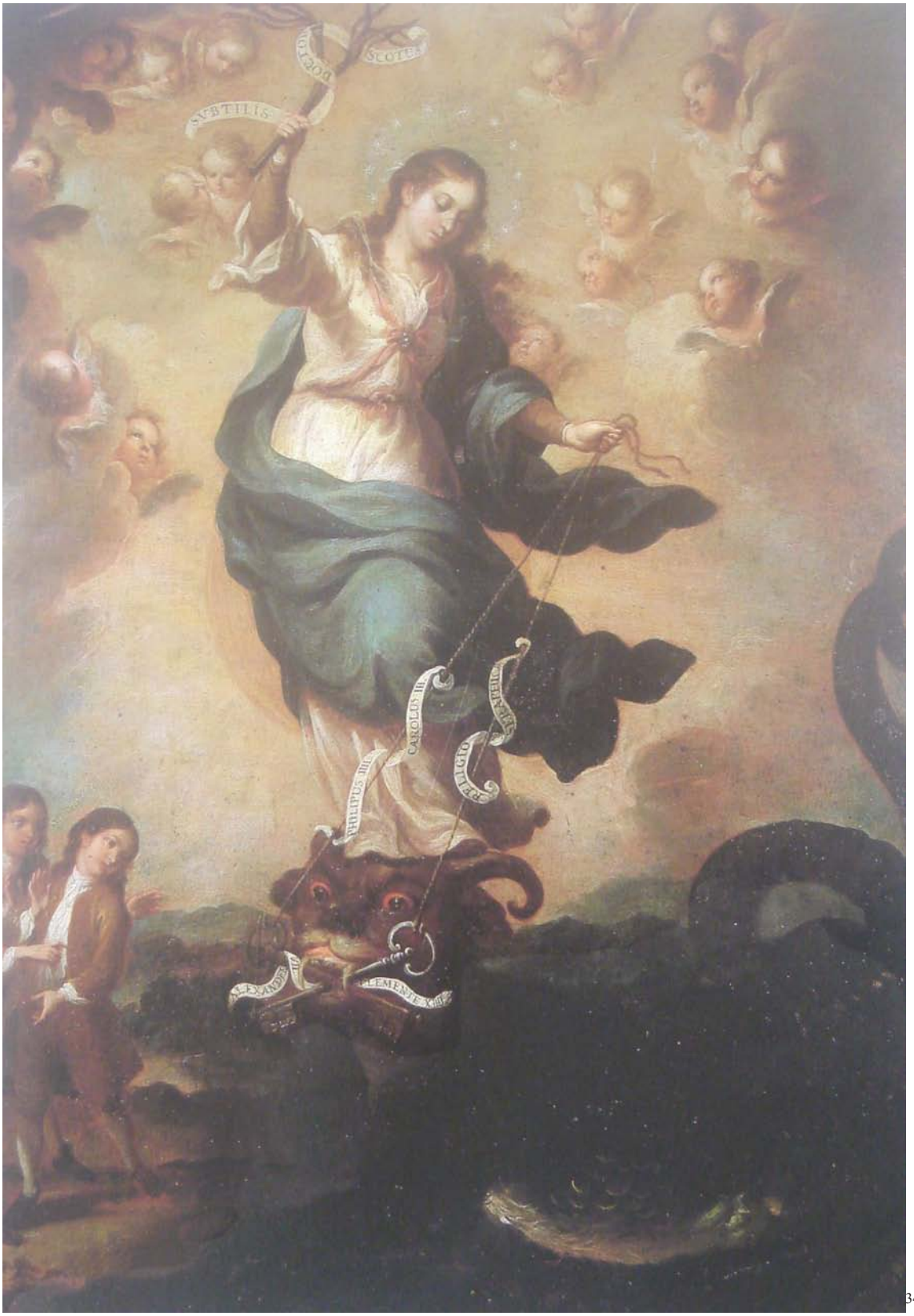
346 *Cfr.* **OBREGÓN,** Gonzalo, "Influencia y contrainfluencia del arte oriental en Nueva España" en Historia Mexicana, vol. XIV, No. 2, 1964.

De esta manera, el dragón en el lejano oriente era visto generalmente como símbolo de la buena suerte, y de ahí que se le pintara frecuentemente de color dorado. Esta criatura mítica también era capaz de otorgar la inmortalidad y representaba la esencia primaria de la masculinidad en la visión china del cosmos, o sea que generaba fecundidad y virilidad. El dragón oriental se hallaba asociado con los cuerpos de agua en movimiento tales como las cascadas, los ríos y los mares. Asimismo era la representación del poder imperial chino y se convirtió en la imagen oficial de la dinastía Qing o Manchú (1644-1912).[347] Sin embargo, trasplantado a suelo novohispano el dragón oriental sufre un proceso de resignificación, análogo a lo sucedido con las imágenes mesoamericanas, y de esta forma pierde su simbolismo benéfico. La belleza y exotismo de este dragón pudo haber sido concebido como una representación de los artilugios de los que se vale el Maligno para corromper al hombre. Inclusive los símbolos de la *Tota Pulchra* fueron interpretados en función del dragón para magnificar su maldad. En una muralla la torre es la parte más fuerte, por ello con la Torre de David se quiere comparar a María con un bastión imbatible contra el que su mayor enemigo no puede hacer nada y es la razón por la que el Diablo la odia con todas sus fuerzas. La Virgen es también la estrella que guía a los hombres en medio de las tormentas de confusión causadas por el Demonio. Como el astro que anuncia la salida del sol la Madre del Salvador también notifica el fin del reino de las Tinieblas. Si ella es la Puerta del Cielo su enemigo no puede ser sino la entrada segura al infierno. Por su parte el simbolismo del Jardín cerrado nos muestra que la naturaleza puede ser domada y puesta a nuestro servicio al igual que las pasiones, mientras que su contraparte el bosque indómito es un lugar preferido por el Diablo para hacer de las suyas, donde los peligros y el caos siempre son una constante.

347 *Cfr.* **AYALA,** R.R., *Mitología china,* (Barcelona: Edicomunicación, 1999), pp. 99-119.

La figura 39 nos muestra que la forma del Diablo bajo los pies de la Virgen no se restringía a la serpiente y el dragón. Esta obra fue realizada por el novohispano Juan Patricio Morlete Ruiz[348] a mediados del siglo XVIII en un estilo barroco. El pintor hizo que María fuera el elemento central en la composición pictórica situándola en medio de un gran rompimiento de gloria y rodeándola por una serie de 16 querubines que centran su mirada en ella. La Virgen fue pintada con parte de la iconografía de las advocaciones de la Inmaculada Concepción, el manto azul y la túnica rosada; y de la Apocalíptica, coronada con las doce estrellas. Presenta otros rasgos muy singulares, por ejemplo: el que lleve una camisa pardusca que se distingue en ambos brazos, tal vez componente pudoroso, el broche dorado en forma de rosa en recordatorio a la rosa mística, y la forma del cuello de su túnica que alude a la forma de una paloma símbolo del Espíritu Santo. Sin embargo lo más peculiar es su actitud muy beligerante hacia el enemigo cuya cabeza pisa. Así con su mano izquierda parece querer golpear a la criatura con un *flagrum*, tipo de látigo consistente en un bastón con varias tiras de cuero, al cual rodea una filacteria con la inscripción en latín que dice *SVBTILIS DOCTOR SCOTES.* Con su mano izquierda sujeta dos cuerdas en tensión que hacen el papel de riendas y que también tienen sus filacterias con sus inscripciones latinas correspondientes, la izquierda dice *PHILIPUS IIII* y *CAROLUS III,* mientras que en la derecha está escrito *RELIGION SERAPHICA.* La rienda de la derecha está atada a una llave de plata, símbolo del poder temporal de la Iglesia y la otra rienda a una llave de oro, que significa el poder espiritual, y que al estar cruzadas en las fauces de la criatura demoníaca fungen de embocadura. Por detrás de las llaves se halla otra filacteria en donde se nombra a ALEXANDER VII y a *CLEMENTE XIII.*

348 Se puede encontrar una pequeña biografía de este pintor en Jaime Soler Frost, *Museo Nacional de Arte,* (México: Patronato Nacional de Museos, 2003), p. 191.



[349]

349 **Figura 39:** Juan Patricio Morlete Ruiz, *Alegoría de la Purísima como protectora de la fe,* siglo XVIII.

Todas las inscripciones latinas se refieren a personajes que dieron su apoyo a la creencia en la Inmaculada Concepción de María. La primera hace referencia al teólogo Juan Duns Scoto,[350] conocido como "el doctor sutil", el cual proporcionó argumentos a favor de la Virgen sin Mancha. Más abajo a la izquierda se menciona a Felipe IV durante cuyo reinado la celebración de la fiesta de la Inmaculada se difundió por todo el imperio hispánico; se cita también al rey Carlos III que proclama como universal Patrona de toda la monarquía española a la advocación de la Inmaculada Concepción. La siguiente filacteria alude al libro *Religión Seraphica* de San Francisco de Asís,[351] autor que apoyó junto con su orden dicha creencia. La última, nombra al Papa Alejandro VII quien expidió una bula que declaró esta creencia como objeto de fe y al Papa Clemente XIII que avaló la proclama de Carlos III.[352] La relación entre la iconografía mariana, la actitud de la mujer, el ser demoníaco y los nombres de los personajes sugieren una alegoría de la Inmaculada Concepción como revelación de sabiduría que muestra a la Virgen poderosa triunfante sobre su enemigo. Aquí María es vista como la mujer fuerte que ha vencido al mal con su sabiduría, ya que tal virtud es más provechosa que la plata y las joyas por que trae siempre consigo un sendero de paz.[353] Las letanías marianas también designan a la Virgen como "trono y casa de sabiduría" por que en su seno se formó y vivió Cristo el único poseedor de la sabiduría eterna e infalible.[354] En ocasiones también se consideraba que la Madre del Salvador podía otorgar sabiduría entre sus fieles como nos lo cuenta la hagiografía de San Alberto, dominico y uno de los iniciadores del sistema escolástico, el que de joven tenía serios problemas con sus estudios hasta que le rezó a la Virgen.[355]

350 *Cfr.* **CROSS,** Richard, *Duns Scotus,* (New York: Oxford University, 1999), pp. 133-148.

351 *Cfr.* **HOUSE,** Adrián, *San Francisco de Asís,* (Barcelona: Plaza & Janés, 2002), pp. 298-315.

352 La relación de la Inmaculada, con el papado y la monarquía española puede ser consultada en Suzanne Stratton, *La Inmaculada Concepción en el arte español,* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989), pp. 3-16.

353 *Cfr. Proverbios,* capítulo 3, versículos 13-17.

354 *Cfr.* **IGLESIA,** *Op. cit.,* pp. 88-90.

355 *Cfr.* **ROUSSELOT,** Xavier, *San Alberto, Santo Tomás y San Buenaventura,* (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1950), pp. 19-33.

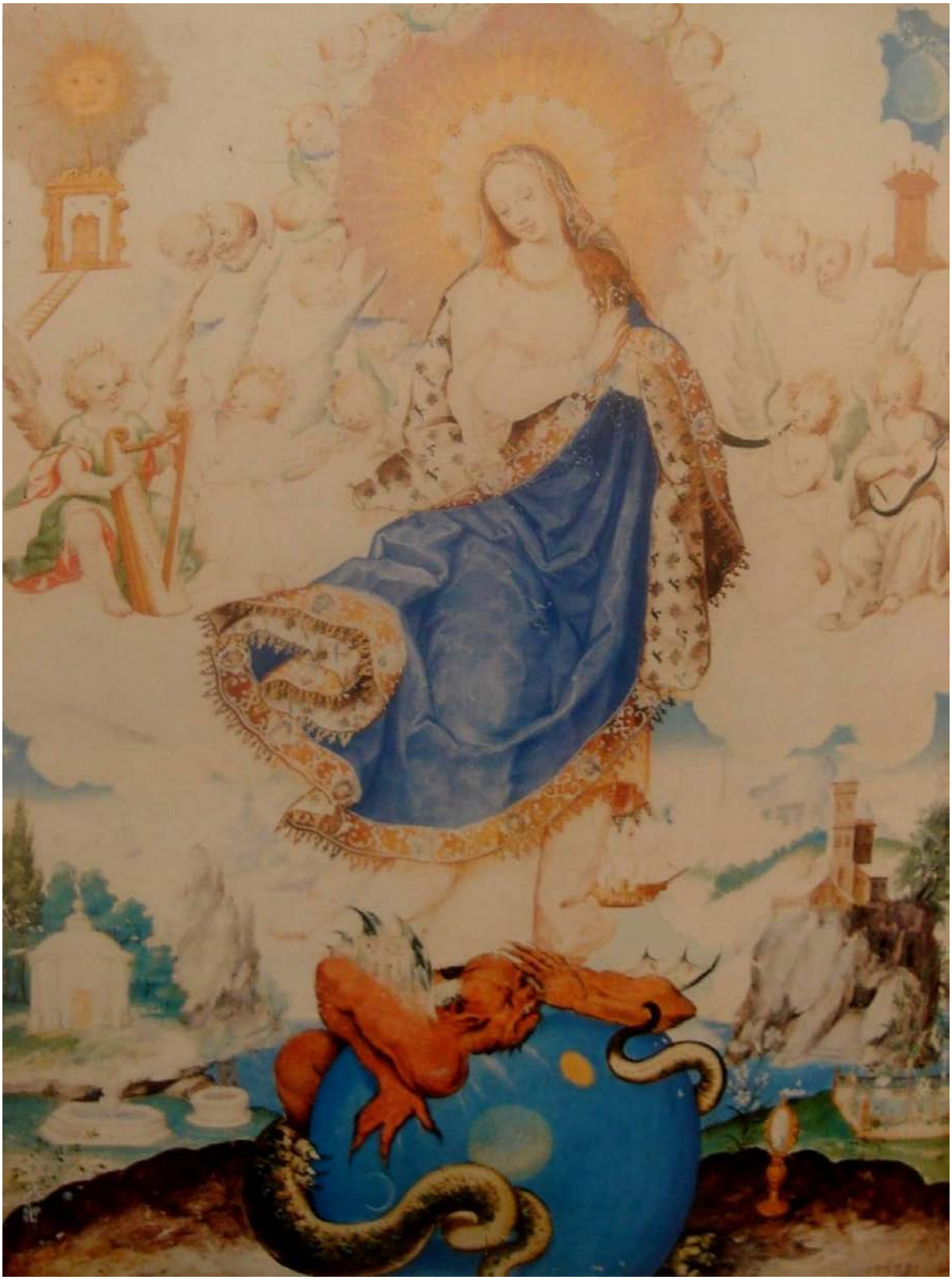
En la parte inferior izquierda se encuentran dos sujetos vestidos a la manera del siglo XVIII que miran con asombro y miedo a la bestia demoníaca cuya cabeza pisa la Virgen. Tal reacción de los sujetos no es para menos ya que se encuentran ante el mismo Diablo en su forma quimérica. Su rostro es una combinación de rasgos felinos y caninos difíciles de definir. Destaca su enorme hocico, el cual sujeta las llaves antes mencionadas, por sus dos enormes filosos dientes que sugieren que los sujetos se encuentran ante una criatura sumamente peligrosa. Sus ojos poseen una esclerótica roja que acentúa su mirada de odio. El resto de su cuerpo tiene aun más rasgos híbridos: cuernos de cabra, torso reptiliano sumamente oscuro que revela unas cuantas escamas blancas y verdes en el vientre, garras de depredador y cola de serpiente. Esta combinación de características era percibida por los cristianos como aberrante porque representa una deformación de la Creación divina y como tal es una ofensa al Señor. Las figuras de la Virgen y el Diablo son claramente contrastantes desde el punto de vista de la estética cristiana, justamente de toda la creación la forma más bella era la humana, ya que después de todo está hecha a imagen y semejanza de Dios,[356] mientras que el Diablo es una vil corrupción de varias bestias en búsqueda de producir horror. Aquí también es inherente la idea de la καλοκαγαθια, idea surgida en el pensamiento grecolatino que influyó fuertemente en el arte cristiano puesto que hace coincidir la belleza con el bien y la fealdad con el mal,[357] por ello la Virgen ante su enemigo siempre es hermosa dentro de los cánones estéticos occidentales de la época.

El Diablo por su parte es monstruoso como producto de su maldad. En esta pintura como contraparte de la sabiduría mariana el Demonio encarna a la necedad, vicio que lleva siempre a la perdición y no deja comprender el contenido de la Nueva Buena.

356 *Cfr. Génesis,* capítulo 1, versículo 27.

357 *Cfr.* **LABRADA,** María Antonia*, Estética,* (Pamplona: Eunsa, c1998), p. 43.

Ocasionalmente el enemigo de la Virgen era pintado ante ella en una forma humanoide pero siempre reveladora de su maldad, como se puede ver en la figura 40. Esta excepcional obra es un óleo sobre vitela producto del pincel del novohispano Andrés Lagarto que realizó en 1622. La Advocación mariana que representa esta pintura es una *Tota Pulcra*, lo que se sabe por todos los símbolos alrededor de ella y aquéllos incluidos en el paisaje del fondo. En la zona celestial Lagarto ubicó a unos tiernos querubines que están en compañía de un cuarteto de ángeles músicos con instrumentos de cuerda y viento que celebran la gloria de la Virgen. Destaca el rico atuendo que cubre a María, en especial su precioso manto azul que se encuentra decorado con una orla dorada llena de pequeñas escenas referentes al Nuevo Testamento. En el lado derecho a la altura de las pantorrillas de la Virgen fueron elaborados dos símbolos que ayudan a entender el que la Madre del Salvador en las imágenes novohispana también haya sido concebida como el emblema de la institución eclesiástica conocida como Iglesia. En primera instancia, sobre un risco está una construcción que por su estilo puede interpretarse como un templo, es decir, aquel lugar sagrado donde Dios está presente como lo estuvo en el seno de María. Casi en el mismo nivel pero hacia la izquierda navega un barco dorado, vehículo que alude a la Iglesia como un trasporte seguro para ayudar a los fieles a llegar a buen puerto al igual que la Reina del Cielo lo fue para su hijo. En el imaginario cristiano, tanto María como la Iglesia son la madre de Cristo en el sentido de que la primera dio a luz al Niño Dios y la segunda al bautizar a sus seguidores los hace renacer y formar parte del *Corpus Christi*, y de ahí que los clérigos hayan afirmado que la institución eclesiástica también da a luz a Jesús.



358

358 **Figura 40:** Andrés Lagarto, *Tota Pulcra,* 1622.

Una vez más se encuentra el Diablo siendo pisado por la Virgen, en esta ocasión presenta una forma semihumana con rasgos que lo exhiben como personificación del mal. Por lo que se puede apreciar, parte de sus piernas y toda su parte superior son de un color rojo intenso que irradia agresividad y corresponde al Señor del Averno. Las puntas de sus manos cuentan con unas sutiles pero amenazadoras garras y de la zona anterior de ambos brazos emergen sus alas quirópteras, por su color se infiere que son delgadas membranas y están decoradas con manchas redondas. Sus orejas son de ovino y se contraen hacia atrás en señal de sumisión. Con respecto al rostro éste es de un hombre calvo, viejo y con algo de barba, rasgos que llevan a pensar al espectador en la idea de la decadencia, punto de vista que se ve reforzado por su expresión agónica. Es interesante el hecho de que sus atributos faciales guardan un gran parecido con los de algunos demonios pintados por el novohispano Luis Juárez, realizador que tendía a dar a sus personajes demoníacos características mulatas como son los labios gruesos y la nariz chata. Los cuernos son muy singulares por que apenas figuran, como si el pintor hubiera querido dar la sensación de que tales protuberancias, alguna vez malévolas, son ahora dos simples máculas que indican su naturaleza maligna pero vencida. El Diablo además trata de sujetarse vehementemente con sus garras traseras de dragón y su enorme cola viperina a la esfera azul símbolo del mundo que ha perdido. Habría que agregar que si la Virgen en la pintura es la madre Iglesia, el Diablo representa a todos los enemigos de la institución eclesiástica entre los cuales se encuentran: pecadores, herejes, apóstatas, sodomitas, idólatras pero también todo sacerdote que desobedezca a sus superiores eclesiásticos y los laicos que cuestionen la autoridad de la Santa Madre. La idea principal es que todo aquel que no se encuentre bajo el control de la Iglesia no forma parte de la *Civitas Dei* y por ende su erróneo Señor es Satanás y como él al final serán derrotados.

Todas estas pinturas reforzaban en la mente de los novohispanos la creencia en la constante confrontación entre la Virgen y su enemigo el Diablo. Tal enfrentamiento también servía de inspiración para los mejores poetas de la Nueva España como Sor Juana Inés de la Cruz, quien en la segunda mitad del siglo XVII escribió los siguientes versos en obsequio de la concepción de María Santísima:

De tu planta la Pureza
huye el Dragón; pero tanta
goza agilidad tu planta,
que le alcanza su cabeza.

Ya María, pura y bella
tu planta al Dragón venció,
que si antes tu pie asechó,
ya va huyendo de huella;
mas aunque el viento atropella
venciéndolo en ligereza,
no le valdrá su presteza:
que, como apta para el Cielo,
goza atributos de vuelo
de tu planta la Pureza.

Tal pesar le haces sentir,
que añade, al llegarte a ver,
a la pena del caer
la vergüenza del huir.
Mal te puede resistir,
si, al verte tan Pura y Santa,
tanto tu vista lo espanta
y tu esplendor lo amedrenta,
que no sólo con afrenta
huye el Dragón, pero tanta.

De tu Gracia va corrido,
pues su necio parecer
quiso en instante vencer
y en instante fue vencido:
porque tu Hijo querido
tanto en dones te adelanta,
que de tu Concepción Santa
en el instante dichoso,
como dote glorioso
goza agilidad tu planta.

De tu valor confundido,
ya no sólo su furor
no aspira a ser vencedor,
mas se conoce vencido.
Cobarde, pues y afligido,
sin recatar su flaqueza
huye; pero tu destreza,
sin que le valga el retiro.
Dirige tan bien el tiro,
que le alcanza en la cabeza.[359]

Esta poesía es del tipo glosa, composición poética poliestrófica engarzada ya que tiene varias estrofas y en donde además cada verso final de las estrofas a partir de la segunda conforman los versos de la primera estrofa. Es sorprendente el hecho de que esta obra de Sor Juana podría servir como explicación, por lo menos en el nivel general, de cada una de las pinturas sobre el Diablo como enemigo de María antes abordadas. Sin negar las singularidades entre cada arte, parece que nos encontramos con un caso donde se puede aplicar al dedillo el lema de Horacio *Ut pictura poesis,* es decir, la pintura es poesía silenciosa y la poesía es pintura que habla.[360] Aunque Sor Juana no menciona el nombre del Diablo directamente, éste aparece en sus versos mencionado como dragón y en la idea implícita de la Najash como aquella serpiente que alguna vez asechó a la primera mujer pero que está condenada a ser pisoteada por la Nueva Eva. Asimismo la poesía hace alusión a los motivos iconográficos de las advocaciones marianas de la Apocalíptica y la Inmaculada Concepción. Estos versos también nos hablan de ciertos rasgos que se le atribuían al Demonio como su necedad y rebeldía que se hacen patentes al insistir en su lucha contra la Madre de Jesús. Tal vez para un lector u oyente de la época de la escritora quedaba claro que la idea o propósito fundamental tanto de las pinturas como del poema era hacer hincapié en el triunfo último del bien sobre el mal.

359 **DE LA CRUZ,** Sor Juana Inés, *Obras Completas,* (México: Editorial Porrúa, 2001), p. 129.
360 *Cfr.* **HORACIO**, *Arte poética,* (México: Quadrivium, 2006), p. 30.

La batalla entre María y el Diablo no sólo se manifestaba en las imágenes icónicas y en la poesía sino también en los relatos orales sobre las intervenciones milagrosas marianas que eran registrados por los frailes y cuyos protagonistas eran principalmente indígenas. Por ejemplo Gerónimo de Mendieta registró en su *Historia eclesiástica indiana* el caso de un indio tlaxcalteca que se encontraba muy enfermo y entonces:

> Su espíritu fue arrebatado y llevado por unos diablos por un camino muy triste y penoso a un lugar muy oscuro y de grandísimos tormentos. Y queriéndolo lanzar en él los demonios que lo llevaban, el mancebo a grandes voces llamaba y decía alegando su derecho: Señora mía, Santa María, ¿por qué me echan aquí? ¿Yo no recogía a los niños y los llevaba a bautizar? ¿No juntaba a los muchachos y los llevaba a casa de Dios?...Santa María, valedme y libradme de estas penas y tormentos, que mis pecados yo enmendaré. Santa María, escapadme y defendedme de estos diablos.[361]

En el final del relato Mendieta cuenta que la Virgen escucha las súplicas del indio y decide intervenir a su favor, los diablos muy a su pesar no pueden con el poder de María y tienen que dejar ir al espíritu del indio. Después, éste recupera su salud y cumple su promesa de ser buen cristiano. Esta historia nos presenta a una Virgen misericordiosa y siempre dispuesta a ayudar a los cristianos que lo solicitasen, en especial si la súplica versaba sobre la protección contra las fuerzas demoníacas. Algunas veces la enemistad entre la Virgen y el Diablo se encontraba en contextos más festivos como en los versos de los bailes populares que eran cantados en las calles novohispanas, pero siempre con el mensaje de la derrota final del Maligno por parte de la Mujer bendita entre las mujeres. Un caso lo encontramos en algunos versos del baile conocido como la "jerigonza", que aunque tenía en un principio una función exorcizante con el paso del tiempo fue utilizada como una forma de burla hacia los grupos dominantes en los carnavales:

361 **MENDIETA,** *Op. cit.,* p. 462.

Por la virgen preservada
la cual dixo en su llegada
al pecado original:
"Soy infantina
del bel maridare."
El diablo que la oyó,
se temió,
porque no pudo creer
que lo que la mujer perdió
lo cobremos por mujer.
"Mejor le fuera mal año
al tacaño,
y aún quantos con él son,
de la ro-ro-ro-ro-son
que es un vellaco ladrón",
de la ro-ro-ro-ro-son,
cayó un picaro baylón.
El banastón me espanta,
que traga con su garganta
los padres primeros.
¡Oh grosseros!
¿no véys que la Virgen Santa
dixo contra Lucifer:
"Non fay, el cavaller,
non fay tal villanía,
que fillola me soy
de Dios de Abraham,
Señor de la jerarchía.
¡L'anima mía!?"
El maldito replicó.
__¡Nunca más paporreó!__
Assí, cuerpo de nos!
aquí veré yo
como baylaréis vos
a la girigonça.
¡Saltar y bailar
con voces y grita!
¡Y vos renegar
Serpiente maldita!
La Virgen bendita
os hara baylar
a la girigonça
Et ipsa conteret caput tuum.[362]

362 **MACERA,** Mariana, "Un baile perseguido en el siglo XVIII, un son y un juego infantil del siglo XX: Algunos textos de la Jeringoza en México" en Acta Poética, Vol. 26, No. 1-2, 2005, pp. 313-349.

4.5. El Diablo, contrincante de los Ángeles.

En el imaginario cristiano Jesús y la Virgen María no se encontraban solos en su lucha contra las fuerzas de Satanás sino que contaban con la ayuda y servicio de toda la corte celestial, es decir los ángeles. Éstos en el principio habían sido compañeros del Diablo y sus demonios, los cuales se atrevieron a rebelarse ante Dios y a partir de ese momento se convirtieron en los contrincantes más acérrimos. Se consideraba que los ángeles como mensajeros de Dios se encontraban en estrecho contacto con la humanidad y formaban una primera línea de defensa contra las huestes demoníacas que intentaban corromper a los hombres. Tal vez por todo ello la representación del Diablo como contrincante de los ángeles es una de las más abundantes en el arte cristiano así como en la Nueva España.

Para comenzar esta sección tenemos a la figura 41 que es un óleo sobre madera cubierto por delgadísima tela de lino de Castilla, sobre la que se le aplicó el aparejo, y sobre éste la pintura. La obra es de la autoría del pintor novohispano Luis Juárez[363] quien lo realizó alrededor del año de 1615 para el convento real de Jesús María en la Ciudad de México y que en la actualidad se encuentra en el Museo Nacional de Arte. El formato de esta pintura es rectangular vertical y está ordenado en planos, encontrándose en el primero los personajes principales y en el segundo un fondo en donde fue plasmado un bello paisaje. Los focos de atención se localizan en su zona central y existen líneas de fuerza diagonales que van de izquierda a derecha. Predominan los colores rojos, verdes y ocres en varios matices, los cuales se acentúan en los pliegues de los paños que viste uno de los sujetos. La obra está iluminada desde la parte superior, simulando los rayos del sol provenientes de un rompimiento de gloria que parece inundar la escena.

363 Se puede obtener una información muy buena de este pintor en Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez, su vida y su obra,* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987).

364

364 **Figura 41:** Luis Juárez, *San Miguel Arcángel,* 1615.

Esta pintura nos muestra una pelea de dos seres alados, donde uno de los contrincantes es vencido y pisado por el otro. El personaje triunfante cuenta con los clásicos atributos angélicos como son: pertenecer al género masculino pero tener rasgos un tanto andróginos, encontrarse dentro de los cánones de la belleza de su época, gozar de plena juventud, no contar con barba, pero sobre todo poseer un par de hermosas alas plumíferas. Este personaje entonces es un ángel, que en el imaginario cristiano es una criatura incorpórea de espíritu muy puro que sirve de instrumento de la voluntad divina y forma parte de la corte celestial. Pero a diferencia de la mayoría de los otros ángeles, éste posee un nombre propio y para averiguarlo el espectador debe centrar su atención en su vestimenta, el objeto que porta y la acción que realiza. El ángel viste túnica dorada, *sagum* (manto militar romano) verde, *paludamentum* (capa usada por los comandantes militares romanos) rojo, *lorica* (coraza metálica del torso) con un sol como símbolo de Cristo, faldellín de siete tiras y un par de *cothurnus* (calzado que era utilizado por altos dignatarios del ejército romano).[365] Así el atuendo lleva a pensar que la función específica de este ángel es como guerrero y archiestratega de las milicias celestes. Con su mano derecha empuña una gran lanza con una filosa punta metálica en uno de sus extremos y en el otro una filacteria con la inscripción latina *Qvis ut Deus* que quiere decir "Quién como Dios", que deriva en el nombre teofórico de *Michael* en latín o Miguel en castellano. Por otra parte su actitud victoriosa y beligerante, el que trate de ensartar y pise a su contrincante lleva a la conclusión de que este ángel no es otro sino San Miguel el *princeps militae angelorum* o príncipe militar de los ángeles.[366] Luis Juárez además le agregó ciertas características que contrastan claramente con las del otro ser alado. San Miguel tiene una piel con una tez tan blanca que parece leche mientras que su enemigo posee piel morena, aunque ambos tienen cabellera abundante y ensortijada la de Miguel es más clara, la complexión del ángel es robusta en tanto que la de su contrincante es más esbelta y musculada. Las alas del victorioso tienen los contornos dorados pero las del derrotado, aunque parecen tener plumas, son oscuras opacas y de una textura de membrana. Hay que considerar que la criatura se

365 *Cfr.* **GOLDSWORTHY,** Adrian Keith, *El ejército romano,* (Madrid: Akal, 2007), pp. 76-98.
366 *Cfr.* **RÉAU,** *Op. cit.,* pp. 68-69.

encuentra desnuda lo que puede ser señal de indecencia y humillación. Otros rasgos que nos ayudan a identificar la naturaleza maligna de la criatura vencida son: su barba hirsuta, las orejas de chivo, las garras en las extremidades y su repugnante cola. Con todo ello queda confirmado que el contrincante de San Miguel es el Diablo. Llaman también la atención los rasgos de su cara que recuerdan a un mulato cuya tez nos habla de los prejuicios que podían existir en contra de los grupos humanos no europeos, quienes siempre según la visión de la época eran más propensos a formar parte de las huestes del mal. La escena se encuentra basada en el libro del *Apocalipsis*:

> Hubo una batalla en el cielo, Miguel y sus ángeles peleaban con el dragón. El dragón y sus ángeles pelearon, pero no pudieron vencer, y ya no hubo lugar para ellos en el cielo. Así fue expulsado el gran dragón, aquella serpiente antigua que se llama Diablo y Satanás, y que engaña a todo el mundo. El y sus ángeles fueron lanzados a la tierra.[367]

En la interpretación de Juárez la escena se transforma de una lucha entre los ejércitos celestiales e infernales a un duelo entre sus respectivos líderes. El dragón, cuya identidad es confirmada como el Diablo y la Najash, fue representado de una manera humanoide con características demoníacas. Asimismo Miguel quien salva de las garras del Diablo a la Mujer Apocalíptica, símbolo de la Iglesia, fue considerado como defensor máximo de la Institución Eclesiástica y el Diablo como toda fuerza que trata de minar su poder.

Los antecedentes iconográficos del Diablo como contrincante de los ángeles se remontan al siglo VII, momento de la realización de un fresco que se encuentra en la caverna del monte Gárgano en Italia que representa a San Miguel peleando con el Demonio. No obstante, antes del siglo XI esta temática fue poco común y no será hasta entonces cuando la lucha de ángeles y diablos sea plasmada con mayor regularidad, sobre todo como bajorrelieves en las puertas de los templos por la creencia de que San Miguel podía mantener fuera de los recintos sagrados al Demonio, dicha tradición se mantuvo vigente por siglos y llegó a América como

367 *Apocalipsis*, capítulo 12, versículos 7-9.

se puede apreciar aún en la puerta de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. En el siglo XII comienza a aparecer con mayor frecuencia esta temática en las Biblias miniadas, un ejemplo lo tenemos en la figura 42, en donde Miguel y el Demonio aparecen acompañados y además el primero no lleva vestimenta militar. Ya en el siglo XV comenzó un verdadero auge en este tipo de representación y con ello aumentó la diversidad de características que cada creador icónico agregaba.[368]

[369]

La figura 43 es un óleo sobre tela del pintor flamenco Martín de Vos[370] realizado en 1581 para el convento franciscano novohispano de San Buenaventura y que actualmente se encuentra en el templo de Cuautitlán, Estado de México. La temática de la obra se refiere a San Miguel Arcángel venciendo al Demonio, ambos personajes cuentan con características muy singulares y que influirían en las obras de los pintores novohispanos. Habría que señalar que San Miguel no es cualquier ángel sino un arcángel, es decir, un ángel de calidad superior por funciones y papeles desempeñados en la historia sacra. Además conviene recordar que

368 *Cfr.* **RÉAU,** *Op. cit.,* pp. 72-75.

369 **Figura 42:** Anónimo, *Praelium in caelo cum dracone,* siglo XII.

370 Aunque este pintor nunca pisó tierras americanas muchas de sus obras cruzaron el Atlántico e influyeron fuertemente en los artífices del Virreinato, por ejemplo en la familia de los Lagarto, además de que tuvieron un grupo considerable de espectadores en estas tierras, por lo que los historiadores del arte lo consideran en parte como miembro de la tradición pictórica novohispana. Se puede conocer más de su vida y obra en Francisco de la Maza, *El pintor Martín de Vos en México,* (México: UNAM, 1971).

existe una tendencia en la mente humana en organizar sus imaginarios a semejanza de sus realidades socioculturales, por lo que era lógico que en sociedades sumamente estratificadas como la medieval o la novohispana, los ángeles y demonios estuvieran divididos en jerarquías. Para el caso de los ángeles el cristianismo adoptó el tratado *De la jerarquía celeste* escrito por Pseudo Dionisio Areopagita hacia el siglo VI, en donde Miguel es colocado en el tercer coro, que son los ángeles que tienen contacto con los humanos, y nombrado como jefe único de todas las fuerzas celestiales que tan sólo responde a la Santísima Trinidad.[371] Por su parte, aunque el cristianismo tempranamente aceptó la idea de la existencia de gran número de demonios, no se trató de hacer una clara clasificación y jerarquización de éstos entes hasta el siglo XV. A diferencia de lo que pasó con los ángeles la Iglesia nunca apoyó un texto único por lo que proliferaron varios tratados demonológicos que no eran sistemáticos y que se contradecían entre sí.[372]

Sin embargo existieron obras que sirvieron como constantes referencias acerca de la temática demoníaca y entre ellas sobresale la *Pseudomonarquía daemonum* escrita por el médico holandés Johann Weyer en la segunda mitad del siglo XVI. En esta obra Weyer explica que el reino del Diablo se encontraba dividido a la manera que lo hacían los estamentos nobles europeos de su época, así entre los demonios existían marqueses, duques, prelados, caballeros y condes que tenían bajo su mando a un grupo de demonios que se encontraban clasificados según el tipo de mal que provocaban en los hombres.[373] A pesar de las discrepancias, todos los tratados demonológicos coincidían que en el puesto más alto de la jerarquía infernal se encontraba el Diablo como el rey de reyes de todos los demonios por haber sido el primer ángel que se atrevió a ir contra la voluntad divina y sería quien los encabezaría en su lucha final contra las fuerzas del bien. Regresando al San Miguel representado en esta obra éste cuenta con sus elementos iconográficos tradicionales, ya explicados en la imagen anterior, pero también con ciertas particularidades.

371 *Cfr.* **AREOPAGITA,** Pseudo Dionisio, *Obras Completas: Los nombres de Dios; Jerarquía celeste; Jerarquía eclesiástica; Teología mística; Cartas varias,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002), pp. 85-94.

372 *Cfr.* **COHN,** *Op. cit.,* pp. 102-107.

373 *Cfr.* **KOHL,** Benjamín y **MORA,** George, *Witches, devils and doctors in the Renaissance: Johann Weyer, De praestigiis daemonum,* (Michigan: Medieval & Renaissance text & studies), pp. 97-107.

[374]

374 **Figura 43:** Martín de Vos, *San Miguel Arcángel,* 1581.

Su lorica es tan ceñida que se puede apreciar la musculatura del torso además de que su color es de un intenso azul en el que están pintadas estrellas en alusión al cielo; en uno de sus pectorales tiene a la luna, que es símbolo de la Virgen María; cerca de su cuello lleva un broche dorado en forma de querubín; tiene una banda blanca en señal de la paz celestial; pero tal vez la mayor diferencia de otras representaciones de San Miguel es que en este caso el General de los cielos va desarmado. Su mano izquierda se encuentra levantada en dirección al cielo y está rodeada por las letras de su nombre latino icofórico, con su otra mano sujeta una hoja de palma que es el símbolo de los mártires cristianos. Se interpreta que está venciendo al Diablo con las armas de la sabiduría divina porque le hace ver el hecho inobjetable, desde el punto de vista cristiano, de ¿quién como Dios? y también con la sangre derramada de los mártires cristianos que prefieren morir antes que renunciar a Cristo. San Miguel se halla acompañado por nueve rollizos querubines. A sus pies se encuentra el Diablo pero pintado de una manera muy singular. Su parte inferior sugiere la apariencia de sirena, criatura de la mitología grecolatina que con su canto atraía a los marineros para devorarlos. La sirena representaba aquel dolor del deseo insatisfecho que conduce hacia la autodestrucción ya que al tener cola de pez no pueden satisfacer su ansia sexual que su bello rostro y canto suscitan. Como ellas, el Diablo también es una criatura muy insatisfecha en el imaginario cristiano debido a que nunca logrará cumplir su mayor deseo que es el derrotar a Dios. En el cristianismo las sirenas fueron vistas como bellas tentaciones que van surgiendo a lo largo de la vida, concebida esta última como un viaje de navegación.[375] Aquí el torso y el rostro del Diablo, a diferencia de muchos otros que ya se han visto, son muy bellos dentro de los cánones occidentales. Su tez es lechosa como la de San Miguel, no presenta ningún tipo de deformidad, es imberbe y joven. La expresión de sus rasgos faciales evocan súplica y la manera en que sus brazos se cruzan sobre su pecho es una señal de pudor. Con todo ello Vos nos recuerda la naturaleza angélica que originalmente poseía el Diablo. Sus alas son de mariposa, insecto que en la iconografía cristiana posee un valor ambivalente ya que puede representar la resurrección pero también la

375 *Cfr.* **CHEVALIER** y **GHEERBRANT**, *Op. cit.,* pp. 691-692.

ligereza, la banalidad, la inconsistencia y todo lo fatuo que existe en el mundo.[376] Finalmente estos rasgos, cola de sirena, torso agraciado, rostro bello y alas de mariposa, se encuentran relacionados porque forman parte de una belleza que engaña y conduce a un fin fatídico como la mariposa que se apresura a su muerte en la llama brillante.

A continuación en la figura 44 se tiene otra variación en donde San Miguel aparece junto con su contrincante. Esta imagen icónica es un detalle de uno de los seis óleos sobre tela que conforman el Políptico de la Muerte, pieza de manufactura anónima, realizada en el siglo XVIII con un estilo popular. Del lado derecho se encuentra un ángel con túnica azul y toga roja que toca una trompeta, que a su vez está decorada con una bandera de fondo blanco y una cruz de san Andrés de color rojo que simboliza la sangre derramada de Cristo. De la trompera sale una inscripción que dice "Lebantaos muertos y benid a juicio", frase que sitúa la escena en el final de los tiempos y el inicio del "Juicio Final". Arriba de este ángel se puede ver una tabla dorada que contiene los números romanos del uno al diez y que alude a los diez mandamientos. Del lado izquierdo se localiza otro ángel que se identifica como San Miguel debido a su atuendo militar y a los objetos que lleva en sus manos. En la derecha porta una pluma de escritura con la que el Arcángel anotará los nombres de las personas que merecen acceder al Cielo, mientras que en la izquierda lleva una balanza. Dicho instrumento de medición de masa está compuesto por una palanca de brazos iguales de la que cuelgan dos platos y que generalmente significaba justicia y comportamiento virtuoso en el ámbito cristiano.[377] Con la balanza San Miguel se encuentra haciendo el acto conocido como *sicostasia* o pesado de las almas, acción que se realizaba para calcular la idoneidad de las almas para tener acceso al Paraíso eterno.[378] Los antecedentes iconográficos de tal acción son muy antiguos ya que se remontan al Egipto de los faraones. Los egipcios pensaban que era en el corazón donde residían los sentimientos e incluso la memoria, por lo que al morir, aquél era el órgano cuyo peso se comparaba con una pluma para decidir si el difunto merecía la vida eterna o la extinción de su existir.

376 *Cfr.* **BIEDERMANN**, *Op. cit.,* pp. 295-296.
377 *Cfr.* **BIEDERMANN**, *Op. cit.,* p. 59.
378 *Cfr.* **GIORGI,** *Op. cit.,* p. 217.

379

379 **Figura 44:** Anónimo, Detalle del *Políptico de la Muerte*, siglo XVIII.

En el imaginario egipcio la sicostasia implicaba varios entes divinos: Osiris que fungía como testigo y juez, Anubis que manejaba la balanza y Thoth como notario que registraba el veredicto. Si el corazón pesaba más que la pluma, que por cierto era símbolo de justicia y verdad, entonces el muerto era devorado y por ende destruido por Ammit, criatura quimérica con rostro de cocodrilo, melena y parte delantera de león y parte trasera de hipopótamo.[380] En el cristianismo, San Miguel pasó a ocupar los papeles de Anubis y Thoth, pero lo que se pesaba eran las acciones buenas y malas en forma de pequeños cuerpos humanos que representan las almas de los juzgados como se puede ver en esta imagen. De ahí que a este arcángel se le considere como patrón de todos los oficios que se sirven de la balanza, como son pasteleros, barquilleros, boticarios, especieros, merceros y pesadores de granos. El lugar de Ammit es ocupado por el Diablo que en esta ocasión fue representado empequeñecido en comparación con el arcángel y con rasgos ciertamente un tanto ridículos: nariz boluda, complexión rechoncha, cola larga y ondulada, boca y ojos minúsculos y unos cuernillos curvos. No obstante tiene un papel más activo que la criatura egipcia, ya que trata de hacer que la balanza se incline a su favor para obtener para sí el mayor número de almas posibles. Acaso la creencia de esta disputa por las almas entre San Miguel y el Diablo proviene de una de las epístolas del Nuevo Testamento que versa así:

> El mismo arcángel Miguel, cuando luchaba contra el Diablo disputándole el cuerpo de Moisés, no se atrevió a condenarlo con insultos, sino que solamente le dijo: ¡Que el Señor te reprenda![381]

Miguel actúa ante Satanás y lo enfrenta a favor de un fiel difunto, como lo seguirá haciendo por los hijos de Adán hasta el Juicio Final con el poder de la Gracia Divina.

380 *Cfr.* Anónimo, *El libro de los muertos,* (Barcelona: Plaza & Janés, 1953), pp. 145-169.

381 *Carta de San Judas,* capítulo 1, versículo 9.

En seguida tenemos a la figura 45 que es un mural al temple ubicado en el Santuario de Jesús Nazareno en Atononilco Guanajuato y es producto del pincel de Miguel Antonio Martínez de Pocasangre. En esta ocasión podemos ver a Miguel y al Diablo acompañados de sus respectivas huestes a la vez que son expulsados del cielo los ángeles rebeldes; simultáneamente observamos como se destierra del Paraíso a los primeros padres por haber caído en la trampa de la Najash. Así en la esquina superior derecha se encuentra un querubín que mira atentamente la escena; debajo de dicho personaje está un ángel con túnica verde que porta un casco militar antiguo, lleva un escudo dorado en su mano derecha y con la izquierda sostiene una llama de fuego de la que sale un rayo. El relámpago arremete contra otra criatura en forma humanoide de la que sólo se puede ver su rostro, parte de su torso y su mano derecha con la que trata de protegerse del ataque. Tal ser debe haber sido uno de los ángeles que han acabado mal por su rebeldía ante Dios y por ello es castigado. Cabe señalar que no fue pintado con alas pero aún no le salen cuernos por lo que podría decirse que se encuentra en el proceso de convertirse de ángel a demonio. El sujeto fue pintado de complexión robusta, de piel oscura y con una expresión facial de dolor. Junto a estos dos personajes se encuentra otro ángel que por su toga roja y alas doradas debe ser el jefe de los ejércitos celestiales San Miguel Arcángel, que con su mano izquierda sujeta una espada de fuego y con la derecha una llave y un par de cadenas que sirven de riendas para dominar al Diablo que aparece en su forma de dragón de siete cabezas. El cuerpo de la bestia cuenta con enorme cola que termina en punta y desproporcionadas patas que más que de reptil parecen de un gran felino. Cinco de las cabezas tratan de atacar al arcángel con todas sus fuerzas y muestran sus dientes afilados y lenguas viperinas. Otra de las cabezas parece dejarse caer en señal de derrota mientras que una más cierra su boca pero presenta ojos de agonía de gran dramatismo.

382

382 **Figura 45:** Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, *La expulsión del Paraíso,* siglo XVIII.

Arriba de San Miguel se encuentra un triángulo, símbolo de la Santísima Trinidad, y a su lado izquierdo está un ángel militar con toga azul. Este ángel lleva un escudo y una llama de fuego en su mano. Bajo sus pies está un demonio que aun posee sus alas emplumadas aunque éstas son ennegrecidas, su cuerpo es humanoide de tez rojiza, tiene cola de burro, su rostro es canino, tiene cuernos, orejas puntiagudas y de su boca sale una llamarada de fuego. El rayo del ángel sigue una trayectoria que alcanza a otro demonio que parece estar cayendo del cielo. El ángel caído tiene la tez morena y una abundante cabellera negra, ya posee alas de murciélago y con sus manos trata de protegerse la nuca. Debajo de esta criatura la vista encuentra una vegetación densa y en la esquina inferior izquierda se puede ver al monstruo conocido como Leviatán y que representa las puertas del infierno. A la derecha de la entrada del averno se halla un reloj de arena que alude a la muerte y al paso del tiempo. Más adelante tenemos otro ángel que solo viste túnica blanca y que con espada de fuego en mano ejecuta la orden de expulsión de los primeros padres, que fueron vestidos con hojas de higuera y pintados con rostros de congoja. El Antiguo Testamento habla muy poco de la guerra sucedida entre los ángeles buenos y malos, y sólo en Isaías se menciona que estos últimos después de su caída fueron lanzados a lo más hondo del abismo.[383] Pero el texto apócrifo de *Enoch* abunda en esta guerra y nos dice que los ángeles cayeron no una sino dos veces, la primera al aprobar el acto del Diablo en su acción del pecado original y la segunda por haberse entregado a la lujuria con las hijas del hombre.[384] En otro apócrifo conocido como libro de los *Jubileos* se nos da más detalles de esta guerra sucedida en el cielo en donde se cuenta que el demonio Mastema fue el segundo al mando.[385]

383 *Cfr. Isaías*, capítulo 14, versículo 15.

384 *Cfr. Enoch,* libro I, capítulo 10, versículos 1-3.

385 *Cfr.* **VANDERKAM,** James, *Book of Jubilees,* (England: Sheffield Academia Press, 2001), pp. 28-35.

Ahora en la figura 46 se tiene otra obra realizada por el novohispano Luis Juárez en el primer cuarto del siglo XVII. La pintura es un óleo sobre tabla y por su estilo pertenece a la corriente manierista novohispana. En ella se puede ver un ángel vestido con túnica rosada, color que evoca la protección maternal, y con toga verde, color que brinda esperanza. En sus pies calza unos *cothurnos* dorados y sus bellas alas también cuentan con ese llamativo tono. Con su mano derecha sostiene una espada de fuego, este elemento aunque tenía un simbolismo ambivalente en el cristianismo desde el punto de vista benéfico era visto como herramienta purificadora y protectora contra el mal a la vez que recordaba la luz de la divinidad.[386] Por su parte con su mano izquierda y con la palma abierta señala hacia la esquina superior derecha donde se halla un rompimiento de gloria. Por sus colores y acción protectora se puede interpretar que éste es un ángel de la guarda, que en el imaginario cristiano es aquel ángel designado a cada persona para guiarla y protegerla. A la derecha del ángel fue pintado un niño con las características étnicas europeas y que viste una gorguera de lechuguilla, un jubón dorado y una ropilla rosada en los que se nota una bella filigrana, todas estas prendas propias de la usanza de la nobleza del siglo XVII. Con su mano derecha toma un sombrero negro adornado con una pluma carmín mientras que con la izquierda señala a su ángel protector. El niño se encuentra parado sobre una esfera azul con cinturón metálico que generalmente se asociaba con el dominio sobre el mundo y que posiblemente nos revele su identidad como el infante real español de la Casa de los Habsburgo nacido en 1605 que será el futuro Felipe IV. En la esquina inferior izquierda se advierten dos singulares personajes, uno de ellos es una hermosa mujer joven de cabellera negra, la cual usa joyas y plumas rojas a la vez que presenta uno de sus senos descubiertos en señal de inmoralidad y mira fijamente al ángel de la guarda.

386 *Cfr.* **BIERDERMANN**, *Op. cit.,* pp. 201-203.

387

387 **Figura 46:** Luis Juárez, *El ángel de la guarda,* siglo XVII.

Tales características refieren a dicha mujer como la representación de la Carne, interpretación que se ve reforzada por el personaje ubicado a su derecha. Éste es una criatura antropomorfa de piel roja y complexión atlética que sostiene un palo con punta metálica en forma de hoz. Sus uñas son afiladas y oscuras, las orejas caprinas, el pelo negro y ensortijado, y cuenta con cuernos torcidos hacia atrás. El resto de los rasgos de su cara pueden ser calificados de mulatos en especial por su nariz chata y labios prominentes. Se encuentra frunciendo el ceño y sus ojos desbordados se dirigen con especial interés hacia la esfera que soporta al niño. El sujeto es el Diablo que apoyado por las tentaciones de la Carne trata de hacer caer de la esfera al real infante Felipe IV pero éste se ve protegido de la acción maligna por su ángel de la guarda. La creencia en un ángel guardián personal se remonta a los primeros siglos del cristianismo y fue avalada por los teólogos de Alejandría Clemente y Orígenes, quienes basados en la exégesis de pasajes bíblicos como el *Salmo* 90 y *Hechos de los Apóstoles* en el capítulo 12, en varios de sus textos mencionan que aparte de los ángeles dedicados a las colectividades existen aquéllos a quienes se les confía una sola persona.[388] Dichas afirmaciones teológicas y los antecedentes grecorromanos de espíritus personales que en ocasiones podían causar mal llevaron a creer en la existencia de demonios personales, que se dedicaban de manera incesante a hacer caer en el mal a sus asignados por lo que eran constantes contrincantes de los ángeles de la guarda. De esta suerte, tanto el ángel guardián como el diablo personal pueden considerarse como apéndices de la persona cristiana y por tanto las acciones que hace cada cristiano serían incomprensibles si no se tomara en cuenta la influencia de estos dos representantes de las fuerzas benignas y las malignas.[389]

Para finalizar esta sección se tiene a la figura 47 que es uno de los veintiséis grabados en cobre que pertenecen a la *Retórica Cristiana,* obra escrita e ilustrada por el mestizo novohispano fray Diego Valadés[390] en 1579. Este destacado franciscano se distinguía por que él mismo era el autor de los grabados que acompañaban a sus escritos. Para Valadés era importante

388 *Cfr.* **DANIÉLOU,** Jean, *Teología del Judeocristianismo,* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 2004), p. 171.

389 *Cfr.* **LE GOFF** y **SCHMITT**, *Diccionario razonado del occidente medieval,* (Madrid: Akal, 2003), p. 218.

390 La vida y obra completa de fray Diego Valadés se puede consultar en: Esteban Palomera, *Fray Diego Valadés, O.F.N. evangelizador y humanista de la Nueva España, el hombre y su época,* (México: Editorial Jus, 1963).

ilustrar sus obras ya que, según él mismo explica "por que no todos conocen las letras ni se dedican a la lectura, por lo que añadimos algunos grabados que además ayuden a facilitar la memoria".[391] La *Retórica Cristiana* fue escrita con el fin de formar buenos predicadores de las Sagradas Escrituras y que para ello se valiesen de las técnicas de la elocuencia cristiana. Una de las herramientas de esta retórica es el fomento de la "memoria artificial" tanto para que los predicadores recordaran lo sustancial de un buen discurso cristiano como para facilitar el entendimiento del público acerca del mensaje sacro. La llamada "memoria artificial" no era otra que el uso de las imágenes como herramientas nemotécnicas y pedagógicas, las cuales eran utilizadas de esta forma en la cultura occidental desde los tiempos grecorromanos.[392] El grabado en cuestión es el número veinte de la obra y se encuentra en la cuarta parte, la cual está dedicada a los diferentes géneros oratorios. Valadés le dio el nombre de *Typus Peccatoris* o "el tipo pecador" y escribió tal título a la mitad de la parte superior de la imagen. En la parte inferior izquierda se encuentra un ángel vestido con túnica que parece ser movida por el viento y calza unas sandalias. Sus alas están abiertas y dan la sensación de formar una V, símbolo de la Victoria. Su expresión facial es de seriedad y sobre su cabeza fueron dibujados un nimbo y una pequeña cruz en señal de estar al servicio de Cristo.

El ángel tiene levantada su mano derecha y con su índice señala hacia la parte superior izquierda, donde se halla un rompimiento de gloria del que sale una silla bellamente decorada y custodiada a cada lado por ángeles que la sostienen. Con su otra mano sostiene una cruz latina alargada en su parte inferior que presenta adheridas una serie de siete cartelas con inscripciones latinas que se refieren a siete virtudes cristianas. De arriba hacia abajo dice: *pietas* (piedad), *patientia* (paciencia), *abstinentia* (abstinencia), *charitas* (caridad), *castitas* (castidad), *liberalitas* (generosidad) y *humilitas* (humildad). Se puede ver una figura de Cristo crucificado y tras la cruz una filacteria que dice en latín *via veritas et vita* o en castellano "camino de verdad y vida".

391 **VALADÉS,** Fray Diego, *Retórica Cristiana,* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), p. 9.

392 *Cfr.* **BAÉZ RUBÍ,** Linda, *Mnemosine novohispánica: retórica e imágenes en el siglo XVI,* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005), pp. 17-23.

393

393 **Figura 47:** Diego Valadés, *Typus Peccatoris,* siglo XVI.

A la mitad de la imagen se localiza un hombre que por su rostro puede considerarse que es de avanzada edad. Éste va descalzo y viste un pantaloncillo corto, un faldellín y una camisa que lucen desgastados además de una especie de turbante que cubre su cabeza. Valadés dibujó la cabeza del hombre casi en su pecho lo que le da apariencia de ser jorobado. Con su mano izquierda sujeta un bastón largo en forma de serpiente que escupe fuego y a lo largo de tal objeto se enroscan siete serpientes tal vez en representación de los pecados capitales. El sujeto es montado por un demonio sumamente interesante, para comenzar es de cuerpo oscuro, peludo y musculoso. Despliega unas enormes y amenazantes alas que cuentan con diversas puntas con garras, además tiene cuatro cabezas, una de ellas se encuentra en la zona genital y es la cara de un hombre barbado, con un solo cuerno y dos cómicas orejas. Las otras tres cabezas salen del cuello demoníaco, de éstas la cabeza izquierda es de un joven imberbe con cabello ensortijado y dos cuernos. La cabeza de en medio, es de un hombre viejo, con rasgos gatunos, orejas borricas y dos enormes cuernos. Por su parte la testa derecha es muy similar a la antes descrita pero ésta tiene su frente partida, no posee orejas, los cuernos son más cortos y parece estar sonriendo. Este demonio con su mano izquierda agarra el bastón del pecado por su parte superior y con su derecha una bolsa, la cual parece estar llena de algo pesado, de ella sale una cadena que enrolla el cuello del hombre y que también ata cada una de las extremidades del mismo. El hombre extiende su mano hacia un segundo demonio que se encuentra hacia su izquierda, éste posee un cuerpo negro y peludo y tiene dos enormes alas de murciélago. Sus pies son peculiarmente deformes y de ellos salen llamas, asimismo tiene una larga cola reptiliana. En su pecho se ve un rostro monstruoso que hace una mueca de burla. Su rostro es de un hombre maduro con rasgos afilados, orejas caprinas y un par de cuernos puntiagudos. Con su brazo derecho sostiene un pequeño pavo real del que pende su característica cola ostentosa, dicho animal simboliza en el ámbito cristiano a la soberbia. El brazo contrario señala a una silla que aunque bella se encuentra envuelta en llamaradas de las que salen grandes cantidades de humo. De esta forma el personaje de la izquierda es

el ángel de la guarda que indica que la única manera de obtener un lugar en el cielo junto a Dios y sus ángeles es siguiendo el camino de Cristo mediante la práctica de las siete virtudes cristianas. El hombre del centro es un pecador que ha preferido seguir los consejos de su demonio personal al que siempre lleva a sus espaldas, y éste lo ha encadenado por la vía de los siete pecados capitales. La bolsa que sostiene el demonio cuadricéfalo puede representar el pecado de la avaricia pero también el gran peso que significa para el alma humana el llevar a cuestas la realización de los pecados. Que el demonio personal presente tantos rostros distintos nos habla de la capacidad de las fuerzas malignas para corromper al hombre de diversas maneras. El demonio de la derecha sería el mismo Satanás, príncipe de las tinieblas y eterno contrincante de los ángeles y de todo lo bueno, que señala el lugar que el pecador ocupará en las llamas eternas del infierno por haber seguido el camino del mal y haber tanto ignorado las enseñanzas del evangelio como los consejos de su ángel guardián.

La concepción del Diablo como contrincante de los ángeles también se vio reflejada en los documentos religiosos novohispanos. Por ejemplo el obispo novohispano fray Francisco Núñez de la Vega abordó el tema en sus Constituciones Diocesanas y nos dice que el Diablo siendo el ángel bello e inteligente se llenó de soberbia y no aceptó inclinarse ante Adán por considerarlo un inferior, de ahí que planeara una rebelión contra Dios y buscara el apoyo de otros ángeles y aunque algunos lo apoyaron la mayoría de los:

> Ángeles buenos no asintieron a sus locos desatinos y resistieron valientemente sus terribles sugestiones, peleando con él y sus secuaces con las armas espirituales de conceptos fuertes de las armas infalibles del Altísimo y con actos fervorosos de fe, esperanza y caridad, que están comprendidos en aquellas palabras: ¿quién como Dios? Y preservándose firmes y constantes en el amor de Dios, con gran fidelidad en su obediencia, los confirmó en su gracia y les dio en ese mismo instante por corona y premio de tan excelente triunfo la felicidad eterna de la Gloria.[394]

394 **NÚÑEZ DE LA VEGA,** *Op. cit.,* p. 268.

A continuación Núñez describe el enfrentamiento entre San Miguel y el Diablo mediante un diálogo que según el autor sostuvieron los dos en donde cada uno arguye elementos a favor de la obediencia a Dios o justificando su rebeldía ante el Señor. La opinión puesta en boca del Diablo dice que la lógica está a su favor ya que ningún ser superior debe someterse a uno inferior, entonces un ángel no puede ponerse a servicio del hombre y si ello aun así estuviera justificado entonces él tendría el derecho a rebelarse ante su Creador. San Miguel por su parte responde que por más ilógico que sea un mandato divino éste más que pensarse sólo debe obedecerse y que el deber de todo ángel es obedecer al Señor y de ninguna manera cuestionar sus órdenes.[395]. Aquí se puede notar la jerarquía de valores de la mentalidad eclesiástica de la época donde la fe ocupaba un lugar preeminente.

San Miguel y el Diablo también se vieron enfrentados en las leyendas originadas en el periodo novohispano. El etnohistoriador Ricardo González Padilla narra que en la población de Atlixco, el Demonio recibía culto en el cerro ubicado en las orillas de la población por lo que los habitantes piadosos del lugar recurrieron a San Miguel para dar fin a dicha situación. El arcángel enfrentó y venció al Diablo para posteriormente amarrarlo debajo del cerro donde antes se le rendía culto y en cuya cima fue construido un templo dedicado a San Miguel. Pero ése no fue el fin de la historia puesto que los pobladores del lugar afirman que a partir de entonces, durante la última semana de octubre, el Diablo se escapa de su prisión bajo el cerro y es cuando los accidentes, muertes y todo tipo de catástrofes toman fuerza.[396] En la misma población se cuenta que todos los años el sacerdote novohispano Pedro Uribe acostumbraba llevar sobre su espalda la imagen tallada en madera del Diablo, a manera de penitencia, a la cima del Cerro de San Miguel. Con ello además de expiar sus culpas personales esperaba recordar a la población lo importante que era evitar los pecados y jamás dejarse tentar por este maligno ser, ya que la consecuencia de ceder a las tentaciones diabólicas era acarrear el peso de la culpa del pecado. En 1756 durante su recorrido a la cima del cerro, Uribe dejó caer por descuido la imagen de Satán sufriendo ésta muy serios daños pero el sacerdote decidió

395 *Cfr. Ibidem,* p. 269.

396 *Cfr.* **GONZÁLEZ PADILLA,** Ricardo, *Leyendas de Puebla,* (México: Gobierno del Estado de Puebla, 2005), pp. 24-27.

no repararla. El siguiente año Uribe percibió que la figura pesaba cada vez más al ir subiendo el cerro pero el resto del año conservaba su peso normal, esto siguió pasando durante los siguientes 10 años por lo que el sacerdote pensó que alguien del pueblo de alguna manera conseguía rellenar la imagen para jugarle una mala broma, así que en 1766 el sacerdote decidió encerrarse con llave toda la noche en la Sacristía del Templo de San Francisco que era donde se guardaba la imagen. A las tres de la madrugada al escuchar risas el sacerdote despierta y encuentra al mismísimo Demonio metiéndose dentro de la imagen de madera. El Diablo giró su cornuda cabeza hacia Uribe y le lanzó una mirada amenazadora, Uribe a punto de morir del espanto invoca a San Miguel y el Maligno al escucharlo se escondió dentro de la escultura. Inmediatamente después el párroco se deshizo de la imagen enterrándola en las faldas del Cerro de San Miguel.[397] Es posible que para las mentes novohispanas de los lectores y escuchas de tales leyendas, éstas les trasmitieran la idea del peligro constante y cotidiano de caer en las garras del demonio pero también de que siempre se podía recurrir para su protección al arcángel que les recordaba: ¿Quién cómo Dios?.

La creencia religiosa por lo general genera ciertas prácticas que escapan de la ortodoxia oficial, pero por no constituir un peligro directo y evidente del monopolio de la fe de las instituciones eclesiásticas son toleradas y trascienden a su época de origen, como es el caso del siguiente rito popular donde se ven implicados el Demonio y San Miguel. En algunas regiones del actual Estado de Morelos y en la sierra del Estado de Guerrero el 28 de septiembre a la media noche se pone en las cuatro esquinas de la milpa familiar y en las puertas de las casas una cruz conformada por flores de *Yauhtli* o en castellano Pericón. Según Dora Sierra Carrillo, el uso de esta planta en la región se remonta a tiempos prehispánicos cuando los indígenas la utilizaban en ritos de diversas festividades relacionadas con la deidad Tláloc, como los sacrificios de niños en los cerros dedicados a dicho Dios con el objetivo de atraer a las lluvias. El *Yauhtli* también fue ocupado en ofrendas mortuorias y para curar diversas dolencias causadas por los “enfriamientos”.[398]

397 *Cfr. Ibidem,* pp. 30-34.

398 *Cfr.* **SIERRA CARRILLO,** Dora, *El demonio anda suelto: El poder de la Cruz de Pericón,* (México: INAH, 2007), pp. 30-35.

El arcángel San Miguel en la cosmovisión de los campesinos indígenas novohispanos era el máximo portador del rayo y quién dirigía a los ángeles que regaban las aguas para la siembra además de ser el controlador de las inundaciones, es decir, en su mente ocupó el lugar de Tláloc. De ahí que en los altares dedicados a San Miguel a éste se le ofrecieran flores de *Yauhtli* en el inicio de la época de siembra para que a los plantíos no les faltara agua ni fueran cubiertos por las aguas. Ahora, según la creencia popular, el día de San Miguel el arcángel se toma un descanso para celebrar su fiesta patronal quedando así desprotegidos las casas y los cultivos de los campesinos ya que el "Diablo anda suelto" y listo para hacer todo tipo de maldades.[399] Como medida de protección los campesinos recurrieron desde épocas novohispanas a la elaboración de la Cruz de *Yauhtli* o Pericón para que el Demonio no pudiera acceder a aquellas zonas donde dicha cruz se colocara. Al colocarla se tiene que decir la siguiente oración:

> Gloriosísimo Príncipe de los Ejércitos Celestiales, San Miguel Arcángel, protege esta casa y sus campos del diablo. Defiéndenos en nuestra batalla contra los principados y potencias malignas, contra los gobernantes de este mundo de tinieblas, contra los espíritus de maldad de las regiones celestes. San Miguel con esta cruz protege esta casa y sus campos del diablo. Ven en ayuda de los hombres a quienes Dios creó a su semejanza y a quienes ha redimido a gran precio, de la tiranía del demonio. La Santa Iglesia te venera como su guardián y protector. El Señor te ha confiado a tí las almas de los redimidos para que sean guiadas al cielo. San Miguel con esta cruz protege esta casa y sus campos del diablo. Ruega entonces al Señor de la Paz que someta a Satanás bajo nuestros pies, para que no pueda ya más retener cautivos a los hombres ni hacer daño a la Iglesia. Ofrece nuestras plegarias al Altísimo, que sin demora ellas puedan obtener su misericordia sobre nosotros. Cautiva al dragón, la serpiente antigua, que es el diablo y Satanás, átalo y arrójalo al abismo sin fondo para que ya no pueda más seducir a las naciones. San Miguel con esta cruz protege esta casa y sus campos del diablo.[400]

399 *Cfr. Ibidem*, pp. 67-98.

400 *Ibidem*, p. 105.

Tanto en las leyendas como en la tradición de la Cruz de Pericón se puede constatar que permeó en la población la idea del Diablo como opositor de los ángeles, pero también se nos revela que estos seres imaginarios constituían una parte importante de la cotidianidad de las personas. El Diablo en ciertas épocas del año anda suelto y es entonces cuando se tiene que recurrir al socorro del jefe de los ángeles para controlarlo. Que hayan existido y existan oraciones y ritos que puedan mantener al Diablo a raya nos habla que los novohispanos, y parte de la población campesina actual, no se sentían completamente desamparados ante él pero también que se le debía tener respeto ya que aquél podía llegar a tomar venganza contra su ofensor.

401

401 **Figura 48:** José Alberto Ortiz Acevedo, *Cruz de Pericón,* fotografía digital, Cuernavaca 2008.

4.6. El Diablo, opositor de los Santos.

Originalmente la palabra santo en la cultura hebrea era aplicada para personas, cosas o lugares que eran consideradas puras e incorruptas en el sentido religioso y que tenían por ello un vínculo especial con Dios. En el cristianismo primitivo se llamaba santo a toda aquella persona creyente en Cristo y que se encontrará bautizada.[402] Con el pasar de los siglos en el Occidente medieval este término se fue restringiendo sólo hacia algunos destacados individuos: mártires asesinados por su fe cristiana; ermitaños que habían renunciado al mundo y sus tentaciones para pasar su vida entera dedicados a Jesús; obispos realizadores de grandes obras de caridad, que contribuyeron al desarrollo de la teología cristiana o que fueron grandes difusores del Evangelio. Posteriormente se fueron agregando al grupo de los santos cristianos los fundadores de órdenes religiosas, los monarcas defensores de la Iglesia y laicos con una vida ejemplar con respecto a los valores cristianos, generalmente pertenecientes a los sectores sociales privilegiados, y que realizaban obras maravillosas sólo explicables con la intervención divina. Al morir, los santos pasaban a formar parte de la corte celestial y por ello se convertían en modelos de virtud, intercesores de los fieles ante Dios, dispensadores de milagros y en algunos casos protectores de ciertos grupos.[403] De ahí que en el imaginario cristiano el Diablo viera a los Santos como opositores de su obra maligna y que hayan sido éstos los blancos predilectos de las tentaciones demoníacas. Los escritores de las hagiografías por lo general procuraron incluir en sus relatos algún encuentro del santo respectivo con el Diablo y la salida victoriosa del personaje bondadoso de tal predicamento maligno fue vista como una señal más de su santidad.

402 *Cfr.* **VALLEDOR,** Mario, *Los Santos,* (Buenos Aires: Fundación tarea, 1992), pp. 24-30.

403 *Cfr.* **RUBIAL GARCÍA,** Antonio, *La santidad controvertida,* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), pp. 17-42.

La figura número 49 es un óleo sobre lámina de cobre de manufactura anónima que fue realizada a mediados del siglo XVIII. El pintor elaboró un fondo de nubes que se abren hacia el centro para enmarcar a un personaje de sexo masculino que viste el sayal de color pardo con un cordón ceñido a la cintura. Este hombre imberbe tiene el cabello tonsurado, porta en su mano izquierda una vara de azucenas y con la otra carga a un infante pequeño de cuya cabeza salen tres minúsculos tríos de rayos. Todos estos atributos permiten identificar al sujeto con san Antonio de Padua, santo portugués que vivió a finales del siglo XII y principios del siglo XIII. Su ropaje indica que perteneció a la orden mendicante de los franciscanos, su juventud la edad temprana en que murió; las flores son signos de pureza y el niño es el propio Jesús el cual era visto frecuentemente por el santo de esa manera durante sus visiones místicas. San Antonio de Padua fue canonizado al año siguiente de su muerte debido a sus grandes dotes como taumaturgo, confesor y predicador contra los herejes cátaros. En el ámbito popular fue visto como el patrono de diversos oficios relacionados con la construcción y como aquel santo a quien las mujeres debían encomendarse para conseguir un buen marido.[404] En el caso de esta imagen el santo fue pintado parado sobre tres querubines y sobre su cabeza se encuentran su aureola dorada, la paloma blanca como el espíritu santo y más arriba el trono celestial en representación de Dios Padre. Alrededor del santo se encuentran cinco medallones unidos mediante cenefas de estilo barroco. De éstas últimas brotan sendos cuernos de la abundancia que contienen las flores relacionadas con el culto mariano: la rosa y el lirio. Tocando las cenefas fueron pintados dos angelillos en cada lado, los de la zona superior del cuadro llevan rosas en sus manos, el del lado inferior izquierdo sujeta una corona de espinas y el del otro lado la pluma de escritura señal de la difusión del evangelio.

404 *Cfr.* **FERRANDO ROIG,** Juan, *Iconografía de los santos,* (Barcelona: Omega, 1950), pp. 220-225.

405

405 **Figura 49:** Anónimo, *San Antonio de Padua,* siglo XVIII.

En cada uno de los cinco medallones el realizador de la imagen ejecutó escenas que representan algunos de los momentos más destacados de la vida de san Antonio de Padua. Así en el medallón superior derecho nos muestra la escena en que el santo predica el Evangelio a un grupo de peces para demostrar a los habitantes de un poblado cercano que era enviado de Dios, ya que éstos se habían negado a escuchar sus palabras. A su vez en el medallón inferior derecho fue pintado el momento en que un burro se arrodilla ante la hostia consagrada sostenida por el santo para lograr la conversión de un judío al cristianismo. El medallón inferior izquierdo alude al instante en que el sacro personaje sana a un enfermo mutilado de una pierna, re-injertándosela. Del mismo lado pero en la parte superior se tiene al medallón en el que fue pintado el acontecimiento referente al corazón del avaro, en esa ocasión el santo protestó porque un hombre muy rico pero avaro fuera enterrado en tierra consagrada ya que aquel cadáver no tenía corazón y ese órgano se encontraba en el baúl donde aquel hombre guardaba sus riquezas.[406]

En la parte inferior central de la imagen se encuentra un medallón más, que está decorado con hojas y conchas plateadas, y en cuyo interior se puede ver a san Antonio de Padua con su mayor opositor, que no es otro sino el Diablo. El Príncipe de las Tinieblas en esta ocasión fue pintado en el lado izquierdo, la zona siniestra del mundo, y con forma zoomorfa: tiene patas de chivo, alas de murciélago, cola de cerdo y cabeza con cuernos de bovino. Además posee un color muy oscuro, de su boca sale humo y porta en su mano derecha una especie de arma que puede ser una espada. Del lado contrario de Satán en acción de estar huyendo aparece un fraile franciscano que con su mano derecha sostiene un libro y con su izquierda trata de protegerse de las asechanzas del Maligno.

La escena anterior puede interpretarse de dos maneras, en un caso se refiere a uno de los múltiples momentos en que san Antonio de Padua fue molestado por el Diablo.

406 *Cfr.* **DUCHET-SUCHAU,** Gastón, *Guía iconográfica de la Biblia y de los santos,* (Madrid: Alianza, 2009), pp. 38-48.

Según sus hagiógrafos el santo fue acosado por el Maligno de diversos modos, a veces se le aparecía como una mujer para incitarlo a tener pensamientos lujuriosos, también trataba de espantarlo por las noches para evitar que rezara, o lo llenaba con la sensación de orgullo para que creyese que era superior al resto de sus hermanos de la orden franciscana. Para escarnio del Diablo el santo siempre lograba superar los retos que se le imponían. No obstante el Demonio no se rendía y buscaba de todas formas seguir causándole enojo a Antonio y su manera favorita de hacerlo era esconderle las cosas que necesitaba para su obra de predicación, en especial el sermonario que el santo había escrito.[407] En otro caso el fraile implicado con el Diablo no se trata de san Antonio de Padua sino de un novicio franciscano que escapa del convento llevándose el Salterio del que se servía Antonio para sus oraciones. Se dice que Satanás por haber sido tantas veces vencido por el santo le tenía mucho respeto y miedo por lo que él mismo le cierra el paso al novicio en plena noche y le obliga a regresar para llevar el objeto robado a su propietario.[408] De ahí que el santo fuese considerado como el "abogado de las cosas perdidas" y para pedir su ayuda en la recuperación de objetos desaparecidos se decía la oración dedicada a san Antonio al mismo tiempo que se hacían algunos nudos en cualquier pañuelo con el objetivo de atarle las patas al Diablo, o bien se echaban dos piedras en una manta anudándola fuertemente para atarle los testículos al Demonio y se pensaba dónde podría estar lo perdido, en cualquier caso el nudo se deshacía hasta que el objeto en cuestión fuese encontrado.[409]

Aunque las primeras representaciones de santos se remontan hacia finales del siglo IV de nuestra era[410] y el período de la Alta Edad Media fue abundante en su producción hagiográfica, donde se narraba la intervención del Demonio en la vida de los santos,

407 *Cfr.* **BUTLER,** Alban, *Vidas de los santos*, tomo II, (México: J. W. Clute, 1969), pp. 533-537.
408 *Cfr.* **STRAPPAZZON,** Valentín, *Vida de san Antonio de Padua,* (Madrid: San Pablo, 1995), p. 86.
409 *Cfr.* **CAMPOS MORENO,** Araceli, *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del Archivo Inquisitorial de la Nueva España 1600-1630*, Tesis de Maestría en Letras, UNAM, 1994, p. 90.
410 *Cfr.* **GIORGI,** Rosa, *Santos,* (Barcelona : Electa, 2002), p. 33.

no fue sino hasta el siglo XII cuando aparece, iconográficamente hablando, la temática del Diablo como opositor de los santos. Los primeros santos representados junto con Satanás fueron los apóstoles ya que como vicarios de Cristo entraron de lleno en la lucha contra el mal, en especial san Pedro y san Pablo. Este último santo es el que aparece en la figura 50, la cual proviene de una Biblia miniada del siglo XII, que lo presenta siendo molestado por demonios durante la escritura de una de sus epístolas. A partir del siglo XIII la creación y difusión de las imágenes de santos se incrementa en todo el occidente, llegando a su cenit en el siglo XVI y una de las formas predilectas en que eran representados era al luchar contra los demonios.[411] No obstante que en gran parte de las hagiografías los santos tienen un enfrentamiento con el Maligno a veces tal situación se convirtió en parte esencial de su iconografía, siendo el caso más evidente el de san Antonio Abad cuando era acosado por el Diablo durante su estancia en el desierto.

412

411 *Cfr.* **BROWN,** Peter Robert Lamont, *The cult of the saints: its rise and function in Latin Christianity,* (Chicago: University of Chicago, 1991).

412 **Figura 50:** Anónimo, *San Pablo Apóstol molestado por demonios,* siglo XII.

En ciertos casos se creía que el Diablo en el papel de opositor se hacía presente en la vida de los santos desde la infancia de estos últimos como se puede observar en la figura 51. La pintura es un óleo sobre tela realizada en el tercer cuarto del siglo XVII por el pintor novohispano Pedro Ramírez de Contreras.[413] La temática abordada por el realizador fue *el nacimiento de san Francisco*, en la parte superior central se encuentra un rompimiento de gloria presidido por la Santísima Trinidad y una filacteria con la inscripción latina *FACIAMVS HOMINEM AD YMAGINEM ET SIMILITVDINEM NOSTRAM* la cual se refiere al pasaje del libro bíblico del Génesis que dice: "hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza".[414] A cada costado del rompimiento de gloria está un querubín que sostiene una filacteria que dice *PAX ET BONUM* que en castellano significa "paz y bondad". En el cielo se observan siete ángeles músicos y cantores que festejan el nacimiento del santo. Por su parte en el lado inferior izquierdo están dos ancianos que por sus vestimentas posiblemente representen a patriarcas del Antiguo Testamento, los cuales observan un paisaje idílico con lago y cascada habitado por aves hermosas como los cisnes y exóticas como las guacamayas. La inclusión de tal escena se puede entender de la siguiente manera, los patriarcas bíblicos en su condición de primeros santos son precursores para el retorno del hombre al Paraíso perdido, labor que continuará con gran ahínco el niño recién nacido localizado en el centro de la composición. El bebé en cuestión es *Giovanni di Bernardone* nacido en 1182 en Asís Italia, quien al crecer se convertirá en el fundador de la Orden mendicante de los "hermanos menores" mejor conocidos como franciscanos y dos años después de su muerte será canonizado por la Iglesia.[415]

413 Se puede conocer más sobre la obra, vida y familia de Pedro Ramírez en: Rogelio Ruiz Gomar, "Nuevas noticias sobre los Ramírez, artistas novohispanos del siglo XVII" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. XXII, No. 77, primavera de 2000, pp. 67-122.

414 *Génesis,* capítulo 1, versículo 26.

415 *Cfr.* **PIRIS,** Juan, *San Francisco de Asís,* (Buenos Aires: Universidad del Salvador, 1982), pp. 7-15.

416

416 **Figura 51:** Pedro Ramírez de Contreras, *El nacimiento de san Francisco,* siglo XVII.

Los personajes que aparecen próximos a la cuna del pequeño san Francisco son sus padres Pedro Bernardone y Pica Bourlemont, quienes fueron pintados con ropas de estratos privilegiados de la época del pintor en recordatorio de que el santo provenía de una familia acomodada de comerciantes.[417] En el extremo inferior derecho está la razón por la que dicha obra fue incluida en esta sección, así en esa zona se hayan dos ángeles con ropas militares romanas que portan espada y escudo, tales seres alados protegen al futuro santo y a sus padres cerrándoles el paso a dos criaturas malignas. La primera de ellas es una figura humanoide de color rojizo, alas de murciélago y unos pequeños cuernos en su cabeza, rasgos que delatan su naturaleza demoníaca. Su cara tiene una expresión de susto y parece estar huyendo de los protectores angélicos del niño. Debajo de ella está la silueta de una criatura que tiene nariz prominente, mentón afilado en indicación de barba, garras en los dedos y diminutos cuernos, lo que hace que se considere también como un ser maligno. El autor pintó a este personaje envuelto en llamas para indicar su lugar de procedencia que no es otro sino el Infierno. La escena descrita alude a un episodio de la infancia de san Francisco cuando después de haber sido bautizado un ángel se presenta ante sus padres para decirles que tengan especial cuidado con el pequeño, ya que el Diablo y sus demonios lo estaban acechando debido a que las fuerzas del infierno habían previsto que el niño al crecer entablaría una guerra contra ellos y les infligiría serias derrotas. Posteriormente un espíritu demoníaco confesó por la boca de un poseso que el Príncipe de las Tinieblas alarmado por el nacimiento del santo había tratado de segar la vida del infante, pero Dios había mandado a sus ángeles a protegerlo desde su nacimiento.[418]

417 *Cfr.* **ENGLEBERT,** Omer, *Saint Francis of Assisi: A biography,* (Michigan: Servant Books, 1989), p. 20.

418 *Cfr.* **CHALIPPE,** Candide, *The Life and Legends of Saint Francis of Assisi,* (Charleston: Bibliolife, 2008), pp. 42-43.

Hay que señalar que el imaginario cristiano popular le atribuía grandes poderes premonitorios al Diablo y que éste podía otorgar dichos poderes a los seres humanos que lo adoptaran como amo y señor.[419] Por ello, y tomando también en cuenta la prohibición expresa contenida en el texto bíblico de no consultar adivinos,[420] la Iglesia veía como peligroso a todo aquel que dijera saber el futuro ya que siempre existía la posibilidad que tal persona se encontrara bajo la influencia demoníaca o que las visiones sobre el supuesto futuro fueran un mero engaño del Maligno. En el caso de las premoniciones que tuvo el Demonio sobre san Francisco según los textos hagiográficos éstas resultaron ciertas por lo que el Diablo y sus huestes tuvieron varios enfrentamientos directos con el santo. Así durante una de sus estancias en Roma, san Francisco se encontraba rezando fervientemente y entonces se le apareció el Señor de las Tinieblas ordenándole que parara. El santo se negó por lo que el Diablo lo amenazó con deformarle la cara de la manera más horrible pero Francisco simplemente se echó a reír y continuó con su actividad sacra.[421] En otra ocasión san Francisco al llegar a la ciudad italiana de Arezzo desde lo lejos notó que sus habitantes vivían en constante conflicto debido a que en la ciudad pululaban los demonios. Con el fin de ahuyentar aquellas insidiosas potestades malignas, envió como mensajero al franciscano Silvestre ordenándole marchar y gritar con fuerte voz que por orden de Dios omnipotente y su fiel siervo Francisco se marcharan de la ciudad todos los demonios. Silvestre realizó su encomienda y acto seguido las huestes del averno salieron despavoridas de la ciudad y sus habitantes volvieron a la tranquilidad,[422] tal hecho fue inmortalizado en uno de los frescos que Giotto realizó para la Basílica de San Francisco de Asís. El resto de su vida san Francisco continuó enfrentándose al Diablo saliendo siempre bien librado.

419 *Cfr.* **RUSSELL,** *El diablo en la Edad Media… Op. cit.*, p. 84.
420 *Cfr. Deuteronomio,* capítulo 18, versículo 11.
421 *Cfr.* **CHALIPPE**, *Op. cit.*, p. 51.
422 *Cfr. Ibidem*, p. 104.

En la figura 52 se tiene a una pintura al óleo sobre tela, realizada en el siglo XVII para el Colegio de San Francisco Javier de Tepotzotlán. La obra se encuentra dividida en dos zonas, en la inferior se puede ver a un hombre de mediana edad, barbado, algo calvo y con vestiduras negras que puede ser identificado con san Ignacio de Loyola. El santo está de pie con los brazos extendidos y mira fijamente hacia la parte superior de la pintura en donde se observa hacia el centro un grupo de personas que es separado en direcciones opuestas. En el sector de la izquierda destacan los personajes de Cristo, la Virgen María y algunos apóstoles como san Pedro que va leyendo el libro donde están escritos los nombres de los salvos, es decir aquellas personas que por su fe y sus buenas acciones serán premiados con la gloria eterna. Delante del príncipe de los apóstoles se ubica un salvo que es conducido al cielo ni más ni menos que por un jesuita. El religioso señala el camino de la salvación que está siendo cursado por un fraile franciscano, un dominico y un agustino. Por encima de ellos vuela un ángel, porta la palma de los mártires y una corona de rosas que simboliza el triunfo sobre el pecado, éste centra su atención hacia la parte de arriba de la concentración de personas donde se halla la imagen de Dios padre que tiene a sus pies a la pareja primigenia conformada por Adán y Eva. Por su parte las personas de la derecha, que muestran rostros de sufrimiento y miedo, son conducidos por demonios hacia el castigo eterno del infierno. Los ángeles caídos se distinguen de sus víctimas por su piel roja y los pequeños cuernos de su cabeza, aunque guardan diferencias entre sí. Algunos de los demonios son del tamaño de los condenados mientras que otros son enanos de sonrisas pícaras, la mayoría están desnudos pero uno porta una túnica verde desgarrada. Existe en la pintura una criatura del averno que azuza con un palo a los pecadores y otro que jala una cuerda que se encuentra atada al cuello de un hombre que se resiste a caer en las llamas del infierno. Las almas que se queman en el fuego demoníaco tratan de escapar sin conseguirlo.

[423]

423 **Figura 52:** Anónimo, *Meditaciones de san Ignacio sobre el infierno,* siglo XVII.

Lo visto en la pintura remite a uno de los pasajes de los escritos de san Ignacio conocidos como *Ejercicios espirituales*, los cuales eran una serie de oraciones, meditaciones y pensamientos que recomendaban practicar los jesuitas para fortalecer la fe de cualquier cristiano pero principalmente dirigido a los novicios de las órdenes religiosas. Como parte de tales ejercicios el santo fundador de la Compañía de Jesús recomendaba a los practicantes realizar varias reflexiones sobre el Diablo y simultáneamente visualizarlo de la manera más horrible posible.[424] Hay que señalar que de acuerdo con el pensamiento de la religiosidad barroca los ejercicios además de hacer pensar a sus practicantes buscaban hacerlos sentir experiencias místicas, así además de reflexionar sobre el papel del Diablo en la vida de un cristiano los ejercicios buscaban infundir miedo y desprecio por la maligna criatura. En varios puntos del escrito de san Ignacio el Diablo hace acto de presencia, en primera instancia cuando se menciona el "Ejercicio de los pecados, así de sus castigos, como de su fealdad". Para llevar a cabo esta meditación el santo pedía imaginar al Diablo en su forma del ángel Luzbel, hermoso y lleno de todos los atributos posibles era el ángel que destacaba en medio de todos los coros angélicos. Después pide hacer ejercicio de memoria y concentrarse en el modo que una criatura tan esplendorosa como Luzbel se llenó de soberbia y se negó a rendir pleitesía al hombre y por ello fue castigado eternamente. Una vez más se pide imaginar a Luzbel pero ahora convertido en el ser más horrendo de la Creación a causa de su pecado cometido. Finalmente se sugiere hacer un ejercicio de reflexión y centrar los pensamientos en que el Diablo es la mayor prueba de que hasta lo más hermoso puede mutarse en un adefesio debido al pecado.[425] El Príncipe de las Tinieblas también era mencionado al meditar sobre una persona que era condenada por un solo pecado mortal, se daba como ejemplo a Judas, en los casos que el Maligno se concentraba en aquellos de vida recta para hacerlos fallar de la peor de las maneras.[426] Así mismo éste era el personaje principal en sus meditaciones sobre el infierno, lugar al que las tormentas, las tentaciones y los demonios llevan a las almas pecadoras.[427]

424 *Cfr.* **LOYOLA,** Ignacio de, *Obras completas,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1997), p. 114.
425 *Cfr. Ibidem*, p. 134.
426 *Cfr. Ibidem,* p. 136.
427 *Cfr. Ibidem,* p. 149.

El jesuita Juan Eusebio Nieremberg, uno de los hagiógrafos más distinguidos de san Ignacio, cuenta en su obra que el fundador de la Compañía de Jesús tuvo varios enfrentamientos con el Diablo. En una ocasión que el santo se encontraba en París uno de los habitantes de la ciudad fue instigado por el Demonio para que asesinara al buen hombre. El aliado del Maligno estuvo a punto de acuchillar a san Ignacio pero una voz del Cielo lo detuvo y en ese instante el criminal desistió para después ser perdonado por el santo. [428] En su desesperación de que todos sus planes para deshacerse del santo fallaran, el Ángel Caído llegó a tratar de ahorcarlo con sus propias manos cuando aquél se encontraba en Roma, no logró su objetivo gracias a la fortaleza espiritual de Ignacio y lo único que consiguió fue dejarlo ronco por algunos meses.[429] Inclusive tras la muerte de Ignacio, el Diablo no cesó de instigar falsos rumores y difamaciones en su contra, no obstante que la Divina Providencia continuó protegiéndolo. Nieremberg narra que aconsejado por Satanás un religioso celoso de la fama de san Ignacio realizó escritos hostiles al santo pero cada vez que el mal hombre trataba de leerlos en público las hojas se quedaban en blanco.[430] El odio que sentía el opositor del santo se extendió a toda la orden de los Jesuitas, por lo que éstos le atribuían al Señor del Averno todas las persecuciones, calumnias y rebeliones de las que fueron objeto.

Otra representación de san Ignacio a manera de opositor de las fuerzas demoníacas se tiene en la figura 53, éste es un óleo sobre tela pintado por Miguel Cabrera en 1756 para la Casa Profesa de los Jesuitas en la Ciudad de México. La obra contiene dos escenarios en donde participa el santo de Loyola, el cual puede ser identificado por sus ropajes oscuros propios de la Compañía de Jesús, sus rasgos faciales como son la nariz afilada, los labios delgados, la frente prominente y la barba, pero también por un halo de luz que rodea su cabeza. En el primer plano tenemos al santo colocando su mano derecha en la cabeza de

428 *Cfr.* **NIEREMBERG,** Juan Eusebio, *Vida de San Ignacio de Loyola fundador de la Compañía de Jesús,* (Madrid: Imprenta del Reino, 1631), p. 24.
429 *Cfr. Ibidem,* p. 48.
430 *Cfr. Ibidem,* p. 105.

una mujer, la cual está desmayada por lo que tiene que ser sostenida. El hombre que auxilia a la mujer mira fijamente al santo y se encuentra acompañado por una mujer arrodillada a su izquierda que tiene las manos en señal de oración y la cara de asombro, mientras que a su derecha están otros cinco personajes. Dos de ellos son mujeres que están en actitud de oración, un hombre que sujeta por las piernas a la mujer desvanecida y otros dos hombres con sombrero que parecen estar comentando entre sí de lo que son testigos. En el área a la derecha del hombre que toma a la fémina desfallecida se observan dos pequeños demonios algo difuminados los cuales poseen forma de serpiente con alas de murciélago. En el segundo plano de la pintura otra vez el espectador se encuentra con Iñigo que en esta ocasión posa su diestra sobre un hombre que parece dormido y se encuentra agarrado por otros dos hombres. La pintura hace referencia a la estancia de san Ignacio en el Hospital de la Magdalena en Azpeitia en donde sanó de forma milagrosa a varios enfermos. Destacan dos casos, el de un hombre que sufría ataques epilépticos de muchos años atrás y que se curó cuando Ignacio puso su mano derecha en su cabeza, el otro relacionado a una mujer que estaba poseída por demonios y no encontraba ningún tipo de alivio hasta que el santo la liberó de tal suplicio.[431]

Esta imagen icónica trae a colación la creencia en la posesión diabólica y en el rito del exorcismo que sirve para anularla y liberar al poseído. Según Erika Bourguignon la concepción de que una criatura espiritual puede llegar a poseer y tener un cierto dominio sobre cosas, lugares, animales y personas se encuentra ampliamente difundida, de 488 sociedades estudiadas en el último cuarto del siglo XX un 74% de ellas compartía dicha creencia.[432] Cabe señalar que la palabra exorcismo proviene del griego ἐξορκισμός que significa *conjuro*, es decir, la fórmula mágica que se dice, recita o escribe para conseguir algo que se desea.[433]

431 *Cfr.* **DUDON,** Paul, *San Ignacio de Loyola,* (México: Buena Prensa, 1945), pp. 195-196.
432 *Cfr.* **BOURGUIGNON,** Erika, *Possession,* (San Francisco: Chandler & Sharp Publishers, 1986), p. 17.
433 *Cfr.* www.rae.es

434

434 **Figura 53:** Miguel Cabrera, *San Ignacio exorcizando,* 1756.

Las referencias más antiguas datan de los sumerios, quienes creían que las enfermedades eran causadas por entes malvados cuando éstos se introducían en el cuerpo de sus víctimas, en esos casos se recurría a un tipo de sacerdote llamado *ashipu* que se especializaba en extraer tales espíritus malignos.[435] Por su parte en el Antiguo Testamento la expulsión de demonios no es mencionada, con la excepción del libro de Tobías en donde el arcángel Rafael rebela a su protegido la manera de librar a Sara de los constantes ataques del demonio Asmodeo.[436] No obstante, en la literatura religiosa judía existían encantamientos para exorcizar demonios, como el contenido en *Avodah Zarah XII,* tratado del *Talmud* en su sección del *Nezikin* o "Daños". La principal característica de esos exorcismos judíos era el exigir la salida del espíritu maligno utilizando la mención del nombre Dios.[437] En el caso del cristianismo se fundamenta la creencia en la posesión demoníaca y el exorcismo en los evangelios canónicos, en donde se nos presenta a Jesús como el más poderoso de los exorcistas. Así se cuenta que Cristo curó a los que estaban poseídos mediante una orden directa a los respectivos demonios para que se marcharan de los cuerpos de sus víctimas. A su vez los demonios expulsados reconocen a Jesús como el Hijo de Dios y aunque se quejan y resisten terminan siempre por ceder ante la autoridad divina que Cristo posee.[438] Es notable el hecho de que al parecer ninguno de los supuestos espectadores de los exorcismos sospeche en algún momento que se trate de un engaño y sólo llegan a cuestionar que el poder de la expulsión de demonios provenga de Belcebú y no de Dios,[439] lo cual nos habla de que para el siglo I en ciertas áreas del Imperio Romano la creencia en la posesión por espíritus malignos se encontraba aceptada. Si se analizan los testimonios sobre la temática del exorcismo en los Evangelios, se pueden constatar algunas características recurrentes de la posesión demoníaca: Satán

435 *Cfr.* **SCURLOCK,** Jo Ann, *Magic-medical means of treating ghost-induced illnesses in ancient Mesopotamia,* (Boston: Brill-Styx, 2006), p. 33.

436 *Cfr. Tobías,* capítulo 6, versículo 8.

437 *Cfr.* Anónimo, *El Talmud: Tratado de Berajot,* (Madrid: Alef-Jojmá, 2003), p. 252.

438 Como ejemplos tenemos los casos presentados en el *Evangelio de San Marcos*, capítulo 1, versículos 21-27; capítulo 5, versículos 1-20; capítulo 9, versículos 14-29.

439 *Cfr. Evangelio de San Lucas,* capítulo 11, versículo 19.

puede actuar y hablar a través de sus posesos, la persona afectada tiende a vivir en lugares desolados como los cementerios y el desierto, existen manifestaciones físicas que muestran que alguien está endemoniado, hay la posibilidad de que un poseso tenga dentro de sí más de un demonio y finalmente que los demonios salen del poseído en forma visible, como es el caso de la figura 54. En el imaginario cristiano no sólo Jesús posee el poder de expulsar demonios ya que dicho personaje concede a sus discípulos la realización de tal acción cuando sea en su nombre y dicha habilidad se convirtió en un signo diferenciador de sus legítimos seguidores.[440] En los primeros siglos del cristianismo, aparte del clero también los laicos bautizados estaban capacitados para liberar a los endemoniados y su éxito era citado por los apologistas cristianos como prueba de que Cristo era el único Dios verdadero.[441] Con el pasar de los siglos y el aumento del poder clerical la realización del exorcismo se fue restringiendo cada vez más hasta que sólo los sacerdotes pudieron realizarlo y a partir del siglo XVII, en la vertiente católica del cristianismo, únicamente los clérigos con permiso de su arzobispo y del Vaticano pueden hacerlo. Asimismo en un principio no se aplicaban fórmulas específicas para exorcizar y simplemente se recurría a la mención del nombre de Jesús, aunque en los siglos venideros se irían desarrollando ceremonias sacramentales y ritos exorcistas. Se considera que el primer ritual exorcista cristiano fue creado hacia finales del siglo III y se encontraba ligado al bautismo de los catecúmenos. Así durante la unción prebautismal se recitaba una oración que tenía como fin expulsar al Diablo del cuerpo del protocristiano. Tal acción derivaba de la idea de que antes del bautismo el cuerpo de todo ser humano era una morada de espíritus malignos debido al pecado original.[442] Durante la edad media en el occidente cristiano se consolidaron rituales exorcistas más complejos, de esta forma se añadió al rito el uso del signo de la cruz, la imposición de manos, el *afflatus* o soplo divino, sufumigaciones, uso de la hierba alármega y salpicar el cuerpo del poseso con agua bendita. De igual forma aumentaron los signos necesarios para diagnosticar una posesión diabólica

440 *Cfr. Evangelio de San Mateo,* capítulo 10, versículo 1.
441 *Cfr.* **RUSELL**, *Satanás… Op. cit.,* p. 75.
442 *Cfr. Idem*.

además de los mencionados en los evangelios: se agregó el empleo de un idioma que antes el poseso desconocía totalmente, el conocimiento de acontecimientos u objetos ocultos o lejanos, vocabulario obsceno y blasfemo, cambios notables en los tonos de voz y el horror ante cualquier objeto religioso o palabra sagrada.[443] Desde el siglo XV fueron publicados una serie de manuales dirigidos a los sacerdotes que practicaban el rito exorcista, como el *Flagelum daemonum e fustis daemonum* escrito por Girolamo Menghi. En estos textos se daban sugerencias para llevar a cabo un exorcismo de la manera más eficaz, entre ellas destacaba la invocación de otros seres considerados benéficos como los arcángeles, en especial Miguel, la Virgen María y los santos que fueron famosos por vencer al demonio, como San Antonio Abad. También se pedía averiguar por todos los medios posibles el nombre específico del demonio que se estaba exorcizando, leer los pasajes de los evangelios donde Jesús trataba a los endemoniados y diversas frases para reducir la resistencia del Diablo.[444] Finalmente el papa Pablo V publica en 1614 el manual oficial para la realización del exorcismo *De exorcizandis obsessis a daemonio* mejor conocido como *Ritual Romano* por encontrarse en tal escrito. El texto brinda muchas especificaciones sobre lo que se debe hacer antes, durante y después del rito. Al exorcista se le advertía que estaba tratando con un adversario astuto pero que antes de iniciar el rito debía hacer una investigación a profundidad del caso para descartar que los supuestos síntomas demoníacos no tuvieran causas naturales. En el caso de que el exorcista confirmara la posesión diabólica, días antes debía hacer ayuno, meditación y oración para que su alma llegara de la manera más fuerte ante su enemigo ya que existía el peligro de que el propio exorcista fuera poseído durante el rito. El manual aclara que de preferencia el exorcismo debía realizarse en un lugar consagrado pero que en casos extremos podía realizarse en los hogares de los endemoniados. Durante el exorcismo no debía haber niños ni mujeres presentes pero se tenía que tener al menos un testigo que podía ser otro sacerdote o algún familiar varón del poseído. El ritual está dividido en cinco partes, primero

443 *Cfr.* **O´GRADY**, *Op. cit.*, pp. 143-145.

444 *Cfr.* **MENGHI,** Girolamo, *El azote del diablo: el exorcismo durante el Renacimiento italiano,* (Madrid: Difusor del Libro, 2005), pp. 31-41.

una oración dedicada a Jesús, después interpelación directa al demonio o demonios para saber de quienes se trata, posteriormente otra oración pidiendo la intercesión de San Miguel, en cuarto lugar se da la orden en nombre de Cristo para que el demonio abandone el cuerpo poseído y se termina con la recitación de versículos del evangelio.[445]

Dentro de la historia del exorcismo los santos han tenido un lugar destacado en el imaginario cristiano, ya que a diferencia de los sacerdotes aquéllos no requieren realizar ningún tipo de rito para expulsar a las entidades malignas del cuerpo del afectado. Las hagiografías relatan que debido a la intensa comunión que tienen los santos con Dios, en la mayoría de las ocasiones su sola presencia hacía huir a los demonios de los cuerpos de los poseídos. Cuando los santos no podían acudir personalmente a realizar el exorcismo mandaban a un emisario que lo realizara en su nombre obteniendo con ello resultados muy satisfactorios. La habilidad para expulsar demonios con facilidad se convirtió de esta manera en un signo de santidad. Por su parte la religiosidad popular dio capacidades exorcistas a los objetos que se pensaba que usaron o diseñaron ciertos santos, destacando dentro de ellos la medalla de san Benito.[446] En el contexto del imaginario cristiano católico san Ignacio fue considerado como uno de los santos que tuvo en su haber asombrosos exorcismos, así Juan Eusebio Nieremberg cuenta que el santo con sólo hospedarse en un lugar exorcizaba a los demonios presentes de las personas y de los espacios infestados por ellos, como ocurrió en el Hospital de Antezana de Alcalá de Henares.[447] La fama de que prácticamente por donde pasaba Iñigo los demonios salían despavoridos y jamás retornaban, hizo que en la mentalidad cristiana se considerara que Ignacio poseía gran poder contra los demonios, creencia que se vio reflejada en la costumbre, que se conserva hasta la fecha, de poner una cédula detrás de la puerta para evitar que los espíritus malignos invadan los hogares católicos con el siguiente texto: "*SAN IGNACIO DE LOYOLA IN DEAMONES MIRUM EXERCUIT IMPERIUM; el mismo demonio te dice: No puedo entrar sólo que quites la cédula puesta en tu puerta.*"

445 *Cfr.* **PAULI V,** Pontificis Maximi*, Rituale Romanum, (*Vaticano: Jussu Editum, 1925), pp. 269-289.

446 *Cfr.* **MARTÍNEZ DEL SOBRAL,** M., "La medalla de san Benito y el exorcismo en los monasterios y conventos medievales" en Cuadernos de arquitectura virreinal, México, mayo de 1987, No. 4, pp. 9-19.

447 *Cfr,* **NIEREMBERG**, *Op. cit*., p. 50.

La figura 54 es un óleo sobre tabla en marco oval, realizado en la última década del siglo XVII por Cristóbal de Villalpando para el retablo dedicado a santa Rosa de Lima en la capilla de san Felipe de Jesús de la Catedral Metropolitana. Ramón Mújica Pinilla considera que esta obra es excepcional en primer lugar por que su temática jamás fue repetida en toda la historia de la pintura hispanoamericana, en segundo lugar por su composición en donde se muestra a la santa y al Diablo de manera tan cercana y finalmente por su impacto expresivo de cierta sensualidad que fue poco común en la pintura americana de la época.[448] A la izquierda de la obra se puede ver un personaje de grandes proporciones que tiene cuerpo humanoide con tegumento atezado, fornido y vestido sólo por la cintura con un paño de tela que cae sutilmente por su cadera y que muestra una tenue sombra que parte de la zona donde se asoma algo de vello púbico. La dimensión de su extremidad inferior que se apoya en el suelo y cuya articulación se aproxima a la cintura del personaje femenino, evidencia su enorme tamaño: su cara muestra cierta deformación, posee orejas muy alargadas que dan una sensación quiróptera, sus ojos se parecen a los de un temible cánido, su mayúscula nariz parece avanzar sobre los aguzados dientes que esbozan una mordaz sonrisa. Con los rasgos antes descritos se llega a la conclusión de que este ser no es otro sino el Diablo y que la bella y joven mujer que porta el hábito dominico es santa Rosa de Lima. Cabe señalar que el Maligno extiende sus brazos y agarra con sus temibles manos ganchudas el cuerpo de la santa, con una la toma firmemente de la cintura acercándola a su cuerpo y con la otra la sujeta del hombro para capturarla. Ante esta acción, la santa intenta alejarse apoyando su mano sobre el recio brazo del monstruo, mientras lo mira con rostro apacible que contrasta con el gesto del Diablo que muestra perversidad sensual.

448 *Cfr.* **MÚJICA PINILLA,** Ramón, *Rosa limensis: Mística, poética e iconografía en torno a la patrona de América,* (México: FCE/CEMCA/IFEA, 2005), p. 73.

449

449 **Figura 54:** Cristóbal de Villalpando, *Santa Rosa de Lima atacada por el Demonio,* siglo XVII.

La pintura hace referencia a un acontecimiento vivido por la santa en el cual ella paseaba por el huerto de su convento cuando inesperadamente ante sus ojos apareció un atractivo mancebo que era muy alto, musculoso y portaba poca ropa. El hombre se acercó a Rosa y murmuró tales palabras indecentes en sus oídos que sus mejillas se encendieron de rubor. La limeña reaccionó a tiempo y descubrió que bajo su sensual belleza se escondía el Diablo mismo, por lo que lo alejó con su brazo y después corrió avergonzada hasta su celda, una vez segura comenzó a lamentarse llorando y dijo para sí: "Divino Señor ¿por qué me dejas sola? Si hubieses estado a mi lado no habría podido el Demonio herir tan groseramente mi honestidad".[450] En otras ocasiones más que tratar de seducir a la santa el Maligno se decidía por ataques más directos, como cuando se le apareció a modo de un hombre viejo y con tiña, bloqueó la puerta de su celda para que nadie pudiera auxiliarla y la persiguió para darle de palos.[451] Otro día, siendo insoportable para el Príncipe de las Tinieblas la belleza espiritual que emanaba del alma de la santa, se materializó en su celda en la forma de un horrible perro sarnoso. El animal maléfico comenzó a revolver las pocas posesiones que la santa tenía en su celda, pero Rosa no mostraba miedo. Al darse cuenta el perro diabólico que sus acciones no tenían el efecto esperado en la santa se enfureció y comenzó a echar fuego por las narices y espuma por el hocico, como la monja dominica permaneció tranquila la fiera se abalanzó contra ella poniéndosele encima y se dispuso a morderle el cuello. Rosa entonces dijo estas palabras: "No entregues, Señor, a las crueles bestias del infierno el alma de los que te aman y alaban". La criatura infernal escuchó tales palabras y se retorció de dolor y salió huyendo.[452]

Santa Rosa en esta pintura representa la exacerbación del arquetipo femenino de la monja. Las religiosas ocupaban un lugar destacado en la sociedad novohispana ya que además de realizar labores de asistencia social, hospitalarias, educativas, artesanales y artísticas tenían la importante labor espiritual como esposas de Cristo de orar a favor de toda la sociedad para contener la ira divina y recibir los usufructos de su gracia.[453] Asimismo la monja simbolizaba

450 *Cfr.* **DE MARÍA Y CAMPOS,** Carlos, *Vidas ejemplares: Santa Rosa de Lima,* (Madrid: Editorial católica, 1980), pp. 24-26.
451 *Cfr.* **PIMENTEL,** Guadalupe, *Santa Rosa de Lima,* (México: Editorial Alba, 2003), p. 57.
452 *Cfr.* **DE MARÍA Y CAMPOS**, *Op. cit*., p. 23.
453 *Cfr.* **MURIEL,** Josefina, *Conventos de monjas en la Nueva España,* (México: Jus, 1995), pp. 20-24.

el más alto grado de perfección que en el imaginario de la época una mujer podía alcanzar por su incansable obediencia y gran sumisión hacia todos sus superiores del género masculino, su extrema devoción hacia Dios que las llevaba a realizar suplicios sobre su cuerpo, su discreción que se manifestaba en las muchas horas que tenían que pasar en silencio, su pureza corporal que se debía expresar en su castidad perpetua y en su rechazo hacia todo lo mundano patente en el encierro claustral.[454] No obstante se pensaba que las monjas eran una de las víctimas favoritas del Diablo porque a pesar de todas sus portentosas virtudes seguían siendo mujeres y por ende poseían un cuerpo más permeable a la corrupción. Según fray Martín de Castañega las mujeres eran más propensas a caer en las garras del Demonio por varias razones: debido a su condición de inferioridad intelectual, eran impuras puesto que compartían el genero de Eva la primera pecadora, su curiosidad las hacía constantemente acercarse a lo prohibido, eran criaturas sumamente pasionales que se dejaban llevar por sus impulsos.[455] Aunado a lo anterior se creía que las monjas tenían más riesgo con respecto a las demás mujeres de cometer el pecado de la soberbia gracias a la relativa mayor libertad de acción que tenían en sus claustros y por contar en algunos casos con mayor preparación intelectual.

Aunque durante los tres siglos del Virreinato los novohispanos no contaron con santos propios,[456] sí tuvieron por lo menos nueve personas nacidas o relacionadas con la Nueva España que fueron consideradas como candidatos a la santidad, todos ellos recibieron el titulo de "siervo de dios"[457] y posteriormente de "venerable", pero sólo dos alcanzaron el grado de "beato" en el período virreinal.[458] Dentro de las razones esgrimidas para argumentar

454 Cabe señalar que el comportamiento de las monjas no siempre coincidió con los valores que simbolizaban *Cfr.* **MARTÍNEZ CUESTA,** Ángel, "Las monjas en la América Colonial" en Thesaurus, Tomo L, Nº. 3, 1995, pp. 601-616.

455 *Cfr.* **CASTAÑEGA** Martín de, *Tratado de las supersticiones y hechicerías y de la posibilidad y remedio de ellas,* (Logroño: Gobierno de La Rioja, 1994), pp. 30-26.

456 El primer santo que nació en lo que hoy en día es México fue el criollo franciscano *san Felipe de Jesús* que fue canonizado en 1862, el segundo y último hasta la fecha es el indígena laico *san Juan Diego* que fue nombrado como santo en el 2002.

457 En el catolicismo existe un proceso de santificación en el cual al individuo en cuestión se le van dando una serie de títulos: el primero de ellos es el "*siervo de Dios*" dado por un obispo local u orden religiosa a aquella persona ya fallecida que por sus méritos es digno de que se le inicie un proceso de beatificación; si la curia romana encuentra suficientes virtudes heroicas en el candidato se le nombra "*venerable*" que es el primer grado de santidad; si al venerable se le comprueban actos milagrosos después de su muerte o que murió a causa de su fe el Santo Pontífice lo nombra *"beato",* grado intermedio de santidad con lo que se autoriza iniciar su veneración oficial y la creación de representaciones icónicas en los altares; y por último, si el proceso de canonización resulta exitoso se dice que el beato alcanzó el último nivel de santidad y pasa a formar parte del santoral y canon católico.

458 *Cfr.* **RUBIAL GARCÍA,** *Op. cit.*, p. 86.

a favor de la santidad de estos "venerables" novohispanos destacaba que a todos ellos se les estimaba como fuertes opositores al Diablo, concepción que se vio reflejada en sus respectivas hagiografías. Por ejemplo se sabe que el venerable Gregorio López luchó corporalmente contra el Diablo en persona y que aunque logró vencerlo después de muchas horas terminó muy mal herido y sangrando por todos los orificios del cuerpo.[459] Cuando este venerable se alejó hacia zonas inhabitadas en búsqueda de contemplación espiritual el Demonio utilizó todo tipo de métodos para asustarlo y hacerlo regresar a la Ciudad México, ocasionaba que las fieras del campo bramaran de manera espantosa, le provocaba visiones de indios chichimecas torturando y asesinando españoles, y le introducía en su mente pensamientos tentadores.[460] Una de las formas recurrentes de Satanás para tentar a este siervo de Dios era infundirle deseos carnales muy vívidos, pero López siempre conseguía tranquilizarse a través de la oración.[461] Inclusive después de muerto los restos del cuerpo de este siervo de Dios fueron utilizados contra acciones demoníacas, Jacinto de la Serna narra que un clérigo libró del poder de Satán a una india enferma con tan sólo usar un pedazo del hueso de López mezclado con agua y que esta fórmula también le permitió descubrir a la aliada del Maligno quien era una india hechicera.[462] Otro ejemplo de esta lucha entre un candidato a la santidad y Satán se tiene en el criollo agustino fray Bartolomé Gutiérrez[463] quien muere como mártir en el lejano Japón. Su hagiógrafo fray Martín Claver dice que el señor Tacanaga, gobernador de la provincia de Bungo y persecutor de cristianos, era un aliado de Lucifer y que éste le dio directamente la orden de exterminar a los frailes agustinos que se encontraban en Japón, evitando así la propagación del evangelio. Otros grandes aliados del Demonio eran los "bonzos", que era la manera en que los cristianos llamaban a los sacerdotes budistas.[464]

459 *Cfr.* **LOSA,** Francisco*, La vida que el siervo de Dios Gregorio López llevó en algunos lugares de esta Nueva España,* (Madrid: Imprenta Real, 1642), p. 8.

460 *Cfr. Ibidem*, p. 9.

461 *Cfr. Ibidem,* p. 69.

462 *Cfr.* **SERNA,** Jacinto de la, *Manual de ministros de indios para el conocimiento de sus idolatrías y extirpación de ellas,* (México: Ediciones Fuente Cultural, 1953), p. 97.

463 Este venerable fue nombrado *beato* en 1867.

464 *Cfr.* **CLAVER,** Martín, *El admirable y excelente martirio en el reino de Japón de los benditos padres fray Bartolomé Gutiérrez, fray Francisco de Gracia y fray Tomás de San Agustín, religiosos de la orden de san Agustín, Nuestro Padre y de otros compañeros suyos hasta el año de 1637,* (Manila: Luis Beltrán Impresor, 1638), p. 8.

No satisfecho con controlar al gobernante japonés a su antojo el Diablo se le aparece a los frailes y trata de convencerlos de que abjuren de la fe cristiana para salvar sus vidas, curiosamente la escena sucede en la boca de un volcán lugar que guarda mucha similitud a la manera en que los cristianos imaginaban el infierno.[465] En las hagiografías de los demás venerables novohispanos encontramos también diversos enfrentamientos con el Maligno de los cuales siempre salían victoriosos, esto puede confirmar la idea de que el ataque del Diablo hacia siervos de Dios era una condición *sine qua non* para llegar al máximo grado de santidad.

Como Santa Rosa, algunas monjas venerables novohispanas fueron blanco de las asechanzas del Diablo y por ello la sociedad de su época las consideró candidatas a la santidad. Al analizar el caso de las monjas poblanas acosadas por el Demonio, Rosalva Loreto López se encontró que Satán se les presentaba a las religiosas de muy variadas maneras y les profería gran variedad de acciones en su contra: un primer tipo sería la forma humanoide en donde Satanás se aparecía como criollo apuesto, negro desnudo, niño, fantasma o ermitaño, la constante aquí era su sexo masculino que por lo general apelaba al deseo sexual y el recibir insultos cuestionando el pudor de la religiosa; estaba el tipo animal en donde el Maligno adoptaba las figuras reptiles, mamíferos depredadores, enjambres de insectos y gusanos, en estas formas realizaba ataques violentos como el derribarlas, morderlas, picarlas, desgarrarles sus extremidades y en general todo lo que les provocara un gran dolor; por último estaban las figuras quiméricas o mixtas en donde el Señor del Mal era una combinación de rasgos animales y humanos, aquí las monjas podían esperar desde ataques sutiles como el quedar inmovilizadas, perder sus sentidos, tener dolores de cabeza, hasta ataques que ponían en riesgo su existencia como el resultar quemadas o estranguladas.[466] Cabe señalar que muchas de estas formas demoníacas coinciden con las imágenes icónicas que han sido analizadas a lo largo de este trabajo, lo que sugiere que existía una posible retroalimentación entre lo que las monjas veían en las pinturas, lo que imaginaban en sus vidas místicas y lo que después se difundía en los relatos orales o escritos sobre sus enfrentamientos con el Diablo. No obstante

465 *Cfr. Ibidem*, p. 18.

466 *Cfr.* **LORETO LÓPEZ,** Rosalva, "The Devil, Women, and the Body in Seventeenth-Century Puebla Convents" en The Americas, Vol. 59, No. 2, Octubre 2002, pp. 181-199.

al no llegar ninguna de las religiosas novohispanas a ser declaradas beatas no se realizaron representaciones icónicas de sus enfrentamientos con el Diablo.

Tal vez el caso novohispano más paradigmático en relación a la lucha constante entre una monja y el Diablo sea el de sor Isabel de la Encarnación, carmelita descalza del siglo XVII. La historia de esta monja destaca por la cantidad de testimoniales que existen y que van desde sus propios escritos hasta varias hagiografías, en los cuales prácticamente después de ella el personaje principal fue el Demonio. Además las descripciones de sus encuentros demoníacos eran muy ricas y hacían énfasis en los efectos múltiples que tenía Satán sobre la monja, como se puede leer en el siguiente fragmento:

> Con varios y terribles tormentos de todas líneas y con especialidad tres demonios asistentes, uno en figura de culebra que se le enroscaba en la cabeza apretándole las sienes, otro en la de serpiente que le ceñía la cintura y otro en la de un hombre que la galanteaba provocándole a sensualidad.[467]

Corresponde preguntar si una vida en donde Satanás estuviera tan presente no despertaba sospechas de las autoridades y la respuesta es que así fue, por lo que se abrió un proceso inquisitorial contra ella del cual salió bien librada y los inquisidores concluyeron que en ciertos períodos la monja era poseída por el Maligno pero que ella no tenía culpa alguna de ello.[468] Hay que recordar que a diferencia de las brujas y hechiceras, a las cuales consideraban aliadas de Lucifer, las posesas eran víctimas además de que tal condición era considerada señal de elección divina. Tal valoración daba la posibilidad a las monjas posesas de llevar a cabo ciertos comportamientos transgresivos que en otros contextos podían poner en riesgo sus vidas, como cuando sor María de la Natividad expresó su duda razonable sobre si era verdadera la presencia de Cristo en la Eucaristía.[469]

---

467 *Cfr.* **GÓMEZ DE LA PARRA**, *Fundación y primero siglo del muy religioso convento del señor de San José de religiosas carmelitas descalzas de la ciudad de Puebla de los Ángeles en la Nueva España, el primero que se fundo en la América septentrional el 27 de diciembre de 1604, gobernado este obispado el Ilustrísimo señor doctor don Diego Romano,* (México: Miguel Ortega, 1732), p. 536.

468 *Cfr.* Archivo General de la Nación, México, Inquisición, v. 310, exp. 2, f. 62v.

469 *Cfr.* **BARTRA,** Roger, *Transgresión y melancolía en el México colonial*, (México: UNAM, 2004), p. 12.

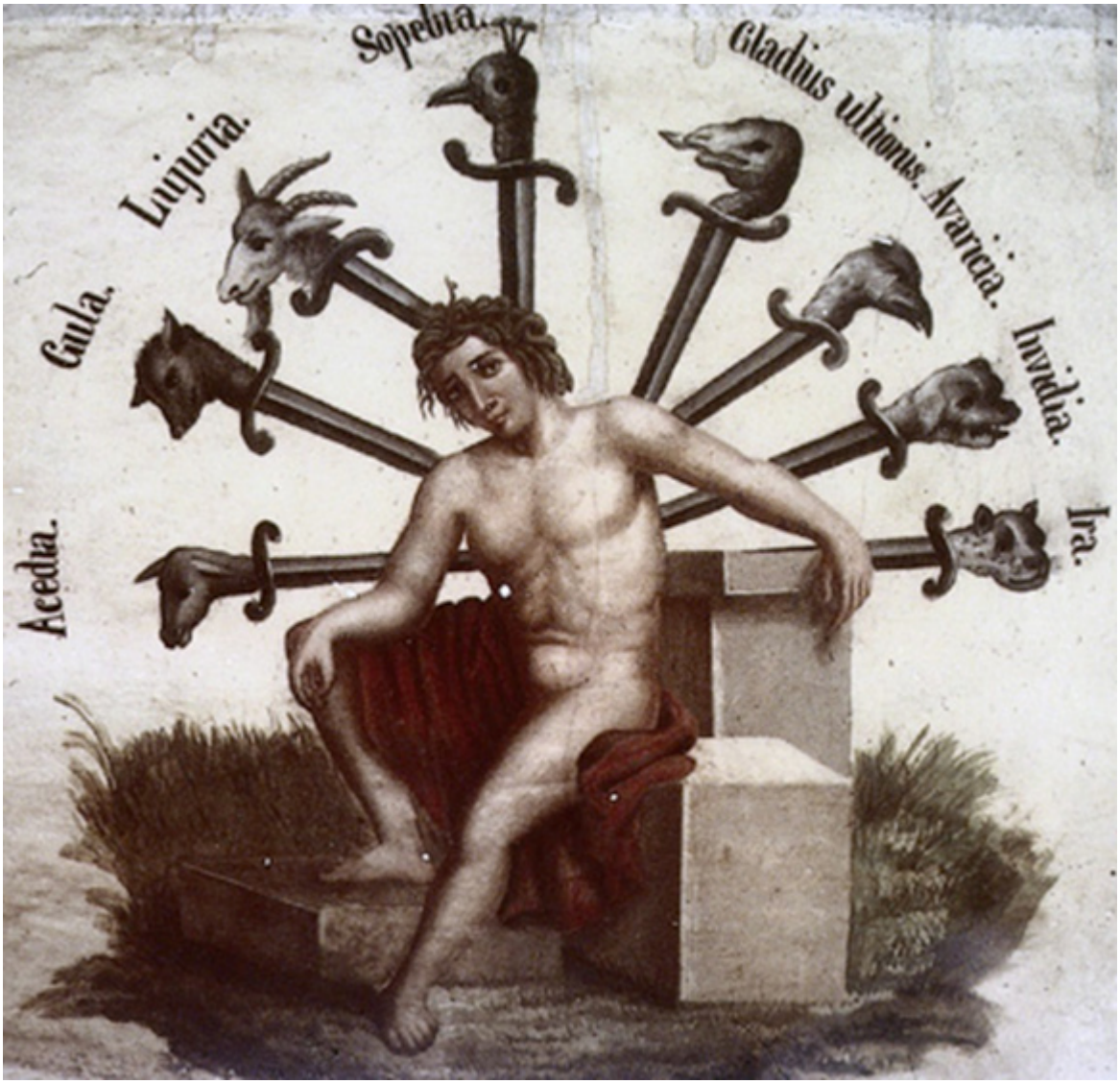
4.7. El Diablo, corruptor del Hombre.

Como se ha visto, en el imaginario cristiano convencional el Diablo resulta siempre derrotado una y otra vez cuando se enfrenta al Hijo de Dios, a la Virgen María, a las fuerzas celestiales y a los seres humanos con el don de la santidad. La situación es distinta cuando el Demonio tiene un encuentro con una persona común y corriente donde siempre existe la posibilidad de que ésta se deje corromper obteniendo así Satán una pequeña gran victoria para sí. A sabiendas de lo anterior Satanás tiene como principal objetivo la caída de la gracia y la consecuente condenación de la mayor parte del género humano que sea posible. Las muestras más evidentes de una persona corrompida por el Demonio eran sus acciones pecaminosas, el vivir envuelto en vicios, la mala realización de los sacramentos o inclusive el ser partícipes de actos de herejía. De ahí que las representaciones alegóricas de tales transgresiones a los preceptos divinos puedan ser consideradas como parte de la iconografía demoníaca.

Para dar inicio a esta sección tenemos a la figura 55 que es otra obra realizada por el pintor novohispano Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, mural al temple localizado en el intradós del vano de ingreso de un cuarto pequeño conocido como “la gloria escondida” dentro del Santuario de Jesús Nazareno en Atononilco Guanajuato. Al centro de la composición está un hombre joven casi desnudo ya que apenas un paño rojo alcanza a cubrir parte de su muslo derecho junto con sus órganos sexuales. Su rostro tiene un semblante tranquilo, su boca casi parece esbozar una sonrisa como si este individuo se ufanara de su desnudez y situación de corrupción. El hombre aparece sentado en un grupo de bloques de piedra cúbicos que se encuentran rodeados por montones de hierba seca. En su cabellera tiene entreverada una madeja de serpientes cuyas cabezas se concentran en el lado derecho de su rostro.

Este hombre simboliza al pecador, aquella persona que corrompida por el Diablo ha realizado actos pecaminosos, es decir, todo tipo de acciones que se supone ofenden a Dios y por ello también violentan el orden social establecido. Aquí se puede ver al pecador como

aquel individuo vencido por el Diablo, el cual ha usado como arma al pecado representado por la espada, y que por ende ha condenado a su alma a otra segunda muerte que es la pena eterna.



470

470 **Figura 55:** Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, *Alegoría del pecador,* siglo XVIII.

De ahí que uno de los posibles mensajes que se le daba al espectador era recordarle que durante toda su vida tendría que luchar contra el Señor del mal de manera diligente porque *Milia est vitia hominis super terram*.[471] Ahora cada una de las espadas que se encarnan en el pecador representa un pecado diferente por lo que sus empuñaduras llevan la cabeza de un animal que en el imaginario cristiano estaba vinculado con un pecado en específico. Para no dejar a dudas a cual pecado se refiere cada espada, fue escrito el nombre correspondiente arriba de la cabeza del animal. De izquierda a derecha la primera espada representa al pecado de la acedia y tiene la empuñadura con cabeza de asno. La acedia era la pereza espiritual de un individuo que rechaza el gozo que viene de Dios y siente horror por todo lo divino, por lo que se le consideraba un pecado contra el amor a Dios y por tanto iba en contra del Primer Mandamiento.[472] A su vez el asno era relacionado en el contexto cristiano con los paganos que por su testarudez fueron indiferentes hacia el mensaje de Cristo. El asno era visto como aquel animal que unía la terquedad con la estupidez y una irrefrenable lascivia[473]. El siguiente pecado es la gula, que es el deseo desordenado por el placer, especialmente conectado con la bebida y la comida. Los glotones y borrachos eran los clásicos ejemplos de personas cometedoras de este pecado pero también aquéllos que cortejaban el gusto por cierta clase de comida a sabiendas que va en detrimento de la salud o quienes consumían sus alimentos de manera voraz y eran irrespetuosos con el resto de los comensales.[474] Por su parte el Cerdo en la concepción cristiana era símbolo de la suciedad y la ignorancia, pero sobre todo de la voracidad a causa de su gran capacidad de ingesta de alimentos y su contextura rechoncha. Además se le relacionaba con los posesos por el pasaje del evangelio en que Jesús sacó unos demonios de sus víctimas y los hizo entrar a una piara.[475] La siguiente espada representa el pecado de la lujuria, que es el apetito desbordado del placer sexual, asimismo desde la perspectiva cristiana puede implicar tanto el acto sexual que no tenga como fin la procreación como el desarrollado fuera del matrimonio. Este pecado se encuentra relacionado directamente con la violación del sexto mandamiento.[476] El macho cabrío fue el seleccionado para este pecado ya que representa

471 *Cfr. Job*, capítulo 7, versículo 1.
472 *Cfr.* **PIEPER,** Josef, *Las virtudes fundamentales,* (Madrid: Ediciones Rialp, 2003), pp. 392-395.
473 *Cfr.* **BIEDERMANN**, *Op. cit*., pp. 48-49.
474 *Cfr.* **RIBADENEYRA,** Pedro de, *Tratado de la tribulación,* (Valencia: Ildefonso Mompie, 1790), p. 169.
475 *Cfr.* **BIEDERMANN**, *Op. cit*., p. 99.
476 *Cfr.* **ASTETE,** Gaspar y **RIPALDA,** Jerónimo de, *Catecismo,* (Madrid: Imprenta Real, 1720), p. 130.

a los ojos de los cristianos una criatura maloliente y sucia que sólo busca su satisfacción y posee una conducta sexual desenfrenada.[477] Justamente a la mitad de la composición está la espada del pecado de la soberbia, la que se puede definir como una sobreestimación de sí mismo, un amor propio indebido, la búsqueda constante de atención y honor que lleva a creerse superior a Dios mismo. Este era el pecado que para gran parte de los teólogos provocó la caída de Lucifer y por ello el primero en aparecer en el mundo.[478] El animal típico relacionado con la soberbia dentro del imaginario cristiano es el pavo real, que por su carácter de ave ornamental era símbolo de la arrogancia, del lujo y de la fatuidad. Cuando alguien tenía una actitud orgullosa y altanera con los demás llegaba a decirse que estaba "pavoneando".[479] En el lado izquierdo del pecador se encuentra una espada con la inscripción latina *gladius ultionis* que quiere decir en castellano espada de venganza. Los actos vengativos eran considerados dentro del cristianismo como esencialmente malos, ya que aunque son una respuesta a una acción perjudicial, causan placer a quien la efectúa debido al sentimiento de rencor y porque persiguen un objetivo más injurioso que reparador además que van contra el precepto de dar siempre la otra mejilla.[480] La empuñadura de esta espada es el rostro de una serpiente a causa de la creencia de que el Diablo en su forma de Najash realizó su venganza por haber sido expulsado del cielo. La siguiente espada personifica a la avaricia, que es el amor excesivo por los bienes materiales y se encuentra relacionada con las prohibiciones del noveno y décimo mandamientos.[481] Para este pecado el animal escogido fue el buitre, ave que por sus conductas necrófagas fue la relacionada con la muerte y la tragedia, pero también debido a su forma de pelear con sus semejantes por los cadáveres fue visto como un ave llena de avaricia.[482] A continuación está la espada de la envidia que es la sensación de tristeza o pesar del bien ajeno, también implica la emulación de algo que no se posee y se encuentra prohibida expresamente en el décimo mandamiento.[483] Si bien por lo general el perro tenía connotaciones positivas en el imaginario cristiano, cuando se le mostraba la raza del mastín, canino negro, bravo y musculoso,

477 *Cfr.* **BIEDERMANN**, *Op. cit.*, p. 286.

478 *Cfr.* **SAN AMBROSIO**, *Oficios de virtud que guían a la bienaventuranza,* (Madrid: Imprenta de don Benito Cano, 1789), pp. 42-43.

479 *Cfr.* **BIEDERMANN**, *Op. cit.*, p. 356.

480 *Cfr. Evangelio según san Mateo,* capítulo 5, versículo 39.

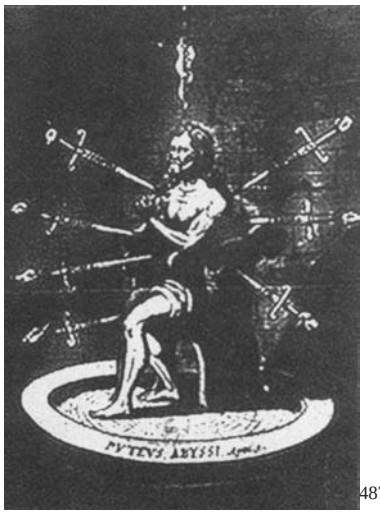
481 *Cfr.* **ASTETE** y **RIPALDA**, *Op. cit.*, p. 11.

482 *Cfr.* **BIEDERMANN**, *Op. cit.*, p. 74.

483 *Cfr.* **RIBADENEYRA**, *Op. cit.*, p. 280.

se le relacionaba con el mal y la guerra.[484] Finalmente se tiene al pecado de la ira, que es la expresión del desagrado y el enojo de manera pasional que termina por destruir al individuo. En la iconografía cristiana los felinos eran los animales favoritos para representarla puesto que eran grandes depredadores de extraordinaria fiereza.

Los precedentes iconográficos de la representación alegórica de la elección entre el bien y el mal pueden remontarse al arte grecorromano clásico, en donde se pintó a Hércules en la encrucijada entre los caminos del Vicio y la Virtud.[485] Ya en la Edad Media la corrupción del hombre por influjo del Demonio se llevó a términos visuales mediante los llamados *árboles de los vicios.* Estas obras por lo general contenían al Diablo, provocador de todos los vicios, de quien salían siete ramas cada una de las cuales terminaba en un medallón con un ser humano corrompido por alguno de los siete pecados capitales.[486] La corrupción del hombre visualizada a manera de pecado adquirió diversas formas, en especial a modo de animales y objetos o en combinación de ambos como se puede ver en la figura 56, que por cierto es la fuente iconográfica directa de la figura 55. Este grabado escenifica al pecador corrompido por el Demonio en el apremio del *Puteus Abyssy* o Pozo del abismo. Entre este grabado europeo y la pintura novohispana del mismo tema hay grandes similitudes pero también detalles que los hacen diferentes, como la actitud del pecador, teniendo presente siempre que en los detalles se encuentra el Diablo.



487

484 *Cfr.* **QUEVEDO VILLEGAS,** Francisco de, *Sueños y Discursos,* Tomo II, (Madrid: Editorial Castalia, 1993), p. 1209.

485 *Cfr.* **GIORGI**, *Op. cit.*, p. 122.

486 *Cfr.* **SCHMITT,** Jean Claude, *Le corps des images: essais sur la culture visuelle au Moyen Age,* (Paris: Gallimard, 2002), p. 203.

487 **Figura 56:** Sebastián Izquierdo, *PVTEVS ABYSSI*, siglo XVII.

La figura 57 lleva por título *Corazón de pecador,* óleo sobre tela de autoría anónima y fue realizado en el siglo XVIII. El elemento predominante de esta obra es un enorme corazón, órgano al que antes de los avances científicos relacionados con la anatomía del cuerpo humano se le atribuían las funciones que hoy día sabemos corresponden al cerebro. Así el corazón por mucho tiempo fue considerado como sede de la inteligencia, de la voluntad y de los sentimientos. En los textos bíblicos, el corazón es la persona interior, puesto que mientras el dueño del órgano mira a los ojos, Dios mira al corazón.[488] De ahí que dentro del corazón el pintor haya plasmado el ojo de Dios que todo lo ve a pesar de que se trate de ocultar los más oscuros secretos en el interior del pecador. En diversos pasajes de la Biblia los personajes expresan que su corazón se encuentra fuertemente vinculado con sus sentimientos, por ejemplo Dios mismo se dice que cuando vio que la mayoría de los hombres eran malos tuvo pena en su corazón.[489] Por su parte en el Nuevo Testamento se dice que por medio de la fe habita Cristo en los corazones de todos sus seguidores.[490] El Evangelio recomienda para vencer el poder del Maligno hacer que la palabra de Dios prevalezca en el corazón.[491] No obstante para designar que alguien era malo o corrompido se decía que su corazón estaba lejos del Creador.[492] Otros textos religiosos cristianos continuaron considerando al principal órgano del sistema circulatorio como la parte del cuerpo fundamental donde se llevaba a cabo la lucha entre el bien y el mal, así Scaramelli nos dice que "el campo de batalla está dentro de nosotros, debido a que son tantos los enemigos y las pasiones que alimentamos dentro del corazón".[493]

488 *Cfr. Primer Libro de Samuel*, capítulo 16, versículo 7.

489 *Cfr. Génesis,* capítulo 6, versículo 6.

490 *Cfr. Carta de san Pablo a los Efesios,* capítulo 3, versículo 17.

491 *Cfr. Primera Carta de san Juan,* capítulo 2, versículo 14.

492 *Cfr. Isaías,* capítulo 29, versículo 13.

493 *Cfr.* **SCARAMELLI,** J. B., *Directorio Ascético, en que se enseña el modo de conducir las almas por el camino ordinario de la gracia y la perfección cristiana,* tomo II, (Madrid: Imprenta Real, 1789), p. 250.

[494]

494 **Figura 57:** Anónimo, *Corazón de pecador,* siglo XVIII.

Alrededor del corazón se encuentran una considerable cantidad de puntas de flecha que se dirigen hacia dicho órgano, éstas tal vez hagan alusión a las palabras del Evangelio que tratan de entrar en el pecador corrompido por el Diablo. En la esquina izquierda de la parte superior se localiza un ángel que parece estar suplicando al Espíritu Santo, en forma de paloma, que ilumine al corazón pecador. Sobre la parte superior del órgano está la cabeza de Cristo con un rostro muy solemne, este símbolo puede indicar que aunque el Salvador puede estar molesto con el pecador éste como todo hijo del Hombre siempre tiene oportunidad de redención antes de morir. En la zona inferior de la obra está un mensaje moralizante que es parcialmente legible y dice: "El estado de un hombre en pecado y que no piensa en él, al contrario piensa en todas las…" Dentro del corazón pecador fueron pintadas las alegorías animales de los siete pecados capitales y Satanás. La clasificación septenaria de los pecados se inició a principios del siglo V como testifican los escritos del monje egipcio Juan Casiano pero tomaron su configuración canónica en la *Moralia de Job* de Gregorio Magno, los pecados capitales fueron llamados así por que son las siete transgresiones que se creía engendraban a todas las demás.[495] Desde luego existieron otras categorías que compitieron con el septenario, se tiene aquellos que los clasificaban según la parte del cuerpo con que fueron realizados, entre ellos los pecados de la lengua y del corazón.[496] Desde el siglo XIII se hizo la distinción de los pecados por su gravedad en dos grupos, los mortales que eran aquellos que al no confesarse merecían la pena eterna e incluían todas las violaciones del decálogo mosaico, y los veniales que eran los prescritos por las leyes humanas y podían ser absueltos sin necesidad de confesión.[497] Los textos católicos posteriores al Concilio de Trento agregaron otras dos

495 *Cfr.* **NEWHAUSER,** Richard, *et al., The seven deadly sins, (*The Netherlands: Brill, 2007), p. 95.
496 *Cfr.* **SCHIMMEL,** Solomon, *The seven deadly sins,* (London: Oxford University Press, 1997), p. 98.
497 *Cfr.* **AQUINO**, Tomás de, *Suma Teológica,* Tomo II, (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1989), p. 628.

clasificaciones del pecado: por su forma pueden ser de obra, palabra o pensamiento; y por la acción se dividen en comisión que es hacer lo que el precepto prohibe, por ejemplo asesinar y omisión que es no hacer lo que indica el precepto, que podría ser el no asistir a misa los domingos.[498] El análisis y la interpretación iconográfica de los animales dentro de las diferentes culturas, así como en su arte es un tema enormemente complejo. Para el propósito de este escrito bastará señalar que la razón de que se haya escogido a formas animales como representación de los pecados puede hallarse en la interpretación cristiana del orden natural, según la cual se encontraba en las bestias ciertos elementos simbólicos que se referían a aspectos peyorativos o punitivos. Sobre todo en los animales considerados como salvajes que eran generalmente usados en las representaciones del mal ya que provocaban sensaciones de miedo e incertidumbre.[499] Desde esta perspectiva, los animales realizaron una doble función en el imaginario cristiano, por una parte encarnaban el lado despiadado y peligroso de la naturaleza, por la otra representaban el enfrentamiento interior personal entre los instintos humanos y el deber ser impuesto por el sistema sociocultural. En la figura 57 volvemos a encontrar una gran parte de los animales elegidos para simbolizar los pecados capitales de la figura 55 con excepción de dos el sapo de la avaricia y la tortuga de la pereza. En el contexto cristiano los sapos han tenido un significado predominantemente negativo, debido a su aspecto poco atractivo y a la secreción nauseabunda de su piel se los ubica como mascotas de brujas, como manjar en los aquelarres o torturando a los condenados en el infierno. El sapo también era pieza indispensable entre los ingredientes de las hechiceras y un símbolo de la matriz femenina por ser algo demoníaco, sucio y húmedo. Algunas especies de sapos se meten en la tierra para hibernar, de ahí que el folklore

498 *Cfr.* **CARTA,** Gabino, *Guía de confesores,* (México: Viuda de Bernardo de Calderón, 1660), p. 33.

499 *Cfr.* **SEBASTIÁN,** Santiago, *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía,* (Madrid: Encuentro, 1994), p. 252.

popular lo tomara como custodio de los tesoros escondidos en la tierra y encarnación de la avaricia.[500] Es menester señalar que en la iconografía cristiana un mismo animal puede tener valores que están en oposición, como es el caso de la tortuga, que alterna entre el bien y el mal, entre lo nocivo y lo benevolente. De este modo este reptil es interpretado como la fuerza tranquila del buen cristiano, la posibilidad de la búsqueda de protección contra todo peligro y la mujer pudorosa que como la tortuga vive retirada en su casa y no puede despegarse de ella. Pero también debido a que hay quelonios que viven entre el fango del pantano, la tortuga se convirtió en símbolo del apego a lo terrenal además de que por sus movimientos lentos alude al pecado de la pereza.[501]

Finalmente en el centro del corazón se tiene al Diablo como figura principal, su rostro fue creado con detalle, tiene el entrecejo fruncido, una mueca burlona y los ojos rabiosos para demostrar que este corazón ha sido corrompido del todo. Otros rasgos de su cabeza refuerzan su maldad como sus orejas caídas de chivo y sus pequeños cuernos retorcidos. El Demonio despliega dos impresionantes alas quirópteras y posee un torso atlético de piel rojiza. Cabe aclarar que sus pezones están tan aguzados que parecen un par de picos lo que le confiere aspecto obsceno. Satán posee unos miembros inferiores quiméricos ya que en su parte alta están cubiertos de un denso pelo y en su parte baja tienen forma de afiladas garras de ave rapaz que recuerdan a los seres míticos conocidos como arpías. No se puede dejar de advertir su larga cola escamada que se contorsiona hacia el pecado de la ira. Con su brazo izquierdo sostiene su tradicional tridente del cual sale una serpiente oscura que rememora que Satanás fue el primer causante de la llegada del pecado al paraíso y de la corrupción de los primeros padres. La presencia de Lucifer en el corazón del pecador junto con los pecados capitales

500 *Cfr. Ibidem,* p. 262.

501 *Cfr.* **BEIGBEDER,** Olivier, *Léxico de símbolos,* (Madrid: Ediciones Encuentro, 1995), p. 45.

rebela al espectador el vínculo entre ambos; así como las transgresiones capitales son causantes de otros pecados el Ángel Caído es el origen del pecado en el mundo. Otra idea que puede estar implícita en esta obra es presentar al Diablo como causa del pecado y por ende de la corrupción del hombre. Varios destacados autores cristianos tenían dicha opinión, San Agustín nos dice que el Demonio inspira en la sociedad humana afectos malignos,[502] San Isidoro de Sevilla por su parte escribió que el Diablo llena los corazones de los hombres de codicias ocultas,[503] y San Jerónimo argumenta que así como Dios es el artífice del bien Satán es el autor de todo mal y se dedica sin cansancio a seducir a los fieles.[504] No obstante Santo Tomás de Aquino arguye que a pesar de todo el poder del Diablo, ningún pecado puede consumarse sin la necesaria colaboración de la voluntad del pecador.[505] Justamente, la representación del Diablo en el interior del corazón del pecador también puede ser una alegoría del largo proceso de la interiorización del mal en el sistema sociocultural occidental. Es decir, la percepción del mal como un ente exterior que hostiga al hombre en occidente fue cediendo ante la idea de que en realidad todo acto maligno proviene de las acciones humanas producto de una falta de auto control. Tal fenómeno se encuentra ligado con la formación de una conciencia individual que juzga a los sujetos desde su fuero interno y provoca una limitación de las tendencias agresivas e instintivas.[506] Lo que brinda la inquietante propuesta de que todo ser humano es capaz de cometer los actos más atroces por su mal potencial interior.

502 *Cfr.* **HIPONA**, San Agustín de, *The Trinity,* (Baltimore, The Catholic University of America Press, 1963), p. 147.

503 *Cfr.* **VIÑAYO GONZÁLEZ,** Antonio, *San Isidoro de Sevilla: su doctrina y su pensamiento en 500 aforismos y sentencias,* (León: Editorial Librería Isidoriana, 2000), p. 30.

504 *Cfr.* **TRICALET,** Pierre Joseph, *Biblioteca portátil de los padres y doctores de la Iglesia desde el tiempo de los apóstoles,* Tomo V, (Madrid: Imprenta Real, 1791), p. 98.

505 *Cfr.* **AQUINO,** Tomás de, *Op. cit*., p. 629.

506 *Cfr.* **ELIAS,** Norbert, *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas,* (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), p. 18.

La figura 58 es un óleo sobre tela que lleva por título *La caridad perfecta de Jesucristo soberano redentor del mundo*, pintado en 1757 por el realizador novohispano Antonio Sánchez.[507] Para su análisis la obra puede dividirse en tres grandes zonas, en la primera de ellas localizada a la izquierda se tiene como personaje principal a Cristo que viste túnica y toga azules y está parado en una esponjosa nube. Su cabeza brilla con el nimbo de la santidad y de ella parece salir una filacteria, es pertinente señalar que por el proceso de degradación de la pintura los mensajes escritos en las filacterias en la actualidad son casi totalmente ilegibles. El Salvador dirige su mirada y su brazo izquierdo hacia una joven pareja de criollos novohispanos que portan trajes propios de los estratos privilegiados de la época y que sostienen una cruz de madera. Un poco hacia arriba de la cabeza de la mujer está pintado en perspectiva un clérigo que por su sombrero de teja negro puede ser un presbítero o un diácono y que mira el rostro de Jesús. Bajo la nube en el suelo se hallan varios objetos: libros que simbolizan las sagradas escrituras; una esfera plateada en representación del don divino del agradecimiento; un reloj de arena que recuerda al espectador el ineludible paso del tiempo; escuadra, martillo y cincel herramientas útiles para la construcción de la cruz y que aluden a un espíritu trabajador; y por último una soga para flagelarse en referencia a los castigos autoinfligidos que ayudan a aplacar la vanidad y recordar el sufrimiento del Hijo de Dios en la Cruz. Regresando a la figura de Jesús, éste con su mano izquierda señala hacia arriba un camino iluminado donde las almas desnudas de los salvos ascienden hacia un portal dorado que debe ser la puerta del cielo localizado en la cima de la montaña. A la izquierda de la senda áurea se observan varias personas de distintas edades que tratan de cargar sobre sus espaldas una cruz y algunos de ellos son ayudados en tal acción por ángeles.

507 Se pueden encontrar algunos datos de este pintor en Manuel Toussaint, *Op. cit.*, p. 187.

[508]

508 **Figura 58:** Antonio Sánchez, *La caridad perfecta de Jesucristo soberano redentor del mundo,* 1757.

Del lado derecho de dicho camino, casi en la parte superior, está un ángel que parece estar animando a tres personajes más que tratan de ascender por el monte, que puede ser el Monte Sión, uno de ellos por su ropa se identifica como jesuita, otro es una mujer que lleva un crucifijo y el tercero es un hombre vestido elegantemente que luce preocupado por que ha tirado la cruz. A la altura de este individuo fue pintada una pequeña ciudad pétrea con cúpulas doradas que hace alusión a la *Civitas Dei* o la Jerusalén celeste.[509] Del espacio entre el ángel y el jesuita sale una filacteria en la que se alcanza a leer "El camino que nos enseña la señal de la cruz". Esta frase puede localizarse como título del capítulo quinto del texto *Luz de las verdades católicas y explicación de la Doctrina cristiana* publicado en la Nueva España por la Compañía de Jesús en 1737. En ese capítulo el jesuita Juan Martínez de la Parra interpreta el pasaje bíblico en que Jesús le dice a un hombre joven que deje todo y lo siga en donde la idea a trasmitir era que ningún cristiano puede alcanzar la salvación sin el sacrificio personal tal y como Cristo lo hizo en el vía crucis.[510] En el plano central de la obra hay un gran rompimiento de gloria en el que predomina Dios Padre sobre una nube, como un anciano y con aureola triangular, por debajo se encuentra el Espíritu Santo con su típica forma de paloma blanca, y después Dios Hijo, que sujeta una cruz con su mano derecha y está sentado en la cima de una fuente. De las heridas de Cristo brotan chorros de sangre que surten la fuente que esparce el líquido divino a los buenos cristianos que se encuentran a su alrededor, entre ellos un monje agustino y algunos niños. Esta composición recuerda al pasaje del Evangelio que habla del significado de la sangre de Cristo como fuente de la salvación y símbolo de la nueva alianza eterna.[511]

En la zona derecha de la obra el personaje principal es el Diablo, a quien en esta ocasión se le pintó desnudo y con un tono de piel rojo carmín. El Maligno tiene patas peludas con uñas ganchudas, lleva su larga cola enroscada en la cintura y despliega sus

509 *Cfr.* **HIPONA**, San Agustín de, *La ciudad de Dios,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001), p. 517.

510 *Cfr.* **MARTÍNEZ DE LA PARRA,** Juan, *Luz de verdades catholicas y explicación de la doctrina christiana,* (México: Miguel Francisco Rodríguez, 1737), pp. 30-37.

511 *Cfr. Evangelio según san Mateo,* capítulo 26, versículo 27.

características alas de murciélago. Con su mano izquierda señala el camino de la perdición y por ende del mal y con la otra toma de la muñeca a un individuo de traje muy elegante y con peluca blanca del siglo XVIII. Este mismo sujeto es tocado también por un ángel que trata de llamar su atención hacia la fuente de Cristo, cosa que no logra conseguir ya que el cortesano centra toda su atención en el Demonio y sus tentaciones. La cara de Satán presenta la apariencia de las máscaras carnavalescas demoníacas lo que le da un toque algo burlesco a la vez que horroroso.

A la altura de los pies de Satanás y del hombre corrompido están regados varios objetos a los que de una u otra forma se les relacionaba con el mal. En primera instancia se tiene una rosa blanca y una roja marchitas, es posible que el creador haya incluido este par de flores decrépitas para recordarle al espectador que hasta lo más bello de la vida es efímero. Después se puede ver una máscara de caracterización teatral que alude a la desconfianza con que ciertos sectores de la Iglesia veían a las dramatizaciones profanas por considerarlas como influenciadas por el Príncipe de las Tinieblas. En el sistema sociocultural occidental la relación entre la Iglesia y el arte dramático ha variado entre el repudio y la aceptación. Así en sus primeros siglos de existencia el cristianismo consideró al teatro como un espectáculo inmoral al que ningún cristiano debía asistir, los actores eran vistos como unos libertinos agentes del Demonio que sólo podían formar parte de la grey cristiana si y sólo si renunciaban a su oficio.[512] Tertuliano veía al teatro como algo inherentemente malo, en primer lugar por que el arte dramático grecolatino en sus inicios había tenido una connotación religiosa pagana y muchas de las obras de su tiempo se referían a los dioses no cristianos por lo que era una fuente de idolatría. Además se encontraba el hecho de que en aquella época era común que los actores para interpretar papeles se vistieran de mujeres lo que iba contra las enseñanzas presentes en el *Deuteronomio.* Muchos de los melodramas a los ojos de este apologista cristiano tenían temas que sólo servían para incitar a la lujuria.

512 *Cfr.* **JIMÉNEZ SÁNCHEZ,** Juan Antonio, *La cruz y la escena: Cristianismo y espectáculos durante la Antigüedad Tardía,* (Madrid: Universidad de Alcalá, 2006), pp. 12-22.

Pero la principal objeción es que el teatro tiene una esencia ficticia que, desde su punto de vista, era opuesta a los preceptos bíblicos contrarios a la mentira y estaba a favor del padre de ésta que es el Diablo. El uso de máscaras por parte de los actores fue juzgado como un acto deshonesto y tomado como una enseñanza de Satán quien es el máximo maestro del disfraz y del engaño.[513] No obstante, con el pasar de los siglos la iglesia atemperó su actitud negativa hacia el arte dramático ya que éste le fue útil para la representación sensible de las ideas y los conceptos doctrinales cristianos por lo que se desarrolló el teatro sacro.[514] Al llegar el siglo XVI, la influencia de Satán en el teatro volvió a ser tema de discusión para las autoridades católicas religiosas debido a los embates de los movimientos religiosos protestantes y las propuestas de los contrarreformistas de Trento. El teatro sacro debía ser revisado para que no trasmitiera a sus posibles espectadores conceptos religiosos que fueran contra la doctrina católica. Por su parte el teatro profano fue puesto en entredicho ya que se estimaba que estaba en contra del decoro escénico y sólo servía para dar ejemplos malignos. El monarca hispano Felipe II llegó al grado de prohibir cualquier representación teatral profana en 1582 en todos sus reinos, aunque esta medida fue echada atrás por su sucesor en 1600.[515] Schilling nos cuenta que a partir de 1574 en la Nueva España la Inquisición tomó el papel de censora de toda obra dramática y que el obispo virrey Juan de Palafox y Mendoza opinaba que el teatro profano era un seminario de enseñanzas demoníacas y debía por ello ser suprimido.[516] Además, sin considerar la connotación teatral de la máscara, dentro del imaginario cristiano ésta representa el ocultamiento de la esencia del ser, algo propio de las personas que se atan a las cosas efímeras gobernadas por el Príncipe de este mundo. Siguiendo con el conjunto de objetos destaca el laúd situado en una zona debajo de la máscara y el cual representa la relación entre el Diablo y la música. El fenómeno

513 *Cfr.* **TERTULIANO**, *De spectaculis,* (Paris: Éditions du Cerf, 1986), pp. 39-52.

514 *Cfr.* **D'AMICO,** Silvio, *Historia del teatro universal,* vol. I, (Buenos Aires: Losada, 1956), pp. 101-106.

515 *Cfr.* **MENÉNDEZ PELÁEZ,** Jesús, "Teatro e Iglesia en el siglo XVI" en Criticón, No. 94, 2005, pp. 49-67.

516 *Cfr.* **SCHILLING,** Hildburg, *Teatro profano en la Nueva España: Fines del siglo XVI a mediados del XVIII,* (México: UNAM, 1958), pp. 167-171.

musical dentro de la concepción cristiana tiene una valoración ambivalente, al igual que los animales, así se consideraba que Dios era la fuente de inspiración de la música a la vez que el Demonio podía valerse de ella para corromper al hombre. La idea de que el placer estético musical puede traer consigo funestas consecuencias no es exclusiva del imaginario cristiano, por ejemplo se encuentra la leyenda germánica de Lorelei, ninfa acuática cuyos cantos eran tan melancólicos que provocaban a quien los escuchara el deseo de arrojarse al río Rin;[517] en la mitología griega se tiene el caso de las sirenas, narrado en la rapsodia XII de *La Odisea*, que con su armónica voz hechizaban a los hombres provocando que naufragaran contra las rocas.[518] La música se ligó a la búsqueda del placer desenfrenado como en el caso de los silenos, a quienes se les atribuía prácticas sexuales indecentes, un apetito incontenible por la bebida pero también grandes dotes musicales. De ahí que al ser éstos relacionados iconográficamente con Satán en el pensamiento cristiano, como se vio en el segundo capítulo, muchas de esas habilidades le fueran trasmitidas, entre ellas las musicales. En algunos pasajes bíblicos el gusto por la música es considerado propio de las personalidades vanas, malvadas y alejadas del Dios verdadero, tal es el caso del rey de Babilonia.[519] Aunque la Iglesia medieval desarrolló una importante cultura musical religiosa aquellas notas que no fueron dedicadas a la alabanza del Todopoderoso y su séquito celestial eran vistas con desconfianza, así Honorio de Autun aunque pensaba que la música era un arte imprescindible en la educación de todo buen cristiano, en su opinión los cantos que provenían de los juglares eran tan corruptos que éstos sólo podían ser difundidos por unos verdaderos ministros de Satán.[520] Parte de la explicación de la relación entre la música y el Diablo puede entenderse porque la primera al ser un catalizador de los sentimientos puede provocar que éstos se salgan de control y con ello acercar al escucha a la concupiscencia.

517 *Cfr.* **URRUTIA RASPALL,** Antonio y **BAS,** Francisco, *Leyendas germánicas,* (Madrid: Instituto de Artes Gráficas, 1975), pp. 31-40.

518 *Cfr.* **HOMERO**, *La Odisea,* (México: Editorial Porrúa: 2005), pp. 88-90.

519 *Cfr. Isaías*, capítulo 14, versículos 11-12.

520 *Cfr.* **ZOLLA,** Elémire, *Los místicos de occidente: Místicos medievales,* Vol. II, (Barcelona: Editorial Paidós, 2000), pp. 81-90.

Además en el imaginario popular se creía que ciertos instrumentos musicales tenían un vínculo más estrecho con el Maligno que otros, en 1659 un grupo de mujeres acusadas de brujas declararon que en los aquelarres no podían faltar flautas y zambombos por que eran muy del gusto demoníaco.[521] El Señor de las Tinieblas también obsequiaba instrumentos musicales mágicos a sus seguidores, como nos lo relata un romance protagonizado por un joven que pacta con él a cambio de tres favores entre los que se encontraba un instrumento de cuerda que obligaba a danzar a su público.[522] En otras ocasiones era el Diablo el inspirador de música insidiosa o de difícil ejecución, el ejemplo más famoso lo tenemos en Giuseppe Tartini, compositor italiano quien en 1720 narró haber tenido un sueño en que el Demonio hacía acto de presencia y le pedía su violín prestado, acto seguido Satán tocó con destreza consumada una sonata de exquisita belleza. Tartini cuenta que se sintió tan arrobado que le faltaba el aliento y después despertó para tratar de reproducir lo que acaba de oír. Aunque según el compositor sus intentos de reproducir lo que había escuchado fueron en vano, con las notas que recordaba de esta experiencia onírica demoníaca compuso una pieza a la que le dio el titulo de *El trino del diablo*.[523] Retomando el análisis de la obra, otros objetos que están presentes cerca del laúd son un par de dados, varias cartas de naipes y un tablero cuadriculado, los cuales hacen referencia al ocio y al juego. La ociosidad era vista por la Iglesia como la madre de los vicios, la madrastra de las virtudes y el taller del Diablo. Fray Diego de Estella opinaba que el ocioso es el blanco perfecto de las saetas del Demonio y que la ociosidad es la almohada de Satán.[524] Al entendimiento de los cristianos la Biblia da varios ejemplos de cómo la ociosidad trae consigo funestas consecuencias, por ejemplo cuando el rey David por dormir en las tardes en vez de dedicar el tiempo a cosas de su reino

521 *Cfr.* **HAMBLEY,** Wilfrid, *Tribal Dancing and Social Development,* (London: Dance Books, 2009), p. 250.

522 *Cfr.* **RECOULES,** H, "À propos d´un thème folklorique et de diffusion en Espagne: Le violon enchanté" en *Mélanges de Philologie Romane offerts à Charles Camproux,* (France: Montpellier, 1978), pp. 1181-1190.

523 *Cfr.* **AXELROD,** Herbert y **GINZBURG,** Lev Solomonovich, *Tartini: his life and times,* (New Jersey: Paganiniana Publications, 1981), pp. 56-80.

524 *Cfr.* **DE ESTELLA,** Diego, *Tratado de la vanidad del mundo,* (Madrid: Joseph Otero, 1787), p. 395.

y de Dios cometió adulterio.[525] Además la ociosidad traía consigo la pobreza,[526] el hambre[527] pero sobre todo oportunidad para la tentación demoníaca ya que entre más se halle ocupada una persona menos tiempo tendrá el Demonio para ejercer su influencia en ella.[528] Con respecto al juego, éste era visto como una de las herramientas que utilizaba Satanás para distraer a los cristianos del camino del bien.[529] El jugar, sobre todo al azar y por apuestas, implicaba para los moralistas de la época una acción inherentemente perversa porque encendía las más bajas pasiones, suscitaba pleitos y desórdenes, provocaba el abandono del trabajo y destruía los caudales de las familias haciéndolas caer en desgracia.[530] Asimismo en varias leyendas populares se le otorgaba al Maligno el poder de conceder buena suerte para el juego[531] y en algunas obras literarias se le presentaba como ferviente jugador.[532] En su conjunto, todos los objetos descritos anteriormente pertenecen a lo que en historia del arte occidental se conoce como *Vanitas vanitatum* porque todos ellos remiten a los placeres mundanos y su caducidad, el término fue tomado del texto bíblico del *Eclesiastés* que dice: "¡Vanidad de vanidades, todo es vanidad!"[533] El creador icónico continuó expresando la idea del mal sutil que existe en la vanidad mediante las acciones y características del grupo de personajes que pintó en el lado derecho de su obra. Entre ellos está una bella y joven mujer ricamente ataviada y maquillada que lleva en la mano un abanico. Gustavo Curiel relata que doña Bernarda Laurencia de Torres, camarera de la virreina doña Elvira Toledo, llegó a tener 60 abanicos,[534] lo cual nos habla que la posesión de dichos instrumentos tenía

525 *Cfr. Segundo Libro de Samuel,* capítulo 11, versículos 1-4.

526 *Cfr. Proverbios,* capítulo 28, versículo 19; capítulo 24, versículos 33-34.

527 *Cfr. Ibidem,* capítulo 19, versículo 15.

528 *Cfr.* **BARON,** Jaime, *Luz de la fe y de la ley: Entretenimiento cristiano entre Desiderio y Electo,* (Barcelona: Teresa Piferrer, 1762), p. 581.

529 *Cfr.* **DE ESTELLA,** *Op. cit.,* p. 454.

530 *Cfr.* **VILLARROEL,** Hipólito*, Enfermedades políticas que padece la capital de esta Nueva España,* (México: Miguel Ángel Porrúa, 1999), p. 273.

531 *Cfr.* **MORGADO GARCÍA,** Arturo, *Demonios, magos y brujas en la España moderna,* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 1999), p. 81.

532 *Cfr.* **QUEVEDO,** Francisco de, *Op. cit.*, p. 135.

533 *Cfr. Eclesiastés,* capítulo 1, versículo 2.

534 *Cfr.* **CURIEL,** Gustavo, "Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano" en *Historia de la vida cotidiana en México,* Vol. II, (México: Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, 2005), p. 87.

un alto valor simbólico para las damas novohispanas debido a que denotaba su pertenencia al estrato privilegiado, pero que también fuera visto como un objeto de gente soberbia y medio de comportamientos disolutos ya que servía como instrumento de comunicación para enviar mensajes cifrados a sus pretendientes. En seguida está un hombre con larga casaca, pantalones cortos bombachos y turbante. Esta forma de vestir proviene de la corte francesa que en la primera mitad del siglo XVIII puso de moda el uso de ciertas prendas orientales adaptadas al gusto occidental como el turbante entre los hombres[535] y que llegó a la Nueva España por la dinastía Borbón. Tales atuendos eran vistos por los sectores más conservadores como signos de una vida artificiosa, llena de exceso y de gran frivolidad, pero sobre todo una peligrosa influencia extranjera. De hecho en la pintura se puede notar que en el camino del sendero de la salvación, si bien los personajes no visten andrajos ninguno de ellos presenta pelucas empolvadas, vestidos extravagantes o turbantes mientras que sí lo hacen las personas ubicadas en el camino del Diablo. Tal vez esto sea una crítica al afrancesamiento de costumbres de los estratos superiores novohispanos en el contexto del discurso de la demonización del otro, en este caso de lo extranjero. A continuación, del lado derecho del hombre se sitúa una mujer que toca un instrumento de cuerda y viste ostentosamente, lleva joyas y una vez más está presente el maquillaje. La ropa ostentosa, los adornos elaborados y los cosméticos que usaban las mujeres de los estratos privilegiados eran signos de su rango, honor y riqueza en las sociedades del Imperio Español.[536] No obstante para los sectores eclesiásticos más conservadores todos los objetos que tuvieran como fin embellecer a las féminas no eran sino artilugios creados por el Demonio. Basaban sus críticas en los escritos de Tertuliano, quien opinaba que al ser la mujer el medio que utilizó el Diablo para traer el pecado al mundo debía procurarse que vistiera de luto perpetuo. El apologista cristiano invita a las cristianas a renunciar a los adornos y cuidados

535 *Cfr.* **COSGRAVE,** Bronwyn, *Historia de la Moda: Desde Egipto hasta nuestros días,* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006), p. 153.

536 *Cfr.* **EARLE,** Rebecca, "Luxury, Clothing and Race in Colonial Spanish America" en *Luxury in the Eighteenth Century: Debates, Desires and Delectable Goods*, (London: Basingstoke, 2003), pp. 223.

de belleza con un espíritu de modestia y de simplicidad dictado por su interpretación de los preceptos evangélicos. Además hacia énfasis en el hecho de que los maestros que habían enseñado a las mujeres a maquillarse con el fin de desvirtuar su apariencia original habían sido los ángeles malos seguidores de Satán.[537] Por su parte el resto de las personas pintadas en la senda del mal se encuentran haciendo diversos actos que eran considerados como pecaminosos y enfocados en una vida de excesos como el beber hasta embriagarse, fumar y bailar. En el caso del baile, ejecución de movimientos acompasados realizados con el cuerpo y habitualmente acompañados con música, si éste a los ojos de los moralistas apelaba a la sensualidad era considerado como acción disoluta, licenciosa que sólo podía llevar al hombre a la contaminación por lujuria. De esta suerte que en el imaginario cristiano los bailes profanos siempre tenían una estrecha relación con el Diablo. Los esfuerzos de la Iglesia por abolir las danzas profanas se reflejan en las distintas prohibiciones de los concilios eclesiásticos y en las condenas de distinguidos predicadores como Cesáreo de Arles que declaraba que la danza era el círculo del Diablo y conduce a todos al mal.[538] Fray Francesco María Guazzo narra en su *Compendium maleficarum* que la danza era parte indispensable de los aquelarres ya que embaucaba los sentidos de los participantes haciendo que éstos se entregaran por completo al Señor del mal.[539] El escritor Luis Vélez de Guevara en su obra *El diablo cojuelo,* escrito de carácter literario que recogió muchas de las creencias hispánicas populares que se tenían sobre el Demonio, menciona que cuando el Maligno se presentó al estudiante le dijo que como parte de sus hazañas perversas se encontraba la invención de las danzas lúbricas mal vistas por la iglesia.[540] La percepción de que Satán era el genuino creador de todo tipo de danzas impuras estuvo presente en la Nueva España, justamente el obispo de Oaxaca opinaba en 1785 que Satanás era el autor de todos aquellos

537 *Cfr.* **TERTULIANO**, *De cultu feminarum,* (Paris: Éditions du Cerf, 1974), pp. 21-46.

538 *Cfr.* **MARKESSINIS,** Artemis, *Historia de la danza desde sus orígenes,* (Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz, 1995), p. 60.

539 *Cfr.* **GUAZZO,** Francesco María, *Compendium maleficarum,* (España: Club Universitario, 2002), p. 77.

540 *Cfr.* **VÉLEZ DE GUEVARA,** Luis, *El diablo cojuelo: verdades soñadas y novelas de la otra vida,* (Madrid: Imprenta del Consejo de Indias, 1785), pp. 7-6.

bailes donde existían recíprocos tocamientos entre hombres y mujeres.[541] En la misma tónica en 1766 fue denunciado ante la Santa Inquisición un baile conocido como *Chuchumbé* el cual era practicado en Veracruz y escandalizó a las buenas conciencias novohispanas por sus movimientos desvergonzados y los versos que sus practicantes proferían en donde se mencionaba al Diablo.[542]

El grupo de sibaritas nefandos situado en el plano derecho de la pintura es conducido bajo la supervisión de varios diablillos hacia unas ruinas incandescentes. A la izquierda de dicho grupo se ve una ciudad en llamas que hace referencia a la Ciudad de Dite. La palabra Dite era uno de los nombres de la divinidad griega Hades que era el señor del inframundo. Dante nombró así a la ciudad donde habitaba Lucifer después del quinto círculo del Infierno. El poeta toscano describe a esta urbe maldita como un lugar fortificado con murallas que parecen de hierro y con grandes torres que aparentan arder constantemente. La ciudad tiene como habitantes a las huestes del Maligno quienes se dedican a castigar a aquéllos que cometieron los peores pecados.[543] Las ruinas por su parte dan la idea de ser una gran edificación que puede aludir a la torre de Babel, símbolo de la soberbia humana. Si se observa la parte superior de esta construcción se puede ver el destino de aquellos que cayeron en las tentaciones del Señor de las Tinieblas. Precisamente se distinguen un demonio que empuja y otro que jala el alma de una de sus víctimas la cual ya va desnuda e indefensa. Un alma que ya fue arrojada por estos esbirros del Diablo se precipita hacia la figura de Leviatán, es decir, hacia las puertas del Averno donde recibirá su justo castigo. En general una de las potenciales ideas que esta zona de la pintura trasmite es que pareciera que cualquier acto placentero, aunque fuese inocentísimo a primera vista, podía ocultar una diabólica insidia que facilita el paso a la corrupción humana y por ende conducir a la perdición del alma para beneplácito del Demonio.

541 *Cfr.* **VELÁZQUEZ,** María del Carmen, "El siglo XVIII" en *Historia documental de México,* Vol. II, (México: UNAM, 1974), pp. 416-418.

542 *Cfr.* Archivo General de la Nación, México, Inquisición, vol. 1052, exp. 20, ff. 292-299r y 302-303.

543 *Cfr.* **ALIGHIERI**, Dante, *La divina comedia,* "Infierno", canto VIII, (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999), p. 47.

La figura 59 es un óleo sobre tela pintado en 1732 por el novohispano Francisco Martínez[544] y que lleva como título *El alma guiada por Cristo*. En esta obra Martínez ubicó a Cristo en el lado derecho, que es la región del bien, parado sobre un montículo liso y firme. Debajo del Hijo de Dios se encuentran muchas flores que pueden interpretarse como diversas virtudes y gracias cristianas, por ejemplo según las creencias populares, el clavel representa el amor incondicional y la gratitud eterna dado que tal flor creció en los lugares donde la sangre de Jesucristo fue derramada.[545] Los lirios blancos a su vez se asocian con la pureza y la castidad[546] mientras que las rosas amarillas estaban ligadas a la satisfacción y alegría.[547] Cristo porta una corona de espinas y rosas rosadas que alude al deleite y sacrificio de la vida religiosa. De su boca sale una inscripción latina que dice "*Discite a me quia mitis sum et humilis corde"* la cual es un versículo del Evangelio que en español significa "Aprende de mí que soy manso y humilde de corazón".[548] El Verbo encarnado sujeta con firmeza una cuerda que va hacia la cintura del personaje que viste una túnica blanca y tiene pelo largo castaño. Sobre la cuerda fue escrito en latín *Non mea Voluntas; sed tua Voluntas Fiat* que quiere decir: "No se haga mi voluntad sino la tuya".[549] Martínez pintó como fondo de esta escena un panorama silvestre con un torrente acuático interrumpido por varias caídas de agua y con una vegetación frondosa a su alrededor. Este paisaje puede tener un significado ambivalente, por un lado recuerda el bienestar del Jardín del Edén, por el otro al no presentar ningún tipo de construcción es un territorio inhabitado y por tanto puede esconder peligros insospechados para quien lo transite.

544 *Cfr.* **ALCALÁ,** Luisa Elena. "La obra del pintor novohispano Francisco Martínez" en Anales del Museo de América, No. 7, 1999, pp. 175-187.
545 *Cfr.* **BIEDERMANN**, *Op. cit.*, p. 114.
546 *Cfr. Ibidem,* p. 271.
547 *Cfr. Ibidem,* p. 403.
548 *Evangelio según san Mateo,* capítulo 11, versículo 29.
549 *Evangelio según san Lucas,* capítulo 22, versículo 42.

[550]

550 **Figura 59:** Francisco Martínez, *El alma guiada por Cristo,* 1732.

La mujer atada de las manos y arrodillada puede identificarse como el alma, que era aquella sustancia inmaterial e inmortal con que toda persona cuenta según el cristianismo. De su boca sale la frase latina *Cupio disolvi et esse cum Xpro* o "Deseo partir y estar con Cristo"[551] A partir de la frente del alma el pintor dio inició a otro enunciado latino que se desarrolla hacia arriba de manera curvilínea y expresa *Vivo autem Iam non ego, Vivit vero In me Xptus* y en español dice "Y yo no vivo yo, sino que es Cristo quien vive en mi";[552] ambas oraciones expresan el deseo de un alma buena de ser conducida por Jesús. En el pecho del alma fue pintado un corazón del que sale un crucifijo y que tiene escrito a su alrededor *Mihi enim vivere Xptus est,* la cual es otra cita bíblica que dice "Porque para mí vivir es Cristo".[553] Vale la pena mencionar que el alma tiene en los ojos una venda sobre la que fue escrita *Fee y Obediencia Siega*. Contrasta el fondo verde y frondoso con el espacio existente entre el alma y Cristo que es yermo y poblado con zarzas espinosas, lo que puede comunicar al espectador que el camino del Bien siempre es difícil. A lo largo de este lugar árido se puede leer *Super Aspidem, et Basiliscum ambulabis; et conculcabis Leonem et Draconem*, frase que forma parte del libro de los *Salmos* y dice "Caminarás sobre el áspid y el basilisco, pisotearás cachorros de león y dragón".[554] Precisamente uno de estos animales fue pintado en esta zona, el mítico rey de las serpientes y una de las representaciones del Diablo: el basilisco. Se reconoce como tal porque tiene rasgos reptilianos y puede lanzar fuego como el dragón pero además cuenta con alas cubiertas de plumas. El basilisco es símbolo de los actos corruptores, por el motivo de su nacimiento producto de la incubación de un huevo de serpiente por un sapo, en sentido alegórico la avaricia incubó un hijo de la envidia. El rey serpiente alude

551 *Carta a los Filipenses,* capítulo 1, versículo 23.
552 *Carta a los Gálatas,* capítulo 2, versículo 20.
553 *Carta a los Filipenses,* capítulo 1, versículo 21.
554 *Libro de los Salmos,* salmo 91, versículo 13.

también en el imaginario cristiano al poder mortífero del pecado ya que cuenta con su hálito destructor de toda criatura que se le oponga. San Agustín opinó que el basilisco era la analogía visual del Señor de las Tinieblas por que ambos eran reyes de seres malignos y conservaban parte de su antiguo esplendor.[555] Abarcando una parte considerable de la zona inferior de la pintura está el dragón de siete cabezas, analizado previamente en la figura 35, con una piel negra que indica su maldad y un aspecto amenazante que muestra el gran peligro que corre el alma en su camino al Salvador. Si se toman como referencia las epístolas de san Juan este monstruo también puede ser interpretado como el Anticristo, aquél que antes del fin de los tiempos se hará pasar por Cristo para seducir a los hombres y empujarlos al mal.[556] Ahora que al ser Jesús hijo de Dios, la encarnación del bien y la salvación de los hombres, su contraparte en el imaginario cristiano tendría que ser el hijo de Satán, la encarnación del pecado y la perdición de la humanidad. Sobre esta bestia fue escrito *CIRCUIT QUAERENS QUEM DEVORET* palabras finales de un versículo del Evangelio que en castellano dice "Sed sobrios, y velad; porque vuestro adversario el diablo, anda como león rugiente, *buscando a quien devorar*".[557] La larga cola de esta criatura del averno dirige la mirada a los tres personajes que se encuentran detrás del alma y que la jalan con cuerdas para evitar que ésta siga a Cristo. Los dos primeros son una joven pareja que viste elegantemente y más atrás está el Diablo con la cuerda más gruesa. En esta ocasión el Demonio fue pintado con sus rasgos típicos de sátiro con grandes alas de murciélago, sus brazos torneados indican su fuerza y las orejas, más que de chivo, por el tamaño recuerdan a las de un burro. En su rostro se distingue una mueca sarcástica y tiene su mirada fija en el alma que busca corromper. La acción obstaculizadora que realiza recuerda a la frase del monje benedictino san Beda

555 *Cfr.* **BIEDERMANN**, *Op. cit.*, p. 66.

556 *Cfr. Primera epístola de san Juan,* capítulo 2, versículos 18-22.

557 *Primera epístola de san Pedro,* capítulo 5, versículo 8.

que dice: “el diablo arrastra al alma a efectos malos”.[558] Para averiguar quienes son los personajes que acompañan al Diablo se puede recurrir al *Catecismo de los padres Astete y Ripalda,* texto que menciona que el Ángel caído en su búsqueda de corromper el alma humana se vale de sus aliados la Carne y el Mundo, por tal motivo este trío es conocido como el de los mayores enemigos del alma.[559] En esta pintura la Carne fue representada como una mujer joven y bella, que con una de sus manos sujeta una cuerda atada a la cintura del alma y con la otra toca su propio rostro. Esta mujer porta un vestido elegante de color rojo carmín con escote en V lo que le otorga un halo de sensualidad. Los adornos en cuello y muñecas por su forma puntiaguda recuerdan a las alas de quiróptero lo que puede llevar a pensar en su vínculo con el mal. La mujer también usa un collar de perlas y dos listones rojos en el pelo lo que alude a su carácter vanidoso. Su rostro tiene un gesto que se puede interpretar como melancólico, sentimiento que en el ámbito cristiano se relaciona con el pecado de la pereza. Hay que recordar que la Carne en el imaginario cristiano era el deseo descontrolado y el impulso irracional que tenía el hombre debido a su naturaleza pecadora heredada de los primeros padres. Así desde esta perspectiva, aquellos que se guían por la compulsión de satisfacer el apetito sexual caen en la lujuria y los que no controlan su instinto violento pueden cometer asesinato, en ambos casos con consecuencias funestas. En cambio los seguidores de Cristo crucifican sus pasiones y malos deseos, es decir su carne y obtienen la gloria celestial;[560] ya que según san Pablo la carne no puede heredar el reino de Dios como lo corruptible no puede tener parte en lo incorruptible.[561]

558 *Cfr.* **McCREADY,** William, *Miracles and tradition in the writings of Venerable Bede,* (Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1999), p. 287.

559 *Cfr.* **ASTETE** y **RIPALDA**, *Op. cit*., p. 12.

560 *Cfr. Carta de san Pablo a los Gálatas,* capítulo 5, versículo 24.

561 *Cfr. Primera Carta de san Pablo a los Corintios,* capítulo 15, versículo 50.

El fraile carmelita san Juan de la Cruz en su escrito *Cautelas contra los enemigos del alma* era de la opinión de que de estos tres adversarios, aunque el Diablo era el más difícil de entender, la Carne era el más tenaz de todos ya que el hombre tendría que vencer sus impulsos naturales, es decir domesticarse a sí mismo, para alcanzar la salvación de su alma. El santo recomendaba no responder ningún tipo de ofensa, aceptar las incomodidades de los deberes religiosos pero sobre todo evitar complacer al cuerpo.[562] Aquí es conveniente señalar brevemente la concepción de persona que tiene el cristianismo. En general la teología cristiana oficial apoya la concepción dual de persona conformada por cuerpo y alma, estas dos entidades son estrictamente diferenciadas en cuanto a sus naturalezas respectivas pero a su vez están articuladas en la persona ya que ambas son creaciones divinas. No obstante entre ambas existe una jerarquía en donde la más digna, el alma, debe prevalecer e influir sobre la otra en función del bien. Aunque la Iglesia latina de rito romano no llegó a los extremos de ciertas sectas cristianas, como cátaros y gnósticos, de ver al cuerpo como una obra demoníaca, si conservó ciertas reticencias con respecto al mismo. Si se viola la jerarquía del alma sobre el cuerpo al entregarse a los placeres corporales vence el mal, la persona se hunde en lo carnal y se convierte en seguidor del Diablo. De esta forma el cuerpo en ocasiones era visto como un obstáculo para la salvación. Además el cuerpo a diferencia del alma podía ser enteramente poseído por Satán sin permiso de su dueño. Asimismo el cuerpo femenino era considerado como más corruptible y más cercano al Maligno, de ahí la predilección de usar mujeres en la representación plástica de lo carnal. Dentro de la tradición popular cristiana se pensaba que ciertas partes del cuerpo estaban más vinculadas a Satán como la nariz, órgano preferido del mal para ingresar al cuerpo, y

562 *Cfr.* **MOLINER,** José María, *San Juan de la Cruz: su presencia mística y su escuela poética,* (Madrid: Ediciones Palabra, 2004), p. 151.

los genitales, vistos como herramientas de la lujuria. Ciertas emanaciones corporales como el sudor, la sangre menstrual y el excremento eran tomadas como impuras y por ende especialmente atractivas para Lucifer.[563] Es factible pensar que tales sustancias eran vistas como malas debido a que recordaban la naturaleza animal y por ende material del hombre al producirse involuntariamente. Volviendo a la pintura, al lado de la mujer se ubica un hombre que lleva una esfera azul en su cabeza, símbolo del Mundo, y que por ello representa al tercer enemigo del alma. El sujeto viste un traje propio de los siglos XVI y XVII que para el momento de la realización de la obra sólo los usaban los actores, lo cual habla del carácter histriónico y falaz del personaje. Sobre su rostro lleva antifaz rojo, prenda relacionada con el engaño y la mentira. Si la Carne es la herramienta interna que usa el Diablo en su labor corruptora, el Mundo es todo aquello exterior a la persona que constituye un óbice para la buenaventura de su alma. Aunque el Mundo fue creado por Dios, si recibe más atención que su Creador por parte de sus habitantes este se torna en un instrumento diabólico por lo que no se debe amar al Mundo, ni lo que hay en el mundo; ya que aquel que ame al mundo no ama a Dios y se convierte en su enemigo.[564] Hay dos razones principales que en el pensamiento cristiano hacen que se tenga una visión maligna del mundo: por un lado los bienes materiales y sociales, como la riqueza, el poder y la sabiduría, si bien pueden ser altamente satisfactorios su duración es efímera sobre todo si se les compara con las satisfacciones eternas producto de la unión con Dios al final de los tiempos;[565] y por otro que la existencia material traía consigo el sufrimiento por lo que el Mundo era un valle de lágrimas lleno de desastres, enfermedades, guerras y hambrunas.[566]

563 *Cfr.* **MUCHEMBLED,** *Op. cit.,* pp. 120-130.
564 *Cfr. Primera Carta de san Juan,* capítulo 2, versículo 15; *Carta de Santiago,* capítulo 4, versículo 4.
565 *Cfr.* **DE ESTELLA,** *Op. cit.*, pp. 5-11.
566 *Cfr.* **RIBADENEYRA,** *Op. cit.*, pp. V-VII.

La figura 60 lleva por título *Condiciones para una buena confesión* y es un óleo sobre tela pintado hacia 1771 por el pintor novohispano José de Alcíbar.[567] La obra se divide en dos partes, la superior que abarca casi todo el cuadro y es donde se encuentran las imágenes, y la inferior pintada de dorado con una inscripción en ella. La zona superior a su vez se divide en dos partes, cada una tiene cinco personajes y un texto explicativo con fondo blanco. En la escena de la izquierda sobre una silla fue pintado un sujeto que por su disposición y vestiduras se identifica como sacerdote católico. Los rasgos de su cara son sumamente detallados lo que hace pensar que es un retrato de uno de los clérigos del templo del oratorio San Felipe Neri, lugar para el que fue realizada la obra. Su mirada y facciones revelan serenidad y complacencia por lo que está ocurriendo ante él. Con la mano izquierda toca su pecho y con la otra hace la señal de bendición hacia un hombre que se encuentra enfrente. Éste último está de rodillas y tiene las manos cruzadas sobre su torso. Viste una túnica blanca, no presenta calzado alguno y su sombrero de paja está en el piso en señal de respeto. Este personaje recuerda mucho a varias imágenes novohispanas de Cristo sobre todo por su cabello y las características de su cara. En un segundo plano se ubica un ángel que mira de manera afectuosa al hombre de túnica blanca y con su mano derecha lo toca en el hombro y con su izquierda le bendice la frente. De la boca angelical sale un enunciado que dice "Ve, comulga con firme Fee, constante esperanza, profunda humildad, perfecta mortificación y ardentísima Caridad". A la altura del rostro del ángel se sitúa una paloma como representación del Espíritu Santo. Muy cerca de la espalda del hombre se halla el Diablo, va totalmente desnudo, su piel es de un rojo intenso, tiene una larga cola y grandes manos con garras. Su cabeza tiene sus típicos rasgos caprinos pero las facciones de su rostro muestran una gran angustia y sus ojos están desorbitados.

567 Se pueden obtener más datos de este pintor novohispano en Manuel Toussaint, *Op. cit.*, pp. 169-170.

568

568 **Figura 60:** José de Alcíbar, *Condiciones para una buena confesión,* 1771.

Este Demonio parece estar huyendo horrorizado ante lo que presencia y de su maléfica boca salen las siguientes palabras: “Mal he quedado”. Debajo de la escena se puede leer: “El Pecador que confiesa bien sus culpas, recibe la blancura hermosa de la gracia de Dios, causa alegría al Santo Ángel de su guarda, y llena de rabia y desesperación al Demonio”. Con este texto queda completamente claro que se está ante una escena de confesión, en donde el hombre de blanco es un pecador arrepentido, que al realizar una buena confesión se asemeja al Salvador y recibe del sacerdote confesor el sacramento de la penitencia lo cual es una derrota terrible para Satán. Ahora en la parte derecha sucede algo muy distinto aunque con los mismos personajes. Aquí el hombre pecador aunque también está de rodillas viste ropas mundanas propias de su época lo que indica que está más vinculado con los bienes terrenales que con los celestiales. De su boca salen culebras, lagartijas y otras sabandijas en señal de que ha mentido en su confesión o de que no se ha arrepentido totalmente de sus pecados como producto de la labor demoníaca corruptora. El confesor es el mismo que el de la escena contraria pero esta vez mira severamente hacia el posible espectador para recordarle que él también puede caer en esta situación desastrosa. Su mano diestra protege al pecador de un relámpago, lo que le otorga una última oportunidad al pecador de arrepentirse y salvarse. Con tal acción se hace énfasis en el papel de intercesor ante Dios que tiene el sacerdote. El rayo proviene de una espada que blande un brazo ubicado en la esquina superior derecha y que representa la ira divina por el sacrilegio cometido. En un segundo plano nuevamente se encuentra el ángel pero esta vez es este personaje el que se retira mientras llora y se seca las lágrimas con su toga y lanza una advertencia: “Si tu piensas que tus pecados no se tienen que saber, o tú los has de decir, o en publico se han de leer”. Por su parte aquí Satanás se muestra complacido por el hombre que ha corrompido y con su mano derecha lo toca por la espalda y con la otra se señala a sí mismo. Cabe destacar el rostro canino que el pintor dio a Lucifer en el que se puede percibir un gesto burlón y una mirada que se encaja en el ángel guardián derrotado. Para rematar su victoria, del malvado hocico sale una breve frase que dice: “Este es mío”. Fue escrito bajo esta escena el siguiente mensaje: “El Pecador que calla sus pecados, o no se arrepiente de ellos en la confesión, da gusto al Demonio, llena su alma de iniquidad, y causa tristeza y amargura a su Santo Ángel de su guardia”. Bajo ambas escenas en un contexto dorado está otro escrito

moralizante que indica los requerimientos necesarios para realizar el sacramento señalado en la obra: "Para una buena confesión, se requiere examen de conciencia, dolor de corazón, confesión de voca, satisfacción de obra y propósito firme de la enmienda".

En los primeros tres siglos del cristianismo el sacramento de la confesión no existía como tal, entendido éste como una acción donde el cristiano recibe el perdón de Dios después de reconocer sus pecados ante un sacerdote y realizar la penitencia impuesta correspondiente.[569] En esos siglos se consideraba que la única forma de purificarse de los pecados cometidos era mediante el bautismo pero si el cristiano posteriormente volvía a la senda del mal ya no tendría la oportunidad de reconciliarse con Dios. A partir del siglo IV la Iglesia empezó a admitir la posibilidad de una penitencia para borrar los pecados posteriores al bautismo. Este ritual era público, el encargado tenía que ser un obispo o por lo menos estar presente y no podía realizarse más que una sola vez.[570] Los *libros penitenciales* aparecen a mediados del siglo VI y se convierten en los primeros textos que recopilan y clasifican el conjunto de faltas graves y leves que puede cometer un cristiano. Desde el siglo VII por influencia de las comunidades monásticas de las Islas Británicas se estableció un sistema de penitencia tarifada, en donde cualquier sacerdote podía realizar el rito, se podía otorgar las veces necesarias y se imponían penas según la falta cometida. No obstante este sistema continuó siendo un acto público y lleno de histrionismo ya que se llevaba a cabo enfrente de toda la comunidad en el portal norte de los templos donde los penitentes debían cruzar arrastrándose sobre las rodillas y los codos. Será a partir del siglo XII cuando la confesión se convierta en un acto restringido entre el pecador y el sacerdote, en donde además el ministro otorga la absolución una vez la confesión se termina y la contrición se manifiesta sin esperar a que se realice la penitencia como se hacía anteriormente. Para principios del siglo XIII el cuarto concilio de Letrán obligará a toda la grey cristiana a confesarse por lo menos una vez al año y desde entonces se publicarán las *Sumas de confesión* que establecieron los requisitos oficiales de una buena confesión, siendo uno de ellos el examen de conciencia, acto en el cual el pecador evalúa

569 *Cfr.* **MIRALLES,** Antonio, *Los sacramentos cristianos,* (Madrid: Ediciones Palabra, 2000), p. 219.

570 *Cfr.* **CHARDON,** Carlos, *Historia de los sacramentos: Donde se refiere el modo observado por la Iglesia en su celebración, administración y uso que se ha hecho de ellos desde el tiempo de los apóstoles hasta el presente,* Tomo IV, (Madrid: Real Imprenta, 1799), pp. 134-163.

sus actos teniendo en cuenta no sólo sus consecuencias sino también su intencionalidad, lo que crea una mayor interiorización de la culpa. El sacramento de penitencia fue ratificado por el Concilio de Trento en el siglo XVI, hecho que reforzó el poder del sacerdote dentro de las comunidades cristianas al constituirse en el intermediario forzoso entre el pecador y la Divinidad en la búsqueda de la gracia perdida.[571] Así en la pintura el sacerdote puede detener la ira divina, simbolizada en el rayo, dirigida hacia el pecador arrepentido.

En el imaginario cristiano los sacramentos, por ser actos de Cristo,[572] son considerados los medios de lucha más eficaces que tiene todo creyente contra el Diablo. Si se considera que cuando una persona comete pecado se une a las huestes demoníacas,[573] cada vez que un pecador se arrepiente de sus actos malos y se purifica mediante la confesión entonces Satán se debilita y sufre una gran afrenta. Así este sacramento en especial puede contrarrestar todas las acciones maléficas que se cometan entre el bautismo y la muerte. De ahí que el Demonio fuera mencionado en las oraciones dedicadas a los penitentes en latín eclesiástico: "*Deus conterat Satanam sub pedibus eorum velociter liberetque illos a laqueo diaboli et violentia*",[574] en español dice "Dios aplasta bajo sus pies rápidamente a Satán, libéranos de aquellos lazos del diablo y de su violencia". Por su parte una de las fórmulas eclesiásticas que utilizaban los penitentes para pedir la reconciliación con Dios durante la confesión hacia referencia a la naturaleza diabólica del vicio: "*diabolica fraude vitiatum es*t".[575] No obstante en el imaginario cristiano el Diablo no se quedaba con los brazos cruzados ante este sacramento que libraba al ser humano de la esclavitud demoníaca. Justamente las fuerzas infernales junto con su príncipe buscaban con ahínco volver defectuosa la confesión de varias maneras: haciendo que el penitente sintiera tanta vergüenza ante el confesor que no le mencionara todos sus pecados; favoreciendo que el pecador se inclinara a confesarse sólo por atrición, temor por las penas del infierno, y no por contrición, dolor del alma y detestación del pecado; convenciendo al pecador de no sentir vergüenza total de sus pecados consiguiendo de este modo evitar el

571 *Cfr.* **DELUMEAU,** Jean, *La confesión y el perdón: dificultades de la confesión siglos XIII a XVIII,* (Madrid: Altaya, 1997), pp. 13-22.

572 *Cfr.* **AUER,** J. y **RATZINGER,** J., *Los sacramentos de la Iglesia,* (Barcelona: Herder, 1977), p. 52.

573 *Cfr. Los Hechos de los Apóstoles,* capítulo 26, versículo 18.

574 **Anónimo**, *Didascalia et Constitutiones apostolorum,* (Torino: Bottega d'Erasmo, 1964), p. 485.

575 **LODI,** Enzo, *Enchiridion euchologicum fontium liturgicorum,* (Roma: Edizioni Liturgiche, 1979), p. 1822.

arrepentimiento de corazón e invalidando con ello el perdón aunque el pecador se los relatara oralmente a su confesor; o simplemente el Demonio provocaba que el penitente olvidara algunos de sus pecados logrando el primer peldaño para la condenación eterna. Por ejemplo, en 1613 el novohispano Alonso Hidalgo declaró ante el Santo Oficio no haberse confesado por varios años por consejo del Diablo y que cuando llegaba a realizar el sacramento mentía a su confesor para satisfacer a Belcebú.[576] Pero no siempre Satanás era tan sutil por lo que en ocasiones trataba de evitar la confesión de una forma más física y dramática:

> Una enferma hizo su confesión con grandes muestras de arrepentimiento, pero el confesor vio que de un lado de la cama, mientras duró la confesión, de cuando en cuando se aparecía la mano negra y peluda del Diablo con uñas como de oso y que apretaba la garganta de la enferma.[577]

Además en las mentes novohispanas Satán podía realizar su labor corruptora en ambos lados del confesionario. Sebastián de Santander y Torres en su texto sobre la monja sor María de San José nos cuenta que Luzbel hacía que el confesor de la religiosa creyera todas sus mentiras y no la cuestionara sobre sus actos a profundidad, lo que ocasionaba que la confesión no se llevara a buen término para el regocijo del Príncipe de las Tinieblas.[578] Asimismo en la Nueva España fue común pensar que la manera más frecuente en que el Diablo corrompía a un confesor era incitarlo a caer en la "solicitación" por medio de su aliada la Carne. Este delito religioso consistía en que un confesor solicitase de su penitente realizar actos torpes y deshonestos, es decir favores sexuales, durante la administración del sacramento. El sacerdote al cometer *solicitatio ad turpia in confessione*, forma tipificada de este delito dentro del derecho eclesiástico, caía en el pecado de la lujuria además de actuar de manera sacrílega. Aunado al hecho de que se consideraba que la solicitación era una triple victoria del Diablo porque manchaba el sacramento, corrompía al sacerdote y condenaba al penitente por que su confesión no se consumaba. La solicitación llegó a preocupar tanto a

576 *Cfr.* Archivo General de la Nación, México, Ramo Inquisición, tomo 478, expediente 67, folios 409-410.

577 **NÚÑEZ DE LA VEGA,** *Op. cit.*, Doctrina, Título XXXV, No. 362, p. 456.

578 *Cfr.* **DE SANTANDER Y TORRES,** Sebastián, *Vida de la venerable madre María de San José, religiosa Agustina recoleta, fundadora del convento de San Mónica en Puebla,* (México: López de Haro, 1793), p. 176.

las autoridades eclesiásticas que varios papas expidieron textos condenatorios contra ella, entre ellos destaca el Papa Gregorio XV quien en 1622 expide la bula *Universi Dominici Gregis*, en la que denomina a los sacerdotes solicitantes aliados del Diablo y benefactores del infierno.[579] Tal concepción se ve ejemplificada en el caso de Lucas Mejía, confesor del convento de monjas concepcionistas de la Ciudad de México, quien declaró ante el Santo Oficio que era el Diablo que lo incitaba a cometer solicitaciones contra sus hijas espirituales y decirles frases en el confesionario como las siguientes:

> Piensa que junto mi cara con la tuya. Y mi boca con la tuya. Y te doy de besos, y te meto la lengua en tu boca, y te doy mordidas y junto mi pecho con el tuyo, y abriéndote las piernas, te meto mi miembro en tus partes y culeando para arriba y para abajo se derrama, y hecho tu semilla dentro y fuera de tus partes.[580]

Hay que recordar que una de las cualidades principales del Demonio era su polimorfismo, de ahí que no fuera raro que dentro de las creencias populares cristianas Satán pudiera hacerse pasar inclusive por un confesor. Tal percepción era apoyada por la leyenda del "Diablo confesor" difundida en amplias zonas del Imperio Español. Dicho relato se originó en la ciudad de Toledo, en donde se cuenta que vivía el noble Don Ángel de Arellano. Este hombre ejemplar tenía un hijo que llevaba una vida muy disipada pero que cambia radicalmente cuando se enamora de una humilde pescadera. Al enterarse de la relación Don Ángel se acongoja y trata de disuadir a su hijo debido a la diferencia de condiciones sociales entre él y su enamorada. Todos sus intentos son en vano por lo que decide pedir consejo a uno de los confesores de la catedral. Aquí el Diablo entra en escena y toma la forma de un confesor para mal aconsejar y le dice al penitente que era preferible la muerte a la deshonra por lo que debe matar a su hijo. Don Ángel asesina a su hijo y cuando las autoridades buscan a tan mal sacerdote lo único que encuentran en el confesionario es un intenso olor a azufre.[581]

---

579 *Cfr.* **ALEJANDRE,** Juan Antonio, *El veneno de Dios: La inquisición de Sevilla ante el delito de solicitación en confesión,* (Madrid: Siglo XXI, 1994), pp. 235-238.

580 Archivo General de la Nación, México, Ramo Inquisición, tomo 910, expediente 1, folio 5.

581 *Cfr.* **MORENO NIETO,** Luis y **RISCO,** Alberto, *Leyendas de Toledo: antología,* (Madrid: Luis Moreno Nieto, 1999), pp. 33-39.

Para terminar esta sección tenemos a la figura 61, es un óleo sobre tela elaborado en el siglo XVIII, de manufactura anónima que es conocido como "La nave de la contemplación mística o El Triunfo de la Iglesia" y que actualmente se encuentra en el Museo Nacional del Virreinato. La obra está organizada en torno a una bahía de aguas azules en cuyo centro se ubica una gran embarcación que simboliza a la Iglesia. Según Santiago Sebastian este tipo de representación proviene del cristianismo pero tuvo su verdadero auge en el arte occidental católico a partir del movimiento de la Contrarreforma.[582] Tal vez este símil entre barco e Iglesia provenga originalmente de San Ambrosio, quien en su *Tratado de la virginidad* escribió que la Iglesia era como un barco que navega ante los embates del mundo, el mástil de dicha nave no era otro si no la cruz símbolo del sacrificio del hombre y su vela mayor era la Virgen María que conducía a buen puerto a sus tripulantes.[583] Las jarcias del mástil guían la mirada del espectador hacia seis personajes situados en el centro del barco, que por sus atributos, vestimentas e inscripciones sobre sus cabezas se pueden identificar como los santos fundadores de las principales órdenes religiosas. Asimismo en la proa del barco se ubican ocho santos que vivieron en la época de la contrarreforma y realizaron labores contra el movimiento protestante cristiano, de ahí que tengan una actitud beligerante y que se encuentren armados. Por su parte en la popa del barco fueron pintados los doce apóstoles de Cristo encabezados por san Pedro quien porta la llave de los cielos en una de sus manos. Encima de ellos fue pintada la paloma blanca símbolo del Espíritu Santo. En el espacio aéreo de la embarcación pueden verse tres ángeles de cada lado que llevan entre sus manos objetos que representan la Pasión de Jesús.

Sobre las nubes se encuentran los cuatro evangelistas que portan las escrituras neotestamentarias y que con trompetas anuncian el mensaje de Cristo. Volando frente a la proa está San Miguel Arcángel con escudo plateado y espada flamígera. Sobrepuesto en el casco de la nave se halla una barcaza decorada con tela roja, en donde van remando cinco Doctores de la Iglesia. Alrededor del cuerpo de agua están cuatro escenas que simbolizan el triunfo de la fe ante el paganismo.

582 *Cfr.* **SEBASTIÁN,** Santiago, *Iconografía e Iconología del arte novohispano,* (Italia: Grupo Azabache, 1992), p. 29.
583 *Cfr.* **SAN AMBROSIO**, *Tratado de la virginidad,* (España: Editorial Apostolado Mariano, 1990), p. 18.

584

584 **Figura 61:** Anónimo, *La nave de la contemplación mística o El Triunfo de la Iglesia,* siglo XVIII.

En la escena del lado izquierdo superior fue pintada la conversión de algunos turcos de Constantinopla mientras que en la escena inferior tres jóvenes son martirizados por haber destruido un templo pagano. Por su parte, en la escena superior del lado derecho se muestra la toma de Damasco realizada por los cruzados y en la inferior una pelea de cristianos -vestidos como soldados romanos- contra musulmanes que usan turbantes. En la popa de la nave están atados tres botes con personajes del Antiguo Testamento, en uno de ellos van los patriarcas con turbantes, en otro, los profetas con cabeza tonsurada y el tercero transporta a los reyes coronados de Israel. Ahora quiero centrar la atención del espectador en las dos barcazas situadas cerca de la barca de los doctores de la Iglesia, en la de la izquierda se puede ver sentado en la popa al Diablo, que se reconoce por sus cuernos y sus alas de murciélago pero esta vez aunque presenta su cuerpo desnudo, lo que es símbolo de deshonra, a diferencia de otras de sus representaciones el cuerpo es lampiño de tez clara y puede decirse que con una bella forma. Lo anterior, junto con el atípico color de las alas, se interpreta como que en su rol de Príncipe de las mentiras puede adoptar formas engañosas y hacer que cosas malas parezcan buenas. El Demonio tiene en una de sus manos un mazo y con la otra parece tratar de protegerse. Además va acompañado por cuatro hombres que ha corrompido, tres de ellos se cubren con sendos escudos para no terminar como el cuarto que ha sido abatido por una flecha proveniente de la nave de la Iglesia. Si se quiere averiguar sus identidades es conveniente leer el nombre de la barcaza que enuncia *"NAVIS HAERETICORVM"* o nave de herejes. En la barca contigua también va un ser demoníaco en la popa pero éste no tiene alas, posee una cola porcina en recuerdo al pecado y va remando. Tres de sus acompañantes ya han sido derribados por flechas y muestran signos de agonía, dos más han caído al agua, uno se hunde sin remedio y ya sólo se ven sus piernas y el otro trata de aferrarse a uno de los remos. Cabe mencionar que en esta barcaza se ve un mástil roto en señal de derrota y en ella se distingue la frase *"NAVIS SISMATICORUM"* o nave de cismáticos. A uno de los personajes que está en el agua le fue agregada una inscripción que lo nombra como "SAVELIUS" o mejor conocido en español como Sabelio. Este cristiano del siglo III creía

en la existencia de un Dios unipersonal, idea que negaba el dogma cristiano trinitario, lo que en consecuencia le llevó a concluir que el Creador del Universo fue el crucificado y no su supuesto hijo, por lo que sus seguidores eran conocidos como patripasianos o creyentes en el sufrimiento del Padre.[585] Por sus creencias Sabelio fue excomulgado junto con sus seguidores y se le consideró hereje, cristiano que va en contra de las creencias establecidas por las autoridades religiosas, y cismático, aquel que causa una división entre los seguidores de Cristo. De hecho frente a la barcaza de la izquierda otros cuatro personajes considerados por la Iglesia católica como herejes y cismáticos luchan arduamente por no ser devorados por las aguas. De izquierda a derecha tenemos en primer lugar a Lutero que va vestido de negro y lleva gorra roja. Visto por los católicos como el hereje por antonomasia por ser el padre de la Reforma Protestante en el siglo XVI.[586] A continuación observamos a Beza, destacado calvinista francés contemporáneo de Lutero que trató de organizar a todos los líderes protestantes en un solo frente contra la Iglesia católica.[587] Después está Arrio, presbítero de Alejandría del siglo IV quien sin negar la Trinidad propuso que existía una jerarquía entre sus componentes donde el Padre era superior al Hijo y éste al Espíritu Santo.[588] Finalmente se ve a Calvino, teólogo francés que fue un férreo defensor de la Predestinación como causa de la salvación lo que se contraponía a la salvación por Buenas Obras del credo católico.[589] Ahora es interesante saber que la palabra herejía originalmente no tenía una connotación negativa, ya que proveniente del griego αιρησιζ que significa "opción". Durante los dos primeros siglos de su existencia el cristianismo se caracterizó por una concomitancia de varias interpretaciones religiosas, discrepantes y contradictorias, pero que compartían ciertos elementos fijos como la fe en un Dios único y la certidumbre de que su enemigo era el Diablo. Así en este contexto todo aquel que optara por uno u otro grupo de creencias era un hereje

585 *Cfr.* **URIBARRI BILBAO,** Gabino, *Monarquía y Trinidad: el concepto teológico "monarchia" en la controversia "monarquiana",* (Madrid: Universidad Pontifica de Comillas, 1996), pp. 6-18.

586 *Cfr.* **ATKINSON,** James, *Lutero y el nacimiento del protestantismo,* (Madrid: Altaya, 1997), p. 11.

587 *Cfr.* **BAIRD,** Henry Martyn, *Theodore Beza the Counsellor of the French Reformation 1519 to 1605,* (Montana: Kessinger Publishing, 2004), pp. 32-52.

588 *Cfr.* **CORBIN,** Alain, *Historia del Cristianismo,* (Barcelona: Editorial Ariel, 2008), pp. 74-75.

589 *Cfr.* **BUSCH,** Eberhard, "¿Quién es y quién fue Calvino? Interpretaciones recientes" en **CERVANTES ORTIZ,** Leopoldo, *Juan Calvino: Su vida y obra a 500 años de su nacimiento,* (Barcelona: Clie, 2010), pp. 11-22.

sin implicar que fuera necesariamente un mal cristiano. Por ejemplo, varios de los Padres apologéticos cristianos promulgaban ideas que después serían consideradas escandalosas por las autoridades eclesiásticas sin que por eso sus obras fueran condenadas, como el caso de Tertuliano cuyos textos influyeron tanto en la moral cristiana no obstante que en su momento fuera un subordinacionista, es decir pensaba que dentro de la Trinidad existían jerarquías, al igual que Arrio. Empero hubo grupos de cristianos que eran rechazados por el resto de los seguidores de Cristo debido a sus costumbres judaizantes como los elkesaítas y que también recibían el titulo de herejes pero sí eran juzgados como malos. En el siglo III al aumentar el poder e influencia de los obispos se adoptó la doctrina de sucesión apostólica la cual promulga que estos prelados de la Iglesia eran los legítimos sucesores de los apóstoles y por ello preservados de todo error por el Espíritu Santo, de ahí que se fueran imponiendo las tesis religiosas que contaban con el apoyo de la mayoría del obispado. Fue en este momento cuando la palabra hereje adquiere un significado definitivamente condenatorio. Posteriormente en los siglos IV y V con la institucionalización de la Iglesia y la alianza del cristianismo con el Estado Romano fue posible el surgimiento de un canon oficial cristiano y con ello la censura y persecución de todos aquellos cristianos que pretendieran ir contra dicho canon.[590] En adelante quienes cuestionaran o contradijeran a las autoridades religiosas cristianas en materia de credo eran considerados herejes o enemigos de Cristo y por ende aliados del Diablo. El vínculo entre los herejes y el señor de las Tinieblas era explicado a través de la Parábola del trigo y la cizaña:

> Jesús les contó esta otra parábola: El reino de Dios es como un hombre que sembró buena semilla en su campo; pero cuando todos estaban durmiendo, llegó un enemigo, que sembró cizaña entre el trigo y se fue. Cuando el trigo creció y se formó la espiga, apareció también la cizaña. Entonces los trabajadores fueron a decirle al dueño: Señor si la semilla que sembró usted en el campo era buena, ¿de dónde ha salido la cizaña?[591]

590 Cfr. **GRANDA,** Cristina y **MITRE,** Emilio, *Las grandes herejías de la Europa cristiana, 380-1520,* (Madrid: Akal, 1999), pp. 9-17.

591 *El Evangelio según san Mateo,* capítulo 13, versículos 24-30.

La parábola era interpretada del siguiente modo, el hombre y dueño del campo era Jesús que al encarnarse difundió la palabra de Dios, es decir la semilla de trigo, cuya espiga es el buen cristiano seguidor del canon establecido por la autoridad eclesiástica. El enemigo que vino por la noche no era otro sino el Diablo que al corromper a los hombres sembró la mala semilla que dio como producto a la cizaña entendida ésta como los herejes. La parábola agregaba que cuando llegara la cosecha, el trigo y la cizaña serían separados y el primero sería destinado al granero mientras que la segunda al fuego. Lo que a su vez fue visto como un anuncio del pavoroso final de los herejes. En los escritos Patrísticos también se pueden encontrar múltiples referencias entre el Demonio y la herejía, por ejemplo para Ignacio de Antioquía es claro que Satanás favorece los cismas y las herejías que dividen a la comunidad cristiana para debilitarla y confundirla, y recomienda huir de los herejes cuyas palabras son demoníacas y en consecuencia mortales.[592] Por su parte Policarpo de Esmirna calificaba a la herejía como una peligrosa tentación diabólica debido a que es una de las maneras de hacer parecer lo malo como bueno y añadía que quien fuerza las palabras de Cristo para acomodarlas a sus propios deseos es un hijo del Diablo.[593] En efecto, Irineo de Lyon pensaba que los herejes eran miembros del ejército del Demonio y sus agentes preferidos en la guerra cósmica contra Cristo.[594] Clemente de Alejandría incluía a los herejes por su deletéreo comportamiento dentro del cuerpo místico del mal conformado por todos los pecadores y a cuya cabeza se encontraba el Señor de las Tinieblas.[595] El mismo Tertuliano advertía que si los herejes parecen adorar a Dios y ser virtuosos, tales indicadores son engañosos y no son en realidad sino una trampa del Diablo, ya que todo hereje puede disfrazarse de buen cristiano mientras que el Diablo mismo engaña al presentarse como un

592 *Cfr.* **RUSSELL**, *Satanás... Op. cit*., pp. 41-42.
593 *Cfr. Ibidem*, pp. 50-51.
594 *Cfr. Ibidem*, pp. 106-107.
595 *Cfr. Ibidem*, pp. 176-177.

ángel de luz.[596] Llegó a tal grado la identificación del hereje con Satanás en el imaginario cristiano católico que hubo personas que decían ver al Maligno con forma de algún hereje distinguido, así Juan de Palafox y Mendoza obispo de la ciudad novohispana de Puebla decía que el Diablo se le aparecía con la apariencia del "infame Lutero" y el "vil Calvino" para afligirlo y maltratarlo.[597]

Desde el primer siglo de existencia de la Nueva España los frailes de las diversas órdenes advirtieron a los indígenas recién conversos de las influencias corruptoras del Diablo sobre el hombre. Precisamente, Jerónimo de Mendieta cuenta que cuando fray Diego de Olarte se encontraba en la región novohispana de Tehuacán, realizando la destrucción de ídolos demoníacos, éste fue atacado con un palo y casi asesinado por un indio al cual se le había aparecido Satanás para pedirle que vengase la afrenta de la aniquilación de sus malignas imágenes. Al principio el indio se mostró indeciso pero fue corrompido por las palabras del Diablo quien juró protegerle de las posibles represalias por lo que procedió a realizar tal infamia.[598] En este relato se puede observar que para el imaginario de gran parte de las autoridades novohispanas la corrupción del Maligno se manifestaba en el rechazo de los indios hacia las actividades evangélicas, como la destrucción de los ídolos, y la acción violenta contra los difusores de la palabra de Cristo. La opinión de que el Diablo estaba atrás de la disidencia de los indios contra sus autoridades religiosas y civiles también fue patente en otros testimonios. Por ejemplo, fray Toribio de Benavente escribió que durante el siglo XVI cuando Satán quería matar cristianos se les aparecía a los indios para corromperlos y hacer que éstos se levantasen contra los españoles.[599] En ocasiones los participantes en acciones rebeldes contra las autoridades novohispanas habían interiorizado esa creencia

596 *Cfr. Ibidem*, pp. 123.

597 *Cfr.* **PALAFOX Y MENDOZA,** Juan de, *Obras del ilustrísimo, excelentísimo y venerable siervo de Dios don Juan de Palafox y Mendoza,* tomo IV, (Madrid: Imprenta de don Gabriel Ramírez, 1762), pp. 324-326.

598 *Cfr.* **MENDIETA,** Jerónimo de, *Vidas Franciscanas,* (México: UNAM, 1994), pp. 111-112.

599 *Cfr.* **BENAVENTE,** Toribio de, *Historia de los indios de la Nueva España,* (México: Barcelona: Linkgua, 2009), p. 71.

sobre la corrupción demoníaca en el hombre y de esa forma justificaban sus acciones, sin dejar de lado que tal opinión también era una medida expiatoria y atenuante de su culpa, y apelaban a las creencias de sus juzgadores. Un caso lo tenemos con Melchor de León indio ladino que participó en el tumulto de la Ciudad de México en 1692. Cuando éste fue apresado declaró que el venía camino a su casa y entonces vio a mucha gente que gritaba en la Plaza Mayor, se acercó a averiguar y en ese momento el Diablo lo animó a participar en la revuelta que estaba quemando las instalaciones reales es decir el Palacio de los Virreyes, hoy Palacio Nacional. Durante toda su declaración reiteró en varias ocasiones que si no fuera por la mala influencia del Demonio él nunca lo hubiera hecho.[600] Cabe señalar que en el contexto de la cultura política del Antiguo Régimen la legitimidad se fundamentaba en parte en creencias religiosas, de este modo la autoridad de los miembros de la Iglesia sobre la población se basaba en última instancia en el Papa que como vicario de Cristo goza de inhabilidad sobre sus decisiones, por otro lado se consideraba que el poder de las autoridades civiles se fundaba en la piedra angular del monarca, quien a su vez estaba avalado por la voluntad de Dios. Bajo esta perspectiva, desobedecer, atacar o rebelarse ante las autoridades cristianas establecidas era emular la actitud de Satán ante Dios y traer con ello el mal al mundo.

Para el imaginario novohispano la corrupción demoníaca también se hacía muy evidente en los crímenes relacionados con las pasiones desenfrenadas, los rumores maliciosos y toda aquella acción que podía traer como resultado la discordia y la falta de armonía en las comunidades. Asimismo el Diablo era incluido en las narrativas criminales de hechos violentos inexplicables. María Josefa Vargas india que vivía en Malinalco en 1794 aseguró haber acuchillado a su buen y amante esposo sin otra razón aparente que por el consejo del Diablo.[601] Ahora que el Demonio al estar relacionado en la cosmovisión

600 *Cfr.* Archivo General de Indias, Real Patronato, Archivo 226, foja 15.

601 *Cfr.* Archivo General de la Nación, México, Ramo Criminal, volumen 190, expediente 29.

cristiana con la sexualidad ilícita fue visto como un incitador en los casos de violación. Un vecino de Tulancingo llamado Juan Pedro testificó que Satanás puso en su mente el pensamiento de violar a una de las muchachas de su comunidad, hecho acontecido ya en las postrimerías del Virreinato.[602] De igual forma se culpaba al Diablo por inspirar celos y convencer a las personas de cometer asesinato. Aquí se tiene el caso de Martín Tilazin indio nahua de Acatepec, quien en 1558 dijo haber acabado con la vida de su esposa por que el Diablo le había engañado haciéndole sospechar que ella le era infiel con por lo menos tres hombres y fomentando su odio hacia ella.[603] En 1657 el mestizo Jacinto Manzano confesó que el Diablo lo persuadió que él no era el padre del hijo que su esposa llevaba en su vientre y con ese pensamiento la estranguló y arrojó su cuerpo a un barranco.[604] Por su parte en 1681 el indio mixteco Juan de la Cruz Hernández mató a su vecino por que el Diablo le inspiró sentimientos de ira y cólera cuando llegó a su casa y encontró a la victima abrazando a su mujer.[605] Otro indio mixteco con el nombre de Andrés Sosa intentó justificar el asesinato que cometió de uno de los miembros del cabildo de su pueblo explicando que el Demonio lo había convencido que el funcionario era su rival sexual.[606] Estos dos últimos casos recuerdan mucho a la leyenda novohispana de "La calle de Don Juan Manuel". A grandes rasgos este relato trata sobre un rico peninsular llamado Juan Manuel de Solórzano avecindado en la Ciudad de México, el cual a pesar de tener una buena posición económica y estar casado con una bella mujer no era feliz por los celos terribles que sentía por su esposa. Una noche desesperado Don Juan Manuel invoca al Diablo y le promete entregarle su alma si le proporcionaba el medio de descubrir si su esposa le era infiel y castigar a su posible amante. Lucifer le dijo que efectivamente su esposa lo engañaba y que si quería

602 *Cfr.* Archivo General de la Nación, México, Ramo Criminal, volumen 80, expediente 19.
603 *Cfr.* Archivo General de la Nación, México, Ramo Criminal, volumen 686, expediente 3.
604 *Cfr.* Archivo General de la Nación, México, Ramo Criminal, volumen 590, expediente 2.
605 *Cfr.* Archivo Judicial de Teposcolula, Oaxaca, Ramo Criminal, volumen 5, expediente 547.
606 *Cfr.* Archivo Judicial de Teposcolula, Oaxaca, Ramo Criminal, volumen 3, expediente 373.

vengarse saliera de su casa a las once de la noche y matara al primero con que se topase. Al día siguiente el Demonio reapareció en casa de Don Juan Manuel para decirle que la persona que había asesinado era inocente pero que siguiera saliendo todas las noches y continuara matando hasta que él se le apareciera junto al cadáver del culpable. Después de varios asesinatos Don Juan Manuel mata a su propio sobrino lo que le provoca un terrible remordimiento que hace que se arrepienta de sus malas acciones. Acude al convento de San Francisco para confesarse con un fraile que tenía fama de sabio. El franciscano le mandó por penitencia que durante tres noches consecutivas fuera a las once de la noche a rezar un rosario al pie de la horca de la Plaza Mayor en descargo de absolverlo de sus faltas. En la primera noche de su penitencia el pecador escuchó una voz sepulcral que decía su nombre, al otro día acudió con el fraile a contarle lo sucedido quien le dijo que la voz que escuchó era un ardid del Demonio para asustarlo e impedir que concluyera su penitencia. La segunda noche de su penitencia Don Juan Manuel vio un cortejo de fantasmas que con cirios encendidos conducían su propio cadáver en su ataúd, no obstante concluyó su rezo y se retiró a su casa. Aunque Don Juan asistió a la tercera noche de su penitencia, al amanecer del siguiente día fue encontrado colgado de la horca pública. La gente de la ciudad dijo desde entonces que Don Juan Manuel había sido ajusticiado por los ángeles debido a sus espantosos crímenes cometidos bajo el influjo del Demonio.[607] El desenlace funesto de Don Juan Manuel junto con el triste final de los criminales mencionados, que fueron expulsados de sus comunidades, condenados a trabajos forzados en obrajes o ejecutados, mostraban a los ojos de los novohispanos que al final la justicia divina los hizo pagar por no haber sido lo suficientemente fuertes para resistir a la fuerza corruptora del Maligno y que como éste conocerán su triste derrota.

607 *Cfr.* **GONZÁLEZ OBREGÓN,** Luis, *Las calles de México,* (México: Porrúa, 2001), pp. 24-26.

4.8. El Diablo, aliado de la Muerte.

La Muerte, entendida desde la perspectiva biológica como el cese de las funciones vitales, así como el posterior proceso de la tanatomorfosis, cambios que sufre el cadáver que van desde el enfriamiento pasando por la putrefacción hasta la final mineralización, han intrigado al ser humano a lo largo de la historia. Aunque el hombre comparte el mismo destino con todas las criaturas vivientes del planeta, al parecer éste es el único dentro de todas las especies de la Tierra que tiene conciencia de su propio desenlace vital lo que le ha originado sensaciones de desasosiego, angustia e incertidumbre. Esto explica que en todas las sociedades humanas se elaboraran sistemas de creencias que trataron de responder a las inquietudes que despierta el fenómeno mortuorio. Así en el imaginario religioso cristiano se le dio a la Muerte una significación polivalente, ya que podía ser entendida como una transición hacia la verdadera vida pero también como una enemiga que ha sometido a todas las criaturas bajo sus pies pero que al final de los tiempos también será derrotada.[608] A partir de la segunda premisa se entiende que la Muerte haya sido relacionada en el cristianismo con el otro gran enemigo de la humanidad el Diablo,[609] y que por ello sean considerados aliados. A continuación se verá como fue interpretada y procesada dicha alianza en el ámbito iconográfico novohispano.

En primer lugar tenemos a la figura 62 que es uno de los seis óleos sobre tabla que componen el Políptico de la muerte, pieza anónima del siglo XVIII perteneciente a la colección del Museo Nacional del Virreinato. Cabe señalar que un Políptico consiste en cuatro o más tablas ensambladas y articuladas que se utiliza habitualmente como retablo. La obra para su análisis puede dividirse en dos partes, inferior y superior. En esta última se ubican dos grandes cartelas con marcos dorados decoradas en su interior con un adorno floreado. La cartela de la izquierda contiene un texto referente a la resignación del hombre frente a la muerte y al sentimiento de desengaño que sufre respecto a la vida terrena.

608 *Cfr. Primera carta a los Corintios,* capítulo 15, versículos 26-27.

609 En los textos cristianos uno de los nombres más frecuentes que recibe el Diablo es el de "El Enemigo" por ejemplo en los *Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola* se le llama al Diablo casi exclusivamente de tal manera.

610

610 **Figura 62**: Anónimo, *La buena muerte* tabla del Políptico de la Muerte, siglo XVIII.

En el espacio entre ambas cartelas fueron pintados dos ovoides con sus respectivas filacterias, en el interior del ovoide de la parte superior fue realizado un pequeño paisaje campirano en donde se encuentra un libro del cual florece un lirio negro. Se sabe que dicha flor era utilizada en procesiones eclesiásticas para representar a la pálida muerte, también en varias leyendas populares medievales se narra que cuando un lirio negro florecía misteriosamente en el jardín de alguien tal hecho era un anuncio de su próxima muerte.[611] Cabe mencionar que los lirios en general en el cristianismo estaban vinculados simbólicamente con San José, considerado en el ámbito católico patrono de la buena muerte. Alrededor de este ovalo de temática floral fue escrita la frase latina *IN SPES CONTRA SPEM* cuya traducción en castellano sería "esperando contra toda esperanza" la cual fue sacada de un versículo de la *Epístola de san Pablo a los Romanos.*[612] Por otro lado en la filacteria de este ovalo fue escrito *Seguridad en la duda*, idea relacionada con el versículo antes mencionado. Bajo este ovalo se encuentra otro en el que se puede ver una cruz ancorada, que en imaginario cristiano se interpreta como el ancla de la Resurrección de Cristo, en cuyo centro está un corazón ardiente que recuerda el amor abrasador por Cristo o la alegría del corazón al recibir la Buena Nueva.[613] Alrededor de este ovalo fue escrita la frase en latín *LEX DEI EIVS IN CORDE IPSUS* que quiere decir "lleva en su corazón la ley de Dios", sentencia extraída del *Salmo* 37[614] y bajo el mismo ovalo una filacteria que dice *La Ley es corazón del hombre, vive con el fuego de su ardor*. La cartela de la derecha contiene un mensaje escrito en donde se anhela la piedad de Dios al momento de la muerte y se manifiesta el miedo de morir en pecado. Si el espectador ahora fija su mirada en la parte inferior de la obra puede percibir una habitación con fondo oscuro y una cama con colcha profusamente decorada en donde yace un hombre que por los mensajes de la zona superior de la pintura debe ser un moribundo. Este personaje luce un rostro demacrado y una mirada perdida, en su mano derecha sostiene un cirio encendido que en el contexto cristiano representa el

611 *Cfr.* **BIEDERMANN**, *Op. cit.,* p. 272.

612 *Cfr. Carta de san Pablo a los Romanos,* capítulo 4, versículo 18.

613 *Cfr. Evangelio según san Lucas*, capítulo 24, versículo 32.

614 *Cfr. Libro de los Salmos,* salmo 37, versículo 31.

esplendor y la gloria de la Resurrección de Cristo, y con la otra sujeta un crucifijo símbolo del sacrificio mortuorio que realizó Jesús por la humanidad. El moribundo se encuentra acompañado por un grupo de personajes que pueden clasificarse en dos grupos: humanos y seres sobrenaturales. Dentro del primer grupo está un fraile, cuyo hábito lo identifica como miembro de la Orden de los hermanos menores, que pone el cirio en la mano del moribundo. Es conveniente recordar que los franciscanos estaban muy ligados a los ritos de la muerte, como la fiesta que celebraban en sus conventos cuando uno de sus miembros moría llamada *vere dies Natalis* o día del verdadero nacimiento, y que la muerte de su fundador era vista como un ejemplo de una buena muerte cristiana, de aquí que su hábito fuera la vestimenta requerida por muchos laicos a la hora de su muerte.[615] Parado junto a una de las esquinas de la cama el autor situó a un sacerdote con vestimenta litúrgica de la que destacan: el sobrepelliz blanco que se usa para la administración de los sacramentos, la estola púrpura con bordes dorados que denota un alto rango y su ámito que es un lienzo rectangular de lino blanco del cual sobresale una parte en su cuello y que servia como defensa contra las tentaciones diabólicas. En su mano izquierda porta un hisopo metálico, utensilio con que se hace la aspersión del agua bendita que ayuda a alejar a los demonios, y en la otra un libro litúrgico. En la esquina inferior derecha de la obra dos mujeres observan la escena, la anciana muestra una actitud de congoja mientras que la joven llora y se seca sus lágrimas con un paño. Puede que estas féminas sean familiares del moribundo aunque también existe la posibilidad de que sean parte de su comunidad por que según las costumbres cristianas occidentales preindustriales lo ideal era morir en público, ya que una buena muerte siempre era un ejemplo a seguir y reforzaba los vínculos sociales.[616] En la esquina contraria se ubica otro sacerdote pero éste sólo viste sotana negra y está leyendo un libro. Tal vez este personaje funja como asistente del moribundo en su bien morir. La labor de un asistente mortuorio consistía en procurarle al expirante un ambiente de paz y tranquilidad así como

615 *Cfr.* **GARCÍA PEDRAZA,** Amalia, *Actitudes ante la muerte en la Granada del siglo XVI,* (Granada: Fundación El legado andalusí, 2002), pp. 564-566.

616 *Cfr.* **ARIÈS,** Philippe, *El hombre ante la muerte,* (Madrid: Taurus, 1983), p. 97.

recordarle dejar sus asuntos terrenales en orden, como la realización del testamento, y cumplir con todos los sacramentos. Los personajes sobrenaturales de la obra son tres, el primero de ellos está detrás de la cabecera y es el ángel guardián del mortecino. Dicho ser celestial, representante de las fuerzas del bien, abogaba por el desahuciado ante la corte celestial a la vez que lo defendía de los ataques del Demonio y lo aconsejaba para salir bien librado del trance de la muerte. El segundo personaje de este grupo está parado a la derecha del lecho del moribundo y es un esqueleto descarnado que simboliza a la Muerte misma. Por sus características esta Muerte no es la *sora nostra morte* de la que habla san Francisco en sus escritos sino más bien la enemiga del hombre que como el ladrón viene solamente para ocasionar daño y destruir todo.[617] Tres rasgos de esta Muerte acentúan la idea anterior, el primero es que porta arco y flecha, es decir un arma mortal que le otorga una actitud agresiva hacia el agonizante al igual que su poder de dominio sobre el mismo. Además si se observa detenidamente la faz del cráneo se distingue una sonrisa macabra que junto con el juego de luces y sombras del resto del rostro otorga una sensación de amenaza. Igualmente el artista ubicó a la osamenta en el mismo eje vertical que otro gran enemigo de la humanidad, el Diablo que se esconde furtivamente bajo la cama del moribundo. A primera vista este personaje parecería ser la mascota del hogar que acompaña a su amo a la hora de la muerte, pero al notar sus cuernos, cara simiesca, orejas de chivo y su pelaje rojizo definitivamente queda claro que se trata de Satán. Para entender por que fue incluido en esta composición pictórica sobre la buena muerte, se tiene que analizar brevemente la concepción cristiana de la muerte y la literatura piadosa doctrinal que inspiró dichas composiciones pictóricas así como una profundización sobre que papel jugaba el Diablo en el imaginario cristiano en dicho trance.

Como gran parte de los sistemas religiosos el cristianismo cumplía la función simbólica de dar acepción a la experiencia vital a la vez que disminuía la realidad angustiante que representaba la muerte. En principio, las creencias cristianas consideraban a la muerte como

617 *Cfr. Evangelio según san Juan,* capítulo 10, versículo 10.

un novísimo, eventualidad ineludible de todo ser humano ya que todos hemos de morir, y este destino es tan universal que ni Cristo ni su santísima madre fueron exceptuados de ella.[618] No obstante la muerte no era un fin sino un momento de transición hacia una nueva vida y la prueba de ello era que el mismo Cristo ha resucitado de la muerte.[619] De hecho en el cristianismo primitivo se hacía énfasis en que el premio por ser seguidor de Jesús era volver a la vida tras la muerte mientras que sus oponentes continuarían muertos.[620] Posteriormente la Patrística y los teólogos medievales fueron desarrollando una tradición escatológica más elaborada sobre lo que era el Más Allá y de lo que ocurría al morir. Así desde la perspectiva cristiana a grandes rasgos al morir una persona su parte espiritual, el alma, se separa de su parte material. Lo que sucede después es que el cuerpo se descompone pero se reconstituirá en el momento del Juicio final donde volverá a reunirse con su alma,[621] en ese sentido puede decirse que entre el momento de la muerte hasta la Parusía todos los cuerpos se encuentran en una situación similar, cosa que no sucedía con las almas. El destino de la parte espiritual del hombre se encontraba en función de sus actos realizados en vida,[622] a los que eran seguidores de Cristo y vivían bajos sus enseñanzas y los preceptos de la santa madre Iglesia los teólogos les asignaron dos posibles estados: o entrarían en el estado del sueño de los justos sin sufrir ninguna clase de dolor en espera del Juicio Universal[623] o serían recompensados inmediatamente con la corona gloriosa de la eterna Bienaventuranza, la tranquilidad suma y la alegría indecible.[624] Por su parte las almas malas seguidoras del Diablo recibirían el castigo eterno en el cruel Infierno.[625] El imaginario

618 *Cfr.* **IZQUIERDO,** Sebastián, S.J., *Practica de los exercicios espirituales de nuestro padre San Ignacio*, (México: Viuda de Miguel Ribera, 1707), pp. 53-54.

619 Los cuatro evangelios coinciden en ello: *Cfr. Mateo,* capítulo 28; *Marcos,* capítulo 16; *Lucas,* capítulo 24 y *Juan,* capítulo 20.

620 *Cfr. Epístola de san Pablo a los Romanos*, capítulo 6, versículo 5.

621 *Cfr.* **PINELLI,** Lucas, *Noticias de la otra vida y del estado de las almas separadas y reunidas a sus cuerpos; y se trata del fin del mundo y del fuego con que será abrazado,* (Madrid: José Terroba y Tejada ,1757), pp. 254-261.

622 Por lo menos gran parte de la colectividad cristiana occidental entre el siglo V y el siglo XV avaló tal creencia, pero durante y después del siglo XVI con la Reforma Protestante sólo algunos ritos cristianos conservaron tal creencia, como el Católico Romano, mientras que otros le dieron más importancia a la predestinación divina, es decir, que desde el principio de la Creación Dios había predeterminado ya quién se salvaría y quién se condenaría.

623 *Cfr.* **ESCRIVA,** Francisco, *Discurso sobre los cuatro novísimos, Muerte, Juicio, Infierno y Gloria,* (Valencia: Pedro Patrio Mey, 1604), pp. 155-166.

624 *Cfr.* **PINELLI,** *Op. cit.,* p. 52.

625 Sobre el Infierno hablaremos detenidamente en la siguiente y última sección de este capítulo.

cristiano también desarrollaría dos estancias intermedias para las almas que a pesar de no ser malas del todo no tenían la suficiente pureza para entrar al Reino de Dios. La primera de ellas era el Purgatorio, lugar donde las almas con pecados veniales se purificaban antes de ser aptas para el Paraíso, para conseguir tal objetivo los familiares y conocidos de estas almas penitentes podían ayudar a acelerar el proceso mediante misas y oraciones para el difunto pero también haciendo "buenas obras" en su nombre, como las donaciones monetarias a la Iglesia, creando así un fuerte vínculo entre la sociedad de los vivos y la sociedad de los muertos.[626] El otro lugar intermedio sería el limbo en donde las almas sin ser castigadas a la manera de los tormentos infernales no gozan de estar ante la presencia de Dios. El limbo se encontraba divido en dos, el limbo de los justos habitado por las almas de los buenos creyentes que han muerto antes de la resurrección de Jesús, y el limbo de los niños donde reposaban las almas de los infantes muertos antes de ser bautizados.[627]

El fortalecimiento de la creencia de una recompensa o castigo inmediatos después de la muerte junto con el crecimiento de las tendencias individualistas desde el siglo XII en el Occidente medieval, hizo que la muerte también fuera concebida como "un acto de justicia y una ejecución de sentencia".[628] Paulatinamente el temido Juicio Final, el día que Dios juzgaría a todos los vivos y muertos según el credo niceno, pasó a segundo plano mientras que el juicio particular, que incumbía individualmente a cada ser humano y que ocurría en el momento preciso de su muerte, fue cobrando cada vez más importancia. Según la concepción cristiana del juicio individual éste se desarrollaba en la estancia del moribundo pero sólo el agonizante era testigo de él ya que tenía lugar "sin voces, sin ruido alguno, representándose al alma en un instante cuando ha hecho bien o mal en su vida, y en el mismo punto le intima el soberano juez la sentencia del premio o pena que merecieron sus obras".[629] Pero el juez divino y el expirante no eran los únicos participantes en el juicio

626 *Cfr.* **LE GOFF,** Jacques, *El nacimiento del Purgatorio,* (Madrid: Taurus, 1985), pp. 40-44.

627 *Cfr.* **PINELLI**, *Op. cit*., p. 53.

628 **REBOLLEDO,** Luis de, *Primera parte de cien oraciones fúnebres en que se considera la vida y sus miserias, la muerte y sus provechos,* (Madrid: Herederos de Juan Iñiguez de Lequerica, 1600), p. 117.

629 **ROA,** Martín de, *Estado de las almas del purgatorio, correspondencia que hacen a sus bienhechores,* (Barcelona: Francisco Cormellas y Hiacinto Andreu, 1669), pp. 3-4.

como nos cuenta el jesuita Alfonso de Andrade: "allí vendrán los ángeles a defenderte, en especial el de tu Guarda, y ejércitos de demonios a hacerte cargos".[630] Roberto de Belarmino nos aclara aun más el papel que tiene el Diablo durante el juicio particular: "Asiste también el Demonio, que es el acusador de los fallecientes y por eso vuela a hallarse a donde están todos los que están muriendo, como lobo, o león, o perro a la presa".[631] Regresando a la obra novohispana analizada esta última cita podría explicar no sólo la presencia del Diablo en el cuadro sino también que éste haya adoptado una forma predadora entre canina y felina que acecha bajo la cama. La concepción de este enfrentamiento final entre las fuerzas del bien y del mal por el destino de un alma individual, haría de la muerte entendida como juicio "un punto en medio del tiempo y de la eternidad al cual se endereza todo de esta vida y del cual depende toda la eternidad de la otra".[632] Aunque el Juicio Final como una de las postrimerías en el imaginario cristiano tiene que suceder, éste tendría mayor importancia para las personas que estuvieran vivas en los últimos tiempos ya que para los muertos su sentencia sería únicamente ratificada sin posibilidad de cambiar el veredicto.[633] Queda claro que el juicio realizado en torno al lecho del moribundo era decisorio y definitivo, la trascendencia de ese momento no debía dejarse a la improvisación de ahí que surgieran una serie de textos que respondieran a la inquietud del bien morir. Las ideas cristianas que se tenían sobre la muerte, el juicio particular y el Diablo se vieron plasmadas en ese tipo de textos, tanto por escrito como iconográficamente, y por ello fueron conocidos como *Ars moriendi,* en donde el morir era percibido como un verdadero arte que había que aprender para salir airoso de las asechanzas demoníacas.

Aunque a lo largo de la historia del cristianismo existieron diversos textos referentes a prácticas litúrgicas de asistencia a moribundos será hasta los *Ars moriendi* cuando estos

630 **ANDRADE,** Alonso de, *Lecciones de bien morir y jornada para la eternidad,* (Madrid: Joseph Fernández de Buendía, 1662), p. 306.

631 **BELARMINO,** Roberto, *Libro del conocimiento de Dios por el de las criaturas y Del arte del bien morir,* (Sevilla, Francisco Lyra, 1639), pp. 231-232.

632 **NIEREMBERG,** Juan Eusebio, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno, crisol de desengaños, con la memoria de la Eternidad, postrimerías humanas y principales Misterios Divinos,* (Barcelona: Sebastián de Cormsblas, 1643), p. 70.

633 *Cfr.* **PINELLI**, *Op. cit.,* pp. 58-63.

escritos centren su atención en los momentos últimos del hombre en forma específica y con gran detalle. Un posible precursor directo de este tipo de textos sería *De scientia mortis* opúsculo realizado por Jean Gerson en 1403 que tenía el objetivo principal de estimular la asistencia a los moribundos como un acto de caridad cristiana. No obstante se considera que el texto fundador de este tipo de literatura doctrinal fue escrito en la segunda década del siglo XV en latín eclesiástico medieval por un dominico anónimo del priorato de Konstanz situado en el extremo sur de la actual Alemania.[634] A principios de la cuarta década del siglo XV este manuscrito había sido traducido a varias lenguas europeas de la época entre las que se incluye el castellano.[635] En 1465 fue impreso el primer *Ars moriendi* y a partir de ahí tuvo una amplia difusión por las constantes ediciones que se realizaron pero también surgieron nuevas versiones de *Ars moriendi* con características propias y en distintas lenguas europeas.[636] Hacia 1489 se publica el primer *Ars moriendi* propiamente español que recibió el título de *Arte de bien morir* dando así inicio a una tradición literaria para la buena muerte en castellano que continuaría hasta el siglo XVIII. Ya para 1547 surge la primera de estas obras en la Nueva España con el nombre de *Memoria y aparejo de la buena muerte* cuyo autor fue Juan de Zumárraga.

Los *Ars moriendi* tenían un carácter pedagógico ya que su objetivo central era enseñar a morir bien, es decir, de manera pacífica, serena, en la gracia de Dios pero sobre todo con garantía de salvación. Es necesario mencionar que este tipo de textos también servían para tener siempre presente la caducidad de la vida y ensayar como sería la propia muerte y de esta forma saber enfrentarla con éxito en su debido momento ya que "el día vendrá en que tú te veas en la cama, con una vela en la mano, esperando el golpe de la muerte".[637] Por lo general esta clase de obras contenían oraciones, soliloquios, letanías y exhortaciones que

634 *Cfr.* **CHARTIER,** Roger, "Les arts de mourir, 1450-1600" en Annales. ESC, Vol. XXXI, No. 1 enero-febrero, 1976, pp. 52-53.
635 *Cfr.* **MARTINEZ GIL,** Fernando, *La muerte vivida: muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media,* (Madrid: Universidad de Castilla La Mancha, 1996), p. 136.
636 *Cfr.* **O´CONNOR,** Mary Catherine, *The Art of dying well: The development of the Ars moriendi,* (New York: AMS Press, 1966), p. 22.
637 **GRANADA,** Luis de, *Guía espiritual* en *Obras,* (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1944), p. 32.

debían decirse cuando el moribundo sentía que su momento se acercaba, durante el instante de la agonía misma y después de que éste falleciera. También se recomendaba en ellas que el mortecino elaborara claramente su testamento, el cual siempre tuviera en cuenta los valores cristianos sobre todo el de la caridad. Se hacía énfasis en el cumplimiento de los tres sacramentos que hacían que el expirante muriera congraciado con Dios: la Penitencia, confesarse ante un sacerdote para morir libre de pecado; el Viático, que era la forma en que se llama a la última Eucaristía como acto de comunión con Jesucristo; y la Extremaunción, o la aplicación de los óleos sagrados en búsqueda de una última purificación del agonizante. Además los autores de las *Ars moriendi* aconsejaban la realización de actos caritativos para con el resto de la grey cristiana a fin de morir en completa reconciliación con el Creador, tales como: dar limosnas a los más necesitados, patrocinar peregrinaciones en su nombre, hacer donaciones a la Iglesia y la oblación del cuerpo en la medida de lo posible. Algunos *Ars moriendi* agregaban o discrepaban sobre otros detalles más específicos, por ejemplo de qué se debía hablar con el moribundo, cómo tenía que ser su entorno, qué personas podían acompañarlo, pero todos coincidían en que el Diablo estaría irremediablemente presente para hacer caer en tentación al agonizante.

La muerte en los *Ars moriendi* era concebida como la batalla final contra el Diablo, ya que era la última oportunidad de la persona para reconciliarse con Dios como también el intento final de las fuerzas malignas de hacerla caer en pecado, de ahí que no fuera raro que al último momento de la vida se le conociese como agonía, palabra proveniente del griego αγωνία que quiere decir "lucha o combate". Así el fraile dominico Girolamo Savonarola en su *Predica del arte del buen morir* resaltaba la importancia del instante de la agonía:

> Hombre, el Diablo juega al ajedrez contigo y se esfuerza por cogerte y darte jaque mate en el punto de la muerte. Estate pues preparado, piensa en ese punto, porque si ganas en ese punto, haz ganado todo lo demás, pero si pierdes, cuanto hiciste no valdrá nada.[638]

638 **ARIÈS**, *Op. cit.,* p. 98., en el idioma original se encuentra en Girolamo Savonarola, *Predica dell arte de bene morire,* (Firenze: Bartolomeo di libri, 1496).

En la agonía misma se revelaba también para el imaginario cristiano la alianza entre los dos peores enemigos de la humanidad, ya que la Muerte constituía la coyuntura en donde el hombre es más endeble que nunca, debido en primera instancia al dolor físico que por general conlleva el proceso mortuorio igualmente que por la enorme confusión emocional surgida de la angustia de morir. De esta suerte la Parca ponía en charola de plata al moribundo ante el Diablo que a su vez intensificaba con más vehemencia sus ataques para llevar consigo un alma más a su pavoroso reino. Asimismo los *Ars moriendi* añaden que entre más virtuosa vida cristiana haya llevado el moribundo mayor será el ataque demoníaco al tiempo de morir, nos dice Baltasar Bosch de Centellas que como los Piratas ponen mayor esfuerzo en robar las Naves que saben llevan mayor caudal de riquezas, así también los espíritus malignos hacen más apretadas sus diligencias en cautivar a su Imperio a los mejores siervos de Dios.[639]

Según las *Ars moriendi* para lograr su cometido contra el moribundo el Diablo era capaz de ocasionarle sentimientos de culpa u odio, confundir su razón con torpezas, provocar visiones llenas de espanto e inclusive aumentar su dolor físico en la agonía. El remate del ataque satánico, cuenta el jesuita Luis de la Puente, era que el Demonio "cerca la cama del enfermo como león, espantándole con bramidos de tentaciones, abriendo la boca para tragarle".[640] Generalmente estos bramidos de tentaciones se dividían en cinco: infidelidad, desesperación, impaciencia, vanagloria y avaricia.

La primera tentación demoníaca consistía en hacer dudar al moribundo de su fe en Dios y de esta forma cometer infidelidad. Para ello el Diablo oculta las visiones de Jesús, la Virgen y los santos, y en cambio muestra a los grandes reyes y otros personajes importantes venerando ídolos. Así el Demonio buscaba apartar de la fe al agonizante, hacerle caer en desaciertos sobre las creencias cristianas o por lo menos introducirle la semilla de la duda. Satán y sus huestes le decían al oído que no existe el infierno y que de hecho todos

639 *Cfr.* **BOSCH DE CENTELLAS,** Baltasar, *Practicas de visitar los enfermos y ayudar a bien morir: contienen piadosos y saludables avisos y documentos contra las engañosas astucias de el enemigo común,* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1759), pp. 69-70.
640 **PUENTE,** Luis de la, *Práctica de ayudar al bien morir,* (Tortosa: (s.e), 1636), pp. 6-7.

los que mueren, sin necesidad de arrepentimiento alguno, habrían de ser salvos. El Señor Tenebroso argüía que tanto los hombres más malos, por ejemplo los asesinos de inocentes, como los de vidas más virtuosas tendrán al final el mismo fin sin importar nada de lo que hayan hecho en vida. En ocasiones llegaba a poner en duda la misma creencia de que hubiera otra vida después de la muerte diciéndole que se encontraba en el fin absoluto.[641] Los autores de los *Ars moriendi* advertían que si el Príncipe de las Tinieblas lograba que la infidelidad se introdujera en la conciencia del expirante tendría consecuencias demoledoras ya que si la fe cae, siendo ésta la piedra de toque se derrumbaría absolutamente todo lo que está edificado en ella.

Si el Diablo veía que el moribundo estaba firme en su fe procedía a utilizar la segunda gran tentación: la desesperación. Aquí el Demonio buscaba derruir la esperanza de que los terribles pecados del agonizante pudieran ser perdonados por Dios. Para ello Satanás le mostraba un pergamino donde estaban contabilizados todos los pecados del expirante y se los recordaba uno por uno. Para tener todavía un mayor impacto los pecados cometidos se materializaban alrededor del mortecino y de esa forma éste podía observar por ejemplo aquella mujer con la que ha saciado sus apetitos carnales, las víctimas de sus asesinatos y los deudos sollozantes de éstas, los resultados dolorosos de sus engaños cometidos, etc. Además el desahuciado podía escuchar a los espíritus malignos que le decían que sus pecados eran tan grandes que jamás alcanzará perdón de ellos. A su vez el Enemigo le recordaba todas las oportunidades que tuvo de hacer obras buenas llenas de misericordia pero que él simplemente dejó pasar sin remordimiento alguno.[642]

Los cristianos que lograban evitar caer en la desesperanza eran agredidos después con la tentación de la impaciencia. Ésta se manifestaba cuando el Maligno hacía tan insoportable la agonía del moribundo que éste pensaba en morir lo más pronto posible. El Diablo le pregunta al agonizante por qué padecía dolores tan graves a toda criatura si ni

641 *Cfr.* Anónimo, *Arte de bien Morir y breve confesionario,* (Zaragoza: Pablo Hurus y John Plank, 1484), fol. 4r.
642 *Cfr. Ibidem,* folios 6v y 7r.

siquiera había cometido tantos pecados que sean dignos de tal tormento. Al mismo tiempo lo alentaba a rechazar toda ayuda de las personas presentes en su lecho ya que le anunciaba que tales actos sólo provocaban una agonía prolongada. Justamente el Diablo le mostraba lo injusto de tener una muerte tan dolorosa aunque ello representara la voluntad divina. Asimismo el Príncipe de la mentira era ayudado por el demonio meridiano, el cual era conocido por hacer desfallecer el ánimo y producir desgana.[643]

Aun después de salir airoso de las tres anteriores tentaciones diabólicas el cristiano en artículo de muerte todavía tenía frente a él dos obstáculos más que superar, siendo uno de ellos la vanagloria. Dicha tentación era la favorita del Demonio que utilizaba contra los miembros del clero y para los laicos más piadosos. Durante el proceso de esta tentación los demonios adoptaban formas más benignas que podían confundirse con ángeles y llenaban con alabanzas al moribundo para envanecerlo a tal grado de no hacerlo dudar de tales estimaciones. Mientras tanto el Señor Tenebroso lo halagaba mencionándole que admiraba su firmeza en la fe, su fuerte esperanza y su paciencia en el dolor de la muerte y que jamás ante sí había encontrado a alguien de tal dignidad llegando a compararlo con el propio Cristo. Agregaba Satanás que no había nadie que mereciera más el Cielo y las glorias de la bienaventuranza sino el agonizante en cuestión y que éste no pasaría ni siquiera el menor momento por las llamas del Purgatorio.[644]

Finalmente el Maligno utiliza la tentación de la avaricia que según los *Ars moriendi* es la más peligrosa para el laico común. En esta tentación el Demonio llama mezquino al moribundo que desampara todos sus bienes temporales que con muy grandes esfuerzos a través de toda su vida ha adquirido y aumentado. Le recuerda la tristeza que con su muerte le ocasionará a su mujer, hijos, parientes y todos sus amigos bien amados. Lucifer le ocasiona visiones y le trae recuerdos de los mayores placeres de la vida que al morir nunca más volverá a gozar el expirante lo que le provoca una gran melancolía. Ahora es cuando

643 *Cfr. Ibidem,* folios 10r-11v.
644 *Cfr. Ibidem,* folio 14r.

el Diablo le insufla con la falsa esperanza de poder escapar de la muerte instándole a no renunciar a ninguno de sus bienes ni a realizar ningún tipo de donación benéfica, sobre todo casualmente a la Iglesia, con la cual su patrimonio material se pudiera ver disminuido.[645]

No obstante el moribundo no se encontraba solo ante las asechanzas del Diablo y de hecho podía tener idealmente tres grandes ayudas. Primeramente estaban una serie de instrumentos que ayudaban a mantener a raya al Demonio a la vez que debilitaban sus fuerzas. Entre éstos se encontraban imágenes, especialmente pinturas referentes a la muerte de la Virgen, rosarios y medallas benditas, escapularios dedicados a la Santísima Trinidad, pero sobre todo existían tres objetos que eran considerados como armas infalibles contra Satán y que por cierto se hallan en la figura 62: el crucifijo, la candela y el agua bendita. La cruz era esencial para ahuyentar a Satanás ya que en palabras de san Atanasio "confunde a los demonios, resiste a los torpes deseos y deshace las artes mágicas malignas".[646] Por su parte la candela además de desterrar a las tinieblas se creía que su fuego era una especie de escudo contra Luzbel debido a que si éste se acercaba al lecho mortuorio se quemaría.[647] Ahora que se consideraba que el mejor remedio contra las pesadumbres del Maligno era el agua bendita especialmente para eliminar las visiones y sonidos aterradores causados por éste.[648] Las personas presentes en el cuarto del agónico también podían colaborar en la lucha contra el Señor Tenebroso ya fuera leyendo lecturas piadosas o sobre todo recitando oraciones que se sabía lo espantaban como el *Credo*. Sin embargo la asistencia más poderosa provenía del ángel guardián que para cada una de las tentaciones contestaba con una buena inspiración, así le decía al moribundo que el Diablo era el Príncipe de las mentiras, le mostraba la grandeza de la misericordia divina y le recordaba que tenía que ser caritativo y humilde.

645 *Cfr. Ibidem,* folios 17r y 17v.

646 **GARCÍA DE BAYONA,** Diego Julián, *De la veneración del Santísimo Sacramento de la Extremaunción: doctrina para conocer las tentaciones del demonio en la hora de la muerte, y vencerlas para morir en la gracia de Dios,* (Madrid: Francisco Martínez, 1633), pp. 156-157.

647 *Cfr.* **NATIVIDAD,** Antonio de la, *Silva de sufragios para común provecho de vivos y difuntos,* (Madrid: Pedro Lanoya, 1666), p. 421.

648 *Cfr.* **SALAZAR,** Juan de, *Arte de ayudar y disponer a bien morir a todo genero de personas,* (Roma: Carlo Vulliet, 1608), pp. 120.

Los antecedentes iconográficos de la temática del Diablo y la muerte pueden encontrarse en uno de los altorrelieves de los capiteles de la antigua Abadía de Vézelay realizado en el siglo XII, en donde se muestra el momento de la muerte del rico Epulón, personaje que es asediado por un par de demonios.[649] Será a principios del siglo XV cuando las xilografías realizadas para ilustrar los manuscritos de los *Ars moriendi* desarrollen la composición iconográfica tradicional de este tipo de obras, en donde se incluye al moribundo acostado en su lecho acompañado por ángeles, demonios, miembros del clero, así como por algunos dolientes. Empero el primero en introducir en una escena de agonía juntos a los personajes del Diablo y la Muerte fue Hieronymus Bosch como se puede ver en la figura 63. Dicho pintor mejor conocido como el Bosco, realizó esta imagen en uno de los cuatro tondos que se disponen en las esquinas de su obra los *Siete pecados capitales*, en esta figura se observa en su cabecera un Demonio y por una puerta entreabierta a la Parca.

650

649 *Cfr.* **GIORGI**, *Op. cit.,* p. 168.

650 **Figura 63**: Hieronymus Bosch, *Muerte del pecador* detalle de los *Siete pecados capitales,* 1485.

Ahora se analizará la figura 64 que es un mural al temple, realizado por el novohispano Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, ubicado en el lado derecho de la contraportada del templo del Santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco Guanajuato. El sujeto central del mural es un moribundo que yace en una estera y que sólo parece recibir ayuda de un hombre que pone una candela, sumamente delgada y de llama tenue en una de sus manos. Junto a la parte superior de la estera fueron dispuestos tres terribles demonios. El espíritu maléfico que está en primer plano es de un color ocre amarillento, como extremidades inferiores detenta unas patas caprinas peludas y además tiene una larga cola terminada en punta. Su torso es de complexión robusta y las puntas de sus dedos disfrutan de unas pequeñas garras puntiagudas. Los rasgos de su cara son aguzados destacando la largueza de su nariz y barbilla. Este demonio posee unos grandes ojos oscuros que miran detenidamente al agonizante. Las orejas parecen ser de ganado caprino, es calvo y de su cabeza sale una cornamenta. El segundo de estos demonios está ya en segundo plano y de él solo se pueden notar algunas de sus características, las cuales por cierto son similares al demonio antes referido con excepción de su tono rojizo y de la forma de sus orejas. A su lado se ubica el tercer demonio del que únicamente se percibe parte de su torso y su cara completa. Los atributos de su cara no son afilados sino más bien chatos y muestra una negra cabellera. Su boca se abre como en señal de espanto y su atención se dirige hacia el sujeto que brinda la candela al expirante. Un cuarto demonio se sitúa en el lado derecho de la estera con características semejantes al primer demonio mencionado y sostiene un libro cuyo contenido trata de mostrar al mortecino. Nos encontramos ante otra escena de las *Ars moriendi* pero en esta ocasión están ausentes los sacerdotes y el ángel de la guardia, lo que lleva a pensar que es el resultado de una mala muerte donde Satanás y sus secuaces han salido vencedores.

651

651 **Figura 64**: Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, *Mala muerte,* siglo XVIII.

La imagen anterior recuerda a uno de los testimonios más antiguos sobre la intervención de los demonios al momento de la muerte, que se remonta a finales del siglo VI, producto de la pluma del papa Gregorio Magno. Dicho eclesiástico describe en uno de sus *exempla*, texto homiliético que cuenta una anécdota con el fin de brindar una enseñanza moral cristiana, el relato de un niño que se la pasaba blasfemando todo el tiempo y el cual durante su agonía a causa de la peste le decía a su padre que veía a unos demonios horripilantes que pretendían raptarlo.[652] Se tiene otro documento que también evoca aún más a la figura 64 y que en parte explica el que uno de los malos espíritus sujete un libro que muestra al moribundo. Tal escrito, titulado *Historia eclesiástica del pueblo inglés*, fue realizado por el monje benedictino Beda el Venerable hacia el año 731, en el capitulo XIV de su libro V nos cuenta que en los tiempos de Cenred, rey de Mercia, había un hombre que llevaba una vida del todo disoluta. Cuando este mal cristiano enfermó al punto de la agonía vio llegar un par de ángeles que se sentaron en su cama y le mostraron un libro muy pequeño en donde se supone estarían escritas sus buenas acciones en letras doradas. En ese momento se presenta una horda de espeluznantes demonios, cuyo jefe traía consigo un libro enorme, repugnante y pesado en el que estaban escritas las malas acciones del moribundo en letras oscuras como la noche. Beda resalta que todo pensamiento, palabra y acto de mala intención estaba escrupulosamente consignado en este libro demoníaco. Posteriormente se narra que el Diablo se dirigió a los mensajeros divinos y les cuestionó la razón de su presencia si ya se sabía de sobra que el mortecino le pertenecía. Los ángeles le dieron la razón y acto seguido desaparecieron dejando sólo al agonizante en compañía de los demonios y su líder. Dos de los demonios lo golpean con un tridente en la cabeza y el Diablo en sus pies, cuando los dolores por efecto de los impactos malignos se unen en el centro del desdichado éste muere y es llevado al infierno.[653] Ambas fuentes proporcionan interesantes pistas sobre lo que sucede en la imagen novohispana analizada, un moribundo rodeado de demonios y sin ningún ángel que lo auxilie puede indicar que el mortecino llevó tan mala vida, como en el caso del niño blasfemador,

652 *Cfr.* **GREGORIO MAGNO**, *Obras,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2009), p. 424.

653 *Cfr.* **BEDE**, *The ecclesiastical history of english people,* (Oxford: Oxford University Press, 1999), pp. 194-196.

que mereció ser acosado con malos espíritus para castigarlo a la hora de su muerte. Ahora el hecho que uno de los demonios, pudiendo ser éste el mismo Diablo, esté sujetando un libro advierte que en el texto se puedan hallar escritos los pecados del agonizante, a la manera del hombre de Mercia, explicando así la ausencia de los espíritus celestiales debido a la falta de buenas obras suficientes. En todo caso se trata de una mala muerte o un tipo de muerte donde, según el imaginario cristiano, el Demonio pudiera tener un mayor acto de presencia.

La mala muerte en principio era un contra modelo de la manera ideal de morir en el cristianismo, es decir, fallecer tras un proceso más o menos lento de una enfermedad, de manera tranquila y siempre acompañado de un clérigo que brindara consolación, doctrina y consejo.[654] Es conveniente recordar que una buena muerte prototipo, con las características antes señaladas, era considerara como producto de la Gracia divina concedida sólo a algunos cuantos. De esta suerte que existiera una enorme preocupación por gran parte de los cristianos de la época de ser víctimas de una mala muerte, dicha inquietud se manifestaba en diversas oraciones contenidas en las *Ars moriendi*:

> Te ruego Señor que me des buena muerte, no arrebatada, ni indispuesta, sino con mucha preparación, para que mi alma no caiga en el despeñadero del infierno.[655]

Existía la creencia de que ciertas circunstancias mortecinas aumentaban las posibilidades de un desenlace agónico horroroso rodeado de las huestes de Satanás y sin la comparecencia divina. Una de ellas era la muerte súbita o repentina, ya fuera a causa de un accidente o de una enfermedad fulminante. Tal temor se explica por que este tipo de muerte no daba tiempo suficiente de arrepentirse, confesar los pecados cometidos ni de recibir los sacramentos eclesiásticos poniendo así en riesgo a la salvación y facilitando la apropiación del alma por parte del Diablo.[656] Gonzalo de Berceo en su obra *Milagros de Nuestra Señora* brinda

654 *Cfr.* **MONTAÑES,** Jaime, *Espejo y Arte muy breve y provechosos para ayudar a bien morir en el incierto día y hora de la muerte,* (Zaragoza: Juan Millán, 1565), p. 35.

655 **ANDRADE,** *Op. cit.*, p. 49.

656 *Cfr.* **VENEGAS DE BUSTO,** Alejo, *Agonía del tránsito de la muerte, con los avisos y consuelos que acerca de ella son provechosos,* (Madrid: Antonio Lacaballería, 1682), p. 148.

varios ejemplos de muertes súbitas que son consideradas como malas, destacando el caso del sacristán que cedió ante la tentación demoníaca de la fornicación y aunque el clérigo pensaba confesarse en búsqueda del perdón divino antes de ello se ahoga en un río y su alma es tomada por los demonios.[657] Cabe señalar que también existía la opinión de que no toda muerte súbita era necesariamente mala. Así fray Pedro de Oña comenta que más que temer a una muerte repentina había que temerle a la muerte imprevista, ya que todo buen cristiano previniendo su deceso procura llevar en todo momento una vida ejemplar para de esta manera en caso de morir súbitamente ser salvado por sus buenas obras, mientras que el pecador descuidado se olvida de su fin y nunca se dispone para éste siendo la presa perfecta del Demonio.[658]

Otro contexto de óbito que era tenido como malo, en donde Satán se halla hegemónicamente presente, se refería a un deceso sumamente doloroso especialmente producto de un asesinato horrible o una ejecución espantosa. Tal opinión se fundamentaba sobre la creencia de que una muerte tormentosa era un castigo por los enormes pecados cometidos por el moribundo así como un preludio de lo que le esperaba en la otra vida. El agustino Alonso de Orozco brinda el ejemplo de la muerte del rey Herodes que murió carcomido por gusanos y fustigado por demonios debido a las tantas maldades que había realizado en el transcurso de su vida.[659] Por su parte Pedro de Oña cuenta que los peores pecadores siempre mueren dando terribles bramidos a causa del espanto y el dolor de verse abrumados por las huestes demoníacas.[660] No obstante existían opiniones encontradas sobre si todos los casos de muerte violenta constituían una mala muerte, en especial las muertes por ejecución. En general si una persona era ejecutada a causa de su fe cristiana, como gran parte de los santos, se juzgaba que tenían una buena muerte aunque el Diablo con frecuencia era presentado como el incitador de tales ejecuciones. Además estaba la presunción de que una mala muerte podía convertirse en buena si el ajusticiado alcanzaba a arrepentirse de sus pecados antes de morir, se citaba como ejemplo al buen ladrón muerto en la cruz junto a

657 *Cfr.* **BERCEO,** Gonzalo de, *Milagros de nuestra señora,* (Barcelona: Crítica, 2002), p. 50.
658 *Cfr.* **OÑA,** Pedro de, *Primera parte de las postrimerías del hombre,* (Madrid: Labayen, 1603), p. 869.
659 *Cfr.* **OROZCO,** Alonso de, *Victoria de la muerte,* (Salamanca: Philippe de Iunta, 1583), p. 105.
660 *Cfr.* **OÑA**, *Op. cit.,* p. 806.

Jesús que al reconocer la divinidad de este último se gana el paraíso.[661] Hay que recordar que la mayoría de las ejecuciones ocurrían en público y que era común la asistencia sacerdotal para el condenado, así varios *Ars moriendi* contenían una sección para brindar consejos a los eclesiásticos que auxiliaban a las personas que morían ejecutadas. Juan Polanco recomendaba confortar al condenado con palabras de consuelo para que se arrepintiera de sus pecados, pero si éste se resistía entonces se le mencionaba que de no hacerlo su alma desventurada sería asida por demonios que la llevarían a los calabozos del infierno. Asimismo el sacerdote debía tratar que su asesorado conservara su lucidez durante su ajusticiamiento ya que el Diablo haría todo lo posible para que el procesado perdiera su conciencia y de esta forma evitar que se arrepintiera.[662]

Si bien en el imaginario cristiano se encontraba la duda de si los ajusticiados tenían una buena o mala muerte, no existía reparo en estimar que todos los herejes, paganos, infieles, apóstatas, descreídos y quienes realizaron un pacto demoníaco como las brujas, al formar parte del cuerpo místico de Satán, tenían invariablemente una mala muerte. Pero dentro de las situaciones de mala muerte había una que se valoraba como la peor entre todas ellas: la muerte por mano propia o suicidio. Desde la perspectiva de la mentalidad cristiana no había compasión alguna hacia los suicidas por que éstos cometían un acto que implica un doble pecado. Por un lado se cometía pecado mortal al violar el precepto de "no matarás", puesto que como se infiere de los textos de San Agustín todo el que comete tan execrable acción más que una víctima es un asesino.[663] Por otra parte los suicidas cedían a la tentación demoníaca de la desesperación, es decir la pérdida de confianza en la misericordia divina. Hay que aclarar que la palabra suicidio es un neologismo que comenzó a utilizarse hacia finales del siglo XVII, empezó a difundirse a lo largo del siglo XVIII, aunque su uso continuó siendo poco frecuente hasta mediados del siglo XIX y de hecho el término

661 *Cfr. Evangelio de San Lucas,* capítulo 23, versículo 43.

662 *Cfr.* **POLANCO,** Juan, *Regla y orden para ayudar a bien morir a los que se aparten de esta vida,* (Zaragoza, Simón Abril, 1578), pp. 79-81.

663 *Cfr.* **HIPONA**, San Agustín de, *La ciudad de Dios,* tomo I, (Madrid: Imprenta Real, 1793), p. 45.

común empleado para hablar de este crimen contra sí mismo era el de desesperación.[664] Se consideraba que Satanás estaba implicado en todo suicidio, instigando al desesperado a matarse por medio de imágenes y sensaciones que producían ira, desesperanza y tristeza con el fin de arrebatarle su alma para trasportarla al infierno. Gonzalo de Berceo señala que todo desesperado es engañado por el Maligno y pone de ejemplo el caso de Judas quién a pesar de haberse sentido culpable por la traición a Cristo se mata en medio del acoso demoníaco y no recibe el perdón divino.[665]

En la figura 65 se pone en evidencia aún más la complicidad entre el Diablo y la Muerte. Esta pintura es un óleo sobre tela de manufactura anónima realizada en la ciudad de Querétaro en el siglo XVIII. Destaca en el centro un hombre joven con pelo largo que está sentado con los pies cruzados y que recarga su mejilla sobre su mano izquierda. El sujeto tiene un rostro entre melancólico y adormecido. Viste ropa ostentosa compuesta por un jubón naranja, una camisa blanca con olanes en los brazos y el cuello, calzas naranjas, medias blancas, zapatos y una abultada capa naranja. En su mano derecha porta un guante negro y su sombrero de ala ancha con plumas está a un lado de sus pies. Se puede ver a la altura de su cintura la empuñadura de un florete al ristre. Tras los hombros de este hombre sobresale su ángel guardián que tiene hermosas alas blancas y lleva una camisa dorada con olanes blancos y un prendedor en forma de corazón ardiente. El ángel mira con gran atención a otro personaje que está parado junto a ellos y que por sus características iconográficas debe ser Cristo quien sujeta con su mano derecha un martillo y voltea a ver a una mujer que está de rodillas en el lado izquierdo de la obra. La fémina está ataviada con una túnica rosa y una capa azul con un prendedor dorado propios de la Virgen María. Mas debajo de María en el piso se hallan un reloj de arena y una pequeña campana símbolos del paso del tiempo y del despertar de la buena conciencia respectivamente. Figura también en el centro de la obra un árbol que está siendo talado por un esqueleto y jalado por Lucifer quien

664 *Cfr.* **SCHMITT,** Jean Claude, "Le suicide au Moyen Age" en Annales ESC, tomo 34, No. 1, 1976, p. 4.
665 *Cfr.* **BERCEO**, *Op. cit.,* p. 106.

usa una cuerda para su maligno propósito. Así el hombre representa al pecador disoluto y despreocupado que no tiene en consideración que su vida es finita y está amodorrado gracias al efecto de todos los placeres y prebendas terrenales aludidos por el tipo de ropa que lleva. Se puede decir que su vida ha sido vana y con falta de solidez moral y por ello será destruida como el árbol, sin clemencia por parte de los grandes enemigos del hombre: la Muerte y el Diablo.

Las expresiones de la Virgen y el ángel guardián hacen pensar que imploran piedad al Salvador del Mundo para este indigno pecador. Cristo porta un martillo, símbolo dispensador de bendiciones al mismo tiempo que imagen sepulcral para ahuyentar las fuerzas malignas,[666] que serviría para tocar la campana, instrumento útil para rechazar a los demonios,[667] con el objetivo de despertar la conciencia del joven. Pero debido a su gran indiferencia hacia los asuntos ultraterrenos la campana ha caído del árbol. Al parecer la Muerte tomará por sorpresa al desprevenido hombre por lo que su imprescindible aliado el Diablo podrá derrumbarlo y llevarlo a sus infernales dominios. Esta obra puede formar parte del grupo de las *Memento mori* cuyo objetivo era recordarle al espectador que él también moriría y que tenía que estar preparado ante las asechanzas de la Parca y su partidario el Demonio. Después de todo había que vivir bien para morir bien ya que nadie sabía ni sabe con precisión el momento ni la hora de su fallecimiento.[668]

El vínculo reinante entre Satán y la Muerte puede ser explicado de diversas maneras mediante las Escrituras Sagradas, las obras apócrifas cristianas y la Patrística. En ocasiones la asociación era producto de un juego de contraposiciones, así el apologeta Prudencio Aurelio opinaba que ya que Cristo ofrece el camino de la resurrección, Satanás no podía sino conducir por el camino de la muerte.[669] Algunas veces se conceptualizaba a ambos

666 *Cfr.* **BIEDERMANN**, *Op. cit.,* p. 298.
667 *Cfr. Ibidem,* p. 86.
668 *Cfr. Evangelio según san Mateo*, capítulo 25, versículo 13.
669 *Cfr.* **AURELIO PRUDENCIO**, *Obras completas,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1981), p. 164.

670

670 **Figura 65**: Anónimo, *El árbol vano,* siglo XVIII.

personajes como uno mismo, por ejemplo Papías de Hierápolis nombraba en sus textos al Diablo como el Señor de la Muerte[671] y de hecho para varios Padres de la Iglesia ésta más que un personaje era uno de los atributos del Maligno. Lo anterior se explica por que la Muerte en el Occidente medieval adquirirá totalmente su carácter propio y diferenciado hasta el siglo XII. Por su parte en *Las Odas del rey Salomón* la Muerte personificada ocupaba la parte más sombría y profunda del Infierno,[672] es decir, era parte de las huestes del Señor de las Tinieblas. El factor que tanto el Señor de las Tinieblas como la Parca fueran relacionados con espacios subterráneos posiblemente fomentó la creencia que Cristo en su lucha en el inframundo había vencido a los dos enemigos más temibles de la especie humana. Asimismo en el texto apócrifo de *Las enseñanzas de Silvano*, que es el antecedente del *Evangelio de Nicodemo* del cual ya se ha hecho referencia, se narra como Cristo durante su visita al Infierno se enfrenta a la Muerte y al Diablo concluyendo en la humillación y la derrota de estos últimos.[673] En este sentido ambas personificaciones se encuentran entrelazadas por su derrota ante las fuerzas del bien. Clemente de Alejandría estimaba del mismo modo la relación entre estas criaturas tan adversas al hombre pero agregaba que hasta el día del Juicio Final los dos continuarían siendo en parte amos de este mundo;[674] aquí la correlación es de un codominio del cosmos material y efímero. Empero la percepción más común sobre este vínculo maligno era que la Muerte de alguna forma fue producto del Demonio:

> En verdad, Dios creó al hombre para que no muriera, y lo hizo a imagen y semejanza de su propio ser, sin embargo por la envidia del Diablo entró la Muerte al mundo y la sufrirán los que del Diablo son.[675]

671 *Cfr.* **PAPÍAS DE HIÉRAPOLIS**, *et al., Padres apostólicos,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993), p. 164.
672 *Cfr.* **HARRIS,** James Rendel, *The Odes and Psalms of Solomon,* (London: Elibron Classics, 2005), p. 127.
673 *Cfr.* **PEARSON,** A. y **WISSE,** F., *The Coptic Gnostic Library IV,* (Leiden: Brill, 1996), pp. 300-371.
674 *Cfr.* **CLEMENTE DE ALEJANDRÍA**, *Stromata,* (Madrid: Ciudad Nueva, 1997), p. 234.
675 *Sabiduría*, capítulo 2, versículos 23-24.

De los versículos anteriores se puede interpretar que la Muerte no estaba originalmente planeada dentro de la voluntad divina, la envidia del Maligno hacia el hombre hizo que este último fuera tentado y cometiera el pecado original, entonces la Parca fue creada. Aunque cabe la aclaración que el remedio para tan triste final, la resurrección, sólo estará reservada para los que se resistan a las tentaciones demoníacas. Teófilo de Antioquía comentaba que si bien la Muerte nació con el pecado cometido por la pareja primigenia, cuando Satán vio que a pesar de saberse mortales la familia de Adán no era totalmente infeliz corrompió a Caín para que asesinara a su hermano dándose de esta manera la primera colaboración entre los enemigos de la especie humana.[676] El común denominador de todas las relaciones antes mencionadas entre estos representantes del mal era que el pecado siempre estaba implicado de acuerdo a la percepción cristiana de ambos. La Muerte más que un proceso natural era vista como la consecuencia del pecado mientras que Satanás era el principal instigador del mismo, he ahí el elemento principal de esta perversa alianza. Vale la pena mencionar que la conceptualización cristiana de la relación entre la Muerte y Lucifer a su vez influyó en la apreciación que se tenía sobre la enfermedad en la cultura occidental antes del desarrollo de la ciencia médica moderna. Las afecciones de salud eran entendidas en gran medida a manera de fruto del pecado, como la muerte misma, en los *Ars moriendi* se afirmaba que las enfermedades del alma son causa de las del cuerpo.[677] Se decía que cuando la Muerte rondaba a alguna persona, ésta era proclive a enfermar lo que a su la debilitaba ante las asechanzas demoníacas. Al mismo tiempo existía la creencia de que el Maligno podía provocar la enfermedad y facilitar así que la Muerte diera su estocada final. Lo anterior se ve confirmado en varios textos exorcistas cuyo contenido incluía síntomas que eran atribuidos directamente al Señor tenebroso, por ejemplo: trocamiento del color natural de la piel en pardo, deformación de los ojos y humores corporales pestilentes.[678]

676 *Cfr.* **ROGERS,** Rick, *Theophilus of Antioch: the life and thought of a second-century bishop,* (Boston: Lexington Books, 2000), pp. 48-49.

677 *Cfr.* **VENEGAS DE BUSTO**, *Op. cit.,* p. 128.

678 *Cfr.* **NOYDENS,** Benito, *Practica de exorcistas y ministros de la Iglesia en que con mucha claridad se trata de las instrucciones de los exorcismos,* (Madrid: Joseph Llopis, 1693), pp. 99-100.

A continuación la figura 66 presenta otra interacción del Diablo y la Muerte, obra perteneciente al grupo de los grabados realizados para ilustrar el texto: *La portentosa vida de la muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del altísimo, y muy señora de la humana naturaleza, cuya celebre historia encomienda a los hombres de buen gusto,* escrito por Fray Joaquín Bolaños y publicada en la Ciudad de México en 1792. El autor del grabado, Francisco Agüera Bustamante, situó la escena en un espacio cerrado con piso cuadriculado. En el extremo derecho superior de la obra fue dibujado lo que parece ser una cortina de la que sobresale un segmento en curva de un cordón y su punta; mientras que en el lado izquierdo se ubica la mitad de una columna estípite rematada con una pirámide invertida cuya base está enconchada y cortinada. Inmediatamente hacia la derecha de este mueble se encuentra una osamenta que representa a la Muerte. La estructura de sus huesos es un tanto curiosa ya que más que conformarse de manera recta tienen una estructura curvilínea que se nota mucho en su fémur derecho. Algo que también sustenta la observación anterior es la desproporción existente en su caja torácica. Por la disposición de su cuerpo, sobre todo de su mano derecha parece estar informando algo o por lo menos llamar la atención de los tres personajes que se encuentran en una sillería. El sujeto que está en la orilla derecha es un hombre joven algo robusto que viste túnica, toga y turbante. Una de sus manos se posa en su pecho mientras que la otra realiza una seña similar a la de la muerte, de ahí que se infiera que mantiene alguno tipo de comunicación con la Parca. En el otro extremo de la sillería está una mujer que viste de manera similar al primer personaje pero porta una especie de tocado en el cabello. Asimismo dirige su vista a la Muerte y con una de sus manos ase un vaso. El personaje entre ellos es el Diablo lo que posibilita que los dos sujetos antes mencionados sean el Mundo y la Carne, los fieles aliados de sus fechorías.

679

679 **Figura 66:** Francisco Agüera, lámina 4 en *La portentosa vida de la muerte* (México: Jáuregui, 1792).

Aquí el Diablo tiene una apariencia un tanto peculiar por sus extremidades inferiores que lucen muy delgadas lo que contrasta con la prominente barriga que le fue asignada. En vez de pies posee patas de ave rapaz y su cola enroscada tiene la apariencia de una delgada serpiente. Aunque va desnudo sus genitales no alcanzan a observarse por la obesidad de su cintura. Los dedos de sus manos se notan toscos en cambio las facciones de su rostro están sumamente estilizadas lo que le da un toque muy humano. Este Demonio tiene unos pequeños cuernos y orejas de chivo pero a diferencia de otras de sus representaciones es casi completamente lampiño con excepción de algo de vello en sus piernas. Pareciera que el autor al dibujar así a Satán quisiera reflejar las contradicciones presentes en el mal y su Señor. Entre sus manos lleva un texto que tal vez contenga el discurso dirigido hacia la muerte que se encuentra plasmado en el capítulo IX del libro de Bolaños. No obstante si queremos saber la causa de su reunión tenemos que remontarnos al capítulo VIII que es el que ilustra está imagen icónica. De esta suerte nos enteramos que la Muerte habiendo sido exaltada a la monarquía universal de todos los seres vivientes, por obra de sus padres el Pecado y la Culpa, convoca a sus malignos ministros a un concilio. Entre los asistentes a la reunión se encuentran Satanás y la personificación del Apetito. El asunto a tratar es como lograr que los humanos no tengan vidas tan largas ya que según la Muerte la mayoría de los hombres de aquel tiempo llegaban a vivir más de novecientos años. El Apetito pide la palabra y argumenta que la respuesta al problema se encuentra en tentar a los hombres con el pecado de la gula. Una vez que la humanidad diera rienda suelta al excesivo consumo de alimentos se empezarían a producir tal cantidad de enfermedades mortales que llegaría el tiempo cuando sería muy raro que una persona alcanzara los cien años de vida.[680]

680 *Cfr.* **BOLAÑOS,** *Op. cit.,* pp. 142-145.

A continuación Lucifer interviene en el concilio presentando una contrapropuesta a la realizada por el Apetito. El Maligno señala que aunque la estrategia del uso de la gula es buena para abreviar la vida de los hombres, tal pecado no afecta a todos en la misma medida y que si realmente se quiere alcanzar el objetivo de despoblar al mundo se tiene que utilizar todos los pecados y tentaciones disponibles contra la humanidad. Para ello el Señor Tenebroso conmina a los participantes del concilio a emplear su más grande astucia, rabia y coraje para que el género humano se entregue con voracidad y sin reparo a todo tipo de pecado. Posteriormente el Príncipe de las Tinieblas indica que su plan para cortar el hilo de sus años a los hombres antes de tiempo lo ha encontrado en la lectura de la Santa Escritura, especialmente en el Antiguo Testamento. Bolaños nos cuenta que el Diablo cita varios pasajes bíblicos en donde se encuentra implícita la relación existente entre la duración de la vida y los actos cometidos durante la misma. Por ejemplo, el capítulo 22 del libro de *Job* que dice que los malvados mueren pronto, también el dicho 27 de Salomón incluido en el libro de los *Proverbios* que aconseja honrar a Dios para tener larga vida ya que a los impíos se les acorta y el versículo 17 del capítulo 7 del libro *Eclesiastés* que recomienda no pasarse de malo para no morir antes de tiempo. Después con el objetivo de hacer más perceptible y patente su argumento el Señor del Mal le pide a la Muerte que considere el caso de los que mueren por ejecución que son ejemplos de aquellos que fueron arrebatados antes de tiempo por sus malas obras. Y si aún quedaba duda en tan malévolo concilio el Diablo hace referencia al Diluvio Universal, suceso acontecido por la maldad de los hombres que causó tal mortandad que sólo hubo ocho sobrevivientes. Finalmente el Demonio conmina a que la Muerte cabalgue por todo el mundo en su corcel amarillo, animal mencionado en el texto del *Apocalipsis*, con un regalo que le hará él mismo: la espuela del pecado. No obstante le recuerda a la Muerte

que cabalgue de espaldas de manera que su funesta imagen jamás tenga entrada en la memoria de los hombres ya que la persona que tenga presente las postrimerías de su destino no se verá alentada a pecar.[681]

En los capítulos de *La portentosa vida de la muerte* ya mencionados se puede conocer los distintos matices que el imaginario cristiano dio a la relación entre el Diablo y la Muerte. En primer lugar se nos presenta al Demonio como uno de los ministros o consejeros del reino de la Parca, pero no cualquiera sino como el más sagaz, astuto y arbitrista de todos. Asimismo en la narración contrasta la actitud servicial entre el Apetito, que no deja de alabar a la Muerte, con la de Satán quien según Bolaños ni siquiera se levanta de su asiento al momento de tomar la palabra por su soberbia y arrogancia. De hecho en el texto se puede detectar la idea de mostrar al Maligno más como el igual de la Muerte que a manera de un funcionario supeditado, si bien ella es la emperatriz de los sepulcros Satanás es el emperador de los abismos. Ambos son monarcas del mundo que unifican sus fuerzas para la destrucción del hombre pero mientras que la Muerte busca llenar las sepulturas con despojos corporales Lucifer por su parte desea los espíritus para poblar las trojes de los infiernos. Igualmente se deja en claro que es el Señor Tenebroso el encargado de entregar al hombre en las huesudas manos de la Señora Sepulcral aunque siempre con el permiso último de Dios. Cabe señalar que en la narración Luzbel es exhibido como un gran conocedor de los textos bíblicos, característica entendible si tenemos en consideración que según los Evangelios el Señor infernal durante la tentación a Cristo utilizó varias citas de las Sagradas Escrituras además de que en el imaginario cristiano se le ha relacionado con la erudición en todas sus formas incluyendo la religiosa. Según algunos autores cristianos el exceso de conocimiento lleva al envanecimiento del espíritu lo que a la larga conduce a la senda del mal.

681 *Cfr. Ibidem*, pp. 147-151.

La figura 67 también es un grabado realizado por Francisco Agüera Bustamante para ilustrar el texto novohispano en cuestión de Fray Joaquín Bolaños. La escena presenta el interior de una habitación sin muebles con piso cuadriculado y techo envigado. El cuarto está ocupado por tres singulares personajes, a la derecha en primer plano está una osamenta totalmente descarnada que representa a la Muerte. En esta ocasión la Parca fue dibujada con un esternón prominente lo que recuerda en cierta medida el pecho de una mujer. El frente de su cráneo está decorado con una cruz griega y su mandíbula esboza una amplia sonrisa burlona. Su mano izquierda se dobla y uno de sus dedos se separa del resto lo que denota un gesto de delicadeza. Con su otra mano sujeta a un hombre joven ubicado en un segundo plano. El mancebo viste con casaca, chupa, calzón, medias y zapatos dieciochescos que indican una buena posición social. Su pelo es largo y tiene una cola con moño, su mano izquierda está en su pecho posiblemente en señal de la realización de una clase de juramento. Sobre su hombro izquierdo se posa la mano del tercer personaje que por sus características morfológicas es identificado como el Diablo. Aunque parecido al Demonio de la imagen anterior, posee rasgos que lo distinguen, principalmente sus clásicas alas quirópteras que por cierto despliega con gran majestuosidad. Otros rasgos distintivos son: el deformado lado derecho de su cara, sus cuernos más grandes y una cabellera sumamente encrespada. Sobresalen además sus caídos senos femeninos terminados en picos que le otorgan una apariencia entre grotesca y graciosa. Hay que recordar que en el ámbito de la iconografía cristiana los senos femeninos al desnudo y que no estuvieran cumpliendo su función alimentadora eran vistos como símbolo de los pecados carnales, especialmente la lujuria; además que la combinación de rasgos sexuales masculinos y femeninos era signo de una aberración contranatural.

682

682 **Figura 67:** Francisco Agüera, lámina 3 en *La portentosa vida de la muerte* (México: Jáuregui, 1792).

Con el fin de profundizar en la comprensión de la figura 67 se tiene que recurrir al contenido del capítulo séptimo de *La portentosa vida de la muerte*. De esta suerte el espectador se entera que se encuentra ante la celebración de una especie de contrato matrimonial donde la Muerte es partícipe. Una pista iconográfica que refuerza la idea anterior es la similitud de la composición de esta obra con las escenas pictóricas de los desposorios de la Virgen, sólo que en este caso el lugar de María como novia y próxima esposa es ocupado por la Muerte. En el texto se nos dice que la Parca ha estado en varias ocasiones casada inclusive al mismo tiempo con varios sujetos pero que tales uniones no pueden ser consideradas como tales debido a que ninguna ha llegado a consumarse por la misma naturaleza de la Muerte. Las personas que han cumplido como cónyuges de la muerte son los pecadores, así descubrimos la identidad del segundo de los personajes del grabado. Se puede extraer la idea, a través de las citas bíblicas de dicho capítulo, que el autor realice un símil entre el contrato matrimonial por interés y los posibles pactos que los hombres realicen con criaturas malignas. En ambos casos los resultados son desastrosos ya que mientras en el primero el casamiento termina por disolverse en el segundo el hombre termina siendo traicionado por su macabra esposa. La forma en que la Señora de los sepulcros falta al contrato se refleja en que se presenta en el instante más inesperado, aún habiéndoles prometido a sus esposos que no vendría por ellos en mucho tiempo o que por lo menos les avisaría de ese momento.[683] Si en esta obra la novia es la Muerte y el prometido es un pecador, el oficiante o sacerdote de tan pérfida ceremonia es el Diablo mismo. Una vez más se encuentra la representación del vínculo existente entre la Parca y el Demonio, donde el humano al ceder ante las tentaciones de este último es entregado en las garras de tan huesuda Señora. Esta imagen también puede ser vista como una burla del Demonio a uno de los sacramentos establecidos por Cristo. Interesantemente en el

683 *Cfr.* **BOLAÑOS**, *Op. cit.,* pp. 135-138.

imaginario cristiano existía la creencia de que Satanás buscaba causar problemas dentro de los matrimonios y de ser posible provocar el divorcio, de esta forma violaba el precepto de separar aquello que Dios ha unido.[684] Según tal percepción Lucifer podía valerse de distintos métodos para provocar la disolución matrimonial y uno de sus favoritos era ocasionar una momentánea relajación de la fuerza del miembro viril que sirve para la fecundación y de este modo evitar la consumación del matrimonio. Ya en el siglo XIII Tomás de Aquino condenaba a todos aquellos que se negaran a reconocer que el Señor del Mal podía poner obstáculos a las relaciones sexuales en el matrimonio.[685] Los dominicos Jakob Sprenger y Heinrich Kramer justificaban el poder del Maligno sobre el órgano sexual masculino con el argumento de que al transmitirse el pecado original por vía del acto de la procreación, Dios daba al Adversario más poder hechicero en ese acto y en los órganos implicados.[686] Además se encontraba el hecho de que si el hombre mismo puede poner obstáculos a la potencia genital luego Luzbel cuyo conocimiento es todavía más complejo podrá hacerlo con mayor facilidad.[687] Mencionaba Pedro de la Palud en sus *Sentencias* que otras formas en que el Señor de las Tinieblas provocaba problemas a los buenos matrimonios cristianos eran: enfriar el deseo del esposo turbando su visión a fin de volver repugnante a sus ojos a la esposa, impulsar sus deseos carnales hacia otras mujeres y podía llegar al punto de impedir que sus cuerpos se aproximaran e inclusive interponer su propio cuerpo maligno entre los cónyuges.[688]

La creencia de que el Diablo se presentaba al momento de la Muerte y que existía una especie de alianza entre ambos, además de verificarse iconográficamente como lo demuestran los análisis realizados, también puede encontrarse en varios documentos

684 *Cfr. Evangelio según San Mateo*, capítulo 19, versículo 6.

685 *Cfr.* **AQUINO**, Tomás de, *Quaestiones quodlibetales,* Vol. X, (Roma: Marietti, c1956), p. 169.

686 *Cfr.* **KRAMER,** Heinrich y **SPRENGER,** Jakob*, Malleus maleficarum: el martillo de los brujos,* (Barcelona: Círculo Latino, 2005), p. 86.

687 *Cfr. Ibidem*, p. 122.

688 *Cfr.* **MORGADO GARCÍA**, *Op. cit.*, p. 24.

novohispanos. Justamente fray Juan Grijalva hacía patente su preocupación cuando la Muerte les llegaba a los nuevos conversos indígenas ya que éstos se encontraban en gran peligro dado que Satán haría su aparición y trataría de atraerlos a su antigua religión.[689] En ese sentido para fray Grijalva la muerte de los indios era concebida como una de las más cruentas batallas entre Satanás y Dios. Por su parte el dominico fray Agustín Dávila Padilla opinaba que el Maligno prefería aparecer en el lecho mortuorio de aquellos indios que continuaban realizando sus antiguas prácticas idolátricas a pesar de haberse convertido al cristianismo, como aquel indígena que estando a punto de fenecer vio aparecer a Lucifer para apoderarse de su alma quien entabló el siguiente diálogo con su víctima:

> *Demonio*-"¿Qué haces indio? Date prisa en morir, vente conmigo que estoy aquí esperando tu ánima para llevarla al infierno a donde pagarás las penas debidas a tus culpas.
> *Indio*- ¿Por qué tengo que ir yo contigo al infierno a padecer tantas penas? ¿Qué hice yo? En qué pequé, pues he vivido reverenciando a los dioses que mis padres honraron y he acudido siempre a su servicio.
> *Demonio*- Míos son tus padres y mayores y todos los pecadores de la tierra por las manchas de sus culpas".[690]

Asimismo el concepto de la mala muerte y la participación en ella del Señor de las Tinieblas también se hallaba presente en la mentalidad de fray Juan Bautista Méndez quien escribió que un indio falleció esperando en vano sus últimos ritos funerarios, pero por haber pedido la intercesión del santo fraile dominico Domingo de la Asunción fue rescatado de las garras de la Muerte y del Señor Tenebroso. El indígena narró a sus hermanos como la Muerte y el Diablo se abalanzaron sobre él cual lobos hambrientos pero que gracias a las oraciones del santo el poder divino lo rescató y le dio tiempo de confesarse antes de morir.[691] En ciertos relatos novohispanos el Demonio era presentado a la hora de la muerte

689 *Cfr.* **GRIJALVA,** Juan de, *Crónica de la orden de Nuestro Santo Padre Agustín en las provincias de la Nueva España, en 4 edades desde 1533 hasta 1592,* (México, Porrúa, 1985), p. 543.
690 **DÁVILA PADILLA,** Agustín, *Historia de la fundación y discursos de la Provincia de Santiago de México de la Orden de los Predicadores,* (México: Academia Literaria, 1955), p. 118.
691 *Cfr.* **BAUTISTA MÉNDEZ,** Juan, *Crónica de la Provincia de Santiago de la Orden de los Predicadores,* (México: Porrúa, 1993), p. 103.

en el papel de acusador del hombre ante Dios como en la Quinta Carta Pastoral del Obispo de la diócesis de Chiapas y Soconusco fray Francisco Núñez de la Vega, quien pone en boca de un Satán fiscal las siguientes frases:

> Rectísimo y soberano juez, justicia pido contra esta alma que ha sido siempre mía; tú la creaste a imagen y semejanza tuya y la redimiste con tu sangre, yo no he derramado con ella la que tú y con todo eso ha hecho mi voluntad en todo. Yo no sufrí por ella como tú, ni le prometí jamás vida eterna; antes en la temporal la traía cansada, afligida y sin alivio por el camino de su eterna perdición. Y si no, dígalo ella misma, cuántas pesadumbres le di en medio de sus maldades, cuántas veces la engañé y cuántas veces conoció que la llevaba por la senda de su condenación eterna y sin embargo de esto me sirvió como esclavo, con mi espíritu ha vivido, mis obras ha imitado y andado mis caminos.[692]

Cabe indicar que en algunas obras del teatro novohispano escritas originalmente en náhuatl, por ejemplo *El sacrificio de Isaac* y *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena*, el personaje de Satán adopta el nombre del dios mesoamericano de la muerte *Mictlantecuhtli* por lo que se da una fusión entre las características de la Muerte y Satanás. Así en la percepción de los escritores de estas obras novohispanas la alianza entre ambos personajes es tan estrecha que son vistos como un mismo ser, el Demonio de la Muerte. A lo largo de *El sacrificio de Isaac* este mortal Demonio busca a toda costa ocasionar la muerte de la humanidad, pero no de cualquier forma, sino en el instante más inesperado para encontrarlo en pecado y ocasionarle la condena eterna.[693]

692 **NÚÑEZ DE LA VEGA**, *Op. cit.,* p. 643.

693 *Cfr.* Anónimo, *El sacrificio de Isaac, auto en lengua mexicana escrito en 1678 y traducido al español por Francisco del Paso y Troncoso,* (México: Tipografía de Salvador Landi, 1900), pp. 6-27.

4.9. El Infierno, lugar del Diablo.

Si bien para muchos cristianos el Diablo es "el príncipe de este mundo", como lo manifestó Pablo de Tarso en sus epístolas, había un lugar al que se le asociaba más que ningún otro: el Infierno. El vocablo infierno procede del latín *infernum*, que significa "lugar inferior", que a su vez es un término derivado de *inferus*, que hace referencia a "lo de abajo". En el imaginario cristiano el Infierno era un lugar ubicado bajo la tierra, en ese sentido un inframundo, a donde las almas de los malos van a parar; por su localización era la contraparte del Cielo —el lugar de Dios, sus ángeles y el bien— y por ende el espacio del Demonio, sus siniestras huestes y el mal mismo. A continuación veremos y analizaremos algunos ejemplos iconográficos de la forma en que los novohispanos visualizaron el lugar del Diablo.

Para empezar esta sección examinaremos la figura 68 que es un óleo sobre tela del siglo XVIII, titulado *Alegoría del infierno,* atribuido al pintor poblano Miguel Jerónimo Zendejas y que actualmente puede admirarse en el Museo Nacional de Historia. En la parte superior de la obra se puede leer escrita en latín eclesiástico la frase *Justitia ejus justia in aeternum* la cual proviene de la Biblia, Salmo 111 versículo 3, que en español dice "La justicia justa permanece para siempre". En la parte inferior de la pintura se encuentra el enunciado latino *Pugnabit en illa Orbis terrarum contra insensatos* o "el mundo combatirá contra los insensatos", que proviene del versículo 20 contenido en el capítulo 5º del libro bíblico *Sabiduría.* En general la imagen está constituida por una criatura monstruosa cuya gran boca abierta contiene una escena infernal. Se puede distinguir el par de ojos rabiosos del esperpento así como sus fosas nasales de las que emanan llamas. Posee dos colmillos afilados lo que habla de su peligrosidad aunque los dientes existentes entre ellos son lisos para que los personajes que se hallan en su boca sean perfectamente visibles.

694

694 **Figura 68:** Miguel Jerónimo Zendejas, *Alegoría del Infierno*, siglo XVIII.

La figura 68 puede ser tomada como una representación teriomórfica del infierno, es decir con forma de bestia salvaje, por lo general dicho animal ha sido interpretado a manera del monstruo Leviatán, que en hebreo significa "tortuoso", mencionado en el libro bíblico de *Job* el cual nos dice que: "Con sólo ver a Leviatán cualquiera se muere de miedo De su hocico salen llamaradas y se escapan chispas de fuego. De sus narices sale humo, como de una caldera que hierva al fuego".[695] Cabe señalar que la exégesis cristiana, partiendo del libro de *Isaías,*[696] ha considerado a Leviatán como un poderoso adversario que obstaculiza la relación del hombre con el Creador en un papel análogo al del Demonio y por ello en ocasiones a este último se le nombraba de tal forma. No obstante esta criatura también puede entenderse a modo de una coalescencia de otros endriagos sacro testamentarios. Por ejemplo, el ente marino que se tragó a Jonás, cuyo interior es equiparado con un lugar punitivo,[697] o la bestia apocalíptica que acecha a la mujer embarazada para devorar a su hijo.[698] Otra posible interpretación de este animal se vincula con el león maligno que escruta a los pecadores incautos en busca de engullirlos entre sus fauces[699] y que por cierto también ha sido homologado con el mismo Diablo, lo que haría de este monstruo la personificación del Señor de las Tinieblas. A su vez la representación teriomórfica y devoradora del Infierno se veía reforzada por varios pasajes bíblicos que hacen énfasis en la naturaleza engullidora de la tierra.[700] Asimismo en varias homilías medievales se describía a las Puertas del Infierno como unas tremendas fauces abiertas y dispuestas para engullir a los condenados.[701] De esta manera se presentaba la entrada del Infierno como acceso torturador y violento que fungía de preludio del horrendo destino de quienes por sus pecados serían devorados. Desde esta perspectiva, repunta que las fauces del monstruo infernal de esta imagen son anchas y espaciosas tal vez

695 *Job*, capítulo 41, versículos 9, 19 y 20.
696 *Cfr. Isaías*, capítulo 27, versículo 1.
697 *Cfr. Jonás,* capítulo 2, versículos 2-3.
698 *Cfr. Apocalipsis,* capítulo 12, versículo 4.
699 *Cfr. Primera epístola de san Pedro,* capítulo 5, versículo 8.
700 *Cfr. Números,* capítulo 16, versículos 30-33; *Isaías,* capítulo 5, versículo 14; *Salmos,* salmo 69, versículo 15.
701 *Cfr.* **SCHMIDT,** Gary*, The iconography of the Mouth of Hell,* (London: Associated University Presses, 1995), p. 53.

para recordarle a los posibles espectadores lo dicho por Jesús en el famoso Sermón de la Montaña: "la puerta y el camino que llevan a la perdición son anchos y espaciosos, y muchos entran por ellos, pero la puerta y el camino que llevan a la vida son angostos y difíciles y muy pocos los encuentran".[702] Es conveniente indicar que la idea de la existencia de un monstruo devorador de los condenados tiene en parte sus antecedentes en los sistemas de creencias de las culturas que tuvieron contacto con los antiguos hebreos, cuyo pensamiento religioso influyó notablemente en el sistema cultural cristiano. Así tenemos que los cananeos afirmaban la existencia de un monstruo llamado *Mot* que escupía fuego y cuya boca era la entrada al reino de los muertos[703] o el caso del monstruo egipcio *Ammit* conocido también como la "Devoradora", por nutrirse de los corazones malvados de los muertos de la balanza del juicio.[704] Resalta en ambos casos la vehemencia que se hace en el poder destructivo de sus terribles fauces devoradoras. Hay que considerar también que tanto Leviatán como los otros seres recién mencionados comparten la característica de estar relacionados de cierta manera con el peligro, el miedo y la muerte, pero sobre todo de suscitar sensaciones acerca de la fragilidad de la vida humana. Al igual que Satán formaban parte en sus respectivos imaginarios de las fuerzas caóticas negativas que se contraponen en un combate cósmico a las fuerzas ordenadoras positivas.

En esta imagen en particular podemos apreciar en su interior un grupo de personajes de los que sólo se puede ver la parte superior del cuerpo debido a que se encuentran envueltos en llamaradas de fuego. Desde el punto de vista de la simbología cristiana el fuego era considerado un elemento ambivalente ya que por un lado sirve para cocinar los alimentos, forjar los metales, cocer el barro, calentar y alumbrar el hogar, pero por otro puede producir dolor y muerte además de estar relacionado con el ardor destructivo de las pasiones desbordadas. A causa de esta naturaleza equivoca del fuego, dicho elemento era tenido como

---

702 *El Evangelio según San Mateo*, capítulo 7, versículo 13.

703 *Cfr.* **OLMO LETE,** Gregorio del*, Mitos y leyendas de Canaan: según la tradición de Ugarit,* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1981), p. 67.

704 *Cfr.* **SELEEM,** Ramsés, *El libro egipcio de los muertos,* (Madrid: EDAF, 2005), p. 79.

algo no confiable o hasta engañador lo que propició a su vez que se le vinculara con el más grande asechador de todos: el Diablo. Así el fuego fue relacionado con el Demonio y su reino el Infierno, llegando a convertirse en la característica más insigne de tal lugar. A su vez la concepción del fuego como instrumento de castigo por excelencia en el más allá puede remontarse al imaginario del Antiguo Egipto, el cual promulgaba que aquellos que rompieran el equilibrio del *Maat* antes de ser destruidos por completo serían castigados mediante espadas de fuego, torturados sobre ascuas de carbón ardiente y quemados por serpientes que escupen llamas.[705] La idea de castigo con fuego también se halla presente en el Antiguo Testamento, por ejemplo en el caso del episodio de Sodoma y Gomorra.[706] De igual modo, en varios versículos veterotestamentarios se hace referencia a que la cólera divina por la desobediencia de los israelitas se manifestará mediante el fuego: "Librad al oprimido de las manos del opresor, no sea que brote como fuego mi ira, y se encienda, y arda sin que haya quien le apague".[707] Tal vez el pasaje del Antiguo Testamento que más haya influido en relacionar el fuego con el Infierno provenga de un texto tardío incorporado al Libro de *Isaías* que profetiza que Dios ha de venir a juzgar por medio del fuego y menciona explícitamente el destino de los que desoyeron los designios divinos: "El gusano que los devora no morirá. El fuego que los quema no se apagará".[708] La noción del fuego continuo como utensilio punitivo ultramundano para los malvados fue retomada en el Nuevo Testamento, concretamente en los *Evangelios de Mateo, Marcos* y *Lucas* así como el libro del *Apocalipsis*. De esta forma Lucas narra la historia del pobre Lázaro y del rico Epulón, donde el primero va a parar al morir al seno de Abraham mientras que el segundo va a dar a la morada de los muertos que es un lugar de torturas mediante el fuego.[709] Marcos por su parte cuenta que es preferible cortarse una mano que nos haya hecho pecar que ir a parar con el cuerpo entero al sitio donde el fuego no se puede apagar.[710] Igualmente se puede leer en Mateo que, en el momento del Juicio Final,

705 *Cfr.* **BUDGE,** Ernest Wallis, *The Egyptian Heaven and Hell,* (New York: Dover Publications, 1996), p. 51.
706 *Cfr, Génesis,* capítulo 9, versículo 24.
707 *Jeremías,* capítulo 21, versículo 12.
708 *Isaías,* capítulo 66, versículo 24.
709 *Cfr. El Evangelio según San Lucas,* capítulo 16, versículos 19-26.
710 *Cfr. El Evangelio según San Marcos,* capítulo 9, versículos 43-48.

Dios dirá a los que estén a su izquierda, lado del mal, que se aparten por que están malditos y su destino será el fuego eterno preparado para el Diablo y sus ángeles.[711] El *Apocalipsis* canónico alude al infierno como el lugar del suplicio de fuego y azufre donde serán arrojados Satanás y sus huestes después del juicio final, así como aquellos que no estuviesen inscriptos en el Libro de la Vida.[712] También los textos apocalípticos extracanónicos ayudaron a reforzar el vínculo entre el fuego y el infierno en el imaginario cristiano. De esta manera en el *Libro de Enoc* el supuesto autor al ser llevado al más allá por los ángeles tiene que franquear un río de fuego y al cruzarlo se encuentra con los pecadores que están a la espera del juicio divino que será cuando éstos sean arrojados a los abismos de fuego.[713] La Patrística cristiana terminará por hacer del fuego un elemento indispensable de toda referencia infernal pero agregará que el fuego del Infierno era del tipo *sapiens ignis*[714] o fuego inteligente. Justamente el apologeta cristiano Minucio Félix en su obra *Octavio* nos dice que el fuego del infierno es inteligente ya que a la vez que quema el cuerpo de los condenados lo reconstruye, lo roe y lo nutre; lo compara con el fuego producido por los volcanes que arde sin consumirse.[715] Tertuliano agrega que así como el fuego causa estragos en los impíos produce placer a los seguidores de Cristo al brindarles el espectáculo gratuito y eterno de ver a los malos que arden sin consumirse.[716] Para Clemente de Alejandría el fuego infernal no sólo destruía la carne sino que penetraba en el alma y producía un dolor insufrible por los pecados cometidos.[717] Orígenes de Alejandría propuso que la causa del fuego perenne del Infierno era que su combustible era la multitud de obras malas que habían realizado sus habitantes.[718] Lactancio opinó que el fuego del infierno es más puro que el terrestre, quema sin producir humo, fluye como si fuera un

711 *Cfr. El Evangelio según San Mateo,* capítulo 25, versículo 41.

712 *Cfr. Apocalipsis,* capítulo 14, versículos 9-11; capítulo 19, versículo 20; capítulo 20, versículo 10.

713 *Cfr.* **DÍEZ MACHO** y **PIÑERO SAENZ**, *Apócrifos del Antiguo Testamento,* Volumen IV, (Madrid: Cristiandad, 2000), pp. 33-41.

714 Tal término fue tomado de filósofos estoicos y era utilizado para referirse a la fuerza que mantiene el calor en el Universo. *Cfr.* **DANIÉLOU,** Jean, *Los orígenes del cristianismo latino,* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 2006), p. 179.

715 *Cfr.* **MINUCIO FELIX**, *Octavio,* (Madrid: Ciudad Nueva, 2000), p. 25.

716 *Cfr.* **TERTULIANO**, *El Apologético,* (Madrid: Ciudad Nueva, 1997), p. 48.

717 *Cfr.* **CLEMENTE DE ALEJANDRÍA**, *El Protréptico,* (Madrid: Ciudad Nueva, 2008), p. 66.

718 *Cfr.* **CROUZEL,** Henri**,** *Orígenes,* (Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1998), p. 129.

líquido y se alimenta de los malos simultáneamente que los reconstituye.[719] En *La Ciudad de Dios* san Agustín hace todo un prolijo discurso sobre las maravillas del fuego infernal, capaz de blanquear como de ennegrecer y por tanto de purificar y de castigar.[720] Finalmente a lo largo del período medieval los teólogos cristianos llegaron al consenso de que el fuego infernal actúa sobre el cuerpo carnal pero también sobre el alma, no necesita de ningún tipo de combustible, reconstruye al mismo tiempo que consume, además de que aunque es fuego material y no metafórico su naturaleza es distinta al fuego común.

Los personajes que se encuentran dentro de las fauces pueden dividirse en dos, los condenados y los verdugos. Los primeros tienen en común que no llevan ningún tipo de vestimenta, señal de impudicia pero también muestra de su vulnerabilidad. Igualmente todos ellos se encuentran encadenados de las muñecas. Ante todo las cadenas en este caso son símbolo de encarcelamiento y esclavitud pero sobre todo de haber sido vencidos por el pecado. Esta última idea recuerda el parecer del monje cisterciense Guillermo de Saint-Thierry, el cual sostenía que los réprobos son esclavos de sus pecados que como cadenas los arrastran al Infierno.[721] En la descripción del Infierno contenida en el *Elucidarium* de Horacio de Autun se señala que los condenados a tal lugar ígneo se encuentran encadenados.[722] Los catecismos cristianos también hablan de la presencia de cadenas en el Infierno, por ejemplo el Catecismo de Bourges describe que "las cadenas que aprisionan los pies y las manos de los condenados les privan de cualquier esperanza de huir o defenderse".[723] Existen otros objetos en la pintura que posiblemente advierten sobre la causa por la que el sujeto fue condenado a los fuegos infernales. Es conveniente decir que estos objetos como cartas, retratos y botellas pertenecieron a la vida cotidiana y en su momento brindaron placer a sus dueños, pero en un acto de inversión en tal maligno contexto se vuelven contra sus poseedores y sólo producen

719 *Cfr.* **LACTANCIO**, *Instituciones Divinas,* Vol. 2, libro VII, (Madrid: Gredos, 1990), p. 21.

720 *Cfr.* **HIPONA**, *Op. cit*., pp. 707-726.

721 *Cfr.* **MINOIS,** Georges, *Historia de los Infiernos,* (México: Paidós, 2000), p. 199.

722 *Cfr.* **LEFÈVRE,** Yves, *L'Elucidarium et les lucidaires: contribution, par l'histoire d'un texte, à l'histoire des croyances religieuses en France au moyen âge,* (París: Boccard, 1954), p. 230.

723 *Cfr.* **CHÉTARDIE,** Monfieur de la, *Catéchisme ou abrégez de la doctrine chrétienne, cy-devant intitulez Cathechismes de Bourgues,* (Lyon: L. Delaroche, 1736), p. 128.

desdicha al convertirse en instrumentos de tortura. Con respecto a los verdugos pueden dividirse en dos grupos, el primero conformado por serpientes, que como hemos visto es una de las formas predilectas del cristianismo para simbolizar al Diablo y al mal mismo, con alas y de escamas negras para no dejar en duda su naturaleza maligna. El otro grupo tiene algunos de los rasgos arquetípicos del Demonio cristiano, es decir, cuernos caprinos, color obscuro, narigones y actitud amenazante. Si se repara en los detalles cada uno de los verdugos con sus respectivas víctimas presenta sus propias particularidades, diríjase la mirada hacia el colmillo izquierdo del monstruo, debajo de éste se encuentra un demonio tan narigudo que más bien parece tener pico de ave, con sus manos intenta darle de comer un horrible sapo a un hombre que grita desesperado. A su lado se reconoce a una mujer por su peinado, maquillaje y joyas, la cual está siendo torturada por un par de serpientes, una de ellas con cabeza de ave pica la testa de la mujer y la otra se le enrosca en su brazo. Cabe resaltar que los pendientes de la fémina tienen forma de colmillos y en lugar de un hermoso collar lleva una cadena; además se aprecia junto a ella un pequeño retrato de un joven que tal vez sea su amado, probablemente para recordarle que violó el primer mandamiento de amar a Dios sobre todas las cosas. Más abajo del lado derecho, otro condenado trata de librarse de las tenazas de un demonio de cabeza perruna para evitar que una serpiente voladora pueda introducírsele en la boca. En la esquina inferior derecha de la boca infernal otro hombre, con cara de arrepentimiento y dolor, toca su mejilla con una de sus manos y con la otra lleva una bolsa que posiblemente contenga dinero producto de su avaricia, que a pesar de que en vida le sirvió para obtener muchos bienes en este momento no impide que una pequeña serpiente trate de metérsele en la boca. Un poco más arriba de su lado derecho están dos hombres más, uno de ellos muerde su propio brazo mientras que una serpiente le encaja los colmillos en una herida de su torso y para rematar el hombre de la izquierda le dentellea su hombro. Destaca que en una de sus manos porta un mazo de cartas y en una de ellas se ve un pequeño demonio rojo. Por último el condenado que se encuentra al lado de esta pareja es forzado a beber por otro demonio que goza mucho de su maligno acto.

Los antecedentes iconográficos del Infierno se remontan al siglo XI, primera vez que fue representado en los manuscritos miniados. Entre dicho siglo y mediados del siglo XII sólo se representó la entrada del Infierno, como puede verse en el caso de la figura 68, la cual fue realizada por un miniaturista ingles anónimo para un salterio o compendio de salmos encargado por el monasterio de Winchester. Hacia la segunda mitad del siglo XII el Infierno fue representado como motivo de la escena del Juicio Final sobre todo en los pórticos, dovelajes y tímpanos de los templos cristianos, donde destaca el caso de *Conques* cuyo detalle se puede observar en la figura 69. Ya en el siglo XIII el Infierno se vuelve una temática independiente donde la imaginación de los artistas influida por las creencias populares lo llena de demonios multiformes y de gran cantidad de suplicios. Las imágenes icónicas infernales se verán influidas por las descripciones de Dante desde finales del siglo XIV, y en los dos siglos siguientes el infierno tendrá su auge iconográfico por la gran variedad de representaciones existentes.

[724]

724 **Figura 69:** Anónimo, *Puertas del Infierno*, siglo XII.

A continuación analizaremos la figura 70 que es un fresco de manufactura anónima ubicado en el primer piso del claustro grande del convento agustino de Acolman. Esta obra pigmentada sólo en blanco y negro fue realizada aproximadamente en el tercer cuarto del siglo XVI. El mural puede dividirse en dos zonas separadas por una filacteria, en la parte superior de ésta se aprecia la escena del Juicio Final donde destaca en la parte central, por su tamaño, el personaje de Cristo entronizado y con capa real que se apoya en una esfera que puede interpretarse como el mundo. Jesús se presenta con las manos levantadas para que de esa forma los espectadores puedan ver las heridas provocadas por su crucifixión y que son muestra de su sacrificio para salvar a los hijos de Adán. Tal imagen posiblemente se encuentre inspirada en los versículos del *Apocalipsis* que hablan de un Juez poderoso que se presentará al final de los tiempos sentado en un trono colocado en medio del cielo y rodeado por un arco iris.[725] Debido al estilo dicromático del fresco en este caso el arco iris fue plasmado como un arco blanco con contorno negro grueso, lo cual no le quita su simbolismo como alianza del Creador con la humanidad.[726] Si se mira el hombro derecho de Cristo se percibe una espada que sugiere tanto el poder como la justicia divina y cuya aparición en los cielos será otra de las señales del fin de los tiempos.[727] En cada una de las zonas superiores alrededor del Salvador se alcanzan a distinguir sendos rompimientos de gloria, en el lado derecho se ubica la Virgen María acompañada de distintos santos y a la izquierda se observa a Juan el Bautista con séquito apostólico, todos estos personajes fungen como intercesores de los hombres ante Cristo. Bajo cada una de las santas comitivas fue pintado el momento de la resurrección de los muertos, los cuales emergen desnudos de fosas rectangulares.

Todos los elementos iconográficos del Juicio Final antes señalados dan sentido en el imaginario cristiano a la historia de la Salvación, ya que formaban parte tanto de la conclusión definitiva de todas las historias individuales como de toda la sociedad en su conjunto entendida desde el plano material y espiritual.

725 *Cfr. Apocalipsis,* capítulo 4, versículos 2-3.
726 *Cfr. Génesis,* capítulo 9, versículo 13.
727 *Cfr. Apocalipsis,* capítulo 1, versículo 16.

728

728 **Figura 70:** Anónimo, *El Juicio Final y el Infierno*, siglo XVI.

Volviendo a la filacteria ésta tiene una inscripción que dice: *ITE MALEDICTI INIGNEM ETERNVUM*, frase que corresponde al *Evangelio de San Mateo* que nos habla del destino de los malos en el fuego eterno.[729] Ahora en la zona bajo la filacteria fue pintado el Infierno, lo que se constata por la presencia de instrumentos de suplicio, condenados y los indispensables demonios. Sobresale en este fresco la envergadura que se le ha dado al infierno desde la perspectiva espacial, ya que abarca la mayor parte de la obra, tal vez debido a que existió una predilección por reiterar más las secuelas terribles del pecado en la otra vida que los premios de una buena conducta sin tacha. En la pintura se observan cuatro demonios, destaca por su tamaño el que se encuentra junto a la rueda de tormento. Dicho miembro de las huestes satánicas fue representado de perfil y en su extraño rostro pueden verse dos grandes huecos que posiblemente tienen la función de ojos, en su boca abierta se notan raros dientes que hacen un juego perfecto con su siniestra mueca. Porta dos pequeños cuernos deformes y su cuerpo, aunque de apariencia humana, posee rasgos grotescos como son su joroba, sus pechos femeninos caídos y su vientre con lonjas. Cabe mencionar que contrasta la robustez de su torso con sus piernas sumamente delgadas. Si el espectador dirige ahora su mirada hacia la parte de abajo del caldero trípode, se encontrará con un demonio muy particular, aunque sólo se percibe la parte superior del torso, ya que no tiene cuernos y de hecho puede considerarse que está calvo además de que parece tener un pico de ave anátida. Hay que recordar que en el simbolismo cristiano el pato era visto como contraparte del cisne, representante de la pureza y la castidad pero sobre todo del Salvador que en la cruz grita en su mortal agonía.[730] Las manos de este demonio ave terminan en garras y brindan la sensación de estar avivando las llamas del caldero. Un demonio muy similar se localiza bajo la rueda pero es de dimensiones más estrechas que el anterior y posee un aire fantasmagórico. Por su parte el cuarto demonio fue pintado arriba del caldero y es el más pequeño de todos, su rostro es semejante al demonio que está junto a la rueda pero tiene un cuerpo totalmente contrahecho. Estas cuatro figuras demoníacas apoyaban la creencia que en el Infierno habitaban los seres

729 *Evangelio según san Mateo,* capítulo 25, versículo 41.

730 *Cfr.* **BIEDERMANN**, *Op. cit.,* p. 112.

diabólicos más horrendos, monstruosos y raros de todos, tal vez por ello en general los artistas occidentales de antaño daban rienda suelta a su imaginación en cuanto a la configuración de las huestes infernales como veremos más adelante en otros ejemplos novohispanos. En efecto se consideraba que el aspecto repulsivo y poco convencional de los demonios infernales era parte de los castigos de los condenados, tal y como lo menciona el jesuita Pablo Señeri en su obra *El Infierno abierto para que le halle el cristiano cerrado* y como prueba el sacerdote brinda el testimonio de religiosos que en alguna ocasión tuvieron la pena de observar alguno de los miembros de las huestes demoníacas:

> San Francisco después de ver uno solo confesó a su compañero fray Egidio, que sin ayuda particular de Dios no se puede mirar a tal monstruo, ni aun por poco tiempo sin morir. San Antonino, en la Suma que escribió, refiere de un religioso que habiendo visto un demonio decía que de mejor gana entraría en un horno encendido que volver a verle. Santa Catalina de Siena afirmó que antes de volver a ver la espantable forma infernal del enemigo elegiría caminar por encima de las ascuas hasta el último día del mundo. Esto es decir que bastaría solo uno de aquellos monstruos horrorosos para formar un infierno entero qué será habiendo allí habiendo tantos que no tienen número.[731]

A su vez estos demonios infernales de Acolman cuentan con una serie de instrumentos de tortura con los que hacen de la estancia en el Infierno una experiencia aterradora. En primer lugar del lado derecho inferior fue pintado el tronco y las ramas de un árbol seco en el cual fueron colgados de las manos algunos condenados mientras que otros están empalados por la zona abdominal. Para interpretar el por qué estos individuos fueron atormentados de esta manera por los demonios se puede recurrir al apócrifo neotestamentario conocido como *Apocalipsis de Pedro*[732] que de hecho está considerado como el texto fundador de las descripciones del Infierno en la literatura cristiana. Según este escrito apocalíptico en el

731 **SEÑERI,** Pablo, *El infierno abierto para que le halle el cristiano cerrado, dispuesto en varias consideraciones de sus penas distribuidas por los siete días de la semana,* (Valencia: Diego de Vega, 1701), pp. 49-50.

732 El *Apocalipsis de Pedro* fue escrito hacia el primer tercio del siglo II en el contexto de la comunidad cristiana de Alejandría y contiene una combinación de ideas escatológicas: iranias, judías y órfico pitagóricas. Aunque en un principio fue parte del canon de la Iglesia posteriormente fue excluido del mismo, no obstante fue muy influyente en los textos cristianos referentes al infierno en donde por lo general, un santo, monje, beato o pecador irredento tenían una visión sobre tan horrendo lugar o inclusive lo visitaban en persona. Para más información sobre el mismo se puede consultar Jan Bremmer, *et al., The Apocalypse of Peter,* (Lovaina: Peeters, 2003).

Infierno una de las torturas más frecuentes era colgar a los condenados de las partes de su cuerpo con las cuales habían cometido pecado. Así en este caso una posible interpretación sería que los pecadores representados en el árbol habían pecado con sus manos, la transgresión más habitualmente relacionada con la mano en el imaginario cristiano era el robo, y con su vientre zona donde está el estómago, órgano vinculado con el pecado de la gula. Otro texto que colaboró en la creencia de este tipo de castigo infernal fue el *Apocalipsis de Pablo*[733] que retomó muchas de las ideas contenidas en el *Apocalipsis de Pedro* y las amplió en detalles llegando a afirmar que en el Infierno existen más de 144 000 diferentes penas sin embargo sólo menciona algunas de ellas. De esta manera mientras que en el relato de Pedro sólo se nos dice que los condenados eran colgados el testimonio de Pablo nos aclara que el objeto del cual pendían era un árbol. A lo largo del periodo medieval se continuó con la tradición de la descripción de las penas infernales entre las que se mencionan el castigo de colgar a los malvados de los árboles. Por ejemplo *La Visión de Alberico de Settefrati,*[734] nos cuenta que aquellas mujeres que se negaron a dar de mamar a sus hijos de sus pechos en el Infierno serían colgadas de los mismos, y el *Purgatorio de San Patricio*[735] narra que los lascivos pendían de sus genitales en el árbol seco. Justamente en el ámbito hispánico entre los siglos XVI y XVIII se escribieron varios libros en español que hablaban sobre las penas infernales como el *Tratado de la Vanidad del Mundo* del franciscano Diego de Estella donde se nos dice que como parte de su recibimiento en el Infierno todos los pecadores serán colgados de árboles.[736] Cabe advertir que el árbol seco dentro del imaginario cristiano es la contrarepresentación del

733 El *Apocalipsis de Pablo* fue compuesto a mediados del siglo III por cristianos coptos y se encuentra clasificado como un texto gnóstico. Para consultarlo y poder comprenderlos a cabalidad se puede recurrir a Antonio Piñero, *Textos Gnósticos Biblioteca Nag Hammadi III: Apocalipsis y otros escritos,* (Madrid: Trotta, 2009).

734 Esta visión fue escrita por un monje benedictino del siglo XII, el cual quedó inconsciente a la edad de 10 años y durante este estado fue llevado por el Espíritu Santo al Infierno y el Paraíso. Un excelente estudio sobre tal escrito es María Antonietta Cedrone, *Alberico da Settefrati e la sua visione predantesca,* (Formia: Graficart, 2005).

735 El *Purgatorio de San Patricio* fue escrito a finales del siglo XII por Henry de Saltrey y tuvo una amplia difusión. Aunque su tema principal es la visita al Purgatorio, también se menciona al Infierno además de que muchos de los castigos del primero también se encuentran en el reino del Diablo. Se recomienda leer a: Joseph McGuinness, *St. Patrik´s purgatory, Lough Derg,* (Dublin: Columba Press, 2000).

736 **DE ESTELLA,** Fray Diego, *Tratado de la vanidad del mundo, dividido en tres libros, con sus índices muy copiosos y asuntos predicables, discurriendo por todas las Dominicas y fiestas del año; y al fin un tratado de meditaciones devotísimas del amor de Dios,* (Madrid: Joseph Otero, 1787), p. 133.

Árbol de la Vida y por ello simboliza la muerte y la desesperanza. Igualmente se puede hacer referencia a la parábola de la higuera marchita[737] y en tal caso el árbol sería toda persona que carece de la fe en Dios.

En la parte central inferior de la pintura existe un recipiente cóncavo con base trípode que es un caldero utilizado para sumergir en el mismo parte del cuerpo de varios condenados. Al ser el caldero o gran perol un instrumento que se utiliza para cocinar alimentos se asume que los pecadores en este caso están en parte sumergidos en algún tipo de líquido caliente tal y como si ellos fueran algún tipo de alimento. La idea de este castigo tan cruel en el más allá puede remontarse al antiguo Egipto, en cuyo imaginario escatológico se menciona que existía el suplicio de sumergir a los malvados en agua hirviente.[738] En el imaginario cristiano el castigo supraterrenal de la sumersión no sólo se realizaba en líquidos ardientes sino también en toda clase de fluidos nauseabundos y se reservaba para cierto tipo de pecadores. Así en el *Apocalipsis de Pedro* se relata que a las mujeres que habían concebido fuera del matrimonio y asesinado a su producto serían sumergidas en pus mientras que los usureros estarían entre sangre putrefacta.[739] En otros textos cristianos el castigo no estaba tanto en el tipo de líquido o en su temperatura sino en lo que había dentro de ese líquido, como en el *Apocalipsis de Pablo* en donde el agua en que se sumergía a los condenados era habitada por peces monstruosos que mordisqueaban el cuerpo ocasionando con ello gran dolor, además de que no a todos los pecadores se les zambullía en el mismo nivel, de esta manera a los impuros se les introducía hasta al ombligo en cambio a los que habían gozado con el dolor ajeno el agua les llegaba hasta las cejas.[740] Probablemente del texto anterior haya obtenido Gregorio de Tours la idea de incluir en su *Historia de los Francos* la concepción de que en el Infierno se bañaba en líquidos ardientes a los condenados hasta cierta altura de su cuerpo en relación a su grado de maldad, en consecuencia los más malvados estarían metidos en tales fluidos punitivos hasta

737 *Evangelio según san Marcos,* capítulo 11, versículos 12-14 y 20 y 22.
738 *Cfr.* **BUDGE**, *Op. cit., p. 50.*
739 *Cfr.* **BREMMER**, *et al*. *Op. cit*., p. 43.
740 *Cfr.* **PIÑERO,** *Op. cit.,* p. 32.

la frente en tanto que los menos malos sólo lo estarían hasta los tobillos.[741] En ciertos escritos referentes a visiones sobre el Infierno, sobre todo pertenecientes a la baja Edad Media, se enfatiza que tan tormentoso suplicio líquido estaba reservado a los malos sacerdotes. De esta forma la *Visión de Wetti* cuenta que aquellos párrocos que habían cedido ante la tentación demoníaca de la carne eran sumergidos en fluidos abrasadores junto con sus concubinas hasta la zona de los genitales.[742] Por otra parte en la ya mencionada *Visión de Alberico de Settefrati* se nos dice que a los obispos que permitieron celebrar misa a los sacerdotes corrompidos e irredentos se les daría como castigo en el Infierno sufrir dentro de una caldera ardientes líquidos fundidos.[743] En siglos posteriores a estas visiones el castigo del baño hirviente infernal sería dado a los pecadores relacionados con los placeres mundanos y los vinculados a cuestiones monetarias. Dante en la *Divina Comedia* imaginó a los malversadores, aquellos que se apropian indebidamente de caudales públicos o privados a su cargo, en el 8º círculo del Infierno siendo torturados por demonios que los hacen hundirse en brea caliente.[744] A su vez Thomas Kempis en su obra *Imitación de Cristo*[745] afirma que los grandes amadores de los deleites terrenales cuando vayan al infierno serán bañados con hediondo azufre. Cabe subrayar que en el texto calendárico *Le Grant Kalendrier et Compost des Bergieres*[746] se trata y se ilustra que todos los avaros al ser condenados al Infierno serán zambullidos en metal fundido por su grave pecado y los envidiosos de los bienes ajenos recibirán duchas de agua tan helada que se congelarán de dolor completamente. Finalmente sobre este castigo infernal hay que decir que tanto el objeto como la acción que lo componen tienen un interesante simbolismo en el ámbito cristiano. Por un lado el caldero era relacionado con las brujas

741 *Cfr.* **GRÉGOIRE DE TOURS**, *Histoire des Francs*, tome I (Paris: Dépôt central de la librairie, 1823), p. 189.

742 *Cfr.* **STRABO WALAHFRID**, *Visio Wettini o Die Visionen Wettis,* (Sigmaringen: J. Thorbecke, 1986), p. 60.

743 *Cfr.* **CEDRONE**, *Op. cit*., p. 23.

744 *Cfr.* **ALIGHIERI,** Dante, *La Divina Comedia,* canto XXI, versos 22-57.

745 Este texto cuyo titulo original es *De Imitatione Christi* fue escrito en el primer cuarto del siglo XV, y con la invención de la imprenta ampliamente difundido por todo el Occidente Medieval. En 1536 fray Luis de Granada lo traduce y lo publica al español y desde entonces hasta finales del siglo XIX fue de los libros más leídos por religiosos hispanos. La Edición de esta consulta es (Burdeos: Pedro Beaune, 1827) p. 61.

746 Esta obra de manufactura anónima fue realizada a finales del siglo XV y era libro calendario que daba consejos prácticos a los campesinos, marcaba los días festivos y diversos fenómenos astronómicos pero también principios de astrología y un compendio de las penas del Infierno, los grabados que ilustran estas penas tuvieron una fuerte influencia en las imágenes infernales venideras. (París: Guiot Marchant, 1493), pp. 81 y 83.

seguidoras del Diablo debido a que este objeto doméstico podía utilizarse también como instrumento de magia negra y así se convertía en un símbolo del intento de transgresión hacia la voluntad divina y por ende señal de la soberbia diabólica. Por otro lado la connotación negativa atribuida a la acción de la sumersión posiblemente proviene del filósofo griego neoplatónico Plotino quien mencionaba que la condena del alma misma era sumergirse en la materia ya que cuanto más se hundiera en ella más se hallaría en el error y el mal.[747] Ahora si se recuerda que existía la creencia de que en el Infierno se manifestaba la ley del *contra patior,* es decir que el castigo era una analogía de sus malas acciones, en el caso de la pintura de Acolman se puede ver que los que antes se sumergían alegremente en los placeres mundanos y en la posesión efímera de los bienes materiales, en el Infierno son castigados con hundirse en consecuencia de su afán por lo terrenal.

Si se fija la atención en el lado izquierdo inferior de este mural podrá percibirse una rueda de tamaño considerable que posee un buje amplio decorado con ondulaciones, con siete radios, tal vez en referencia a los pecados capitales, y en la zona de la llanta se ven unidos a ella dos cuerpos desnudos que deben de ser de los pecadores. Uno de los demonios descritos anteriormente es el encargado de hacer girar esta rueda de castigo. El suplicio de la rueda en el inframundo ya se encontraba presente en el imaginario grecolatino, así Virgilio nos cuenta que cuando Eneas visita el Averno se encuentra con cuerpos colgados de una rueda,[748] mientras que se ha encontrado que en el cuello de la crátera apuliana del Museo del Hermitage está representado el personaje mítico Ixión atado como castigo a una rueda en el Tártaro por orden de Zeus tras haber violado las costumbres de hospitalidad griega.[749] Los primeros escritos cristianos sobre el Infierno retomaron esta idea del castigo de la rueda como se puede atestiguar en el *Apocalipsis de Pedro*, donde se menciona la existencia de ruedas ardientes,[750] y en el *Apocalipsis de Pablo,* en el cual se menciona que las almas de aquellos

747 *Cfr.* **PLOTINO**, *Las seis Eneádas*, libro I, capítulo VIII, (Madrid: Gredos, 1992), p. 113.
748 *Cfr.* **VIRGILIO**, *La Eneida*, libro VI, capítulo VIII, (Madrid: Gredos, 1992), p. 230.
749 *Cfr.* **PENSA,** Marina, "Rappresentazioni dell'oltretomba nella ceramica apula" en Studia Archaeologica, No. 18, 1977, pp. 5-21.
750 *Cfr.* **BREMMER**, *Op. cit.*, p. 35.

que no quisieron arrepentirse están en una rueda que gira mil veces al día.[751] Hacia el siglo IX en el imaginario cristiano se gesta la opinión de que dicho castigo infernal estaba reservado para los peores pecadores en especial para los traidores, por lo que el desleal por excelencia que no es otro que Judas Iscariote, desde la perspectiva cristiana medieval, es descrito bajo el tormento de una rueda en el Infierno como en el texto *Navigatio Sancti Brandani batís.*[752] Dicha opinión todavía se encontraba presente en diversos escritos del ámbito hispánico publicados en los siglos XVI y XVII, entre los que destaca *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno* de Juan Eusebio Nieremberg,[753] en cuya edición de 1684 se puede ver un grabado de Dirk Bouttats donde se aprecia a Judas torturado en la rueda, y la obra del jesuita Cristóbal de la Vega titulada *Clarín sonoro que hace gente para el Cielo o tratado de las penas de los condenados* que narra:

> Vi una gran rueda, toda sembrada de navajas y espinas agudísimas hechas a ascuas de fuego en que esta extendido un solo hombre, movíase con tal velocidad y fuerza que hacia estremecer al infierno entero. Cuando llegaba el ruido a lo profundo, todos los demonios y condenados del infierno maldecían y blasfemaban con rabia y furor al miserable que en ella padecía, el cual entendió el novicio ser Judas que vendió a Cristo, cuyo pecado por ser tan horrendo y detestable aborrecían incluso todos los demonios del infierno.[754]

La tortura infernal de la rueda también fue relacionada a la falta capital del orgullo, por antonomasia el pecado del Diablo. De esta suerte en *Le Grant Kalendrier et Compost des Bergieres* se comenta que aquellos que en vida cometieron el pecado del orgullo serán castigados en el Infierno mediante una rueda girada por demonios.[755] Cabe mencionar que en la mayoría de las ocasiones las representaciones de las penas infernales sólo adquirían verdadero sentido en función del espectador ya que se pretendía a través de ellas brindar una lección moral más que hacer una simple descripción. En este caso la rueda por poseer el valor

751 *Cfr.* **PIÑERO**, *Op. cit*., p. 50.

752 *Cfr.* **HERNÁNDEZ GONZÁLEZ,** Fremiot ed., *Navegación de San Brandán,* (Madrid: Akal, 2006), p. 79.

753 *Cfr.* **NIEREMBERG**, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno... Op. cit.,* p. 359.

754 **VEGA,** Cristóbal de, *Clarín sonoro que hace gente para el Cielo o tratado de las penas de los condenados,* (Valencia: Benito Mace, 1675), p. 59.

755 *Cfr. Le Grant Kalendrier… Op. cit*., p. 82.

simbólico del giro y de la dinámica evoca los constantes cambios de la fortuna que sufre una persona a lo largo de su existencia, lo que a su vez pone en evidencia la falsa percepción del soberbio que por su sobrevaloración de sí mismo subvaloriza su contexto y piensa que su devenir siempre será favorable. Justamente desde la perspectiva cristiana tradicional el Diablo es un ejemplo de lo anterior ya que por su falta de humildad creyó erróneamente que podría salir avante en su proyecto de querer igualarse a Dios. Paradójicamente la rueda por su forma circular, no tiene principio ni fin, era símbolo de una de las características más particulares de los castigos luciferinos y del Infierno mismo, su eternidad. Así era comprendido por fray Luis de Granada como se puede leer en el siguiente segmento de su obra *Libro de la Oración y la Meditación:*

> Y si las penas del infierno son tan grandes, qué será si juntamos a ellas la eternidad de los tormentos que nunca han de haberse de acabar. Pasados diez mil años, añadirse han otros cien mil y después de estos añadirse millares de millones de años, cuantas estrellas hay en el cielo y cuanta arena hay en el mar y después de todo esto cumplido comenzará de nuevo a padecer de nuevo y así andará siempre la rueda perpetua de su tormento.[756]

La duración de las penas del inframundo, en aquellas culturas que desarrollaron la creencia en tales suplicios, ha variado según el imaginario de cada sociedad y el contexto histórico particular. A grandes rasgos se puede hablar de dos grupos, aquellos que creyeron que las penas en el más allá serían temporales y los que les dieron un carácter de eternidad. Entre los primeros se encuentran los antiguos egipcios quienes imaginaban a los responsables de la destrucción del equilibrio del *Maat* sufriendo una vez muertos terribles castigos pero cuya duración era finita ya que tendrían como destino final la aniquilación.[757] Los romanos de finales de la República y principios del Imperio también creían que las mortificaciones ultraterrenas sólo serían provisionales debido a que los condenados con el tiempo se purifican y mil años más tarde, después de haber bebido las aguas del olvido del río Lete, vuelven a

756 **GRANADA,** Luis de, *Libro de la Oración y Meditación, en el cual se trata de las consideraciones de los principales Misterios de nuestra fe y de las partes y doctrina para la oración,* capitulo XIV, sección 6, (Barcelona: Tomás Piferrer, 1767), p. 206.
757 *Cfr.* **SELEEM**, *Op. cit.,* p. 88.

nacer.[758] Por su parte en el segundo grupo se puede ubicar a ciertos miembros de la cultura de la Grecia clásica, quienes pensaban que mientras unos individuos si podían reparar sus faltas en el más allá tras sufrir sus penas correspondientes, existían otros que habían cometido faltas tan graves que el daño cometido no quedaría saldado nunca y sufrirían sus castigos por siempre, tal y como se lo dice Sócrates a Callicles.[759] Ahora bien, dentro de este grupo destacan los cristianos por el énfasis que le dan a la eternidad de las penas que sufren los transgresores en el Infierno. Así los castigos del Infierno cristiano ni tienen como fin la aniquilación ni la redención sino el eterno sufrimiento como medida de justicia. No obstante por lo menos en sus primeros siglos la comunidad cristiana tuvo discrepancias con respecto a este tópico. Por ejemplo, el apologista cristiano del siglo II conocido como Justino Mártir era de la opinión que sin duda Dios al final de los tiempos pondría fin a las penas de los condenados mediante su destrucción definitiva.[760] En una tónica similar pero ya en el siglo III los integrantes de la escuela teológica de Alejandría, como Clemente y Orígenes, arguyeron que debido a la gran misericordia divina al final de los tiempos todos los condenados en el Infierno serían perdonados y restaurados con Dios, inclusive el mismo Diablo.[761] Simultáneamente existían dentro del cristianismo opiniones contrarias a las anteriores que afirmaban vehementemente la eternidad de las penas infernales, como la de Minucio Félix expresada en su obra *Octavio,* donde se menciona que "no hay medida ni término para los suplicios infernales".[762] Tal postura sobre la duración de las sanciones infernales fue predominando en el imaginario cristiano en el siglo IV, tanto que fue apoyada por influyentes religiosos de la época, entre ellos Juan Crisóstomo, e incluida en una importante profesión o símbolo de fe como el *Fides Damasi*[763] a finales de la centuria. En el siglo siguiente la creencia en un infierno eterno se integraría a

758 *Cfr.* **VIRGILIO**, *Op. cit*., p. 231.

759 *Cfr.* **PLATÓN**, *Op. cit.,* p. 283.

760 *Cfr.* **RUIZ BUENO,** Daniel, *Padres apostólicos y apologistas griegos (s. II),* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2009), p. 730.

761 *Cfr.* **CROUZEL,** Henri, *Orígenes: un teólogo controvertido,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1998), p. 378.

762 **MINUCIO FELIX**, *Op. cit*., p. 162.

763 Este símbolo o profesión de fe fue atribuido al papa Dámaso y san Jerónimo, sin embargo hoy se sostiene que proviene de las comunidades cristianas de las Galias. Puede ser consultado en Justo Collantes, *La Fe de la Iglesia Católica: Las ideas y los hombres en los documentos del Magisterio,* (Madrid: : Biblioteca de Autores Cristianos, 1984), p. 808.

las posiciones oficiales de las autoridades eclesiásticas, sobre todo a partir de la celebración del Sínodo de Constantinopla en el año 543 convocado por el emperador Justiniano y avalado por el papa Vigilio en donde se declaró que:

> Si alguno dice o piensa que el castigo de los demonios o de los hombres impíos es temporal y que alguna vez tendrá fin o que llegará la apocatástasis (restauración con Dios) de los demonios o de los hombres impíos sea anatema.[764]

Diez años después tal artículo sería ratificado por el Segundo Concilio de Constantinopla, considerado el Quinto Concilio Ecuménico de la Iglesia Católica, y desde entonces la eternidad del infierno se convirtió en una creencia oficial del cristianismo.

Sin embargo no dejaba de ser algo contradictorio para cristianos y no cristianos que el Dios de amor que había sacrificado a su propio Hijo para salvar a la humanidad quisiera mantener de forma impertérrita por toda la eternidad a alguna de sus criaturas en el contexto de terribles sufrimientos. Los pensadores cristianos han dado diversas razones para tratar de justificar la eternidad del Infierno y sus penas. En principio se parte de que la perpetuidad infernal es una verdad revelada a través de ciertos pasajes de las sagradas escrituras que han sido interpretados por teólogos y religiosos respaldados por las autoridades eclesiásticas. Para tal efecto, del Antiguo Testamento se citan versículos de los libros de los profetas *Isaías*[765] y *Daniel*[766] en donde los teólogos cristianos han interpretado que las penas infernales tendrán un carácter eterno. Ahora que del Nuevo Testamento han sido utilizados pasajes del *Evangelio según San Mateo*[767] y del libro del *Apocalipsis* donde se menciona que "su tormento (de los condenados, los demonios y del Diablo mismo), durará día y noche por los siglos de los siglos".[768] Asimismo se han utilizado argumentos con lógica implicatoria como el de Juan Crisóstomo quien decía que "si la vida en el cielo con todas sus

764 *Ibidem*, p. 814.
765 *Cfr. Isaías*, capítulo 66, versículo 24.
766 *Cfr. Daniel,* capítulo 12, versículo 2.
767 *Cfr. Evangelio según san Mateo* capítulo 25, versículo 46.
768 *Apocalipsis*, capítulo 20, versículo 10.

buenaventuranzas es eterna la existencia en el infierno y sus suplicios también debía serlo".[769] Otros autores cristianos, como Agustín de Hipona centraron su alegato de la eternidad de las penas infernales en función de la calidad ontológica del sujeto ofendido por las malas acciones, es decir, los condenados infinitamente en el averno se lo merecían por que sus delitos habían sido contra Dios mismo.[770] Mientras que Gregorio Magno prefería centrar su argumento en la intencionalidad de los perpetradores del pecado, ya que si en vida tenían la intención de cometer constantemente pecados es completamente justo que no se deje sin suplicio a quienes quieren no estar jamás sin el pecado.[771] La escuela teológica de la escolástica inclusive llegó a asegurar que la magnanimidad divina no se veía afectada por la condenación perenne de los réprobos, debido a que la misericordia de Dios se encontraba presente no de manera de liberación total de la penas, cosa que sería injusta para los buenos, sino a modo de aligeramiento, en el sentido de que los castigos infernales son de menor intensidad de lo que en realidad el pecador merecía recibir.[772] Vale la pena indicar que Tomás de Aquino, retomando la idea platónica de que existen ciertas faltas que por su naturaleza son irreparables, nos dice que hay ciertos pecados que quebrantan el máximo sentido del orden, según el cual la voluntad del hombre debe estar sometida a la de Dios, de ahí que provoquen tal desorden que las consecuencias sean irremediables y por tanto acarrean una pena eterna. Agrega el teólogo de Aquino que las personas que caen en pecado mortal, por ser una transgresión cometida con pleno conocimiento y deliberado consentimiento, se colocan en una situación de la que no pueden salir más que con la ayuda del Creador, pero que tales sujetos por sus actos anticaritativos se encuentran separados de Dios, y de suyo reciben el reato de pena eterna.[773] De esta forma desde el siglo XIII el pecado mortal se convirtió en la mayor justificación de que el infierno y sus tormentos fueran caracterizados como eternos. Ya para principios del siglo XIV se encontraba bien asentada en el imaginario cristiano la

769 **JUAN CRISÓSTOMO**, *Obras de san Juan Crisóstomo III: Tratados ascéticos,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2000), p. 95.

770 *Cfr.* **HIPONA**, *Op. cit.,* p. 292.

771 *Cfr.* **MINOIS**, *Op. cit.*, p. 170.

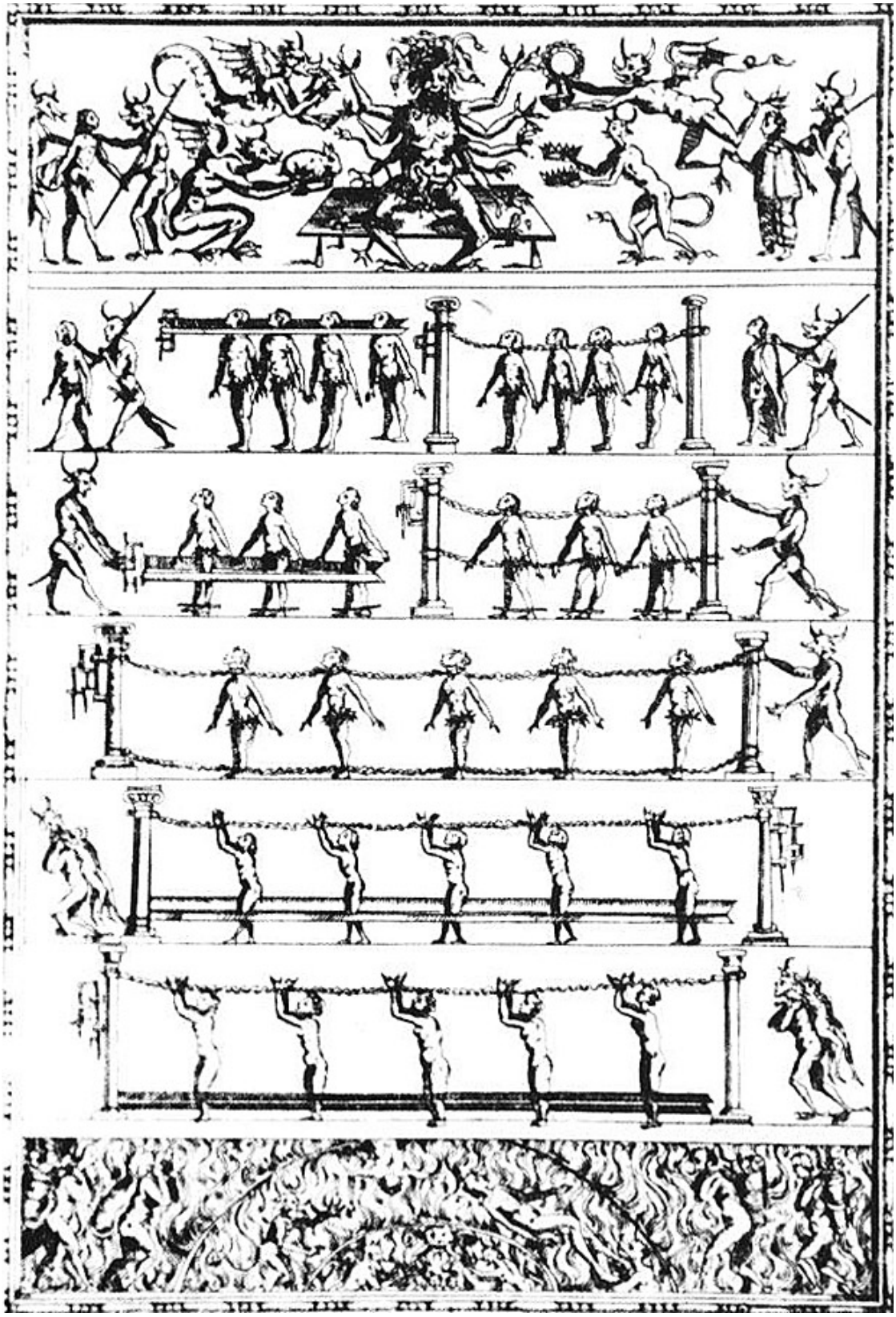
772 *Cfr.* **AQUINO**, *Suma... Op. cit.*, Tomo II, cuestión 21, artículo 4, p. 266.

773 *Cfr. Idem*.

idea que quien entraba al reino del Diablo en el más allá tendría que abandonar tras de sí toda esperanza, como lo pudo leer Dante escrito en lo alto de la puerta del Infierno.[774]

A continuación se analizará la figura 71 que es otro de los veintiséis grabados en cobre realizados por el mestizo novohispano fray Diego Valadés en 1579 para su obra titulada *Retórica Cristiana,* del autor y su escrito ya se habló en la quinta sección de este mismo capítulo. El grabado en cuestión es el número diez y nueve del texto y se localiza en la *Pars quarta*, sección que trata sobre la evangelización de la población indígena. Este ilustre fraile franciscano nombró a este grabado como *Tormentos a los pecadores,* le dio al mismo un formato rectangular vertical con un marco tripartito, el cual en su zona exterior se conforma por una serie de espacios en blanco separados entre sí por un grupo de cuatro líneas. Por su parte la zona media del marco es un espacio en blanco mientras que en su parte interior es oscuro por lo menos en el perímetro derecho y superior del grabado. Aunque carece de color alguno sí presenta sombreado que le otorga un mayor volumen a las imágenes representadas. El esquema general compositivo se encuentra organizado en siete registros horizontales superpuestos que contienen en su interior escenas de carácter doctrinal referentes al Infierno. A pesar de su tamaño, hay que recordar que el grabado tiene 2.5 x 1.2 centímetros, los personajes y objetos representados poseen gran detalle. Por la cantidad de espacio que ocupan, su temática y las barras dejadas en blanco que separan los registros superior e inferior del resto, la imagen se puede agrupar en tres partes diferenciadas: superior e inferior cada una conformada por un solo registro y la intermedia que cuenta con cinco registros. Antes de pasar al análisis pormenorizado de cada una de estas partes vale la pena mencionar que el hecho de que el número total de registros sean siete posiblemente sea una referencia hacia los pecados capitales pero también a que el número siete, a pesar de ser relacionado en general con el bien, en el imaginario cristiano se encontraba vinculado con actos de magia y de ahí que en ocasiones se le tomara como un número diabólico.

774 *Cfr.* **ALIGHIERI,** Dante, *Op. cit.,* "Infierno", Canto III, verso 9.



775

775 **Figura 71:** Diego Valadés, *Tormentos a los pecadores*, 1579.

Si se comienza el análisis de la imagen desde el registro más bajo se tiene una escena del averno envuelta en llamas y que se encuentra divida en tres zonas por dos líneas curvas concéntricas. En la zona central se puede ver el busto de tres condenados con facciones de congoja que se encuentran rodeados a su vez por tres demonios. De la criatura infernal de la izquierda sólo se observa de la cintura para arriba y su cola curveada. Su torso es musculoso y en la espalda sobresalen su par de alas quirópteras. El cuello es alargado parecido al de un equino, no posee cuernos pero sí unas pequeñas orejas de rumiante y su cara recordaría al de algún tipo de antílope si no fuera por su boca con forma de pico. Además detenta unos brazos muy largos que terminan en garras afiladas que se incrustan en los condenados. Por su parte el ser maligno de la derecha es similar al antes descrito sólo que éste no tiene alas pero sí cuernos, garras y cuello más pequeños además de que su cabeza tiene una forma más redondeada. Cabe destacar que la parte superior de su testa fue dibujada con una sucesión de curvas que tal vez quieran brindar una idea de cabello. Ahora bien, del personaje diabólico del centro fue solamente plasmado su rostro cuyo contorno es sumamente irregular y exhibe facciones humanas, pero lo más notable del mismo es que de su boca parecen salir dos patas con garras que por su forma rememoran las tenazas de un insecto. Ya en la segunda zona se encuentran otros dos condenados, una mujer desnuda que fue realizada en cuerpo completo en posición recostada y una de sus piernas es sujetada por un demonio. A diferencia de su víctima tal habitante del Infierno solo fue representado desde su parte superior del torso, el cual tiene una configuración bastante humanoide pero su cabeza tiene un carácter canino además de presentar un gran cuerno. Un segundo condenado también sin ropa alguna y aparentemente de sexo masculino fue dibujado con los brazos extendidos cayendo hacia la siguiente zona aunque sólo es perceptible la parte superior de su torso a diferencia del ser satánico que fue realizado de cuerpo completo muy cerca de él. Esta criatura quimérica tiene cornamenta de toro, rostro de ave, un brazo con garras y otro con forma de ventosa. En la tercera zona se localizan dos personajes a cada uno de los lados, los cuales resaltan por dos características, la primera es que puede decirse que son tamemes, es decir los cargadores indígenas

mesoamericanos que llevaban sus respectivos embalajes sobre sus espaldas. El contenido de su cargamento no es otro sino condenados destinados a arder en el fuego del averno. ¿A qué se debe la inclusión de personajes tan característicos del mundo prehispánico en un grabado sobre el Infierno?, en primera instancia habría que recordar que el realizador de la obra era de origen mestizo de ahí que se encontrase familiarizado con el imaginario de los habitantes originarios de la Nueva España. Además este grabado tenía un fin didáctico evangelizador y por tanto buscaba modificar las concepciones indígenas del más allá, una de las formas para lograr tal cometido era brindar a los posibles espectadores rasgos iconográficos de su propia cultura que ayudaran a familiarizarse con contenidos ajenos a su contexto sociocultural. Por ejemplo, una de las significaciones que podían implicar la imagen del tameme era referente a la idea de estar al servicio de otro, idea que nos lleva a la segunda de las características sobresalientes de los personajes descritos: humanos que son sirvientes en el Infierno. Para explicar lo anterior se puede recurrir a tres posibles sugerencias, inicialmente se debe aludir a que el demonio y sus huestes podían adquirir cualquier forma incluyendo la humana, así que bajo la anterior premisa los personajes tamemes no serían sino demonios con apariencia humana. Otra opción sería que tales personajes fueran efectivamente humanos, pero no de cualquier tipo si no de aquellos que el pensamiento eclesiástico de la época consideraba como los servidores por antonomasia del Diablo: sodomitas, herejes, judíos, apostatas, etc. Ahora que la tercera alternativa se basa en que éstos humanos sirvientes en el Infierno sería simplemente otro grupo de condenados ya que la misma servidumbre era tomada como otro de los muchos castigos del Infierno, se puede leer así en la obra *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno* en palabras del jesuita Juan Eusebio Nieremberg:

> Otra grande pena que hay en el Infierno es el de la servidumbre, dada especialmente a los facinerosos soberbios…ahora en el infierno han de ser eternos siervos de los demonios…ya que perder la libertad es la cosa que más estiman los hombres después de vivir. La del siervo en el infierno es la de las suertes más infames.[776]

776 **NIEREMBERG**, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno... Op. cit.,* p. 336.

Para terminar con esta sección del grabado habría que explicar por qué el Infierno podía ser dividido en formas concéntricas. Vale la pena mencionar que hasta el siglo XVI prevaleció en el ámbito de la cultura occidental la cosmovisión basada en el modelo aristotélico-ptolemaico adaptado al cristianismo. En dicho modelo el universo entero se encontraba organizado en formas esféricas sobrepuestas y la Tierra ocupaba el centro estático del universo mientras que en torno suyo, varias esferas, según Aristóteles hasta 56, rotaban de manera circular y contenían el resto de los cuerpos y espacios existentes. Desde la perspectiva cristiana la causa del movimiento, o primer motor, de estas esferas era Dios quien mandaba a sus ángeles que les dieran una trayectoria circular debido a que dicha forma era considerada como la más perfecta y por ende propia del Creador.[777] El Infierno concebido como parte de este universo antes descrito no podía por tanto escapar a tal forma de organización. Además de que era completamente lógico que al ser producto del imaginario de una sociedad altamente estratificada se pensase que los espacios del más allá presentaran una jerarquización similar que respondiese a los valores ideales del castigo justo y diferenciado.

En el segundo nivel de abajo hacia arriba se observa una escena compuesta por siete personajes, cinco de ellos se encuentran entre dos columnas con capiteles dóricos y están entrelazados por una cadena que los sujeta por medio de grilletes que portan en las muñecas, por lo cual se puede asumir que son parte de los condenados del Infierno. Además tienen otros rasgos en común, van desnudos a manera de escarnio, tienen abdómenes algo prominentes que puede ser signo de una vida entregada a los placeres mundanos. Cabe señalar que el cabello del segundo y cuarto de izquierda a derecha está tonsurado lo que muestra que estos individuos fueron frailes que no siguieron el camino de Cristo y cayeron en las tentaciones demoníacas. Conviene resaltar que aproximadamente a la altura de las rodillas este quinteto de pecadores está unido por un instrumento de castigo conocido como tronco

777 **RIAZA MORALES,** José María, *La Iglesia en la historia de la ciencia,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1999), pp. 204-206.

cepo. Dicho artefacto de tortura tenía como fin inmovilizar a la víctima por largos períodos, lo que le provocaba dolorosos calambres al transcurrir el tiempo. Aunque en apariencia el cepo no parece un castigo tan grave en comparación de otras torturas corporales, hay que recordar que esta pena se realizaba por lo general en un espacio público lo que acarreaba una patente humillación social y el encontrarse a merced de las vejaciones realizadas por la muchedumbre como insultos, golpes, escupitajos e inclusive el ser orinado y defecado, aunado a que el cepo al encontrarse en espacios abiertos dejaba al reo ante la exposición de los elementos climáticos y las picaduras de insectos. Se sabe que la población novohispana estaba familiarizada con el castigo del cepo, sobre todo los indígenas y los esclavos negros. Así Charles Gibson nos cuenta que los encomenderos y corregidores sometían al cepo a aquellos indios bajo su mando que se insubordinaban,[778] y el *Código Negro,* documento jurídico para regular el trato hacia los esclavos en Nueva España, escrito por el criollo Javier Gamboa, recomendaba el uso del cepo como pena correccional ante pequeñas faltas cometidas por los esclavos.[779] También algunos frailes doctrineros llegaron a aplicar cepos a los indígenas a su cargo que no eran mansos ni humildes de corazón por negarse a seguir sus enseñanzas religiosas, como lo hicieron los agustinos en el caso de un indio idólatra del pueblo de Olinalá.[780] De esta forma el cepo fue visto como el símbolo del castigo por excelencia, de ahí se explica su representación iconográfica en el imaginario novohispano. El sexto condenado de esta sección es transportado a manera de bulto por un demonio tameme el cual va desnudo y presenta varios rasgos humanoides aunque sus patas son de ave rapaz y lleva su típica cornamenta.

Ya en la tercera sección el espectador se encuentra con una escena muy similar a la anterior pero con algunos cambios. Aquí los condenados fueron realizados a la derecha y el demonio tameme a la izquierda. Las columnas por su parte tienen capiteles jónico y corintio además de que los individuos presentan distintas estaturas, tal vez un indicio de

778 *Cfr.* **GIBSON,** Charles, *Los aztecas bajo dominio español 1519-1810,* (México: Siglo Veintiuno, 2003), p. 96.
779 *Cfr.* **GAMBOA,** Javier, *Código Negro,* 1789, Archivo parroquial de Amatlán de los Reyes, Veracruz.
780 *Cfr.* **GRIJALVA**, *Op. cit.,* p. 78.

que en el Infierno podría haber réprobos de distintas edades. No obstante los cambios más interesantes se localizan en el pecador que va sobre la espalda del demonio tameme y en este mismo ser diabólico. En el caso del condenado fue trazado de manera tal que más que un cuerpo parece ser un simple resto humano, lo que nos habla de los tremendos suplicios existentes en el Infierno a los que los pecadores están condenados según las creencias de la época. Mientras que el ángel maligno tameme en esta ocasión muestra un doble rostro que puede ser indicio del carácter taimado y engañoso de toda criatura infernal. En la siguiente sección está una composición parecida a las dos anteriores pero en ella los condenados llevan los grilletes en el cuello y en vez de cepo llevan sólo cadenas en los tobillos. Asimismo los condenados no van totalmente desnudos ya que sus genitales fueron cubiertos por un grupo de hojas. Tal disimilitud con respecto a otros reos infernales representados en esta imagen posiblemente se deba a que por no estar sujetos de las muñecas el autor tenía que plasmar los cuerpos en distinta posición lo que traía el inconveniente de que se alcanzarían a percibir sus genitales y la imagen en su conjunto correría el riesgo de ser censurada. Es de interés señalar que hacia la segunda mitad del siglo XVI en los países católicos, como uno de los resultados de la Contrarreforma, se consideró inmoral el mostrar los genitales sobre todo en obras religiosas por lo que imágenes realizadas con anterioridad, por ejemplo los frescos de la Capilla Sixtina, fueron modificados acorde con esta disposición. Volviendo a la cuarta sección de esta imagen novohispana en específico, se tiene que el demonio en esta ocasión no carga ningún cuerpo, presenta un cuerpo humano con un rostro con pico y cuernos, sin embargo el rasgo más sobresaliente con respecto a los demonios antes descritos es que éste porta una espada, instrumento que puede ser una insignia de soberanía a la vez que refiere al dolor y al castigo. Con tal información se puede asumir que los condenados se encuentran en un lugar donde los amos y señores son los demonios los cuales fungen el papel de verdugos en el Infierno. La idea anterior se ve reforzada en la quinta sección de la imagen donde se observa dos demonios que también van armados además de que el ser satánico de la izquierda parece estar apretando el cepo a los tres

infelices que se encuentran dentro del mismo. Por cierto el trío de pecadores además de ser maltratados en el tronco cepo llevan una especie de grilletes en los tobillos al igual que otros tres réprobos que están encadenados del cuello y la cintura entre dos columnas. El énfasis en presentar elementos arquitectónicos clásicos en cinco de los niveles de la imagen tal vez sea un atisbo de fuentes iconográficas antiguas como las ilustraciones de los martirologios, que narraban la vida y muerte de los más destacados siervos de Cristo en la época de las supuestas persecuciones contra los cristianos en la Roma Imperial, y además dichas imágenes presentaban un contexto imaginario del arte grecorromano.

Como en la anterior sección la sexta puede dividirse en dos partes, la del lado derecho muestra cuatro condenados semidesnudos con grilletes en el cuello entre una columna jónica y otra dórica. En el extremo derecho a su vez puede verse un demonio humanoide con rasgos de ave y que lleva una larga vara. Al igual que la espada la vara podía simbolizar autoridad y castigo, en el ámbito cultural novohispano puede indicar el arrebato de poder. Este demonio conduce a un hombre que habría perdido su poder y es el único que está vestido lo que denota su importancia o por lo menos algún grado de distinción en relación a sus otros compañeros de condena infernal. Quizás en vida fue un cacique indígena que después de muerto por sus malas obras cobra conciencia del poder efímero que detentaba, lo cual otorga el mensaje de que también los poderosos podían terminar en el Infierno. En el otro extremo de este nivel otro demonio, pero con dos espadas y con rostro humanoide y cuernos, conduce a otro pecador semidesnudo posiblemente hacia su castigo. A su lado cuatro infelices más están inmovilizados por el cuello mediante un tronco cepo. La peculiaridad que en cada uno de los 5 niveles antes descritos los pecadores se encuentren sujetos a grilletes o cepos en distintas partes de su cuerpo puede sugerir que están siendo castigados por diferentes pecados y que según la naturaleza del pecado cometido por el réprobo una parte de su cuerpo sea la afectada. Así por ejemplo aquellos que decían mentiras y proferían blasfemias serían sujetados por la garganta en recordatorio a su falta cometida.

La idea de que existiese una separación de los pecadores por grupos o gavillas de encadenados y metidos en cepos según las transgresiones cometidas también se ve reflejada en ciertos textos católicos antiguos como se puede leer en *Maná del alma* de Pablo Señeri:

> Serán los pecadores separados en cepos, se secarán y atados en gavillas…Serán arrojados a las tinieblas exteriores atados de pies y manos…estarán todos ligados en varias gavillas para arder… los soberbios en una gavilla…los sensuales en otra, los avaros en otra. Y éstas son las diferentes mansiones, que habrá en el Infierno, como las hay también en el Cielo…según los diferentes grados de castigo.[781]

Asimismo las cinco secciones antes descritas hacen referencia a la concepción del Infierno como una cárcel donde los pecadores son los reos y los demonios sus custodios. Ciertos textos ayudan a confirmar dicha idea como la obra intitulada *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno* del jesuita Eusebio Nieremberg, en donde se afirma que:

> El infierno es cárcel rigurosísima para muchos millones de hombres. Cárcel hedionda y sucia a donde no faltan las ataduras y los grilletes…Recibirán los condenados una pena increíble porque estarán privados de su natural libertad, para no poder ir a donde quieran, como presos con cadenas y pesados grilletes o metidos en cepos, sin poder alguno aquellos desdichados de salir de aquel lugar lleno de miserias.[782]

En esta misma obra también se agrega que los grilletes y cepos del infierno cuentan con ciertas características especiales para hacerlos más tortuosos, precisamente tales instrumentos arderán tal ascuas para quemar siempre a los miembros de los condenados. Igualmente existirán cepos en el Infierno que causen terribles dolores por sus formas terribles que causan horror con sólo verlas, aunque el dolor infligido por los cepos, aclara el jesuita, será proporcional a sus pecados cometidos.[783]

Finalmente en el registro superior de esta imagen nos encontramos con la escena más interesante de la obra. En su centro se encuentra un demonio que por su tamaño, posición y

781 **SEÑERI,** Pablo, *Maná del alma, parte I,* (Madrid: Oficina de Joaquín, 1756), pp. 257-258.
782 **NIEREMBERG**, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno... Op. cit.,* p. 332.
783 *Cfr. Ibidem*, p. 333.

el estar recibiendo homenaje de otros demonios se puede asumir que es ni más ni menos que el propio Satanás señor del Infierno. Su cabellera es un grupo de serpientes, alegoría de los malos pensamientos pero también característica relacionada en la mitología clásica con las Gorgonas, seres que por desobedecer los designios divinos fueron castigados con un aspecto monstruoso. Su rostro aunque humano tiene una mueca maligna, señal de un personaje poco confiable, y de su boca salen llamaradas de fuego, elemento relacionado con el lugar de los condenados. De su cuello pende un collar conformado por un trío de pequeñas cabezas humanas lo que recuerda al espectador que se está ante el mayor enemigo del hombre. La parte superior de su torso parece humanoide si bien posee un abdomen gastrocéfalo el cual devora un pequeño cuerpo humano. Hay que recordar que la parte baja del abdomen y el estómago en el contexto del imaginario cristiano eran referentes del pecado de la gula y de las pasiones incontrolables, de ahí que fuera frecuente que en la iconografía medieval en occidente aparecieran los demonios con rostros en la zona abdominal. El Diablo, además de las características antes señaladas, fue representado con múltiples brazos como posible símbolo de la diversidad del pecado pero también aviso del nexo que supuestamente poseía con animales de múltiples patas como los insectos y los arácnidos. Es conveniente indicar que en la Biblia tales criaturas eran consideradas como impuras,[784] noción tal vez derivada de que algunos de ellos son ponzoñosos, los escorpiones, o de alguna manera dañinos para el hombre como las langostas. Pese a que sus piernas tienen apariencia humana sus extremidades son garras de ave rapaz, lo que brinda un indicio del carácter depredador de su dueño. Aquí Lucifer está sentado sobre una especie de tarima lo que es señal de su jerarquía sobre los otros demonios, de hecho entre la tarima y el Maligno fue dibujado un demonio siendo aplastado, a la vez que utilizado de asiento, por su abominable Señor. Ahora de su lado izquierdo hay un grupo de demonios que le ofrecen diversas ofrendas, de ellos a la altura de su cabeza está un demonio con apariencia fantasmal, debido a que carece de miembros inferiores, que le rinde tributo con una especie de plantas que tienen la apariencia de ser flores. Hay que recordar que

784 *Levítico,* capítulo 11, versículo 20: "A todo insecto que vuele y camine deben considerarlo despreciable".

en ocasiones en el contexto del imaginario cristiano la flor simbolizaba el apetito carnal y en el ámbito mesoamericano estaban relacionadas con la magia pero también con la sexualidad.[785] Bajo el demonio anterior se encuentra otro pero éste con forma humanoide, musculoso, con joroba y rostro cánido el cual lleva entre sus manos un pequeño animal lagomorfo. Cabe mencionar que dichos animales en el simbolismo cristiano eran vinculados con la lujuria por su gran capacidad de reproducción, y con la cobardía a causa de su comportamiento sumamente reservado, no obstante también eran vistas como criaturas indefensas que eran victimas por antonomasia, como ocurre en el caso de esta imagen. En ambos extremos del registro se encuentran demonios, dos a la izquierda y uno a la derecha, que entregan dádivas de tipo humano. De un lado un hombre semidesnudo que es sujetado por los hombros y uno de sus brazos por tan malignos seres y que es despojado de su tilma. Del otro una mujer que viste a la usanza indígena, huipil con enredo, y es conducida hacia Satanás en calidad de sacrificada. Aunque este trío de habitantes del averno antes señalados tienen una pinta humana todos ellos tienes rasgos animales, como los cuernos, e inclusive uno de ellos tiene tumoraciones en su cabeza. La entrega de tales víctimas humanas al Señor infernal recuerda el pasaje de algunos textos escritos entre los siglo XVI y XVIII donde se describía que el primer acto al entrar al Infierno era ser llevado ante el anfitrión del lugar, que no era otro que el mismo Diablo, el cual procedía a ordenar a sus perversos súbditos que se le diese al recién llegado una bienvenida atroz como se puede leer a continuación en este segmento de *Luz de la fe y de la ley*:

> Los demonios trajeron ante Lucifer al condenado, el cual le dio un abrazo de tal que todo quedó más encendido que el hierro cuando lo sacan de la fragua. Apretándolo fuertemente decía: Se bienvenido a Palacio, ahora verá los gustos y regalos que le tengo preparado. Vayan todos dijo vayan abrazando a nuestro amigo…Dijo Lucifer vendrá cansado llévenlo a mi baño de recreo que es un estanque de fuego…Ahora llévenlo a la cama y lo pusieron en una cama ardiente…Y añadió el Príncipe infernal: que coma tráiganle un plato asquerosísimo.[786]

785 *Cfr.* **BIEDERMANN**, *Op. cit.,* p. 196.

786 **BARON**, *Op. cit.,* p. 309.

Ubicando al espectador en el lado derecho del registro superior de la imagen se observa un demonio volador que lleva en una de sus manos algún género de aro con doble círculo adornado con semicírculos en su contorno que puede tener el papel de un collar o algún otro adorno que implique riqueza. Mientras en su otra extremidad lleva un balde con un recipiente dentro que en este caso tiene la idea de que se está ofrendando a Satanás un líquido valioso ya sea agua, vino o aceite aromático. Para finalizar se tiene a otro siervo maligno con cola de serpiente que rinde pleitesía a su pérfido Amo por medio de dos tocados que porta en sus zarpas y que por su figura deben ser coronas. Destaca el hecho de que estos objetos tienen siete picos posiblemente en referencia a los pecados capitales muy propios del Rey del pecado. Hay que tener en mente que la corona, por ser un tocado que hace parecer la cabeza más alta y por lo tanto por encima de otros lo que acarrea una señal de superioridad, se ha convertido en el signo por excelencia de la autoridad de un monarca. Así el que un demonio le entregue un par de coronas al Diablo es un reconocimiento que éste es el mandatario del Infierno o que por lo menos existe una jerarquía entre los demonios en el eterno lugar de los condenados.

Pese a que en ciertos pasajes bíblicos del Nuevo Testamento[787] al Diablo se le de el título de mandatario, o *archón* en griego antiguo,[788] no se especifica que éste sea el Señor del Infierno. Será hasta el siglo IV de nuestra era cuando en textos apócrifos como en los *Hechos de Pilatos*[789] y los escritos de la patrística de la época, entre ellos los de Juan Casiano,[790] se diga expresamente que el Infierno es el reino de Satanás. Así se irá conformando en la tradición cristiana por medio sobre todo de las narraciones populares en los siglos posteriores la idea que el Diablo es el que gobierna en el averno donde es servido por sus huestes malignas. Con ello se logró liberar de la responsabilidad por los tormentos del Infierno al Dios cristiano, reforzando de esta forma su supuesta bondad infinita, y asignando a su Adversario y a

787 *Cfr. Evangelio según san Juan,* capítulo 12, versículo 31 y capítulo 14, versículo 30; *Evangelio según san Mateo,* capítulo 9, versículo 34.

788 La palabra archón proviene del griego ἄρχων que significa mandatario o jefe, de tal palabra provienen términos relacionados con el campo semántico del poder en lenguajes modernos como el español, por ejemplo: monarquía, anarquía, jerarquía, etc.

789 *Cfr.* **RUSSELL**, *Satanás… op. cit.*, p. 110.

790 *Cfr.* **CASIANO,** Juan, *Colaciones,* (Madrid: Rialp, 1962), p. 44.

sus huestes tan desagradable e incómoda tarea punitiva. La confirmación definitiva de tal planteamiento se dará hacia el siglo XIII en los textos de santo Tomás de Aquino en especial en la *Suma Teológica*. En este escrito de Aquino en la parte titulada *Tratado sobre los ángeles,* en la cuestión 63, artículo 8º se menciona que cuando el Diablo exhortó a otros ángeles a pecar y éstos al obedecerle, en castigo quedaron sometidos a su poder y órdenes.[791] Para reforzar su argumento utiliza las citas bíblicas del *Apocalipsis* en su capítulo 12, versículo 4, "El dragón arrastró tras de sí a la tercera parte de las estrellas", y a la *Segunda Carta de San Pedro* en su capítulo 2, versículo 14, donde se menciona que cada cual es esclavo de quien le venció. Para Tomás de Aquino quedaba claro que existía una jerarquía entre los demonios precedida por Satanás.

A continuación se hará un análisis de dos imágenes pertenecientes a los murales de la capilla abierta o de indios del ex convento de San Nicolás Tolentino ubicado en la población de Actopan en el estado de Hidalgo.[792] Dicho convento fue ordenado construir por los agustinos en 1546, empezado a edificarse en 1550 y concluido hacia 1573.[793] En el costado izquierdo del templo está anexada la capilla de patio o abierta que es donde se encuentran las dos imágenes. Construida por medio de mampostería la capilla cuenta con la estructura de una amplia bóveda de cañón sostenida por un muro testero y dos paramentos más. Este adoratorio fue decorado con pinturas murales realizadas posiblemente entre 1570 y 1580 por pintores indígenas anónimos dirigidos por los frailes. A grandes rasgos, sobre la obra pictórica a nivel general de la capilla, se puede decir que la técnica escogida para estas pinturas fue el fresco, por su parte se sabe que los aglutinantes y pigmentos utilizados son de origen mesoamericano en su mayoría. En cuanto a los elementos estilísticos se puede notar

791 *Cfr.* **AQUINO**, *Op. cit.,* cuestión 63, artículo 8º, p. 624.

792 Por la temática de este trabajo se juzgó conveniente escoger sólo dos de las escenas donde aparecen demonios de los murales del Convento de Actopan. Para una descripción más completa de dichos murales con temática infernal recomiendo los dos siguientes trabajos: Isabel Estrada de Gerlero, "Los temas escatológicos en la pintura mural novohispana del siglo XVI" en Traza y Baza: Cuadernos hispánicos de simbología, arte y literatura, No. 7, 1979, y Arturo Vergara Hernández, *El infierno en la pintura mural Agustina del siglo XVI, Actopan y Xoxoteco en el estado de Hidalgo,* Tesis de maestría en historia de México por la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009.

793 *Cfr.* **BALLESTEROS,** Víctor Manuel, *La orden de San Agustín en Nueva España: expansión septentrional en el siglo XVI,* Tesis de maestría en historia de México por la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1991, p. 35.

en la obra algo de sincretismo entre la tradición pictórica europea y la indígena. Por ejemplo en los contrastes cromáticos en los cuerpos para dar volumen, propio del modelo plástico occidental, que están en combinación con rasgos faciales casi inexpresivos hasta cierto punto, más propios de los tlacuilos. Como en el grabado de Diego de Valadés los desnudos presentes en el mural siguen la corriente púdica cristiana de evitar mostrar los genitales. La bóveda fue decorada con trazos que simulan ser casetones mientras que los paramentos exhiben escenas referentes a pecados y sus respectivos castigos infernales.

Centremos primeramente nuestra atención en la figura 72, la cual es una escena que muestra un suplicio infernal pintado en la parte superior del primer tercio del muro izquierdo de la capilla abierta del ex convento de Actopan. La imagen se compone por tres demonios que fuerzan a un pecador habitante del infierno a tomar algún tipo de líquido, que por el recipiente puesto al fuego se asume que debe estar a muy altas temperaturas. Uno de los miembros de las huestes diabólicas sujeta con uno de sus brazos un instrumento con el cual extrae de una olla, que posee asas y cuello acampanado, el fluido tórrido punitivo mientras que con la otra pone un cucharón unido a un embudo que va directamente a la boca del réprobo. El agente satánico en cuestión fue realizado con un cuerpo humanoide de color rojo, que en el contexto del ámbito infernal estaba relacionado con los sentimientos descontrolados del odio y del furor, pies de ave rapaz y cola de mono. Lleva también las características alas de murciélago y los cuernos caprinos aunque a diferencia de otros demonios esté lampiño llegando inclusive a ser calvo. Sus ojos son grandes y le fueron pintados sus respectivos párpados, sus cejas son abundantes al grado que parecen ser una sola, la nariz por su parte tiene forma felina. La boca se encuentra abierta, muestra algunos cuantos dientes y de ella sale una lengua ampulosa pero que también puede simbolizar la vírgula de la palabra. Hay que mencionar que existía la creencia de que en el Infierno los demonios lanzaban maldiciones, improperios, clamores y gemidos para aumentar el suplicio contra sus víctimas de tortura, como nos dice el dominico fray Luis de Granada en su *Libro de oración y meditación*.[794]

794 *Cfr.* **GRANADA**, *Op. cit.*, capítulo XIV, sección 2, p. 193.

795

795 **Figura 72:** Anónimo, *Castigo infernal de la ingestión de líquidos ardientes*, siglo XVI.

Según el imaginario cristiano las palabras de los demonios tenían tal poder que su ámbito de acción no se restringía al Infierno sino que constantemente las huestes de Satán se encargaban de esparcir chismes y difamaciones entre los habitantes del Mundo. El Doctor Joseph Boneta en su obra *Gritos del Infierno para despertar al Mundo* afirmó que el origen último de toda cizaña se hallaba en el Diablo; según Boneta éste revelaba a sus víctimas una vez que se encontraban en su reino maldito que él durante su vida se había encargado de sembrar discordias mediante chismes que habían nublado el juicio del condenado lo que al final hubo de conducirlo a caer en sus garras infernales.[796] Los otros dos demonios colaboradores en este castigo del averno se encuentran obligando al réprobo a mantener la boca abierta por medio de unos instrumentos en forma de varilla los cuales tienen una terminación en "U". Debido al deterioro del fresco, de uno de ellos sólo se alcanza a percibir una pata rapaz, uno de los brazos con los que sujeta su varilla correspondiente y parte de su cola. Afortunadamente su compañero maligno conservó mayor integridad pictórica por lo que es posible observar que fue realizado de manera similar al primer demonio descrito de este fresco aunque diferenciándose porque su torso, extremidades y cola poseen un tono verde ocre que hace referencia a su degradación corporal como muestra de su espíritu corrompido. Su cola recuerda a un mayal con púas y por tanto un arma más para el castigo de los condenados. Su cabeza tiene un gran hocico, dos grandes cuernos y una forma de reptil que puede ser de dragón, elementos todos que revelan su ferocidad.

El castigo de la ingestión de líquidos ardientes estaba presente desde la alta edad media en el imaginario cristiano infernal. Así según la *Navigatio Sancti Brandani* o *Viaje de san Brandán* los demonios atormentaban a Judas atiborrándolo de cobre y plata fundidos en recompensa a su desmedida codicia.[797] La idea de sancionar la excesiva ambición a través de la ingesta de metal fundido tal vez provenga a su vez de las fuentes clásicas como Plutarco, que en sus *Vidas Paralelas* relata que la gran codicia del triunviro Marco Licinio Craso

796 *Cfr.* **BONETA,** Joseph, *Gritos del infierno para despertar al mundo,* (Madrid: Viuda de Juan García Infanzón, 1718), p. 19.
797 *Cfr.* **HERNÁNDEZ GONZÁLEZ,** *Op. cit*., p. 80.

fue penada con la ingestión de oro fundido tras su derrota ante los Partos.[798] No obstante los cristianos hicieron que en el lugar del Diablo la glotonería también fuera castigada con la ingestión de líquidos ardientes como lo refiere *Le Grant Kalendrier et compost des Bergieres* que también nos muestra en uno de sus grabados la manera en que los glotones son obligados por los demonios a tomar sustancias férvidas con instrumentos muy similares a los que aparecen en el fresco analizado.[799] Escribió el monje cartujano Antonio de Molina que en general este castigo también fue vinculado con aquellas otras malas acciones en las que se veía implicada la boca por ejemplo el decir y propagar murmuraciones, calumnias y blasfemias.[800] Asimismo Francisco Escrivá en sus *Discursos* cuenta que todos aquellos que abusen de las bebidas embriagantes recibirán su castigo en el Infierno de la misma manera.[801] A causa de la ubicación del fresco, en la capilla de indios, lo más probable es que la obra haya estado dirigida principalmente a la población indígena del lugar, lo anterior lleva a pensar que en este caso en específico el castigo estaba vinculado con la embriaguez. Es adecuado señalar que existía una preocupación del lado de los frailes por el supuesto aumento del consumo de bebidas embriagantes entre la población indígena novohispana a partir del inicio de la pérdida de sus antiguas costumbres restrictivas. Algunos de los frailes explicaron tal crecimiento en el vicio alcohólico como una influencia del Diablo para mantener alejados a los indios del camino de Cristo.[802]

Por su parte el condenado fue pintado desnudo, con tez apiñonada y pelo corto negro, en una posición corporal horizontal boca arriba y colocado sobre una estructura con forma reticular de apariencia metálica lo que induce a pensar que se trata de una parrilla. Tal objeto potencialmente puede hacer referencia al martirio de San Lorenzo, diácono de Roma que según la mitología cristiana fue torturado en una parrilla ardiente en el siglo III y que por su

798 *Cfr.* **PLUTARCO MAESTRIO**, *Vidas paralelas,* Vol. V, (Madrid: Gredos, 2007), p. 395.

799 *Cfr. Le Grant Kalendrier… Op. cit.,* p. 86.

800 *Cfr.* **MOLINA,** Antonio de, *Exercicios espirituales de las excelencias, provecho y necesidad de la oración mental, reducidos a doctrina y meditaciones sacados de los Santos Padres y Doctores de la Iglesia,* (Madrid: Joseph García Lanza, 1758), p. 306.

801 *Cfr.* **ESCRIVA** Francisco, *Discursos de los estados de las obligaciones particulares del estado y oficio según las cuales ha de ser cada uno particularmente juzgado,* (Valencia: Juan Crisóstomo Garrís, 1613), p. 124.

802 *Cfr.* **RUZ BARRIO,** Miguel Ángel, "La embriaguez indígena en la Nueva España" en **NUÑEZ ROLDÁN,** Francisco (coord.), *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico de la Edad Moderna,* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007), pp. 595-605.

aparente origen hispánico tuvo una amplia veneración en todo el Imperio español.[803] Aquí es pertinente indicar que el Infierno desde la perspectiva cristiana también era el lugar donde los santos obtendrían la revancha de sus torturadores, que no eran sino seguidores del Diablo. Precisamente fray Luis de Granada recomendaba a sus lectores imaginar parte de las penas del Infierno semejantes a los castigos corporales con que los santos fueron martirizados pero recordándoles que si las personas tuvieron la capacidad de realizar tales crueldades con los santos que atrocidades no serían capaces de cometer los demonios con los condenados del Infierno.[804] Dicho discurso cristiano sobre las penas del Infierno, tanto visual como escrito, estaba en función de la retórica atricionista, la cual buscaba el arrepentimiento de los creyentes cristianos por medio del miedo. Tal temor a los tormentos infernales al mismo tiempo que estimulaba las virtudes cristianas de los espectadores funcionaba como una especie de exutorio de sus frustraciones por reprimir sus deseos y de sus rencores surgidos por las injusticias de este mundo. Así el cristiano podía darse el permiso de expresar sus sentimientos sádicos sin sentir culpa al observar pinturas como ésta y pensar que los salvos, entre los que se incluía él mismo por supuesto, se alegrarán desde el Paraíso por el sufrimiento de los pecadores atormentados por los demonios en el Infierno.

Con este tipo de pinturas infernales quedaba claro que los demonios tenían amplias capacidades de causar dolor a los réprobos. Fray Antonio de Molina explicaba a sus lectores que el ahínco con que los demonios producían sufrimiento a los condenados provenía del terrible aborrecimiento y envidia que sentían éstos por los hijos de Adán. Aunado a que sus víctimas eran su objeto de venganza contra el Creador, ya que al no poder causarle ningún mal a Dios hacían todo lo posible por afectar a aquellas criaturas que terminaron en el Infierno. Por si fuera poco los demonios tenían plena diligencia y potestad del Supremo para no dejar impunes los pecados mortales que sus víctimas infernales cometieron en vida.[805] A pesar de lo anterior existía también la creencia que los mismos demonios también sentían dolor en el

803 *Cfr.* **CASTAÑEDA,** Mauricio, *San Lorenzo: la historia del santo mártir y otros relatos en los que figura el nombre de San Lorenzo,* (Madrid: s. ed., 1976), pp. 3-10.
804 *Cfr.* **GRANADA**, *Op. cit*., capítulo XIII, sección 1, p. 180.
805 *Cfr.* **MOLINA**, *Op. cit*., p. 310.

Infierno por haberse desviado del buen camino del Señor como argumentó Tomás de Aquino en su *Suma Teológica.* De esta forma nos dice el teólogo medieval, que si el hombre es atormentado con dolores en castigo por su pecado con mayor razón es justo que el Diablo y sus huestes sufran en el Infierno ya que su pecado fue más grave debido a su calidad angélica. Igualmente, no obstante que el Maligno y sus ángeles son seres espirituales y carecen de órganos corporales con facultades sensitivas, éstos paradójicamente si perciben el dolor si se entiende que dicha sensación puede definirse como una reacción contra lo que es y lo que no es, es decir una afrenta a la voluntad. Si se tiene en consideración que es indudable que los demonios quisieran que muchas cosas que son no fueran, por ejemplo la condenación de la humanidad entera, entonces se puede afirmar que en los demonios hay dolor. Finalmente como todas las criaturas racionales los demonios tienen una inclinación natural hacia la bienaventuranza de la cual se ven privados por sus actos malignos lo que les genera otra fuente de dolor.[806]

La figura 73 también pertenece al muro izquierdo del fresco de la capilla de indios del ex convento de Actopan, sólo que ésta se ubica en el segundo tercio de dicho paramento. En esta escena se puede ver una especie de madero largo y grueso posicionado de manera horizontal y que es sostenido por horcones a sus lados. A lo largo del madero se observan una serie de ganchos de los que cuelgan extremidades humanas y en la parte superior de su zona central está una cabeza decapitada que exhibe con sus cejas señal de angustia. Dos demonios se encuentran colgando miembros humanos en la viga jugando así su papel de carniceros. Ambos cuentan con cuerpos humanoides rojizos con sus respectivos rasgos animales, cabeza de reptil y alas quirópteras. El demonio de la izquierda tiene un gran hocico abierto que hace alarde de su fiereza mientras que el de la derecha presenta protuberancias que acentúan su horrible aspecto. Otros tres agentes satánicos fueron pintados como espectadores de esta carnicería humana infernal. El demonio colocado en el extremo derecho es muy similar a los antes descritos pero éste tiene una coloración diferente, cuerpo verdoso y cabeza ocre, y

806 *Cfr.* **AQUINO**, *Op. cit.*, cuestión 64, artículo 8º, p. 596.

las garras de sus manos lucen más grandes y afiladas. Un cuarto diablo, que está bajo la viga entre los horcones, detenta un cuerpo de animal cuadrúpedo que puede ser de tipo félido o cánido y parece abalanzarse sobre las extremidades humanas colgadas. Su cabeza de color café recuerda a la de una salamandra, tiene cuernos verdes estilizados hacia atrás y su hocico tiene los bordes rojos. De esta última parte sale una enorme vírgula que semeja una lengua de batracio en dirección a la cabeza cercenada. El más llamativo de todos los demonios de esta escena fue ubicado en el registro inferior del lado izquierdo. Se destaca por patas delanteras con pezuñas y su cabeza con morfología de ave psitácida. Cabe señalar que en el imaginario cristiano el loro, por su capacidad de imitar voces humanas, podía simbolizar la burla maliciosa y el engaño, ambas cualidades demoníacas.

La tortura por descuartizamiento está considerada como una de las más atroces no sólo por el terrible dolor que debía producir sino por el estado final de profanación del cuerpo de la víctima. Así en la antigua Roma tal suplicio estaba reservado a los máximos traidores, como cuando Tulo Hostilio, el tercero de los legendarios reyes romanos, mandó a descuartizar a Mecio Fufecio, dictador de los albinos, por haber violado la alianza que había hecho con los romanos.[807] De ahí que no fuera raro que en el imaginario cristiano se le haya designado en el Infierno dicho castigo al mayor traidor de todos, Judas, por lo menos una vez a la semana.[808] En una narración del siglo XII conocida como la *Visión de Tungdal* se cuenta que los condenados al Infierno serán destrozados por un monstruo con pico de hierro, especialmente los impúdicos.[809] Puede pensarse que se quería trasmitir la idea de que los que en vida se ufanaban de su cuerpo y lo mostraban de manera pecaminosa en el reino del Diablo sufrirían la pena de ver su preciado bien corporal totalmente aniquilado. Dante por su parte menciona en la *Divina Comedia* que aquellos que en vida hubieron cometido toda clase de excesos con diversos tipos de placeres serían llevados al tercer círculo del Infierno donde serían despedazados una y otra vez por el terrible Cerbero.[810]

807 *Cfr.* **TITO LIVIO**, *Historia romana,* (México: Porrúa, 1994), p. 53.
808 *Cfr.* **HERNÁNDEZ GONZÁLEZ**, *Op. cit.*, p. 81.
809 *Cfr.* **MINOIS**, *Op. cit.*, p. 207.
810 *Cfr.* **ALIGHIERI,** Dante, *Op. cit.,* libro III, canto VI, versos 1-33.

811

811 **Figura 73:** Anónimo, *La Carnicería infernal*, siglo XVI.

Acaso tal castigo sea alusión al desorden que traen al cuerpo todos los excesos. Ahora que según se lee y se ve en el *Le Grant Kalendrier et compost des Bergieres* los que eran atormentados con el descuartizamiento eran los coléricos.[812] En el Infierno, la ira de los condenados como cualquier sensación no controlada, se ve revertida contra ellos mismos desmembrando su cuerpo. En cambio para el jesuita fray Cristóbal de Vega todos los réprobos en algún momento de su estancia en el Infierno merecían ser despedazados por hachas y espadas empuñadas por los crueles demonios y exhibidos para su vergüenza.[813]

¿Qué otros posibles simbolismos puede tener la imagen de la carnicería infernal además de los antes señalados? El castigo del descuartizamiento mostraba la disolución de la unidad personal como consecuencia de los actos pecaminosos que acarrean consigo el caos y el rompimiento de la armonía de la creación divina. Así un cuerpo desmembrado, y por tanto fuera de su orden natural, era una analogía de un alma desviada que estaba transgrediendo los preceptos divinos y era seguidora de lo corrupto. Conjuntamente el despedazamiento corporal punitivo puede expresar el aborrecimiento contra los individuos que en vida oprimen a los demás ocasionando el desgarramiento de otros, metafóricamente hablando, con tal de complacer sus egoístas y malignos intereses. Tal punición revelaba también otra de las características del Infierno: el espacio compresivo del que eran presa los condenados. Cuando un réprobo es mutilado se le está negando la más exigua área, que es la de su propio cuerpo, ya que al pintarse dislocado se está borrando simbólicamente la frontera de demarcación entre pecador y su contexto. La imagen icónica de la carnicería infernal podía tener la función de hacer una crítica a la vez que combatir los posibles resabios de la práctica de la antropofagia ritual indígena mediante su demonización. De esta forma se les recordaba a los indios que el comer carne humana era un acto denigrante y totalmente opuesto a la fe cristiana que sólo podía ser cosa del Diablo y su lugar. A su vez la semejanza de la escena con las carnicerías de la época constituye un memento amenazante del fin funesto de aquellos malos carniceros que se atreverían a vender su producto en mal estado, esto en cumplimiento de la ley del

812 *Cfr. Le Grant Kalendrier… Op. cit.*, p. 88.
813 *Cfr.* **VEGA**, *Op. cit.,* p. 57.

talión infernal ya referida. Pero sobre todo simboliza el castigo de la carne y por ende de los sentidos mismos.

Exponer los miembros de los condenados a la manera de piezas de carnicería debía hacer pensar a los espectadores que aquel cuerpo que en vida les había generado tantos deleites en el Infierno se convertía en un enemigo más del condenado. Fray Luis de Granada imaginó lo que debía pensar un réprobo sobre su cuerpo en el lugar del Diablo:

> ¡O malaventurado cuerpo, principio y fin de mis dolores! ¡O cuerpo causa de mi condenación! ¡O cuerpo no ya compañero sino enemigo! ¡O cuerpo no ayudador sino perseguidor!, ¡O cuerpo no morada sino cadena y lazo de mi perdición!, ¡O carne hedionda, a qué tales tormentos me haz conducido con tus placeres! ¿Este es el cuerpo por quien yo pequé? ¿De este eran los deleites por quien yo perdí? ¿Por este muladar podrido perdí el Reino del Cielo? ¿Por este vil y sucio tronco perdí el fruto de la vida perdurable? ¡O demonios infernales levantaos ahora contra mi y despedazadme, que yo merezco este castigo! ¡O sentidos malaventurados qué caros me cuestan ahora sus regalos![814]

Precisamente según el imaginario cristiano aquellos dolores que percibían los condenados a través de sus sentidos corporales se englobaban en la llamada pena de sentido. La justificación de tal punición se encontraba una vez más en función del talión infernal: "por que así como los malos ofendieron a Dios con todos sus miembros y sentidos, y de todos ellos hicieron armas para servir al pecado, en respuesta Dios ordenara que todos sus sentidos sean atormentados en el Infierno".[815] Desde la perspectiva de la teología formal la pena de sentido resarcía la falta cometida por la parte del pecado mortal constituida por *Conversio ad creaturas*, que es el amor desordenado hacia uno mismo y los placeres temporales.[816] Asimismo la pena de sentido tenía un carácter universal para todos los réprobos, es decir la sufrían todos sin importar la gravedad o tipo de pecado cometido. Así el tacto de todos los condenados se veía atormentado por el calor insoportable a tal grado que su cuerpo parecería

814 **GRANADA**, *Op. cit.*, capítulo XII, sección 4, pp. 167-168.

815 *Ibidem*, p. 181.

816 *Cfr.* **PINELLI**, *Op. cit.*, p. 137.

un hierro encendido que ha estado mucho tiempo en la fragua y todos sus humores corporales hervirían como en una olla al fuego; simultáneamente sentiría un frío tan intolerable que sus dientes y huesos crujirían sin cesar.[817] Por su parte el gusto de los réprobos se pensaba que sería sancionado en Infierno con hambre y sed tan avasalladoras que los pecadores desearían comer su misma carne y beber su propia sangre pero ni eso les sería concedido.[818] En el castigo del resto de los sentidos estaban especialmente implicados los demonios. De esta forma el oído además de tener que soportar la confusión de voces y gemidos de los otros condenados será acosado por sonidos provenientes de las huestes de Satán que inclusive tocarán ruidosas y disonantes trompetas para aumentar el suplicio.[819] Ahora que el olfato sufrirá terriblemente por el hedor del infierno, las fuentes de tal fetidez serán: toda la mierda y todo tipo de deshechos que se acumulan en el Infierno ya que este lugar es la letrina y el basurero del mundo, el azufre, el olor putrefacto del cuerpo de los otros pecadores pero sobre todo el nauseabundo olor de los demonios producto de su corrupción espiritual.[820] Finalmente la vista de los condenados padecería de verse envuelta en las oscuras tinieblas perpetuas sin jamás ver un rayo de luz reconfortante, no obstante existirá una especie de luz trémula, melancólica y triste que servirá para alumbrar y permitirles ver el lamentable estado de su cuerpo y el nefasto espectáculo del sufrimiento de los otros condenados. La más espantosa visión de los condenados radica en observar a los demonios que adoptarán toda clase de formas monstruosas y espeluznantes que asustarán y causarán tremendos ascos. Inclusive podrán ver al Señor de las Tinieblas en persona que tendrá un aspecto tan insufrible que el espectador preferirá sacarse los ojos o morir, acciones que no podrá realizar.[821]

La enunciación de los tormentos a los que se veían sometidos los cinco sentidos concierne a un propósito claro por parte de las autoridades religiosas deseosas de controlar los impulsos derivados de la búsqueda del placer. Así desde la perspectiva cristiana el Hijo

817 *Cfr.* **VEGA**, *Op. cit.,* pp. 81-85.
818 *Cfr. Ibidem,* p. 100.
819 *Cfr. Ibidem,* p. 95.
820 *Cfr.* **BARON**, *Op. cit.,* pp. 312-313.
821 *Cfr. Ibidem*, pp. 310-311.

de Dios representaba el sacrificio de los sentidos por un bien superior eterno mientras que el Diablo simbolizaba la complacencia inmediata de los sentidos con el resultado de un placer carnal pasajero. A los cristianos de esta forma se les pide crucificar sus sentidos para no terminar en el lugar de Satán. Igualmente desde la perspectiva cristiana el Demonio estaba ligado a los sentidos ya que éste había facilitado la entrada del pecado al mundo, por ser el primero en pecar, a la vez que los sentidos también eran considerados como las puertas por donde se introducía el pecado. De hecho se creía que a través de los sentidos era como Satanás realizaba su labor corruptora del hombre y por tanto éstos le servían en función de herramientas del mal. Si bien todos los sentidos podían inducir al pecado se concebía que Satán y sus huestes se encontraran más relacionados con ciertos sentidos, que son aquellos que precisamente se veían más acosados por los demonios en el Infierno: olfato, oído y vista. Con respecto al olfato dicho sentido era concebido como un resabio de la condición animal del hombre, y por ende de su materialidad corporal, ya que todo humano desprende olores, como la mayoría de los animales, que en ocasiones son muy poco agradables al grado de ser intolerables. El Diablo en sí era una metáfora cultural de lo animal, lo que es patente en su iconografía y en su falta de control de impulsos. También se creía que ciertos olores podían provocar la muerte y que estaban relacionados con el mal y con el Demonio mismo. Por su parte el oído y la vista eran tenidos como potencialmente malignos debido a que eran más difíciles de controlar que aquellos sentidos que implican una mayor proximidad entre individuos, como el tacto, lo que provocaba que existiera una mayor tentación de un uso sutilmente perverso.

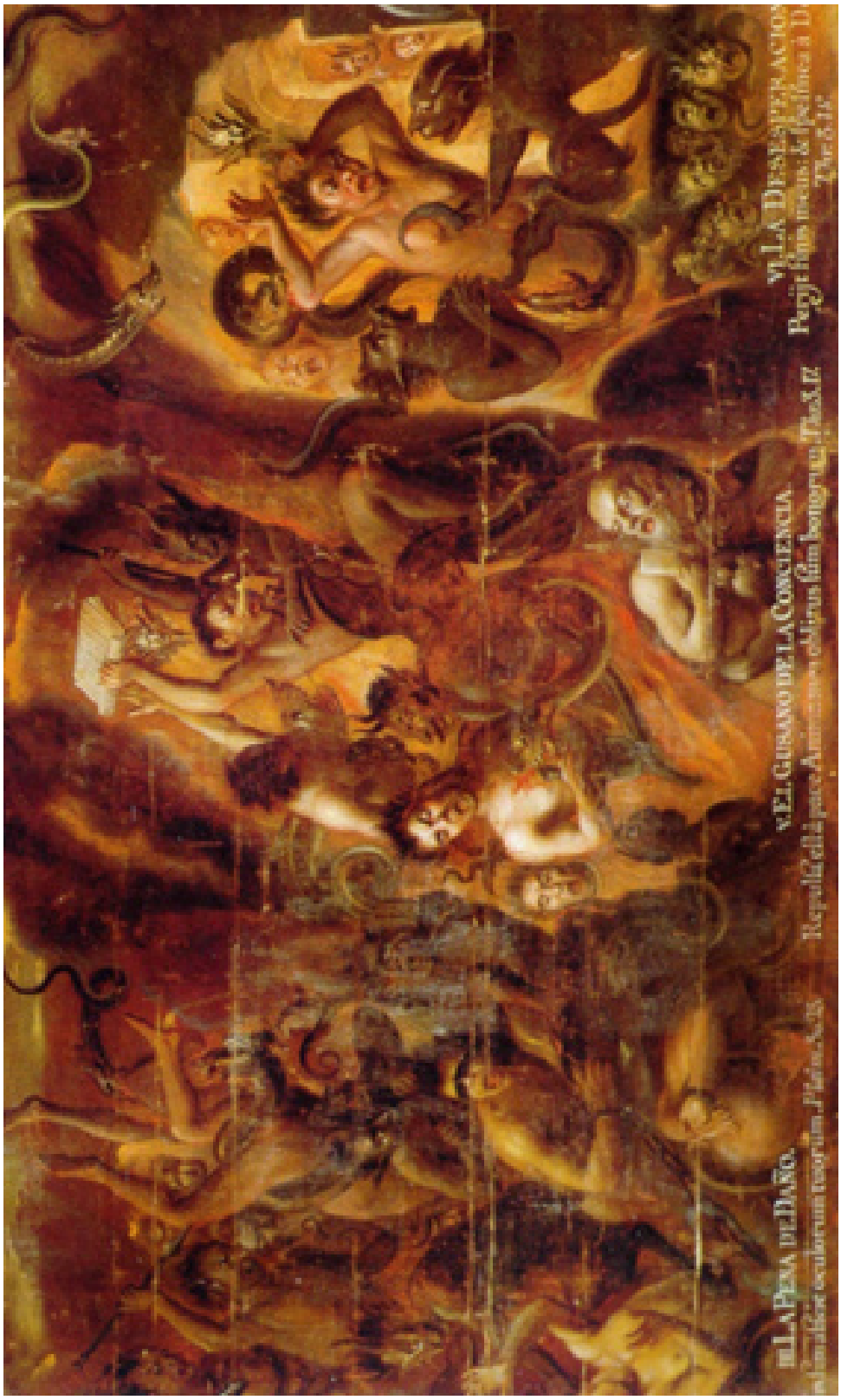
Para completar la visión iconográfica y conceptual que se tenía sobre el lugar del Diablo en la Nueva España se analizará la figura 74 que corresponde a tres cuartas partes del registro inferior de una pintura novohispana del siglo XVIII llamada *Las penas del Infierno,*[822] de manufactura anónima y que pertenece a la Pinacoteca del Templo del Oratorio de San Felipe Neri mejor conocido como La Profesa. Entre las características

822 Para una descripción del resto de esta pintura se recomienda consultar: Elisa Vargaslugo, "Las penas del Infierno" en *Arte y mística del barroco,* (México: UNAM-CONACULTA-DDF-Ediciones El Equilibrista, 1994), p. 145.

que esta sección de la pintura comparte con el resto de la obra se encuentra que es un óleo sobre una tela de lino revestida con imprimatura rojiza, lo cual le brinda una unidad tonal propia de un espacio cálido. En general los colores dominantes en el lienzo son el negro y el rojo aunque también se hallan presentes en menor escala el marrón, el amarillo ocre, el blanco y azul de Prusia. Se nota que existe una predilección por delimitar claramente los contornos de las distintas figuras así como por los trazos breves y estructurados. Respecto a la iluminación de la pintura se utilizaron en ella ampliamente los contrastes lumínicos con el fin por un lado de incrementar su dramatismo y por otro de modelar drásticamente las masas y las expresiones. En cuanto a la composición existe una relación lineal entre los distintos puntos periféricos de mayor importancia y además un predominio del formato de líneas diagonales implícitas de gran dinamismo, aunado a que en una de las escenas de la obra se repite una composición cruciforme lo que le otorga al conjunto estabilidad visual. En los personajes sobresale el empleo abundante de las posturas en *contraposto*, es decir la oposición armónica de las distintas partes del cuerpo lo que les proporciona apariencia de movimiento y fuerza. Por último entre los rasgos comunes se puede señalar la existencia de una serie de cartelas que van explicando la obra a través de títulos en castellano, que nombran algún tipo de sufrimiento infernal, y de versículos bíblicos en latín eclesiástico.

La figura 74 se encuentra dividida en tres escenas que corresponden a tres cavernas abiertas, de hecho la concepción que sobre el lugar del Demonio se muestra en esta pintura es la de una gran cueva compartimentada. Varios escritores cristianos coincidían con tal visión ya que al pensarse que el Infierno tenía una ubicación subterránea era entendible que se le concibiera como una gran cavidad a la manera de una gruta. Por ejemplo fray Antonio de Molina recomendaba en sus *Ejercicios espirituales* imaginar al Infierno como "caverna o seno muy ancho en medio de la tierra, cerrado por todas partes, lugar de tinieblas y eterno horror".[823]

823 *Cfr.* **MOLINA**, *Op. cit.,* p. 306.



824

824 **Figura 74:** Anónimo, Detalle del registro inferior de *Las penas del Infierno*, siglo XVIII.

A lo largo de la historia del pensamiento mítico las cuevas han sido vistas como lugares que ocultan fantásticos tesoros, entradas a mundos subterráneos habitados por seres sobrenaturales o simplemente como espacios que están envueltos en un halo de misterio. En el caso específico del ámbito cultural cristiano la cueva ha tenido significados un tanto contradictorios ya que es percibida como un lugar de regeneración donde Cristo nació y donde resucitó pero también un lugar del mal asociado al Diablo.[825] Esta última asociación se puede comprender por las características físicas de la caverna, espacio oscuro, frío y húmedo, rasgos identificados con lo maligno en el imaginario cristiano. Igualmente las cavernas por ser zonas cuyo interior se encuentra oculto se les creyó como un punto de reunión entre el Diablo y sus seguidores, especialmente las brujas.[826] Inclusive el rastro de la creencia sobre las cuevas como accidentes geográficos propicios para encuentros con el Príncipe de las Tinieblas se conserva hoy en día en el nombre con que son conocidos muchos de estos lugares, las cuevas del Diablo, y en las leyendas relacionadas en torno a las mismas.

A continuación en la escena ubicada en el extremo izquierdo se puede ver parte del cuerpo de un condenado desnudo precipitándose hacia el interior de la cueva y agitando sus piernas al igual que otro de sus pecadores compañeros del cual sólo se alcanza a percibir una de sus piernas. El primero de los condenados antes mencionados se encuentra envuelto por un demonio monstruoso con cuerpo de serpiente y cabeza equina con unos pequeños cuernos. Sobre tal sujeto también se halla otro diablo ofidioforme que abre ampliamente sus mandíbulas para escupir una sustancia ocre que sugiere tener un carácter nauseabundo a la vez que punitivo. A su vez un agente de Satán de color oscuro azulado y forma humanoide sostiene en una de sus manos un instrumento filoso que parece querer encajar en el vientre del réprobo. Otro demonio con rostro humano pero con expresión de gran cólera, carente de nariz y con pelo encrespado mira con interés lo que está sucediendo. Asimismo si se mira detalladamente, en el fondo de la caverna se tiene la posibilidad de percibir una serie

825 *Cfr.* **MOLINA GÓMEZ,** José Antonio, "La cueva y su interpretación en el cristianismo primitivo" en *Espacio y tiempo en la percepción de la Antigüedad Tardía,* (Murcia: Universidad de Murcia, 2006), pp. 861-880.
826 *Cfr.* **MORGADO GARCÍA**, *Op. cit.*, pp.129-133.

de pequeños rostros humanos que hacen muecas de agobio. También en esta gruta infernal fueron pintados un par de dependientes satánicos con los caracteres típicos satíricos pero con narices sumamente afiladas y ojos desbordados. Uno de ellos encaja sus manos en la cara de un miserable que trata de protegerse sin conseguir evitar tal suplicio. El otro goza arrancando mechones de cabello a un condenado que está en cuclillas, tiene encadenados sus brazos, lleva vendados sus ojos y lanza un grito desesperado. A su lado derecho está otra víctima del infierno que de igual forma grita y se ve privado de su vista. Bajo estos dos otro réprobo se encuentra de rodillas, lleva sus muñecas atadas por una cuerda gruesa a su espalda y su cabeza se halla cubierta por un conglomerado de serpientes. El pintor para ayudar a interpretar los hechos de esta escena la nombró como *La pena de daño* y agregó un versículo en latín eclesiástico del libro bíblico de los Salmos que en castellano dice: "*Fui arrojado de la faz de los ojos tuyos*".

La pena de daño, por ser un castigo referente al dolor causado en el alma, era considerada de naturaleza ininteligible, tal vez por ello constituía todo un reto explicarla a la feligresía, sobre todo a la carente de nociones teológicas básicas, pero aún más complicada de representar para los realizadores icónicos. Esencialmente la pena de daño era entendida como la privación de la vista divina, es decir los condenados al Infierno estaban imposibilitados de contemplar al Señor.[827] Desde la perspectiva cristiana la vista de Dios equivale a su presencia, por lo que aunque el Eterno está en todos lados, los habitantes del Infierno serían incapaces de sentir su existencia además de las bienaventuranzas de la visión de los coros angélicos, los santos y la propia Virgen María. De ahí que como Dios es un bien infinito y el mayor de todos los bienes, es claro que al carecer los réprobos de dicho bien, la falta de la vista divina será tenida como un mal infinito y el mayor de todos los males posibles.[828] Se comprende así que en la imagen analizada el pintor utilizara las vendas en los ojos de los condenados como

827 *Cfr.* **VENEGAS DE BUSTO,** *Op. cit.*, p. 161.

828 *Cfr.* **GRANADA**, *Op. cit.*, capítulo XIII, sección 2, p. 201.

metáfora de esta ceguera de lo divino y que por cierto el rostro del resto de los condenados esté total o parcialmente oculto. A su vez los demonios que se aprovechan de la falta de vista de sus víctimas en esta imagen pueden brindar la idea de que el mal hará presa en aquellos que en vida estuvieron ciegos ante Cristo y todas sus enseñanzas. Asimismo la pena de daño era concebida como el justo pago de haberse apartado de Dios y sus enseñanzas, por lo que en el Infierno Dios los apartaría de su vista como menciona la cita bíblica de la imagen. No obstante que se pensaba que la pena de daño era universal a todos los inquilinos infernales sería más grave para aquellos que tuvieron más asequible la presencia divina como los malos sacerdotes pero en especial para aquel ángel y sus seguidores que se rebelaron ante Dios.

Ahora si el espectador fija su vista en la escena de la cueva de en medio de la imagen se podrá percatar de un condenado que expresa un gesto de terror y que porta en una de sus manos una especie de legajo abierto mientras que al mismo tiempo un demonio humanoide con grandes cuernos y orejas de cabra le encaja un trinche en el pecho. Encima de la cabeza del réprobo fue realizada una cabeza alada demoníaca similar a como se representan los tronos celestiales con querubines. Otro réprobo estira con desesperación su brazo hacia el libro a la vez que tras este personaje un diablo con cuerpo ofídico y cabeza un tanto canina mira con interés dicho objeto. El siguiente pecador fue situado al centro de la caverna destacando por su rostro sumamente expresivo y por que en una de sus manos sujeta una bolsa cerrada mientras que con la otra sujeta la cola de un gusano infernal de dientes agudos que le causa terribles heridas en su pecho. Para incrementar su desdicha otro agente de Satán se burla de él mostrando su negruzca lengua y apretando sus horrendas garras en su tórax. A lado de su hombro izquierdo se ve la cara de otro maldito que está siendo asfixiado por la cola de un ente satánico. Bajo su codo una masa informe con un ojo negro fija su mirada en dicho malaventurado con el pecho bermejo. En la esquina derecha de la caverna fue pintado un anciano calvo y de barba blanca con un documento enrollado en su mano. Este desventurado está acosado por el apretujón de un ser maligno con grandes alas y una musculatura muy pronunciada. El autor quiso

representar en esta caverna satánica al castigo del gusano de conciencia, como indica el título escrito en castellano, y para reforzar tal objetivo icónico agregó una cita en latín medieval proveniente del tercer capítulo del libro bíblico las *Lamentaciones*, que en español versa: "Mi alma fue rechazada de la paz, me olvidé de las cosas buenas". La conceptualización del castigo infernal del gusano de conciencia tal vez proviene de una interpretación del versículo 23 del capítulo 66 del libro de *Isaías*, el cual trata sobre una visión de cadáveres de personas contrarias a Dios que son consumidos por gusanos que nunca mueren. Así como los gusanos terrenales se comen un cadáver putrefacto desde adentro, en el infierno la conciencia, con la metáfora de los gusanos, carcomerá constantemente el alma corrupta de los condenados por toda la eternidad, como dice fray Jaime Barón:

> El gusano de conciencia será un despecho, un remordimiento interior y una penitencia rabiosa, que tendrán siempre los malos, considerando la Gloria perdida, la causa porque la perdieron y la oportunidad que tuvieron para no perderla. Este remordimiento les estará comiendo eternamente las entrañas y les hará estar siempre gimiendo, suspirando y diciendo: O malaventurado de mí, que tuve tiempo para ganar tanto bien y no me quise de él aprovechar.[829]

Para mostrar iconográficamente esta punición, que de cierta forma puede considerarse del tipo reflexivo, el pintor de esta imagen plasmó al gusano de conciencia en pleno ataque pero también hizo que el resto de los demonios presentes dirigieran sus ataques hacia el tórax de los condenados ya que ahí se localizaba su corazón, y según las creencias de la época, por tanto su ψυχή o alma. Existía la creencia de que con el objetivo de realizar un ataque eficaz a las ánimas de los infelices presos infernales también se acometía contra lo que se pensaba eran las otras capacidades del alma aparte de la conciencia. De esta forma la imaginación de los condenados en vez de aliviar su dolor desviando sus pensamientos hacia cosas agradables en el infierno servirá para avivar el dolor. La memoria los atormentará cuando recuerden sus deleites pasados por los cuales vinieron a parar en el Infierno. Posiblemente tanto el

829 **BARON**, *Op. cit.,* p. 314.

legajo como el documento enrollado presentes en la pintura hagan referencia a la memoria de los hechos vividos. Del entendimiento provendrá el propio gusano de conciencia al meditar sobre las consecuencias de sus nefastos actos.[830]

Si el espectador pone su atención en la parte superior de la cueva del lado derecho de la imagen analizada se puede ver una serpiente demoníaca, que posee dos pequeños cuernos y un pico en la punta de su hocico, la cual observa complacientemente lo que sucede en la gruta. En primer plano se ve a un condenado que por sus rasgos, como sus pechos colgantes, puede pensarse que se trata de una mujer. Dicha miserable se encuentra siendo asediada por varios demonios a la vez, así un diablo ofídico le mordisquea uno de sus codos mientras que otro ente satánico del mismo tipo le estruja con fuerza su cintura. Otros dos demonios, estos antropomorfos, participan en el asedio de la réproba, el de cara con rasgos simiescos y nariz de gancho le desgarra uno de sus senos por medio de su mano en forma de hoz. Por su parte el demonio con cara perruna le grita a la vez que le entierra sus garras en el torso. En el talante facial de la víctima se expresa una punzante tensión, percepción que se incrementa por sus cabellos erizados, los ojos desorbitados y la posición defensiva de sus brazos. En el fondo llameante de la gruta se alcanzan a distinguir una serie de rostros que comparten la expresión de dolor de la pecadora al igual que el grupo de cabezas que fueron pintadas al pie de la cueva. El titulo dado a esta escena es el de la *Desesperación*, el cual se ve complementado con la cita latina vetestamentaria del texto las *Lamentaciones* en su capítulo tercero, versículo 18, y que se traduce como: "Pereció la esperanza mía en el Señor". De esta manera el castigo infernal de la desesperación puede definirse como la pérdida de toda esperanza y el consecuente estado de tristeza inaudita. Tal punición sería producto del aluvión de males del lugar del Diablo, los cuales se verían incrementados por el tedio resultado de la eternidad de las penas, la intensidad descomunal de los castigos

830 *Cfr.* **GRANADA**, *Op. cit.*, capítulo XIII, sección 3, pp. 195-199.

y la rabia por la bienaventuranza de los habitantes del Paraíso.[831] La manera en que esta pecadora se ve acosada por los demonios posiblemente demuestra como los condenados se veían acosados en el Infierno a tal grado que no podían hallar consuelo ni en sí mismos, es decir, se creía que los tormentos de los sentidos, encarnados en los demonios, y los del alma, simbolizados por las facciones de la condenada, dejaban acorralado al pecador que al no encontrar desahogo de ningún tipo caía en la melancolía. No obstante desde la perspectiva cristiana la desesperación también era un tipo de locura en la que el Diablo se veía implicado. Por ejemplo, cuando un grupo de residentes de Estrasburgo en Julio de 1518 se lanzó a bailar desesperadamente hasta la muerte, tal fenómeno en su momento se atribuyó a un impulso locuaz proveniente de Satanás mismo.[832] De hecho se pensaba que el Maligno podía provocar ciertos estados de ánimo, especialmente el melancólico, que podían llevar a la desesperación y lograr precisamente que su víctima fallara de cumplir el Primer Mandamiento ya que no se puede amar verdaderamente a alguien del cual se desconfía. Según el *Malleus maleficarum*, la manera en que el Diablo influía en los estados emocionales de las personas era agitando los humores interiores, por lo general tenía mayor poder sobre la bilis negra, de tal modo que lo imaginario parezca real.[833] Además por lo menos hasta el siglo XVII muchos de los síntomas de la posesión demoníaca coincidían con los de la locura, por ejemplo la extrema tristeza, lo que en ocasiones llevaba a afirmar que una gran cantidad de los locos lo estaban por interferencia diabólica.[834] Asimismo era opinión de muchos cristianos que si la razón permitía entender que el camino de Cristo conduce al Cielo y el camino del Diablo al Infierno entonces entregarse al pecado era un acto de locura, lo que hace al Demonio el mayor loco de todos, como dice Sebastian Brant: "Está loco todo aquel que no quiere tener fe en el libro de nuestra salvación".[835]

831 *Cfr.* **SEÑERI**, *Op. cit.*, pp. 100-108.
832 *Cfr.* **WALLER,** John, *The dancing plague,* (Naperville: Sourcebooks, 2009), p. 23.
833 *Cfr.* **KRAMER** y **SPRENGER**, *Op. cit.*, p. 50.
834 *Cfr.* **TOLOSANA,** Carlos Lisón, *Demonios y exorcismos en los Siglos de Oro,* (Madrid: Akal, 1990), p. 13.
835 **BRANT,** Sebastián, *La nave de los necios,* (Madrid: Akal, 1998), p. 80.

La concepción sobre el Infierno que se tenía en México entre los siglos XVI y XVIII como el lugar del Diablo aparte de comprobarse pictóricamente puede hallarse en diversos documentos novohispanos. Entre ellos destacan los documentos del siglo XVI producidos por las órdenes religiosas, debido a que en la mente de los evangelizadores se trataba de resolver la problemática de la forma adecuada de convencer a los indios de la necesidad de la aspiración a un Paraíso al cual se tenía acceso por medio del bien moral, sobre todo por que se enfrentaban una serie de culturas mesoamericanas con creencias sobre el más allá muy diferentes de la cultura occidental. Uno de los métodos que utilizaron los frailes para conseguir sus objetivos evangelizadores era el de generar terror de terminar en el Infierno con Satanás y sus huestes. Por ejemplo fray Pedro de Córdoba recomendaba describir al lugar de las Tinieblas a las audiencias indígenas como:

> El lugar del Diablo que es el Infierno donde están todos los males, porque allí está un fuego muy grande que quema las almas de los que no son cristianos y de los malos cristianos…Allí tienen siempre las ánimas muy grandes dolores, enfermedades y tormentos, mucha gran sed y hambre, mucho gran frío y calor. Allí se cuecen las almas en las calderas y ollas de llenas de pez, piedra de azufre y resina hirviendo. Allí las asan y queman y tienen otras penas infinitas aplicadas por los demonios… su grande pesar nunca tendrá fin.[836]

Sahagún por su parte mencionaba para impresionar al público indígena que en el Infierno los demonios tendrían forma de perros y que estarían constantemente arrancando pedazos de carne a los condenados.[837] Además este mismo fraile aseguraba que aquellos que no obren según las enseñanzas de Cristo cuando llegue el final de sus días serán arrastrados por demonios al Infierno en donde tendrán la horrenda experiencia del tormento eterno y la cárcel perpetua.[838] Para asegurarse de acentuar en la percepción que el lugar del Diablo estaba

836 **CÓRDOBA,** Pedro de, *Doctrina cristiana para la instrucción a los indios. Redactada por fray Pedro de Córdoba y otros religiosos doctos de la misma orden, impresa en México 1544 y 1548,* (Salamanca, Miguel Medina, 1987), p. 66.

837 *Cfr.* **SAHAGÚN,** Fray Bernardino de, *Adiciones, Apéndice a la postilla y ejercicio cotidiano,* (México: IIH-UNAM, 1993), p. 79.

838 *Cfr. Ibidem*, pp. 24-25.

lleno de sufrimiento algunos frailes llegaron a realizar actos histriónicamente escandalosos como el registrado por Juan de Grijalva quien narra lo hecho por fray Antonio de la Roa quien después de predicar un sermón referente al Infierno se lanzó a una pequeña hoguera localizada junto al púlpito para ejemplificar ante su feligresía indígena lo atroz de las penas del lugar del Diablo.[839] Con un propósito similar se cuenta que fray Luis Caldera arrojaba a piras situadas en medio del atrio a perros y gatos vivos durante sus sermones dedicados al reino de Satán.[840] El vínculo entre el Infierno y el Diablo se veía reforzado con ciertas narraciones como la de Fray Andrés de Olmos quien dice que a un indio de Cuernavaca el Diablo se le presentó como rey de las tinieblas y verdugo de los condenados aunque engalanado como en los tiempos de antes de la llegada de los españoles.[841] Tampoco faltaron en la Nueva España las clásicas visiones e inclusive visitas al Infierno como la que nos cuenta fray Gerónimo de Mendieta que llevó a cabo el indio cholulteca Benito quien a pesar de su brevísima estancia en tan demoníaco lugar había padecido mucho tormento y grandísimo miedo.[842] A pesar de todo lo anterior el lugar del Diablo también se hallaba presente en las tonadillas populares novohispanas que tenían un tono irreverente y bastante pícaro:

> Cuando estés en los infiernos,
> ardiendo como tú sabes,
> allá te dirán los diablos:
> "hay hombre no te la acabes"[843]

839 *Cfr.* **GRIJALVA**, *Op. cit.*, p. 230.

840 *Cfr.* **MUÑOZ,** Diego, *Descripción de la Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán cuando formaba una con Xalisco, escrita por fray Diego Muñoz, año de 1585,* (México: Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, 1965), p. 417.

841 *Cfr.* **OLMOS,** Andrés de, *Tratado de hechicerías y sortilegios,* (México: UNAM, 1990), p. 10.

842 *Cfr.* **MENDIETA**, *Op. cit.,* p. 135.

843 Archivo General de la Nación, México, Inquisición, vol. 1377, exp. 7, folios 395r-396v.

CONSIDERACIONES FINALES

La fascinación del hombre por la imagen icónica es innegable, inclusive puede afirmarse que no ha existido sociedad humana en toda la historia que no haya producido y reproducido este tipo de imágenes, debido a sus muchas utilidades pero principalmente por sus capacidades comunicativas. No obstante dicha fascinación ha estado acompañada por una constante suspicacia, debido a que toda imagen tiene una intención no siempre clara y aún más por las potenciales peligrosas interpretaciones muy difícilmente controlables, lo que ha desencadenado desde cuestionamientos sobre su posible poder distorsionador de la realidad hasta terribles campañas de destrucción iconoclasta. Asimismo aunque la imagen icónica entendida como documento histórico puede ser sumamente valiosa para los historiadores siempre hay que tener en cuenta que muchas de ellas se encuentran descontextualizadas, lo que provoca que se desvanezcan parte de sus vínculos socioculturales originales y que se pierda información sumamente valiosa sobre su intencionalidad comunicativa original. Por desgracia tal fenómeno es muy común para el caso de las imágenes icónicas novohispanas debido a que muchas de ellas fueron trasladadas de su sitio original, por diversos motivos que van desde la exclaustración al robo, o en otros casos a pesar de que se hallen en su sitio original se han modificado los elementos que las acompañaban, por ejemplo cuando se cambiaron las esculturas en un retablo, afectando así el discurso visual del que eran parte. Ante tales obstáculos no queda sino tratar de contextualizar a la imagen por medio de otras fuentes de la época disponibles por un lado y a partir de ahí tratar de interpretar su contenido iconográfico como se hizo en este escrito. A pesar de ello todavía quedan otros escollos que superar, uno de ellos es el riesgo de la sobreinterpretación, es decir dar significados a las imágenes con base a una constante actitud de sospecha o desdén hacia el sentido aparente y volverse un adepto del velo.[844] También esta la problemática de la especificidad de los lenguajes y órdenes figurativos de la imagen icónica que en algunas ocasiones es casi imposible reducir al lenguaje,[845] así como cuando se traduce una palabra de un idioma a otro se pierde significado y sentido, sucede de manera similar cuando queremos

844 *Cfr.* **ECO,** Umberto, *Interpretación y sobreinterpretación,* (Madrid, AKAL, 1997), pp. 33-56.

845 *Cfr.* **FRANCASTEL,** Pierre, *La figura y el lugar: El orden visual del quattrocento, ensayo,* (Barcelona: Laia, 1988), p. 303.

describir y explicar un grupo de formas o colores. Otro impedimento es la inexistencia de la universalidad de conciencia y sensibilidad humanas,[846] se sabe que los contextos culturales y temporales influyen en las percepciones de los sujetos, lo que dificulta que el historiador a partir de una imagen icónica pueda afirmar con una certeza total los efectos que ésta tenía en el imaginario de los espectadores del pasado, si acaso puede sugerir marcos referenciales a partir de otras evidencias históricas de la época. Por ejemplo, la existencia de una pintura del Demonio luchando contra un ángel no puede llevarnos a decir que todos los espectadores que tuvieron oportunidad de verla recibieron con exactitud el mismo mensaje, en cambio lo que si se puede opinar que, basándose en ciertas evidencias históricas y etnográficas, fuese que trasmitiera cierto mensaje factible y que por lo menos existió un ámbito sociocultural que permitió la creación de esta pintura que patentizaba un sistema de creencias. Teniendo en consideración lo antes dicho es válido considerar que las aseveraciones de las siguientes páginas son construcciones parciales de una selección de realidad, a la manera de cualquier imagen icónica, y en ese sentido una imagen probable de lo que se creía sobre el Diablo y sus representaciones, en especial en la Nueva España.

Una de las más grandes virtudes de la investigación histórica es que nos posibilita el conocimiento de los cambios y persistencias de los diferentes componentes de los sistemas socioculturales a través del tiempo, como las creencias y el imaginario, y elimina de la percepción humana aquellos mitos de la completa inmutabilidad y de lo totalmente novedoso. El Diablo y sus representaciones como parte de uno de los sistemas socioculturales existentes, en este caso el occidental, no podía ser la excepción y se puede suponer, por lo visto en el capítulo segundo de este escrito, que es una de las creaciones de la mente humana que más ha tenido transformaciones a la vez que ha sido constante en ciertos rasgos. Con respecto a los cambios se puede citar un desigual desarrollo iconográfico. Así a diferencia de otras representaciones cristianas y a pesar del importante papel que juega en las creencias religiosas

846 *Cfr.* **KASHIMA,** Yoshihisa, **KASHIMA,** Emiko, **FARSIDES,** Thomas, **KIM,** Uichol, **STRACK,** Fritz, **WERTH,** Lioba y **YUKY,** Masak, "Culture and context-sensitive self: The amount and meaning of context-sensitivity of phenomenal self differ across cultures" en Self and Identity, Vol. 3, Apr-Jun 2004, pp. 125-141.

cristianas tuvo una aparición icónica tardía. De hecho en los primero siglos del cristianismo el Demonio se halla iconográficamente ausente. Hasta la fecha no sé de la existencia de un estudio histórico dedicado a dicha incógnita visual demoníaca. Una plausible explicación de tal fenómeno es que el ámbito iconográfico pagano todavía se encontraba muy presente en los primero siglos del cristianismo y que los creyentes de la antigüedad veían al Diablo en las figuras de los dioses paganos por lo que no había necesidad de representarlo. Una posible evidencia de los anterior es que cuando el Diablo fue finalmente representado le fue asignado algunas de las características icónicas de algunos de esos dioses pero habrá que indagar más el respecto. Si bien se tienen registros de las primeras representaciones demoníacas hacia el siglo III no será sino hasta el siglo VI cuando comience a tener mayor presencia en la plástica y en los siguientes seis siglos paulatinamente adquirirá algunos de sus rasgos iconográficos más característicos. Entre los siglos XII y XV la representación del Diablo alcanzará su cenit no solo en cuanto a su cantidad sino también por la gran diversidad y riqueza visual. Así en este período las figuras demoníacas de ser una temática secundaria en el acervo iconográfico occidental se transformo en una temática casi obsesiva, no obstante que en los siguientes siglos posteriores iría decayendo lentamente a medida que cobrará fuerza el proceso de secularización occidental. Hay que indicar que dicha decadencia de la representación icónica del Diablo no ha llevado nunca a su desaparición total y por el contrario puede decirse que a diferencia de otras representaciones cristianas la del Maligno se mantiene muy vigente en la cultura occidental e inclusive ha recobrado fuerza por su difusión en los soportes electrónicos. Dentro de las constantes sobresale su polimorfismo icónico y el reforzamiento persistente de su monstruosidad y bestialidad como señal del peligro y poder que se le da en el imaginario cristiano. También está, respecto a la concepción del Diablo en la cultura occidental, el vínculo atribuido por los pensadores cristianos con uno de los enigmas que más ha intrigado al hombre, la existencia del sufrimiento. La respuesta a dicha cuestión en la cosmovisión cristiana se encuentra condicionada por la afirmación de la existencia de un ser supremo que es considerado simultáneamente omnipotente y fuente

de infinita bondad. Lo cual implicó el desarrollo de una criatura imaginaria a la que se le atribuyó ser la causa del sufrimiento y por tanto la personificación de lo malo, de este forma Satanás pasó convertirse en un símbolo de las transgresión de los valores cristianos y por ello fue constantemente relacionado con los tabúes sociales, el placer prohibido, la marginalidad y toda disidencia de la autoridad religiosa. Si se considera las anteriores afirmaciones es conveniente que cuando un espectador, interesado en la reflexión histórica, se encuentre frente a cualquier imagen icónica demoníaca mantenga en mente que tiene delante una compleja creación visual abundante en simbolismos y producto de un desarrollo cultural sincrético de muy larga duración en el tiempo.

La historia de la imagen icónica demoníaca novohispana comenzó de manera un tanto paradójica, ya que si bien en términos generales una de las características de toda imagen icónica es contar con un soporte material realizado con una intención comunicativa, lo más factible es que las primeras imágenes icónicas del Diablo en tierras novohispanas no hayan tenido dicho soporte ex profeso sino sean producto de las reinterpretaciones simbólicas que los hispanos hicieron de las imágenes de deidades indígenas mesoamericanas. Es decir, para los europeos la representación plástica del Demonio se encontraba en toda imagen de dios prehispánico que recibiera culto por parte de los indígenas. Entre los factores que influyeron a que se produjera lo anterior esta la discrepancia entre los valores estéticos occidentales y mesoamericanos. Así por ejemplo para los conquistadores y misioneros europeos un canon de lo bello era el grado de semejanza alcanzado entre la figura humana y su representación, debido a que el mismo hombre según las creencias cristianas estaba hecho a imagen y semejanza de Dios, por lo que todo lo que distorsionara la imagen humana desde esta perspectiva tenía que ser necesariamente feo y malo. Cuando la mirada de los hispanos se posó en las muchas imágenes de los dioses indígenas, caracterizadas por cuerpos que combinan elementos plásticos de plantas y animales símbolos de poder en el imaginario mesoamericano, las interpretaron como monstruos horribles polimorfos que podían ser inspiración o inclusive materialización del Diablo mismo. Tal percepción fue confirmada cuando también observaron

los ritos y sacrificios, que desde el punto de vista occidental eran aberrantes y malignos, en donde tales imágenes jugaban un papel primordial. Se puede decir justamente que el Diablo fue visto por los españoles en las imágenes icónicas de las deidades indígenas. Tal fenómeno perceptivo posiblemente se muestra en la figura 14 de este trabajo donde se ve una imagen del dios *Mictlantecutli* con sus correspondientes rasgos iconográficos prehispánicos en un contexto de un ritual antropófago. En primera instancia desde la perspectiva visual no parece que el dios mesoamericano de la muerte en este caso haya sufrido una demonización, es decir una vinculación con Satanás por medio de agregados iconográficos considerados demoníacos, no obstante en el reverso de la lámina fue incluida una glosa explicativa que menciona que dicha deidad era un demonio al que se le realizaban en su honor sacrificios humanos y actos nefandos de canibalismo. Aquí el realizador icónico aunque no modificó en sumo grado los atributos visuales de la deidad indígena los re-simbolizó como malos y el texto fue la manifestación de dicho fenómeno. La demonización es más evidente en las otras imágenes icónicas incluidas en el capítulo tercero de este trabajo. En tres de ellas el interés de vincular a las deidades indígenas con Satanás produjo un sincretismo iconográfico sumamente interesante. Por ejemplo, en la figura 15 se ve una deidad nahua, que recibe ofrendas por parte de uno de sus seguidores indígenas, a la que se le asignaron algunos de los atributos propios del Maligno, como son los cuernos y las patas de ave de rapiña, pero que al mismo tiempo se le vistió a la usanza de los macehuales con un *maxtlatl*. Por su parte en la figura 18 se observa que las deidades prehispánicas fueron ubicadas dentro de los adoratorios de un basamento piramidal, característica que funge como medio de identificación con los antiguos dioses indígenas, si bien están envueltos en llamas y portan cuernos demoníacos sus rostros poseen rasgos reptilianos geométricos que se asemejan al *Cipactli*. Mientras que en la figura 20 se aprecia un grupo de demonios perturbados por una gran cruz cristiana venerada por doce frailes franciscanos. Las huestes de Satán destacan aquí por que algunos de ellos se componen de un conglomerado de elementos icónicos propios tanto del imaginario demoníaco occidental como de las divinidades mesoamericanas, de esta manera se puede encontrar en

un mismo demonio cuerpo de jaguar, alas de murciélago, cuernos y tocado cónico. En este momento fue cuando el Diablo en Nueva España desde el punto de vista iconográfico tuvo su mayor originalidad al combinar elementos visuales de tan distintas culturas. Cabe señalar que la integración de componentes icónicos de distintas sociedades a la imagen del Demonio no era ajena a su historia y que de hecho la representación paradigmática del mismo fue producto de la mezcla de deidades y seres mágicos de las culturas mediterráneas como del norte de Europa. Tal fenómeno se veía reforzado también la creencia de que Satán podía adoptar cualquier forma posible debido a que era el maestro del engaño y el príncipe de la mentira. No obstante el sincretismo visual de rasgos mesoamericanos y occidentales en la imagen icónica de Satanás no prospero en los dos siglos siguientes del virreinato y llegó a desaparecer por completo por lo menos de las imágenes hegemónicas novohispanas. Este resultado fue fruto de las regulaciones existentes sobre la imagen que ejercían los gremios, el gobierno virginal pero sobre todo la Iglesia por medio de la Inquisición. Así el Tribunal del Santo Oficio emitió una serie de edictos que prohibieron que en las imágenes se incluyera figuras provenientes del pasado indígena pagano.[847] El peligro estaba según las autoridades religiosas novohispanas en que una vinculación constante de las antiguas deidades indígenas con el Maligno podría acarrear a la larga errores interpretativos e incluso fomentar la idolatría. A pesar de ello la imagen de Satanás con algunos rasgos de la cultura indígena dejó una profunda impronta en el imaginario novohispano. Por bastante tiempo en la Nueva España Lucifer siguió siendo visto con características prehispánicas como en el caso del Demonio que se apareció ante un indio vestido a la usanza antigua de los caciques indígenas para reclamarle que se había olvidado de sus antiguas costumbres.[848] En otras ocasiones el Diablo podía adoptar la forma de *Tezcatlipoca*[849] o de *Kizín* deidad maya yucateca de la muerte.[850] Asimismo ciertas prácticas autóctonas indígenas, como el consumo de hongos alucinógenos,

847 *Cfr.* **RAMÍREZ LEYVA,** Edelmira, "La censura inquisitorial novohispana sobre imágenes y objetos" en *Primer Coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte: Arte y Coerción,* (México: IIE-UNAM, 1992), pp. 155-156.

848 *Cfr.* **MENDIETA**, *Op. cit*., Libro II, p. 207.

849 *Cfr.* **SAHAGÚN**, *Historia General... Op. cit.,* p. 294.

850 *Cfr.* **AMADOR NARANJO,** Ascensión, "Kisín el demonio yucateco" en **PINO DÍAZ,** *Op. cit*., pp. 239-252.

serían vistas durante el virreinato como un resabio del demonio de la tiranía que ejerció el Demonio sobre los indios antes de la llegada de los evangelizadores.

Por su parte en otras tres figuras del capítulo tercero también se puede ver a Satán como dios indígena pero en esta ocasión cuenta con rasgos demoníacos típicamente occidentales aunque en un contexto mesoamericano. De esta forma en la figura 16 vemos a Satanás peludo, con cuernos y cola de serpiente contemplando un sacrificio humano en su honor realizada por sacerdotes indígenas. Ahora que en la figura 17 dentro de los adoratorios de *Tlaloc* y *Huitzilopochtli* fueron dibujados un demonio caprino y otro peludo cornudo. Finalmente en la figura 19 un demonio reptiliano y un humanoide escapan de sus templos destruidos por los franciscanos. En todas ellas las imágenes de los *téotles* fueron simplemente sustituidas por demoníacas occidentales sin realizar ningún posible agregado iconográfico mesoamericano. Tales representaciones recuerdan el violento proceso de demonización, destrucción y sustitución que sufrieron las imágenes icónicas indígenas tras la conquista. Conjuntamente estás imágenes comunicaban, clarificaban y reforzaban la idea de que las deidades indígenas eran en realidad demonios, lo que formaba parte del discurso de evangelización, y por ende de occidentalización y dominio. De ahí que para los realizadores icónicos en estos casos no importará tanto la apariencia externa de los dioses mesoamericanos sino representar lo que ellos consideraban era su esencia maligna que podía ser detectada tras dichas imágenes.

No obstante de las regulaciones continúo existiendo la imagen icónica demoníaca y de hecho se consolidó en los tres siglos del Virreinato sobre todo en su tipo hegemónico. De este tipo de imagen demoníaca se dio varios y variados ejemplos en el cuarto capitulo de este trabajo. Se consideró que los ejemplos visuales novohispanos presentados cabían dentro de esta clasificación por que mostraban un cierto predominio sobre otro grupo de imágenes demoníacas de la que por cierto hablaremos brevemente más adelante. El favorecimiento que se dio hacia este grupo de imágenes dentro del sistema sociocultural novohispano se vio reflejado en los procesos de su producción, distribución y recepción. Así se puede decir que las imágenes icónicas que incluían dentro de su temática al Diablo fueron abundantes,

durante el proceso de investigación llegué contabilizar 233 aunque aun falta por realizar un catalogo más pormenorizado que es muy probable que incremente el número. También fueron bien conocidas debido a su amplia distribución lo que se muestra en que estas imágenes se encuentren en cada una de las ciudades importantes de la Nueva España y que inclusive cada templo religioso virreinal de relevancia tenga por lo menos una dentro de su acervo visual. Su mayor aceptación social se demuestra en que por lo general se encontraban a la vista de los espectadores de la época y no eran ocultadas pero sobre todo por que lograron sobrevivir la censura iconoclasta del Santo Oficio. Tales características revelan a su vez su articulación con los grupos de poder novohispanos, en especial con el eclesiástico, que en tal período ejercía el papel de ser el mayor patrocinador a la vez que el máximo censor de las imágenes icónicas en búsqueda de avalar su preeminencia, reproducir una visión del mundo y tratar de mantener el control sobre los numerosos y fuertes efectos que las imágenes tenían en potencia la capacidad de producir en los espectadores. De esta manera me atrevo a decir que la mayor promotora de la imagen icónica demoníaca en Nueva España fue la Iglesia misma.

A grandes rasgos se puede afirmar que, con excepción de algunas imágenes sincréticas entre lo mesoamericano y lo occidental como las antes señaladas, la imagen hegemónica del Demonio tuvo un talante esencialmente europeo proveniente en gran medida de las fuentes visuales básicas de dicho continente las cuales utilizaban como modelo los creadores icónicos, sin negar por ello que los mismos le hayan dado un sutil estilo propio de la tradición novohispana y que se hayan vistos influidos por otras tradiciones como la oriental algunos casos. Otra generalidad que se pudo atestiguar por medio de este trabajo son las muy diversas apariencias con que Satán fue representado en las imágenes icónicas novohispanas y la opulenta profusión de simbolismos que le fueron otorgados desde la perspectiva visual. Así encontramos a Satanás en forma de ofidio, en referencia a la Najash o serpiente tentadora antigua, ya sea en su forma natural animal o con la cabeza antropomorfa y en ocasiones inclusive con pequeñas alas. También se haya presente en otras formas animales, las cuales eran vinculadas con ciertos pecados en el imaginario cristiano, como ardilla, cabra, gato,

camello, pavo real, tortuga, sapo, cerdo y simio. Predomina la figura antropozoomorfa, es decir la combinación de rasgos humanos y animales, en especial con cuerpo humanoide, alas murciélago, cuernos y cola. No obstante se dieron otras variantes dentro de este grupo como son un cuerpo totalmente humano al que solo se le agrega tenues rasgos demoníacos como los cuernos y uñas de las manos aguzadas. En pocos casos se le dio una figura humana agradable a la que inclusive se le agregaba alas de mariposa. Pero en general en los casos donde contaba con rostro humano este tenía rasgos afilados y barba. Tampoco faltaron las representaciones quiméricas, en donde se combinaban rasgos de animales reales que daban por resultado la creación visual de seres monstruosos, siendo la favorita la del dragón en sus muchas variantes, tradicional reptiliano o de varias cabezas.

A pesar de las múltiples apariencias que le fueron dadas al Diablo en la imagen icónica hegemónica novohispana se encuentra el hecho de que estas siempre estaban inmersas en contextos visuales muy específicos que en conjunto compartían siempre una serie de constantes. De esta forma en este tipo de imágenes nunca fue el Demonio representado de manera aislada sino persistentemente con otros personajes del imaginario cristiano. La relación visual que se establecía entre Satanás, su contexto y los otros personajes tenía tres características fundamentales, la primera de ellas es el ser distintiva, aquí se buscaba que el espectador pudiera diferenciar al Maligno y sus huestes del resto de los personajes representados por medio de rasgos iconográficos considerados como feos y peligrosos pero que daban la idea de un ser poderoso, embaucador, sádico y sin buenas intenciones. Generalmente esos rasgos contrastan con lo de los otros personajes que tenían apariencias que caben dentro de los cánones de lo bello dentro la cultura occidental o que por lo menos no presentaban motivos fuera de lo considerado normal y que hacían énfasis ya se en su condición de seres bondadosos o de víctimas indefensas. La segunda característica versa sobre la jerarquización, a fin de que quedara en claro la dignidad e importancia moral entre los personajes. Con tal objetivo a Satán se le ubica en las imágenes en zonas marginales, de lados específicos comúnmente el izquierdo, de menor tamaño sobre todo en caso de que se encuentre ante ángeles, vírgenes,

santos o Cristo. La excepción a tal característica esta en la imágenes con temática infernal en donde por ubicarse en el reino del Diablo, tal criatura y sus huestes se desbordan o por lo menos están a la par de los condenados. Por último se tiene su articulación con el escenario en el que aparece Lucifer, el cual daba una razón de su presencia, así por ejemplo era tentador en el paraíso, arrojado del cielo por su acto de rebeldía, corruptor del hombre en lugares más cotidianos y terrible verdugo en el Infierno.

Uno de los posibles motivos de presentar visualmente al Demonio repleto de simbolismos era incentivar a los espectadores al descubrimiento a través de las apariencias sensibles lo que se consideraba eran significaciones más espirituales. De esta forma se preparaba a los buenos cristianos a descubrir en su propia vida y la de sus semejantes señales de bondad pero también de la maldad enmascarada en un mundo que era percibido como una red de símbolos. Asimismo Satanás representado de manera distintiva, jerarquizado y articulado a un contexto específico comunica la idea de que por formidable que parezca su poder, éste no puede valorarse correctamente si no se considera el conjunto de fuerzas bondadosas que se le oponen. Precisamente los ángeles son mostrados derrotando a los demonios, equilibrando la balanza a favor de los humanos, protegiendo a los buenos de las asechanzas demoníacas e indicando la senda del bien. La Virgen se muestra como suprema protectora al pisotear a Satanás mismo. Los Santos aunque víctimas preferidas de las tentaciones diabólicas dan ejemplos edificantes al salir siempre vencedores y confirmando su fuerza espiritual. El propio Cristo en su lucha victoriosa contra el Príncipe de las Tinieblas da la pauta de las superioridad del Creador, es decir del mal sobre el bien. Con todo ello quedaba claro que los novohispanos no se encontraban solos ante los embates del Maligno. Simultáneamente se brindaba la idea de que el Maligno, contraparte de las fuerzas celestiales que lo derrotan, es por tanto de igual forma el adversario de la institución eclesiástica que estimula a los creyentes a recolectar los frutos de ese triunfo del bien. Justamente así la Iglesia justifica su poder al presentarse como una barrera contra el Demonio gracias a los sacramentos que otorga, como la penitencia, los ritos que realiza,

por ejemplo el exorcismo, las oraciones y bendiciones que pronuncia y por supuesto las imágenes que patrocina y promueve, que en su conjunto mantienen alejado al Diablo.

La imagen icónica demoníaca también suscita la percepción de que así como todas las fuerzas divinas, marianas, angélicas y santas encuentran en su lucha contra el Diablo su unidad, una sociedad tan diversa en todos sentidos como lo era la novohispana debía encontrar igualmente su propia cohesión contra el enemigo común del genero humano bajo el manto protector de la Iglesia. Por ello la iconografía del Demonio no deja de mostrar signos de su poder amenazador y la advertencia de que si cede ante él esto puede acarrear las más funestas y eternas consecuencias, en especial para los débiles de espíritu seguidores de sus impulsos carnales pero también contra todo aquellos que se atrevieran a cuestionar y retar a la institución eclesiástica novohispana. Bajo este sistema de creencias el poder encuentra su justificación en el Mal del cual supuestamente protege, así que la idea de un Satanás poderoso equivale a la necesidad de una Iglesia vigorosa y fuerte. Finalmente se puede afirmar que la imagen icónica hegemónica demoníaca era un mecanismo difusor de ideas, creencias y valores que reforzaba el discurso de que el mal era todo aquello que contravenía las disposiciones de los poderes virreinales y que las personas que realizan atentados contra las normas socioculturales establecidas estaban vinculadas de una u otra forma con el Señor de lo Malo.

Cabe señalar que si bien en la Nueva España existió la persistente preocupación de las autoridades por cultivar la virtud, entendida esta bajo la cosmovisión cristiana, tal interés se dio en un contexto de la transgresión de la norma social y la imagen icónica demoníaca desde mi punto de vista no fue la excepción a tal hecho. Por ello para terminar estas consideraciones quiero sugerir la existencia de una imagen icónica demoníaca alterna, es decir, había imágenes novohispanas que eran diferentes al modelo hegemónico y de las que por cierto hasta la fecha no se ha hecho un verdadero estudio histórico sistemático.

La palabra "alterno" proviene de la acepción latina *alter* que significa "otro", en este sentido lo alterno o alternativo ha sido entendido como aquello relacionado con lo diferente a lo establecido o a lo común. En el caso de la imagen icónica, lo alterno se refiere al tipo o grupo de imágenes que no son tan promovidas dentro de un sistema sociocultural en un momento dado y que inclusive llegan a ser desde ignoradas y menospreciadas hasta perseguidas, censuradas y destruidas por no ajustarse a los valores e intereses de los grupos dominantes. Por ende tales imágenes icónicas tenderán a tener tanto una menor producción, una más limitada distribución y una más difícil recepción. Por lo general se encontraran ligadas a grupos o individuos pocos favorecidos, minoritarios o considerados como marginales. En el caso de la sociedad novohispana la encargada de buscar y condenar la imagen alterna era la Inquisición, cuyos esfuerzos iconoclastas paradójicamente ayudan al historiador a conocer de su existencia. De esta forma se sabe que circularon imágenes demoníacas, sobre todo entre negros y mulatos, que eran utilizadas como amuletos y que mostraban la Diablo de manera estereotipada: "Un hombre del pie, horrible y espantoso, con unos cuernos grandes y una cola de culebra, con uñas grandes en los pies y las manos como uñas de gallo".[851] En otros casos, tal vez como un acto de rebeldía, ciertos reos garabateaban diablos en las puertas de sus celdas.[852] Inclusive los archivos inquisitoriales mencionan que la imagen icónica demoníaca fue plasmada a la manera de tatuaje en espaldas, muslos y brazos, lo cual fue tomado como prueba de sumisión de aquellos que realizaban pactos con el Maligno.[853] En la mayoría de los casos sólo sobrevivió la referencia escrita de tales imágenes pero también se conservaron algunos registros visuales como en el que se presenta a continuación.

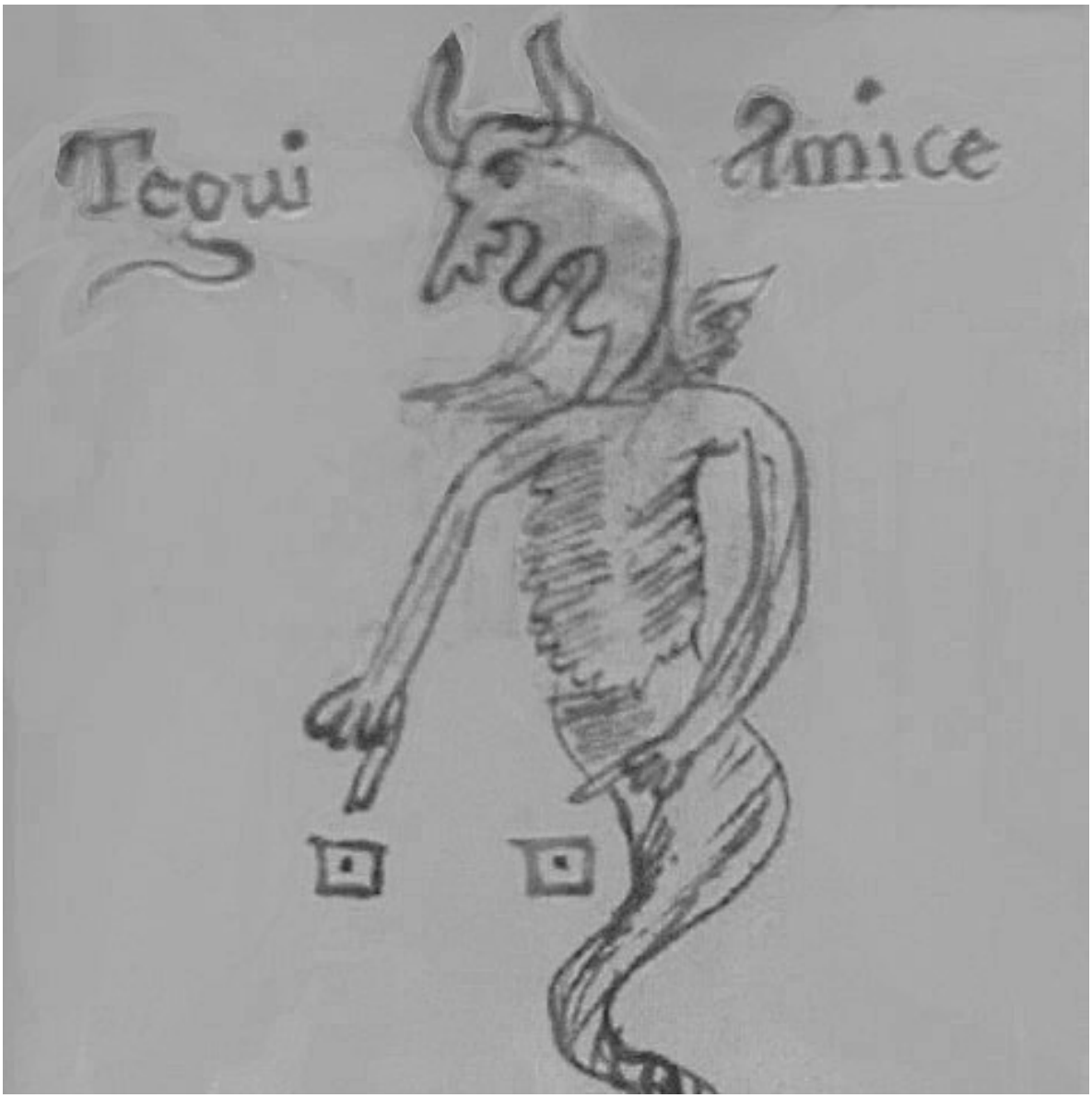
851 Archivo General de la Nación, México, Ramo Inquisición, vol. 416, fol. 252.
852 Archivo General de la Nación, México, Ramo Inquisición, vol. 1133, fol. 134.
853 Archivo General de la Nación, México, Ramo Inquisición, vol. 1130, fol. 315.

El día 24 de marzo de 1662 en la ciudad de Antequera en el valle de Oaxaca se encontraban jugando dados en la tienda de sombreros propiedad de Miguel Aion los vecinos de sangre española Cristóbal Palacios, Francisco de Urrutia, Sebastián de Aragón y Joseph Méndez. Al atardecer se unió al juego de dados Miguel de la Flor quien era mulato y esclavo del capitán Miguel de Fuentes. Cuando llegó el turno participar del recién llegado éste saco de entre sus ropas un librito, el cual en cada foja tenía pintado un demonio y un par de dados. Según Francisco Urrutia antes de tirar el mulato hizo una oración como dirigiéndose a Dios, sólo que con ésta pretendía llamar e invocar a uno de los demonios pintados en el las fojas cuyo nombre pronuncio en voz alta al finalizar su nefanda oración. El nombre del demonio invocado era el de *Maimon* demonio con el poder de atraer la suerte en la ganancia. Cuando Miguel Aion le preguntó su compañero de juego el por qué de tal acción el esclavo contesto "que también los diablos jugaban a los dados en el infierno, y que ayudaban a los hombres si así lo querían". Después Sebastián de Aragón le pidió prestado el librito para hojearlo para posteriormente entregárselo a Urrutia, quien al verlo con detenimiento se echó a correr con el mismo para enseñárselo a don Miguel de Frías, vecino conocedor de asuntos de religión y del latín. Cuando este último vio los demonios pintados y comenzó a leerlo colérico tiró el librito. Urrutia al ver la reacción de Frías trato de romperlo, pero aquél lo detuvo y le dijo que lo debía hacer era ir a buscar al comisario del Santo Oficio ya que el librito contenía dibujos y frases que eran una ofensa para Dios. En el trayecto hacia la casa del comisario Urrutia se encontró con Miguel de la Flor quien le preguntó por su librito, éste le contestó que Miguel de Frías lo había roto. Aunque el esclavo le reclamó al final dijo que lo sucedido con el librito había sido lo mejor.[854]

854 *Cfr.* Archivo General de la Nación, México, Fondo Indiferente Virreinal, Ramo Inquisición, caja 1118, exp. 14.

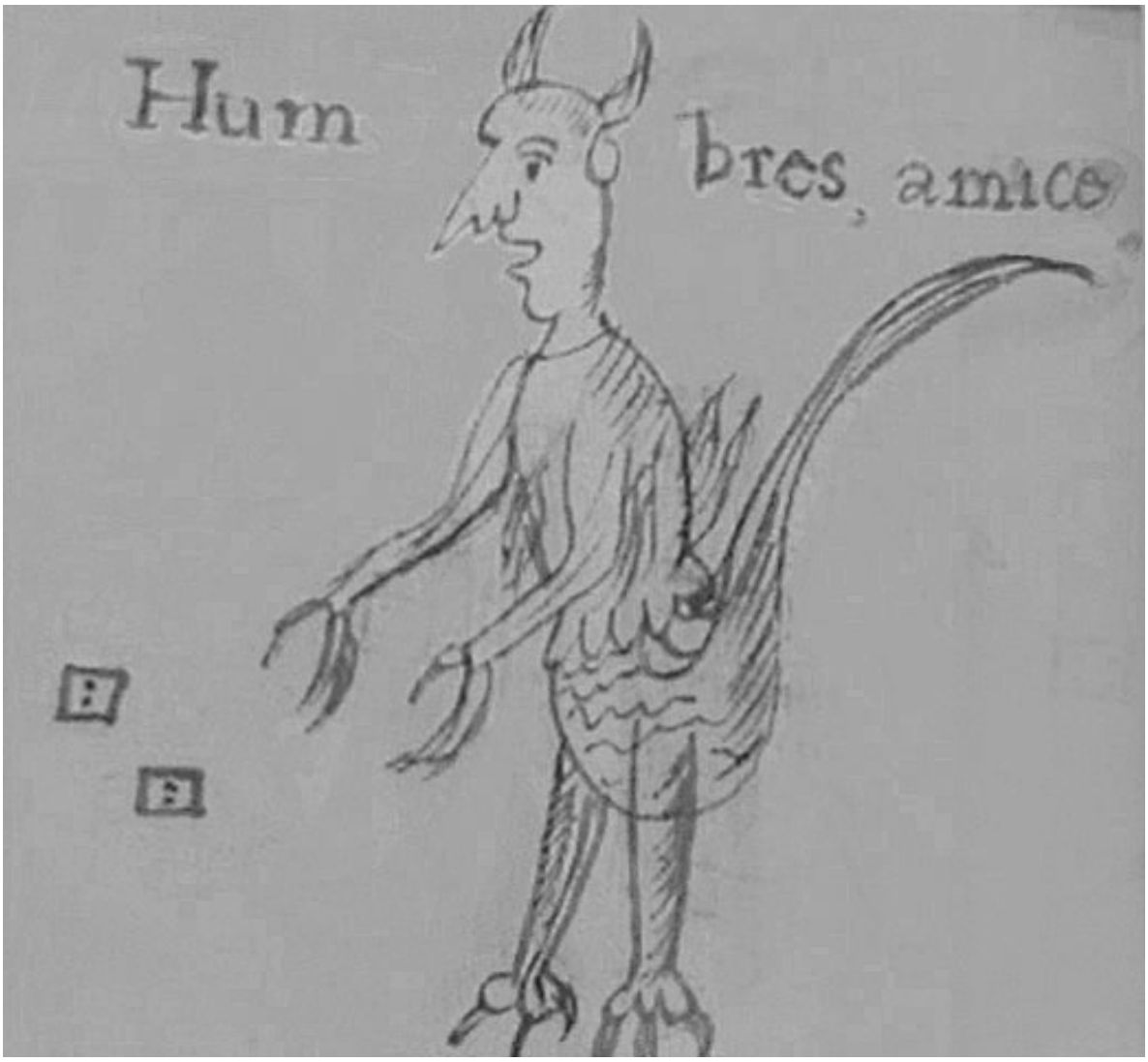
Ese mismo día por la noche Andrés González Calderón, comisario del Santo Oficio en Oaxaca, recibió el librito con los diablos pintados y consideró que era prueba suficiente para iniciar un proceso inquisitorial contra Miguel de la Flor por tener pacto con el Diablo. No obstante pasaron dos años para que el caso fuera tomado por los inquisidores Juan de Ortega Montañés y Pedro de Medina Rico quienes ordenaron la incautación todos los bienes, especialmente sus escritos, el apresamiento y trasladado a las cárceles del Tribunal del Inquisición en la Ciudad de México del mulato. Cuando se supo de tal mandato en Oaxaca algunos vecinos de dicha ciudad acudieron a declarar sobre la conducta sospechosa de Miguel de la Flor y a entregar otros escritos y dibujos que el esclavo había realizado. Con tales documentos, las observaciones del notario del Santo Oficio en la capital virreinal Pedro de Arbenta y del alcalde de la cárcel de la Inquisición Fernando Hurtado Merino más los dichos del propio acusado se integró un muy interesante expediente de 75 fojas. En esta archivo podemos encontrar información sobre el acusado de diversa índole como su descripción física, "mulato pardo, de poco bigote y barba, buen cuerpo", edad, "de veinte y tres a veinte y cuatro años", e inclusive su carácter, "la malicia del reo es grande por serlo su capacidad de aplicación e inteligencia en varias materias". De igual forma nos enteramos que el esclavo sabía leer y escribir muy bien, algo muy raro para la época, pero no sólo en castellano sino también en latín, griego y hebreo, lo que era todavía más asombroso. Asimismo era bueno para los números y le agradaba escribir poesía. Tenía la costumbre de regalar sus escritos a sus amigos y se sabe que por lo menos una vez trato de enseñar otro esclavo a aprender a leer y escribir.[855] Destaca el hecho de que se conservaron en el expediente las imágenes icónicas demoníacas que condujeron a su acusación y que a continuación se presentan.

855 *Cfr. Ibidem*.



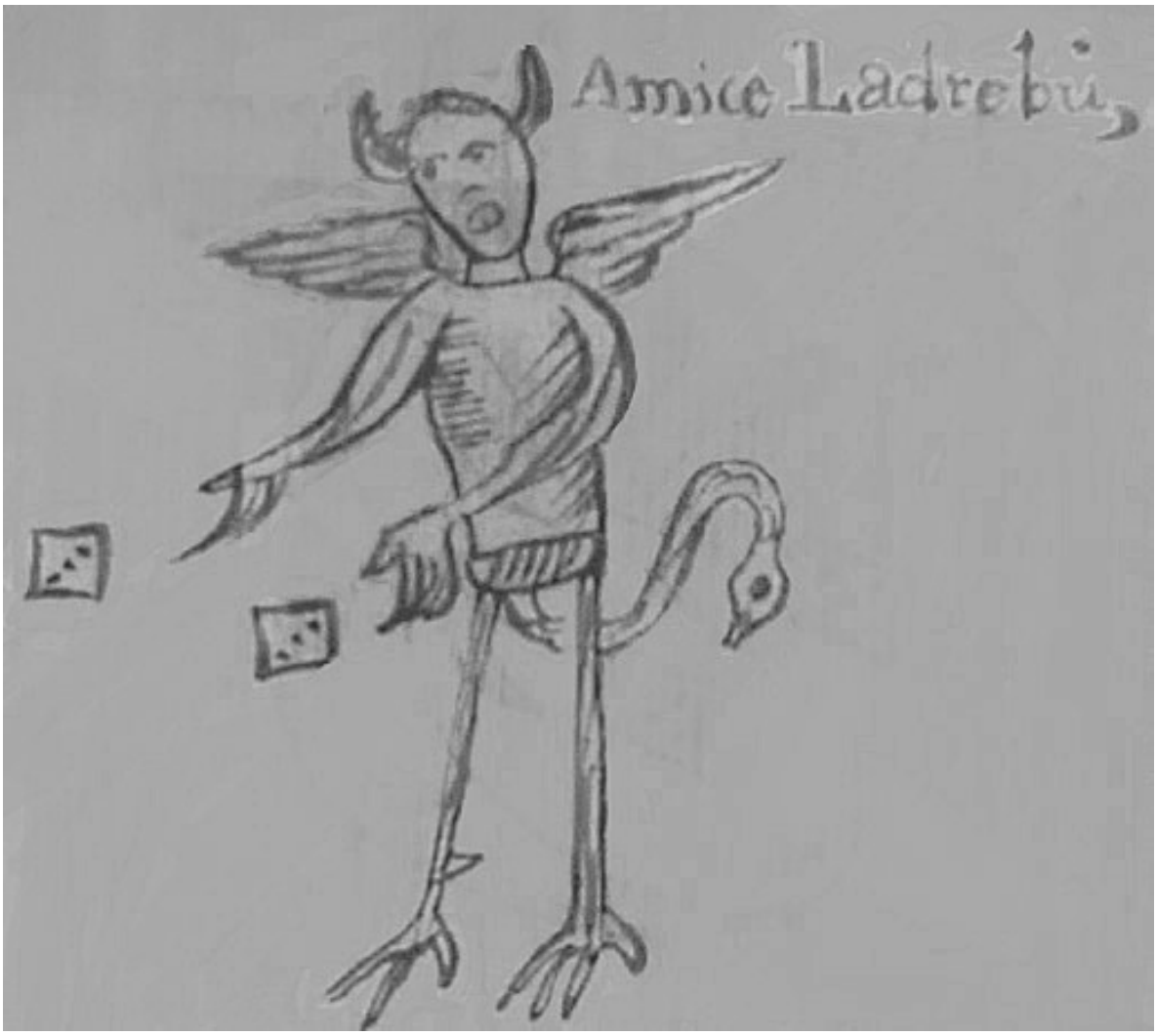
856

856 **Figura 75:** Miguel de la Flor, *Tegui amice*, siglo XVII, AGN, Indiferente Virreinal, Ramo Inquisición, caja 1118, expediente 14.



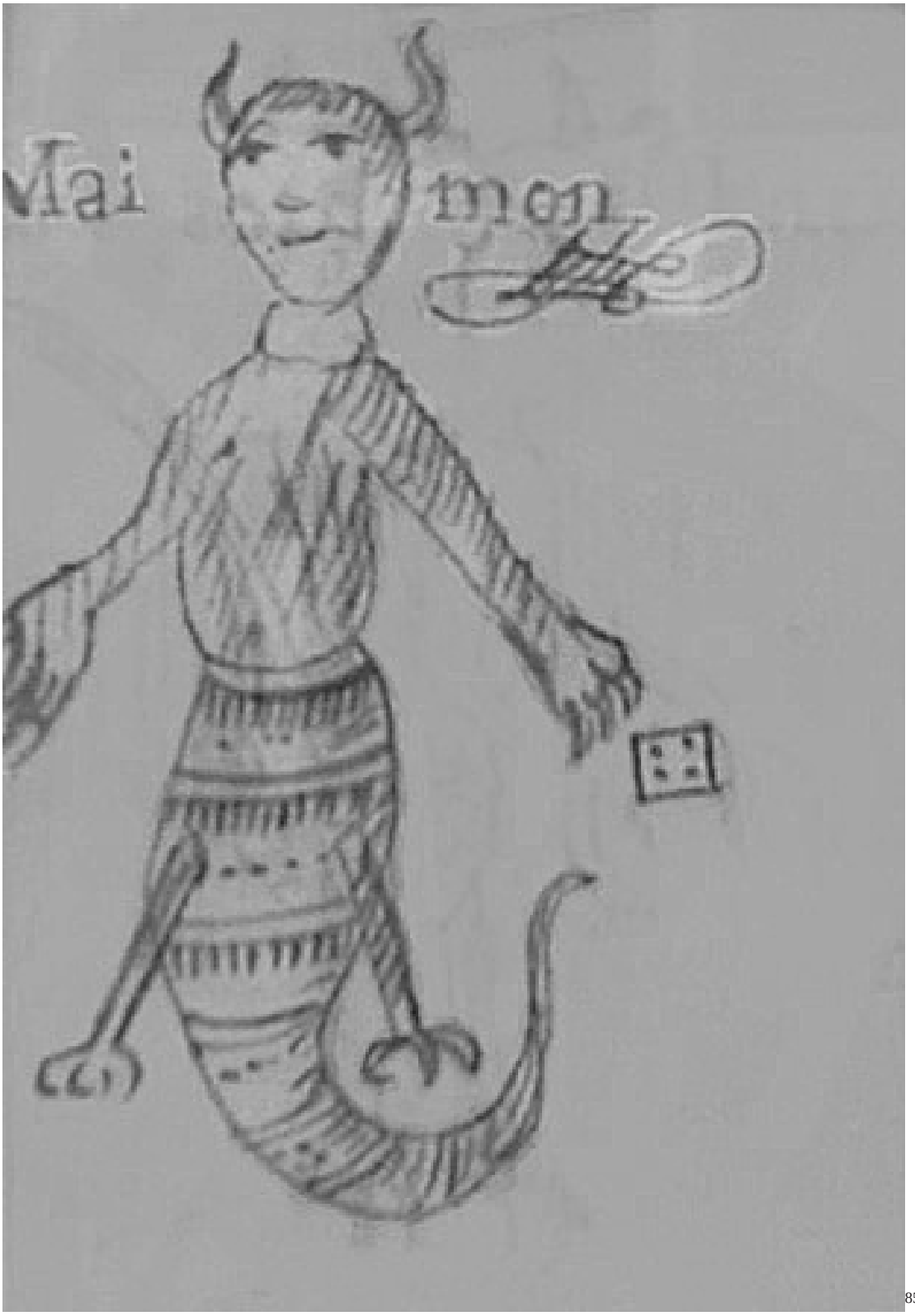
857

857 **Figura 76:** Miguel de la Flor, *Humbres amice*, siglo XVII, AGN, Indiferente Virreinal, Ramo Inquisición, caja 1118, expediente 14.



858

858 **Figura 77:** Miguel de la Flor, *Amice Ladrebu*, siglo XVII, AGN, Indiferente Virreinal, Ramo Inquisición, caja 1118, expediente 14.

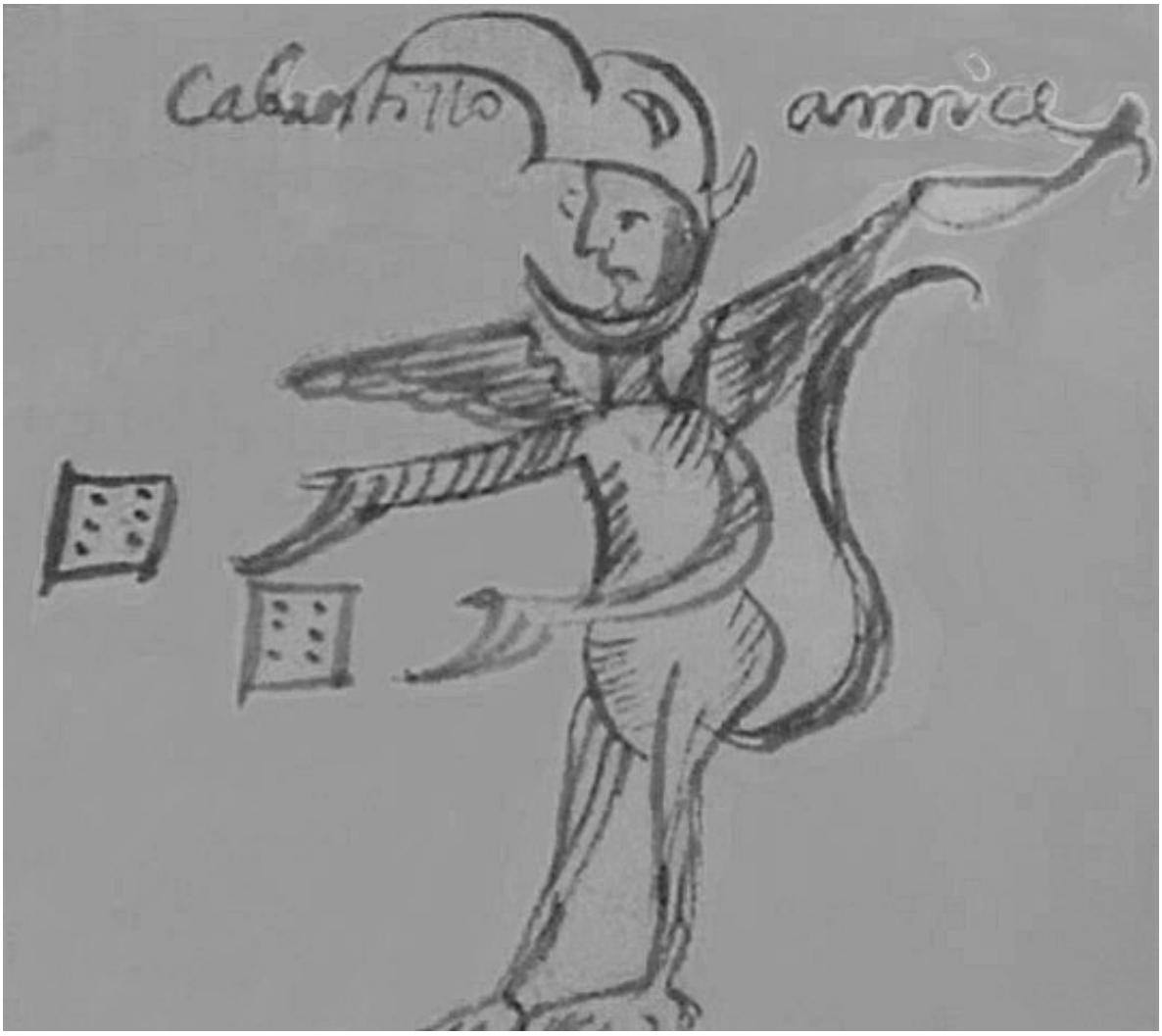


[859]

859 **Figura 78:** Miguel de la Flor, *Maimon*, siglo XVII, AGN, Indiferente Virreinal, Ramo Inquisición, caja 1118, expediente 14.

860

860 **Figura 79:** Miguel de la Flor, *Hiruel amice*, siglo XVII, AGN, Indiferente Virreinal, Ramo Inquisición, caja 1118, expediente 14.



861

861 **Figura 80:** Miguel de la Flor, Cabrostillo *amice*, siglo XVII, AGN, Indiferente Virreinal, Ramo Inquisición, caja 1118, expediente 14.

En la figura 75 se puede ver a una criatura demoníaca bastante singular, tiene la cabeza muy deforme con un cuello muy pequeño. Presenta cuernos y una nariz muy pronunciada con un par de protuberancias que recuerdan mucosidades. Dentro de su prominente boca se alcanza a distinguir una pequeña lengua y par de colmillos, de la misma sala una lengua larga. Tiene unas alas de no muy grande extensión que no son las clásicas quirópteras sino más bien del tipo de las aves parecidas a las atribuidas a los ángeles en el imaginario cristiano. Su torso es delgado y sinuoso que hace juego con sus alargados brazos los cuales cuentas con manos de tan sólo cuatro de dedos. Con dos de estos últimos señala un par de dados que tienen un punto cada uno. Carece de extremidades inferiores y podría afirmarse que su parte inferior es del tipo fantasmal. En la parte superior de la imagen fue escrito del lado izquierdo la palabra *Tegui* y del lado derecho *amice*. Por su parte la figura 76 tiene rasgos faciales similares a la de la figura anterior pero su cabeza no es tan deforme. Su torso parece estar cubierto con una capa de vello y en vez de manos exhibe unas afiladas garras con las que señala dos dados que tienen pintados dos puntos. La zona inferior de su cuerpo es muy llamativa por que tiene líneas que simulan escamas, una gran cola de ave ornamental y patas de rapaz. En esta ocasión fue escrito en esta foja *Humbres amice*. Ahora que en la figura 77 se observa un personaje con cabeza, rostro y torso humanos, alas y extremidades inferiores aviares, pero con cuernos, dedos aguzados y cola de serpiente. Tal criatura también indica con sus manos unos dados pero en esta ocasión éstos tienen tres puntos. Del lado derecho de su cabeza fue escrito *Amice Ladrebu*. Posteriormente en la figura 78 fue dibujado demonio de rostro humano aunque con cabeza cornada, con cuello robusto, torso peludo y garras en lugar de manos. Su zona inferior tiene la forma de gusano o serpiente y esta divida por anillos. Las patas son largas y delgadas parecidas a las de una garza, cerca de su garra derecha se ubica un dado con cuatro puntos. A ambos lados de su

cabeza fue escrita en dos partes el nombre de *Maimon* y del lado derecho esta una especie de rubrica. Si se observa a la figura 79 se encuentra otro diablo alado que en esta ocasión tiene una cabeza y torso casi copia de los dos primeros descritos sólo que éste tiene una sola protuberancia en la nariz y posee un pico afilado en vez de boca. El par de dados que parece estar lanzando tienen cinco puntos. Tal vez por razones de deterioro no se alcanzan a ver sus patas. El nombre que le fue escrito en la zona próxima a su cabeza fue *Hiruel amice*. Para finalizar se tiene a la figura 80 la cual muestra un diablillo de cuerpo sencillo algo robusto, con patas aviares, cola peluda, manos con garras, alado pero que destaca sobre todo por cabeza. En esa parte se ve un rostro humano que parece salir de la boca de un demonio muy narigudo con pequeños cuernos. Los dados frentes a sus mantos fueron marcados con seis puntos y las dos palabras escritas dicen *Cabrostillo amice*.

Los rasgos iconográficos que utilizó Miguel de la Flor en sus personajes demoníacos son hasta cierto punto acordes con los presentes en las imágenes icónicas demoníacas novohispanas e inclusive conservan la tradición de representar al Diablo de forma quimérica. Pero si buscamos otras características que poseen como grupo las imágenes del capítulo cuarto salen a relucir sus diferencias. En primera instancia no se halla una patente diferenciación que indique la maldad del Demonio y por el contrario los personajes más que peligrosos parecen un tanto simpáticos. Tampoco existe la jerarquización en este caso por que las criaturas demoníacas ocupan un lugar central y son de buen tamaño pero principalmente por que son las únicas protagonistas de las imágenes. En cuanto a su articulación éstas no poseen ningún tipo de escenario y sólo pueden relacionarse con el par de dados y con las dos palabras que fueron escritas. Probablemente estas articulaciones fueron las que levantaron tal suspicacia entre los espectadores que hicieron que estas imágenes fueran censuradas y adquirieran así el carácter definitivo de imagen alterna.

Los nombres que Miguel de la Flor asignó a sus imágenes son poco comunes, en especial si los comparamos con las listas de las huestes diabólicas contenidas en los grimorios y otros textos demonológicos de la época. El más reconocible es el nombre de *Maimon*, mote con el que también era conocido el demonio *Mammón,* el cual, según las *Constituciones Diocesanas de Chiapa*, era un comandante de las legiones demoníacas cuyo nombre en sirio significa "riquezas" y que tienta por medio de la avaricia y con el deseo insano de los bienes temporales.[862] Los otros nombres pueden ser encontrados en tratados que hacen referencia a los actos cometidos por las brujas en los aquelarres en concordancia con el imaginario inquisitorial. Así Juan Pérez de Montalván, notario del Santo Oficio, nos cuenta en su obra *Para todos ejemplos morales, humanos y divinos* que "las hechiceras invocan al demonio llamándole con nombres extraordinarios como Gavit, Hiruel, Ladrebu, Humbres y Tagy".[863] Además a cada nombre el mulato le agregó el adjetivo latino *amice* que en castellano significa amigo, lo que indicaba que tales criaturas eran sus aliados. Cabe hacer un paréntesis para decir que un estudio más profundo del caso puede conducir a un mayor conocimiento sobre la veta poco explorada de los tratados demonológicos novohispanos. Ahora que la articulación con los dados indica la creencia en la función mediadora de los demonios para influir en los juegos de azar, lo que a su vez indica el uso de la imagen como objeto de magia parasimpática. En conclusión nos encontramos ante un caso que muestra una re-simbolización de la representación demoníaca, la cual percibe al Señor de las Tinieblas no como el señor de la maldad y enemigo del género humano sino como aquel posible aliado poderoso de los marginales.

862 *Cfr.* **NÚÑEZ**, *Op. cit.,* p. 270.

863 **PÉREZ DE MONTALVÁN,** Juan, *Para todos ejemplos morales humanos y divinos en que se tratan ciencias, materias y facultades repartidos en los 7 días de la semana,* (Sevilla: Imprenta de los Gómez, 1716), p. 223.

FUENTES PRIMARIAS

I. FUENTES VISUALES.

A) Imágenes icónicas contenidas en códices coloniales.

Imagen icónica contenida en el Códice Florentino, libro VI, folio 28r.

Imagen icónica contenida en el Códice Florentino, libro VIII, folio 34v.

Imagen icónica contenida en el Códice Florentino, libro. III, folio 391v.

Sacrificio a Mictlantecutli, contenida en el Códice Magliabechiano, folio 47.

B) Imágenes icónicas contenidas en obras impresas.

Diego Valadés, *Typus Peccatoris,* 1579.

Diego Valadés, *Tormentos a los pecadores*, 1579.

Francisco Agüera, lámina 1 en *La portentosa vida de la muerte* (México: Jáuregui, 1792).

Francisco Agüera, lámina 4 en *La portentosa vida de la muerte* (México: Jáuregui, 1792).

Francisco Agüera, lámina 3 en *La portentosa vida de la muerte* (México: Jáuregui, 1792).

Imagen icónica contenida en la *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme,* Tomo II, Capítulo XLIV.

Lámina no. 10 de la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala.*

Lámina no. 12 de la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala.*

C) Imágenes icónicas pictóricas del siglo XVI.

Anónimo, *El Juicio Final y el Infierno*, siglo XVI.

Anónimo, *Castigo infernal de la ingestión de líquidos ardientes*, siglo XVI.

Anónimo, *La Carnicería infernal*, siglo XVI.

Andrés de Concha, *Juicio Final,* siglo XVI

Martín de Vos, *San Miguel Arcángel,* 1581.

D) Imágenes icónicas pictóricas del siglo XVII.

Anónimo, *Cristo tentado por el Demonio*, siglo XVII.

Anónimo, *Meditaciones de san Ignacio sobre el infierno,* siglo XVII.

Andrés Lagarto, *Tota Pulcra,* 1622.

Cristóbal de Villalpando, *El Árbol de la Vida,* siglo XVII.

Cristóbal de Villalpando, *Santa Rosa de Lima atacada por el Demonio,* siglo XVII

Luis de la Vega Lagarto, *Inmaculada Concepción,* 1631.

Luis Lagarto, *Tota Pulchra*, 1612.

Luis Juárez, *San Miguel Arcángel,* 1615.

Luis Juárez, *El ángel de la guarda,* siglo XVII.

Pedro Ramírez de Contreras, *El nacimiento de san Francisco,* siglo XVII.

Juan Correa, *La Expulsión del Paraíso*, 1680.

E) Imágenes icónicas pictóricas del siglo XVIII.

Anónimo, *El pecado original como motivo del Árbol de Jessé,* siglo XVIII.

Anónimo, *Motivo del pecado original en los siete pecados capitales,* 1735.

Anónimo, *Cena Pascual*, siglo XVIII.

Anónimo, *Virgen del Apocalipsis,* siglo XVIII

Anónimo, Detalle del *Políptico de la Muerte*, siglo XVIII.

Anónimo, *San Antonio de Padua,* siglo XVIII

Anónimo, *Corazón de pecador,* siglo XVIII

Anónimo, *La nave de la contemplación mística o El Triunfo de la Iglesia,* siglo XVIII

Anónimo, *La buena muerte* tabla del Políptico de la Muerte, siglo XVIII.

Anónimo, *El árbol vano,* siglo XVIII

Anónimo, *Las penas del Infierno*, siglo XVIII

Antonio Sánchez, *La caridad perfecta de Jesucristo soberano redentor del mundo,* 1757.

Cristóbal Talavera, *La Justicia y la Fe atestiguan la redención de Cristo,* siglo XVIII

Francisco Martínez, *El alma guiada por Cristo,* 1732.

José de Alcíbar, *Condiciones para una buena confesión,* 1771

José de Ibarra, *Inmaculada Apocalíptica,* siglo XVIII.

Juan Patricio Morlete Ruiz, *Alegoría de la Purísima como protectora de la fe,* siglo XVIII.

Lorenzo Zendejas (Atribuido), *Cristo descendiendo a los infiernos,* siglo XVIII.

Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, *La expulsión del Paraíso,* siglo XVIII

Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, *El beso de Judas,* siglo XVIII

Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, *Alegoría del pecador,* siglo XVIII

Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, *Mala muerte,* siglo XVIII

Miguel Cabrera, *San Ignacio exorcizando,* 1756.

F) Imágenes icónicas contenidas en Archivo.

Miguel de la Flor, *Tegui amice*, siglo XVII, AGN, Indiferente Virreinal, Ramo Inquisición, caja 1118, expediente 14.

Miguel de la Flor, *Humbres amice*, siglo XVII, AGN, Indiferente Virreinal, Ramo Inquisición, caja 1118, expediente 14.

Miguel de la Flor, *Amice Ladrebu*, siglo XVII, AGN, Indiferente Virreinal, Ramo Inquisición, caja 1118, expediente 14.

Miguel de la Flor, *Maimon*, siglo XVII, AGN, Indiferente Virreinal, Ramo Inquisición, caja 1118, expediente 14.

Miguel de la Flor, *Hiruel amice*, siglo XVII, AGN, Indiferente Virreinal, Ramo Inquisición, caja 1118, expediente 14.

Miguel de la Flor, *Cabrostillo amice*, siglo XVII, AGN, Indiferente Virreinal, Ramo Inquisición, caja 1118, expediente 14.

II. FUENTES DOCUMENTALES IMPRESAS.

ACOSTA, José de, *Historia natural y moral de las indias,* (Madrid: Dastin, 2003), pp. 444.

AGUILAR, Francisco de, *Relación breve de la conquista de la Nueva España,* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1977), pp. 224.

ALIGHIERI, Dante, *La divina comedia,* (México: Espasa Calpe, 2002), pp. 273.

ANDRADE, Alonso de, *Lecciones de bien morir y jornada para la eternidad* (Madrid: Joseph Fernández de Buendía, 1662), pp. 400.

Anónimo, *Arte de bien Morir y breve confesionario,* (Zaragoza: Pablo Hurus y John Plank, 1484), ff. 172.

Anónimo, "El Evangelio de Nicodemo" en **DE SANTOS,** Otero Aurelio, *Los evangelios apócrifos,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1996), pp. 150-213.

Anónimo, *El libro de los muertos,* (Barcelona: J. Janes, 1953), pp. 366

Anónimo, *El sacrificio de Isaac, auto en lengua mexicana escrito en 1678 y traducido al español por Francisco del Paso y Troncoso,* (México: Tipografía de Salvador Landi, 1900), pp. 130.

Anónimo, *El Talmud: Tratado de Berajot,* (Madrid: Alef-Jojmá, 2003), pp. 464.

Anónimo, *Didascalia et Constitutiones apostolorum,* (Torino: Bottega d'Erasmo, 1964), pp. 91.

Anónimo, *Le Grant Kalendrier et Compost des Bergieres,* (Paris: Guiot Marchant, 1493), pp. 68.

Anónimo, *Libro de Enoch* en **COBOS PANADERO,** María Isabel, *Apócrifos del Antiguo Testamento,* (México: Valle de México, 2002), pp. 330.

Anónimo, *Relación de algunas cosas de la Nueva España y de la gran ciudad de Temestitan, México: Escrita por un compañero de Hernán Cortes,* (México: Ed. americana, 1941), pp. 131.

AQUINO, Tomás de, *Quaestiones quodlibetales,* (Roma: Marietti, c1956), Vol. X, pp. 623.

_____, *Suma Teológica,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1989), Tomo II, pp. 929.

AREOPAGITA, Pseudo Dionisio, *Obras Completas: Los nombres de Dios; Jerarquía celeste; Jerarquía eclesiástica; Teología mística; Cartas varias,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002), pp. 283.

ASTETE, Gaspar y **RIPALDA,** Jerónimo de, *Catecismo,* (Madrid: Imprenta Real, 1720), pp. 95.

AURELIO PRUDENCIO, *Obras completas,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1981), pp. 825.

BARON, Jaime, *Luz de la fe y de la ley: Entretenimiento cristiano entre Desiderio y Electo,* (Barcelona: Teresa Piferrer, 1762), pp. 674.

BAUTISTA MÉNDEZ, Juan, *Crónica de la Provincia de Santiago de la Orden de los Predicadores,* (México: Porrúa, 1993), pp. 481.

BEDA, *The ecclesiastical history of english people,* (Oxford: Oxford University Press, 1999), pp. 192.

BELARMINO, Roberto, *Libro del conocimiento de Dios por el de las criaturas y Del arte del bien morir,* (Sevilla, Francisco Lyra, 1639), pp. 359.

BENAVENTE, Toribio de, *Historia de los indios de la Nueva España,* (México: Barcelona: Linkgua, 2009), pp. 256.

BENZONI, Girolamo, *Historia del nuevo mundo,* (Madrid: Alianza, 1989), pp. 350.

BERCEO, Gonzalo de, *Milagros de nuestra señora,* (Barcelona: Crítica, 2002), pp. 142.

BOLAÑOS, Joaquín, *Edición crítica de La portentosa vida de la muerte,* (México: El Colegio de México, 1992), pp. 407.

BONETA, Joseph, *Gritos del infierno para despertar al mundo,* (Madrid: Viuda de Juan García Infanzón, 1718), pp. 427.

BOSCH DE CENTELLAS, Baltasar, *Practicas de visitar los enfermos y ayudar a bien morir: contienen piadosos y saludables avisos y documentos contra las engañosas astucias de el enemigo común,* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1759), pp. 491.

BRANT, Sebastián, *La nave de los necios,* (Madrid: Akal, 1998), pp. 343.

BREMMER, Jan, *et al.*, *The Apocalypse of Peter,* (Lovaina: Peeters, 2003), pp. 213.

BUTLER, Alban, *Vidas de los santos*, tomo II, (México: J. W. Clute, 1969), pp. 190.

CARTA, Gabino, *Guía de confesores* (México: Viuda de Bernardo de Calderón, 1660), pp. 190.

CASIANO, Juan, *Colaciones,* (Madrid: Rialp, 1962), pp. 510.

CASTAÑEGA, Martín de, *Tratado de las supersticiones y hechicerías y de la posibilidad y remedio de ellas,* (Logroño: Gobierno de La Rioja, 1994), pp. 160.

CHARDON, Carlos, *Historia de los sacramentos: Donde se refiere el modo observado por la Iglesia en su celebración, administración y uso que se ha hecho de ellos desde el tiempo de los apóstoles hasta el presente,* Tomo IV, (Madrid: Real Imprenta, 1799), pp. 413.

CHÉTARDIE, Monfieur de la, *Catéchisme ou abrégez de la doctrine chrétienne, cy-devant intitulez Cathechismes de Bourgues* (Lyon: L. Delaroche, 1736), pp. 119.

CLAVER, Martín, *El admirable y excelente martirio en el reino de Japón de los benditos padres fray Bartolomé Gutiérrez, fray Francisco de Gracia y fray Tomás de San Agustín, religiosos de la orden de san Agustín, Nuestro Padre y de otros compañeros suyos hasta el año de 1637,* (Manila: Luis Beltrán Impresor, 1638), pp. 310.

CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *El Protréptico,* (Madrid: Ciudad Nueva, 2008), pp. 393.

_____, *Stromata,* (Madrid: Ciudad Nueva, 1997), pp. 480.

COLLANTES, Justo, *La Fe de la Iglesia Católica: Las ideas y los hombres en los documentos del Magisterio,* (Madrid: : Biblioteca de Autores Cristianos, 1984), pp. 1066.

CÓRDOBA, Pedro de, *Doctrina cristiana para la instrucción a los indios. Redactada por fray Pedro de Córdoba y otros religiosos doctos de la misma orden, impresa en México 1544 y 1548,* (Salamanca, Miguel Medina, 1987), pp. 308.

DÁVILA PADILLA, Agustín, *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores*, (México: Academia Literaria, 1956),pp. 654.

DE ESTELLA, Diego, *Tratado de la vanidad del mundo, dividido en tres libros, con sus índices muy copiosos y asuntos predicables, discurriendo por todas las Dominicas y fiestas del año; y al fin un tratado de meditaciones devotísimas del amor de Dios,* (Madrid: Joseph Otero, 1787), pp. 623.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, *Obras Completas,* (México: Editorial Porrúa, 2001), pp. 941.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España,* (México: Porrúa, 2004), pp. 700.

DÍEZ, MACHO y **PIÑERO, SAENZ**, *Apócrifos del Antiguo Testamento,* Volumen IV, (Madrid: Cristiandad, 2000), pp. 618.

DURÁN, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme,* Tomo I, (México: Cien de México, 1995), pp. 409.

Episcopado de México, *Cuarto Concilio Provincial Mexicano* 1771, 3er Libro, 3er Título, (México: Escuela de artes, 1898), pp. 126.

ESCRIVA, Francisco, *Discurso sobre los cuatro novísimos, Muerte, Juicio, Infierno y Gloria,* (Valencia: Pedro Patrio Mey, 1604), pp. 167.

_____, *Discursos de los estados de las obligaciones particulares del estado y oficio según las cuales ha de ser cada uno particularmente juzgado,* (Valencia: Juan Crisóstomo Garrís, 1613), pp. 738.

GALVÁN RIVERA, Mariano, *Concilio Tercero Provincial Mexicano,* (México: Eugenio Maillefort y Cía, 1859), pp. 583.

GARCÍA, Genaro, *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México,* pp. 1417.

GARCÍA DE BAYONA, Diego Julián, *De la veneración del Santísimo Sacramento de la Extremaunción: doctrina para conocer las tentaciones del demonio en la hora de la muerte, y vencerlas para morir en la gracia de Dios,* (Madrid: Francisco Martínez, 1633), pp. 278.

GÓMEZ DE LA PARRA, *Fundación y primero siglo del muy religioso convento del señor de San José de religiosas carmelitas descalzas de la ciudad de Puebla de los Ángeles en la Nueva España, el primero que se fundo en la América septentrional el 27 de diciembre de 1604, gobernado este obispado el Ilustrísimo señor doctor don Diego Romano,* (México: Miguel Ortega, 1732), pp. 501.

GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis, *Las calles de México,* (México: Porrúa, 2001), pp. 247.

GONZÁLEZ PADILLA, Ricardo, *Leyendas de Puebla,* (México: Gobierno del Estado de Puebla, 2005), pp. 153.

GRANADA, Luis de, *De Imitatione Christi,* (Burdeos: Pedro Beaune, 1827), pp. 472.

_____, *Guía espiritual* en *Obras,* (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1944), pp. 645.

_____, *Libro de la Oración y Meditación, en el cual se trata de las consideraciones de los principales Misterios de nuestra fe y de las partes y doctrina para la oración,* (Barcelona: Tomás Piferrer, 1767), pp. 483.

GRÉGOIRE DE TOURS, *Histoire des Francs*, tome I, (Paris: Dépôt central de la librairie, 1823), pp. 479.

GREGORIO MAGNO, *Obras,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2009), pp. 828.

GRIJALVA, Juan de, *Crónica de la orden de Nuestro Santo Padre Agustín en las provincias de la Nueva España, en 4 edades desde 1533 hasta 1592,* (México, Porrúa, 1985), pp. 543.

GUAZZO, Francesco María, *Compendium maleficarum,* (España: Club Universitario, 2002), pp. 228.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Fremiot ed., *Navegación de San Brandán,* (Madrid: Akal, 2006), pp. 86.

HIPONA, San Agustín de, *La ciudad de Dios* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001), pp. 1120.

_____, *The Trinity,* (Baltimore, The Catholic University of America Press, 1963), pp. 539.

HOMERO, *La Odisea,* (México: Editorial Porrúa: 2005), pp. 452.

IGLESIA, Nicolás de la, *Flores de Miraflores: Hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la inmaculada concepción de la Virgen, y madre de Dios María señora nuestra,* (Burgos: Diego de Nieva y Murrillo, 1659), pp. 228.

IZQUIERDO, Sebastián, S.J., *Practica de los exercicios espirituales de nuestro padre San Ignacio,* (México: Viuda de Miguel Ribera, 1707), pp. 385.

JUAN CRISÓSTOMO, *Obras de san Juan Crisóstomo III: Tratados ascéticos,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2000), pp. 840.

JULIÁN, Antonio, *Monarquía del Diablo en la gentilidad del Nuevo Mundo Americano,* (Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1994), pp. 225.

KRAMER, Heinrich y **SPRENGER,** Jakob*, Malleus maleficarum: el martillo de los brujos,* (Barcelona: Círculo Latino, 2005), pp. 448.

LACTANCIO, *Instituciones Divinas,* Vol. 2, libro VII, (Madrid: Gredos, 1990), pp. 625.

LODI, Enzo, *Enchiridion euchologicum fontium liturgicorum,* (Roma: Edizioni Liturgiche, 1979), pp. 360.

LOSA, Francisco*, La vida que el siervo de Dios Gregorio López llevó en algunos lugares de esta Nueva España,* (Madrid: Imprenta Real, 1642), pp. 236.

LOYOLA, Ignacio de, *Obras completas,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1997), pp. 1182.

MAHOMA, *El Corán,* (México: Gandhi, 2008), pp. 289.

MARTÍNEZ DE LA PARRA, Juan, *Luz de verdades catholicas y explicación de la doctrina christiana,* (México: Miguel Francisco Rodríguez, 1737), pp. 628.

MENDIETA, Jerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997), pp. 790.

_____, *Vidas Franciscanas* (México: UNAM, 1994), pp. 213.

MINUCIO FELIX, *Octavio,* (Madrid: Ciudad Nueva, 2000), pp. 155.

MOLINA, Antonio de, *Exercicios espirituales de las excelencias, provecho y necesidad de la oración mental, reducidos a doctrina y meditaciones sacados de los Santos Padres y Doctores de la Iglesia,* (Madrid: Joseph García Lanza, 1758), p. 604.

MONTAÑES, Jaime, *Espejo y Arte muy breve y provechosos para ayudar a bien morir en el incierto día y hora de la muerte,* (Zaragoza: Juan Millán, 1565), pp. 410.

MORENO NIETO, Luis y **RISCO,** Alberto, *Leyendas de Toledo: antología,* (Madrid: Luis Moreno Nieto, 1999), pp. 91.

MOTOLINÍA, Toribio, *Memoriales,* (México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1996), pp. 588.

MUÑOZ, Diego, *Descripción de la Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán cuando formaba una con Xalisco, escrita por fray Diego Muñoz, año de 1585,* (México: Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, 1965), pp. 417.

MUÑOZ CAMARGO, Diego, *Descripción de la Ciudad y Provincia de Tlaxcala de las Indias y del Mar Océano para el buen gobierno y ennoblecimiento de ellas,* (México: El Colegio de San Luis y Gobierno del Estado de Tlaxcala, 2000), pp. 337.

NATIVIDAD, Antonio de la, *Silva de sufragios para común provecho de vivos y difuntos,* (Madrid: Pedro Lanoya, 1666), pp. 523.

NIEREMBERG, Juan Eusebio, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno, crisol de desengaños, con la memoria de la Eternidad, postrimerías humanas y principales Misterios Divinos,* (Barcelona: Sebastián de Cormsblas, 1643), pp. 720.

_____, *Vida de San Ignacio de Loyola fundador de la Compañía de Jesús,* (Madrid: Imprenta del Reino, 1631), pp. 550.

NOYDENS, Benito, *Practica de exorcistas y ministros de la Iglesia en que con mucha claridad se trata de las instrucciones de los exorcismos,* (Madrid: Joseph Llopis, 1693), pp. 604.

NÚÑEZ DE LA VEGA, Francisco, *Constituciones Diocesanas de Chiapa,* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1988), pp. 836.

OLMOS, Andrés de, *Tratado de hechicerías y sortilegios,* (México: UNAM, 1990), pp. 73.

OÑA, Pedro de, *Primera parte de las postrimerías del hombre,* (Madrid: Labayen, 1603), pp. 967.

OROZCO, Alonso de, *Victoria de la muerte,* (Salamanca: Philippe de Iunta, 1583), pp. 209.

PALAFOX Y MENDOZA, Juan de, *Obras del ilustrísimo, excelentísimo y venerable siervo de Dios don Juan de Palafox y Mendoza,* tomo IV, (Madrid: Imprenta de don Gabriel Ramírez, 1762), pp. 693

PAPÍAS DE HIÉRAPOLIS, *et al*., *Padres apostólicos,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993), pp. 164.

PAULI V, Pontificis Maximi*, Rituale Romanum, (*Vaticano: Jussu Editum, 1925), pp. 416.

PINELLI, Lucas, *Noticias de la otra vida y del estado de las almas separadas y reunidas a sus cuerpos; y se trata del fin del mundo y del fuego con que será abrazado,* (Madrid: José Terroba y Tejada ,1757), pp. 358.

PIÑERO, Antonio, *Textos Gnósticos Biblioteca Nag Hammadi III: Apocalipsis y otros escritos,* (Madrid: Trotta, 2009), pp. 500.

POLANCO, Juan, *Regla y orden para ayudar a bien morir a los que se aparten de esta vida,* (Zaragoza, Simón Abril, 1578), pp. 532.

PUENTE, Luis de la, *Práctica de ayudar al bien morir,* (Tortosa: (s.e), 1636), pp. 422.

QUEVEDO VILLEGAS, Francisco de, *Sueños y Discursos,* Tomo II, (Madrid: Editorial Castalia, 1993), pp. 1209.

REBOLLEDO, Luis de, *Primera parte de cien oraciones fúnebres en que se considera la vida y sus miserias, la muerte y sus provechos,* (Madrid: Herederos de Juan Iñiguez de Lequerica, 1600), pp. 736.

RIBADENEYRA, Pedro de, *Tratado de la tribulación,* (Valencia: Ildefonso Mompie, 1790), pp. 380.

ROA, Martín de, *Estado de las almas del purgatorio, correspondencia que hacen a sus bienhechores,* (Barcelona: Francisco Cormellas y Hiacinto Andreu, 1669), pp. 154.

SAHAGÚN, Bernardino de, *Adiciones, Apéndice a la postilla y ejercicio cotidiano,* (México: IIH-UNAM, 1993), pp. 210.

_____, *Historia general de las cosas de la Nueva España,* (México: Editorial Porrúa, 2000), pp. 1093.

Sagrada Biblia: versión directa de las lenguas originales por Nacar y Colunga, (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2008), pp. 1364.

SALAZAR, Juan de, *Arte de ayudar y disponer a bien morir a todo genero de personas,* (Roma: Carlo Vulliet, 1608), pp. 507.

SAN AMBROSIO, *Oficios de virtud que guían a la bienaventuranza,* (Madrid: Imprenta de don Benito Cano, 1789), pp. 254.

_____, *Tratado de la virginidad,* (España: Editorial Apostolado Mariano, 1990), pp. 240.

SANTANDER Y TORRES, Sebastián de, *Vida de la venerable madre María de San José, religiosa Agustina recoleta, fundadora del convento de San Mónica en Puebla,* (México: López de Haro, 1793), pp. 613.

SCARAMELLI, J. B., *Directorio Ascético, en que se enseña el modo de conducir las almas por el camino ordinario de la gracia y la perfección cristiana,* tomo II, (Madrid: Imprenta Real, 1789), pp. 662.

SCHEFFLER, Lilian (compilador), *Cuentos y leyendas de México: Tradición oral de grupos indígenas y mestizos,* (México: Panorama, 1986), pp. 175.

SEÑERI, Pablo, *El infierno abierto para que le halle el cristiano cerrado, dispuesto en varias consideraciones de sus penas distribuidas por los siete días de la semana,* (Valencia: Diego de Vega, 1701), pp. 145.

_____, *Maná del alma, parte I,* (Madrid: Oficina de Joaquín, 1756), pp. 180.

SERNA, Jacinto de la, *Manual de ministros de indios para el conocimiento de sus idolatrías y extirpación de ellas,* (México: Ediciones Fuente Cultural, 1953), pp. 320.

TEJADA Y RAMIRO, Juan, *Colección de Cánones de todos los Concilios de la Iglesia Católica,* Tomo III, (Madrid: Santa Coloma y Peña, 1853), pp. 303.

TERTULIANO, *De cultu feminarum,* (Paris: Éditions du Cerf, 1974), pp. 128.

_____, *De spectaculis,* (Paris: Éditions du Cerf, 1986), pp. 117.

_____, *El Apologético,* (Madrid: Ciudad Nueva, 1997), pp. 167.

TORQUEMADA, Juan de, *Monarquía Indiana,* (México: UNAM, 1995), pp. 173

TRICALET, Pierre Joseph, *Biblioteca portátil de los padres y doctores de la Iglesia desde el tiempo de los apóstoles,* Tomo V, (Madrid: Imprenta Real, 1791), pp. 416.

VALADÉS, Diego, *Retórica Cristiana,* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), pp. 904.

VANDERKAM, James, *Book of Jubilees,* (England: Sheffield Academia Press, 2001), pp. 167.

VEGA, Cristóbal de, *Clarín sonoro que hace gente para el Cielo o tratado de las penas de los condenados,* (Valencia: Benito Mace, 1675), pp. 264.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El diablo cojuelo: verdades soñadas y novelas de la otra vida,* (Madrid: Imprenta del Consejo de Indias, 1785), pp. 257.

VENEGAS DE BUSTO, Alejo, *Agonía del tránsito de la muerte, con los avisos y consuelos que acerca de ella son provechosos,* (Madrid: Antonio Lacaballeria, 1682), pp. 329.

VILLARROEL, Hipólito, *Enfermedades políticas que padece la capital de esta Nueva España,* (México: Miguel Ángel Porrúa, 1999), pp. 326.

VINCI, Leonardo da, *El Tratado de la pintura,* (Madrid: Imprenta Real, 1827), pp. 266.

VIRGILIO, *La Eneida,* (México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 2006), pp. 238.

VITORIA, Francisco de, *Relectio de Indis: Carta magna de los indios: 450 aniversario, 1539-1989,* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989), pp. 55.

VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada,* 2 volúmenes, (Madrid: Alianza, 1999).

ZORITA, Alonso de, *Relación de algunas de las muchas cosas notables que hay en la Nueva España y de su conquista y pacificación y de la conversión de los naturales de ella,* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999), pp. 882.

III. FUENTES DE ARCHIVO.

Archivo General de la Nación, México, Ramo Criminal, volumen 190, expediente 29.

Archivo General de la Nación, México, Ramo Criminal, volumen 80, expediente 19.

Archivo General de la Nación, México, Ramo Criminal, volumen 686, expediente 3.

Archivo General de la Nación, México, Ramo Criminal, volumen 590, expediente 2.

Archivo General de la Nación, México, Ramo Inquisición, volumen 1029, expediente 6.

Archivo General de la Nación, México, Ramo Inquisición, volumen 310, expediente 2, folio 62v.

Archivo General de la Nación, México, Ramo Inquisición, volumen 1052, expediente 20, folios 292-299r y 302-303.

Archivo General de la Nación, México, Ramo Inquisición, volumen 478, expediente 67, folios 409-410.

Archivo General de la Nación, México, Ramo Inquisición, volumen 910, expediente 1, folio 5.

Archivo General de la Nación, México, Ramo Inquisición, volumen 1377, expediente 7, folios 395r-396v.

Archivo General de la Nación, México, Ramo Inquisición, volumen 416, folio 252.

Archivo General de la Nación, México, Ramo Inquisición, volumen 1133, folio 134.

Archivo General de la Nación, México, Ramo Inquisición, volumen 1130, folio 315.

Archivo General de la Nación, México, Fondo Indiferente Virreinal, Ramo Inquisición, caja 1118, exp. 14.

Archivo Judicial de Teposcolula, Oaxaca, México Ramo Criminal, volumen 5, expediente 547.

Archivo Judicial de Teposcolula, Oaxaca, México Ramo Criminal, volumen 3, expediente 373.

Archivo parroquial de Amatlán de los Reyes, Veracruz., México, **GAMBOA** Javier, Código Negro, 1789.

Archivo General de Indias, España, Real Patronato, Archivo 226, foja 15.

BIBLIOGRAFÍA

ABSI, Pascale, *Los ministros del diablo: el trabajo y sus representaciones en las minas de Potosí,* (La Paz: Programa de Investigación Estratégica en Bolivia, 2005), pp. 339.

_____, **AMADOR NARANJO,** Ascensión, **PINO DÍAZ,** Fermín**,** *et al., Demonio, religión y sociedad entre España y América,* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas del Departamento de Antropología de España y América, 2002), pp. 389.

ACUÑA, René, *Relaciones geográficas del siglo XVI: Nueva Galicia,* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1988), pp. 360.

ALARCÓN CEDILLO, Roberto y **GARCÍA DE TOXQUI,** María del Rosario, *Pintura novohispana: Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán,* (México: Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1994), pp. 199.

ALBERRO, Solange, *Inquisición y sociedad en México, 1571-1700,* (México: Fondo de Cultura Económica, 1988), pp. 622.

_____, "Templando destemplanzas: hechiceras veracruzanas ante el Santo Oficio de la Inquisición, siglos XVI-XVII" en *Seminario de Historia de las mentalidades: Del dicho al hecho...Transgresiones y pautas culturales en la Nueva España,* (México: INAH, 1989), pp. 147.

ALCALÁ, Luisa Elena. "La obra del pintor novohispano Francisco Martínez" en Anales del Museo de América, Nº. 7, 1999, pp. 175-187.

ALCÁNTARA ROJAS, Berenice, "El dragón y la mazacóatl: criaturas del infierno en un *exemplun* en náhuatl de Fray Ioan Baptista" en *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 36, 2005, pp. 383-422.

_____, "El infierno en la evangelización de la Nueva España", tesis de licenciatura en historia, (México: UNAM, 1999), pp. 245.

ALEJANDRE, Juan Antonio, *El veneno de Dios: La inquisición de Sevilla ante el delito de solicitación en confesión,* (Madrid: Siglo XXI, 1994), pp. 243.

ALFARO, Alfonso y **DUFÉTEL,** Dominique, *Serpiente virreinal,* (México, Artes de México, 2000), pp. 70.

ALVAR EZQUERRA, Alfredo, *La leyenda negra,* (Madrid: Akal, 1997), pp. 68.

AMELANG, James S., **DELPECH,** François, **TAUSIET,** María, *et. al., El diablo en la Edad Moderna,* (Madrid: Marcial Pons, 2004), pp. 381.

ANDERSON, Arthur, *et al.*, "Fray Bernardino de Sahagún, a quinientos años de su nacimiento" en Estudios de Cultura Náhuatl, v. 29, 1999, pp. 11-13.

APOLODORO, *Biblioteca*, (Madrid: Gredos, 2002), pp. 302.

AQUINO, Tomás de, *Comentario a la ética a Nicomaco de Aristóteles,* (Pamplona: Universidad de Navarra, 2001), pp. 599.

ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte,* (Madrid: Taurus, 1983), pp. 522.

ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador,* (Madrid: Alianza, 2002), pp. 514.

ATKINSON, James, *Lutero y el nacimiento del protestantismo,* (Madrid: Altaya, 1997), pp. 406.

AUER, J. y **RATZINGER,** J., *Los sacramentos de la Iglesia,* (Barcelona: Herder, 1977), pp. 192.

AUMONT, Jacques, *La Imagen,* (Barcelona: Paidós, 1992), pp. 336.

AYALA, R.R., *Mitología china,* (Barcelona: Edicomunicación, 1999), pp. 219.

AXELROD, Herbert y **GINZBURG,** Lev Solomonovich, *Tartini: his life and times,* (New Jersey: Paganiniana Publications, 1981), pp. 378.

BÁEZ-JORGE, Félix, *Los disfraces del diablo: ensayo sobre la reinterpretación de la noción cristiana del mal en Mesoamérica,* (México: Universidad Veracruzana, 2003), pp. 694.

BAÉZ RUBÍ, Linda, *Mnemosine novohispánica: retórica e imágenes en el siglo XVI,* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005), pp. 393.

BAIRD, Henry Martyn, *Theodore Beza the Counsellor of the French Reformation 1519 to 1605,* (Montana: Kessinger Publishing, 2004), pp. 448.

BAKER, Roger, *El demonio y los exorcismos,* (Buenos Aires: Lidiun, 1981), pp. 181.

BALLESTEROS, Berenice, "El menaje asiático de las casas de la élite comercial del virreinato novohispano en el siglo XVII" en Boletín del Archivo General de la Nación, Nº. 20, abril-junio 2008, pp. 59-112.

BALLESTEROS, Víctor Manuel, *La orden de San Agustín en Nueva España: expansión septentrional en el siglo XVI,* Tesis de maestría en historia de México por la Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 1991, 2 volúmenes.

BARBER, Malcolm, *El juicio de los Templarios,* (Madrid: Editorial Complutense, 1999), pp. 437.

BARTRA, Roger, *Trasgresión y melancolía en el México colonial*, (México: UNAM, 2004), pp. 320.

BATALLA ROSADO, Juan José, "El libro escrito del Códice Magliabechiano" en Itinerarios, V, 2007, pp. 9-46.

BAXANDALL, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy,* (Oxford: Oxford University Press, 1986), pp.183.

BEHAR, Ruth, "Sex and sin: Witchcraft and the Devil in Late-Colonial Mexico" en American Ethnologist, vol. 14, Nº. 1, February, 1987, pp. 34-54.

BECKMAN, Gary, "The Anatolian Myth of Illuyanka" en Journal of the Ancient Near Eastern Society, vol. 14, 1982, pp. 11– 25.

BEIGBEDER, Olivier, *Léxico de símbolos,* (Madrid: Ediciones Encuentro, 1995), pp. 421.

BERNAND, Carmen y **GRUZINSKI,** Serge, *De la idolatría: Una arqueología de las ciencias religiosas,* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), pp. 226.

BLACK, Jeremy, **GREEN,** Anthony y **RICKARDS,** Tessa, *Gods, demons, and symbols of ancient Mesopotamia,* (San Antonio Texas: University of Texas Press, 1992), pp. 192.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María**,** *El nacimiento del cristianismo,* (Madrid: Editorial Síntesis, 1996), pp. 192.

_____, "La carta 67 de Cipriano y el origen africano del cristianismo hispano" en *Religiones en la España antigua,* (Madrid: Cátedra, 1991), pp. 361-372.

BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos,* (Barcelona: Paidós, 2003), pp. 576.

BOONE, Elizabeth Hill, *Incarnations of the Aztec supernatural: The image of Huitzilopochtli in Mexico and Europe,* (Philadelphia: American philosophical society, 1989), pp. 107.

BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto, *Los indios medievales de fray Pedro de Aguado: construcción del idólatra y escritura de la historia en una crónica del siglo XVI (*Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 2002), pp. 247.

_____*, Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada: Indios, negros, judíos, mujeres y otras huestes de Satanás,* (Bogotá: Ariel Historia, 1998), pp. 390.

BOUREAU, Alain, *Satan the Heretic: The Birth of Demonology in the Medieval West,* (Chicago: University Of Chicago Press, 2006), pp. 255.

BOURGUIGNON, Erika, *Possession,* (San Francisco: Chandler & Sharp Publishers, 1986), pp. 130.

BOYCE, Mary, *Zoroastrians: Their religious beliefs and practice,* (London: Routledge & K. Paul, 1989), pp. 252.

BRASEY, Édouard, *Brujas y demonios,* (Barcelona: Morgana, 1999), pp. 227.

BRIHUEGA, Jaime y **MORA,** Vicente, "Estudio sintáctico semántico de carteles electorales" en *Metodología de la historia de la prensa española,* (Madrid: Siglo XXI, 1982), pp. 15-39.

BRODA, Johanna, *et al.*, "Dossier: Los Dioses de Mesoamérica" en Arqueología Mexicana, Nº. 20, vol. IV, julio-agosto de 1996, pp. 4-70.

BROWN, Peter Robert Lamont, *The cult of the saints: its rise and function in Latin Christianity,* (Chicago: University of Chicago, 1991), pp. 187.

BUDGE, Ernest Wallis, *The Egyptian Heaven and Hell,* (New York: Dover Publications, 1996), pp. 854.

BUSCH, Eberhard, "¿Quién es y quién fue Calvino? Interpretaciones recientes" en **CERVANTES ORTIZ,** Leopoldo, *Juan Calvino: Su vida y obra a 500 años de su nacimiento,* (Barcelona: Clie, 2010), pp. 11-22.

BURKE, Peter, *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico,* (Barcelona: Editorial Crítica, 2001), pp. 283.

BURKERT, Walter, *Greek religion: archaic and classical,* (Crowley: Wiley-Blackwell, 1987), pp. 504.

BURKHART, Louise M., *The Slippery Earth: Nahua-christian moral dialogue in sixteenth-century Mexico,* (Tucson: University of Arizona, 1989), pp. 242.

CABANILLAS, Virgilio Freddy, "Entre árboles y almas" en *Imagen de la muerte: Primer Congreso Latinoamericano de Ciencias Sociales y Humanidades, UNMSM, 1-4 de noviembre de 2004,* (Lima: UNMSM, Fondo Editorial, 2004), pp. 71-82.

CABRAL PÉREZ, Ignacio, *Los símbolos cristianos,* (México: Trillas, 1995), pp. 332.

CACHEDA, Barreiro, *La Inmaculada Concepción en España: Religiosidad, historia y arte*, (Madrid: Estudios Superiores del Escorial, 2005), pp. 1427.

CACHO BLECUA, Juan Manuel, "Los historiadores de la Crónica sarracina" en *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV,* (Valencia: Universitat de València, 1992), pp.37-55.

CAMPBELL, Joseph, *Las máscaras de Dios,* (Madrid: Alianza Editorial, 1992), pp. 564.

CAMPOS MORENO, Araceli, *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del Archivo Inquisitorial de la Nueva España 1600-1630,* Tesis de Maestría en Letras, UNAM, 1994, pp. 211.

CÁRDENAS, Santana Luz Alejandra, "Lo maravilloso y la vida cotidiana: Mujeres de origen africano en Acapulco, siglo XVII" en Desacatos, Nº. 9, (primavera-verano, 2002), pp. 72-88.

CARDINI, Franco, *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval,* (Barcelona: Península, 1982), pp. 282.

CARO BAROJA, Julio, "El demonio" en *Las formas complejas de la vida religiosa (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII),* (Madrid: SARPE, 1985), pp. 625.

_____, *Inquisición, brujería y criptojudaísmo,* (Barcelona: Galaxia Gutenber, 1996), pp. 282.

_____, *Las brujas y su mundo,* (Madrid: Alianza, 1997), pp. 549.

_____, "Martín del Río y sus Disquisiciones mágicas" en *El señor inquisidor y otras vidas por oficio,* (Madrid: Alianza Editorial, 1980), pp. 248.

_____, *Vidas mágicas e Inquisición,* (Madrid: Istmo, 1992), pp. 456.

CARRASCO, David, *Quetzalcoatl and the irony of empire: myths and prophecies in the aztec tradition*, (Colorado: University Press of Colorado, 2000), pp. 280.

CARRASCO, Pedro, *et al.*, "Dossier: Poder y política en el México prehispánico" en Arqueología Mexicana, Nº. 32, vol. VI, julio-agosto de 1998, pp. 4-73.

CASTAÑEDA, Mauricio, *San Lorenzo: la historia del santo mártir y otros relatos en los que figura el nombre de San Lorenzo,* (Madrid: s. ed., 1976), pp. 84.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *Introducción al método iconográfico* (México: AGN-INAH, 2001), pp. 251.

CEDRONE, María Antonietta, *Alberico da Settefrati e la sua visione predantesca,* (Formia: Graficart, 2005), pp. 201.

CENTINI, Massimo, *El ángel caído: el diablo en la religión, la historia, el arte, folklore y la sociedad en general,* (Barcelona: Editorial de Vecchi, 2004), pp. 191.

CERVANTES, Fernando, *El diablo en el Nuevo Mundo: El impacto del diabolismo a través de la colonización de Hispanoamérica (Nueva España),* (Barcelona: Herder, 1996), pp. 259.

CERVANTES BELLO, Francisco y **MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO,** María del Pilar, *Los concilios provinciales en la Nueva España,* (México: UNAM-IIH y BUAP, 2005), pp. 430.

CHALIPPE, Candide, *The Life and Legends of Saint Francis Of Assisi,* (Charleston: Bibliolife, 2008), pp. 284.

CHARTIER, Roger, "Les arts de mourir, 1450-1600" en Annales. ESC, Vol. XXXI, Nº. 1, enero-febrero, 1976, pp. 52-53.

CHEVALIER, Jean y **GHEERBRANT,** Alain, *Diccionario de los símbolos,* (Barcelona: Herder, 2003), pp. 1107.

COHEN, Esther, *Con el diablo en el cuerpo: filósofos y brujas en el Renacimiento,* (México: Taurus-UNAM, 2003), pp. 168.

COHN, Norman, *Los demonios familiares de Europa,* (Madrid: Alianza Editorial, 1987), pp. 330.

Colegio de Lenguas y Literatura Indígenas del Instituto Mexiquense de Cultura, *Diccionario náhuatl-español y español-náhuatl,* (Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1994), pp. 741.

CONACULTA-INAH, *Gremios y cofradías en la Nueva España,* (México: MUNAVI, 1996), pp. 28.

CORBIN, Alain, *Historia del Cristianismo,* (Barcelona: Editorial Ariel, 2008), pp. 846.

CORREA, Gustavo, *El espíritu del mal en Guatemala: ensayo de semántica cultural,* (New Orleáns: Tulane University, 1955), pp. 103.

COSGRAVE, Bronwyn, *Historia de la Moda: Desde Egipto hasta nuestros días,* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006), pp. 256.

COUSTÉ, Alberto**,** *Biografía del diablo,* (Barcelona: Plaza y Janés, 1991), pp. 315.

COUTO, José Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México,* (México: CONACULTA, 1995), pp. 152.

CROSS, Richard, *Duns Scotus,* (New York: Oxford University, 1999), pp. 250.

CROUZEL, Henri**,** *Orígenes: un teólogo controvertido,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1998), pp. 378.

CURIEL, Gustavo, "Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano" en *Historia de la vida cotidiana en México,* Vol. II, (México: Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, 2005), pp. 81-108.

D'AMICO, Silvio, *Historia del teatro universal,* vol. I, (Buenos Aires: Losada, 1956), pp. 478.

DALMAU I Ribalta, Antoni, *Los cátaros,* (Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2002), pp. 285.

DANIÉLOU, Jean, *Los orígenes del cristianismo latino,* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 2006), pp. 421.

_____, *Teología del Judeocristianismo,* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 2004), pp. 540.

DARNTON, Robert, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa,* (México: Fondo de Cultura Económica, 2000), pp. 269.

DAXELMÜLLER, Christoph, *Historia social de magia,* (Barcelona: Herder, 1997), pp. 359.

DE LANGE, Nicholas, *El Judaísmo*, (Cambridge: Cambridge University, 2000), pp. 320.

DE MARÍA Y CAMPOS, Carlos, *Vidas ejemplares: Santa Rosa de Lima,* (Madrid: Editorial católica, 1980), pp. 192.

DE SANTIAGO SILVA, José, *Atotonilco: Alfaro y Pocasangre,* (México: Instituto Estatal de Cultura de Guanajuato y Ediciones Rana, 2004), pp. 511.

DEEDS, Susan, "Brujería, género e Inquisición en Nueva Vizcaya" en Destacados, Nº. 10 otoño-invierno, 2002, pp. 30-47.

DEFFIS, Ramos María del Carmen y **NORIEGA,** Romero Rosa María, "El diablo, protagonista de la Historia General de las Cosas de Nueva España", tesis de licenciatura (México, ENAH, 1998), pp. 102.

DELUMEAU, Jean, *El miedo en Occidente, Siglos XIV-XVIII: Una ciudad sitiada,* (Madrid: Taurus, 2002), pp. 655.

_____, *La confesión y el perdón: dificultades de la confesión siglos XIII a XVIII,* (Madrid: Altaya, 1997), pp. 150.

DE MELLO E SOUZA, Laura, *El diablo en la Tierra de Santa Cruz: hechicería y religiosidad popular en el Brasil Colonial,* (Madrid: Alianza Editorial, 1993), pp. 373.

DÍAZ, José Luis, *El ábaco, la lira y la rosa: las regiones del conocimiento,* (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), pp. 268.

DOMÍNGUEZ, Luis Arturo, *Diablos danzantes en San Francisco de Yare,* (Caracas: Los Teques, 1984), pp. 111.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *España: tres milenios de historia,* (Madrid: M. Pons, 2004), pp. 406.

DONDIS, Doris, *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual,* (Barcelona: Pili, 2007), pp. 210.

DUCHET-SUCHAU, Gastón, *Guía iconográfica de la Biblia y de los santos,* (Madrid: Alianza, 2009), pp. 489.

DUDON, Paul, *San Ignacio de Loyola,* (México: Buena Prensa, 1945), pp. 190.

EARLE, Rebecca, "Luxury, Clothing and Race in Colonial Spanish America" en *Luxury in the Eighteenth Century: Debates, Desires and Delectable Goods,* (London: Basingstoke, 2003), pp. 272.

ELIAS, Norbert, *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas,* (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), pp. 577.

ELORZA, Antonio, "Imagen, religión y poder" en *Historia a debate,* tomo II, (Santiago de Compostela: Actas del Congreso Internacional de Historia a Debate, 1995), pp. 61-84.

ENGLEBERT, Omer, *Saint Francis of Assisi: A biography,* (Michigan: Servant Books, 1989), pp. 282.

ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel, "La demonología en la obra gráfica de Fray Pedro Diego de Valadés" en *Iconología y sociedad arte colonial hispanoamericano,* (México: UNAM, 1987), pp. 264.

_____, "Los temas escatológicos en la pintura mural novohispana del siglo XVI" en Traza y Baza: Cuadernos hispánicos de simbología, arte y literatura, Nº. 7, 1979, pp. 71-84.

EVANS, Austin y **WAKEFIELD,** Walter L., "Heresy at Orléans: The Narrative of Paul, A Monk of Chartres," en *Heresies of the High Middle Ages: Selected Sources, Translated and Annotated,* (New York: Columbia University Press, 1991), pp. 76-81.

FAJARDO SPÍNOLA, Francisco, *Hechicería y brujería en Canarias en la Edad Moderna,* (Las Palmas: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1992), pp. 545.

FERNÁNDEZ, Martha, "Andrés de Concha: nuevas noticias, nuevas reflexiones", en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Nº. 59, México, UNAM, 1988, pp. 51-68.

FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo y **MARTÍNEZ GIL,** Fernando, *La fiesta de Corpus Christi,* (España: Universidad de Castilla La Mancha, 2002), pp. 544.

FERRANDO ROIG, Juan, *Iconografía de los santos,* (Barcelona: Omega, 1950), pp. 302.

FLORES ARROYUELO, Francisco, *El diablo en España,* (Madrid: Alianza, 1985), pp. 275.

FLORES GARCÍA, Laura Gemma, "Eficacia simbólica en la imaginería popular" en *Imágenes e investigación social,* (México: Instituto Mora, 2005), pp. 99-118.

FOGELMAN, Patricia, "Una economía espiritual de la salvación: Culpabilidad, purgatorio y acumulación de indulgencias en la época colonial" en Andes, Nº. 105, 2004, pp. 2-26.

FORTUN, Julia Elena, *La diablada: La danza de los diablos,* (La Paz: CIMA, s/f), pp. 41.

FRANCASTEL, Pierre, *Historia de la pintura francesa: desde la Edad Media hasta Picasso,* (Madrid: Alianza, 1990), pp. 537.

FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta,* (Madrid: Cátedra, 1992), pp. 496.

FUJII,Tatsuhiko, **MILLONES,** Luis y **TOMOEDA,** Hiroyasu, *Entre Dios y el diablo: magia y poder en la costa norte del Perú,* (Lima: Universidad Católica del Perú, 2004), pp. 209.

GALARZA, Joaquín, *Tlacuiloa, escribir pintando: algunas reflexiones sobre la escritura azteca,* (México: Tava, 1996), pp. 115.

GALEANO, Eduardo, *El diablo entre los marginados,* (Cuernavaca: Centro Intercultural de Documentación, 1980), pp. 18.

GALÍ BOADELLA, Monserrat, "La imagen como fuente para la historia y las ciencias sociales: el caso del grabado popular" en *Imágenes e investigación social,* (México: Instituto Mora, 2005), pp. 75-98.

GARCÍA AYLUARDO, Clara, **RAMOS MEDINA** Manuel, *et al., Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano,* (México: INAH, CONDUMEX y Universidad Iberoamericana, 1997), pp. 366.

GARCÍA DE LEÓN, Antonio, "El diablo entre nosotros o el ángel de los sentidos" en Arqueología Mexicana: Magia y adivinación, vol. XII, Nº. 69, Septiembre-Octubre 2004, pp. 54-61.

GARCÍA FONT, Juan y **GARCÍA JORBA,** Juan, *Crónica de Satán: Narraciones e imágenes del diablo,* (Barcelona: Idea Books, 1996), pp. 94.

GARCÍA PEDRAZA, Amalia, *Actitudes ante la muerte en la Granada del siglo XVI,* (Granada: Fundación El legado andalusí, 2002), pp. 1066.

GARI-LACRUZ, Ángel, *Brujería e Inquisición en el Alto Aragón en la primera mitad del siglo XVII,* (Zaragoza: Diputación general de Aragón, departamento de cultura y educación, 1991), pp. 159-203.

GARRIDO MORAGANA, Antonio, "Análisis crítico de un Mitema: el demonio en algunos casos de la literatura española" en *Seres intermedios: Ángeles, demonios y genios en el mundo mediterráneo,* (Madrid: Ediciones Clásicas, 2000), pp. 232.

GELABERTÓ VILAGRAN, Martí, "La liturgia católica: bendiciones y exorcismos en la Cataluña del siglo XVI" en *Muerte, religiosidad y cultura popular siglos XIII-XVIII,* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1994), pp. 581.

GIBSON, Charles, *Los aztecas bajo dominio español 1519-1810,* (México: Siglo Veintiuno, 2003), pp. 531.

GILABERT HIDALGO, Berta, *"La idea del mal y el demonio en los sermones novohispanos en la Arquidiócesis Metropolitana, siglo XVII"*, tesis de maestría en historia, (México, UNAM, 2005), pp. 121.

GINZBURG, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios: Morfología e historia,* (Barcelona: Gedisa, 1999), pp. 208.

GIORGI, Rosa, *Ángeles y demonios,* (Barcelona: Electa, 2004), pp. 385.

GOLD, Penny Schine, *The lady and the virgin image: Attitude and experience in twelfth century,* (Chicago: University of Chicago, 1985), pp. 182.

GOLDSWORTHY, Adrian Keith, *El ejército romano,* (Madrid: Akal, 2007), pp. 224.

GOMBRICH, E. H., *Los usos de las imágenes,* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), pp. 304.

GÓMEZ VALDERRAMA, Pedro, *Muestras del Diablo,* (Caracas: Monte Ávila, 1980), pp. 212.

GONZALBO AIZPURU, Pilar, "Las mujeres novohispanas y las contradicciones de una sociedad patriarcal" en *Las mujeres en la construcción de las sociedades iberoamericanas,* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispanoamericanos y El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos: 2004), pp. 330.

GONZÁLEZ REYES, Mariana, "Demonio e idolatría en la Nueva España y la orden de los predicadores en el siglo XVI", tesis de licenciatura en historia (México, UNAM, 2003), pp. 142.

GONZÁLEZ SERRANO, Pilar, "Catábasis y resurrección" en Espacio, Tiempo y Forma, Nº. 12, 1999, pp. 129-179.

GRANDA, Cristina y **MITRE,** Emilio, *Las grandes herejías de la Europa cristiana, 380-1520,* (Madrid: Akal, 1999), pp. 395.

GRAU, José, *Teología,* vol. I, (Barcelona: Clie, 1973), pp. 296.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana,* (Barcelona: Paidós, 2003), pp. 635.

GRUZINSKI, Serge, *La colonización de lo imaginario: Sociedades indigerías y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII,* (México: Fondo de Cultura Económica, 1991), pp. 311.

_____, *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019),* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), pp. 224.

GUBERN, Román, *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea,* (Barcelona: G. Gili, 2000), pp. 426.

GUILEY, Rosemary y **ZAFFIS,** John, *The Encyclopedia of Demons and Demonology,* (New York: Infobase Publishing, 2009), pp. 302.

GUIRAO, Pedro, *Escritos pitagóricos: La enseñanza secreta de Pitágoras,* (Barcelona: Bauza, 2000), pp. 140.

HACES GUTIÉRREZ, Juana, *et al.*, *Cristóbal de Villalpando,* (México: UNAM y Fomento Cultural Banamex, 1997), pp. 444.

HAMBLEY, Wilfrid, *Tribal Dancing and Social Development,* (London: Dance Books, 2009), pp. 350.

HARRIS, James Rendel, *The Odes and Psalms of Solomon,* (London: Elibron Classics, 2005), pp. 184.

HARRIS, Marvin, *Introducción a la Antropología Cultural,* (Madrid: Alianza, 2001), pp. 559.

HENNINGSEN, Gustav, *El abogado de las brujas: Brujería vasca e Inquisición española,* (Madrid: Alianza Editorial, 1983), pp. 339.

_____, "La evangelización negra: difusión de la magia europea por la América colonial" en Revista de la Inquisición: intolerancia y derechos humanos, Nº. 3, 1994, pp. 11-28.

HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Roberto, *et al.*, *Museo Nacional de Arte: Una ventana al arte mexicano de cinco siglos,* (México: INBA, 2000), pp. 192.

HERNÁNDEZ VÁZQUEZ, Eumelia, "Iconografía del demonio en la pintura mural de la Orden de San Agustín en el siglo XVI en la Nueva España", tesis de licenciatura en historia, (México, UNAM, 1991), pp. 272.

HORACIO, *Arte poética,* (México: Quadrivium, 2006), pp. 188.

HOUSE, Adrián, *San Francisco de Asís,* (Barcelona: Plaza & Janés, 2002), pp. 398.

HUXLEY, Aldous, *Los demonios de Loudun,* (Barcelona: Editorial Planeta, 1982), pp. 394.

JEDIN, Hubert, *Historia del Concilio de Trento,* Tomo IV, (Pamplona: Universidad de Navarra 1981), pp. 424.

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio, *La cruz y la escena: Cristianismo y espectáculos durante la Antigüedad Tardía,* (Madrid: Universidad de Alcalá, 2006), pp. 189.

JOLY, Martine, *La imagen fija,* (Buenos Aires: La marca, 2003), pp. 206.

JUNG, Carl Gustav, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo,* (Madrid: Trotta, 2002), pp. 292.

KAMEN, Henry, *La inquisición española,* (México: Grijalbo-CONACULTA, 1990), pp. 342.

KLOR DE ALVA, Jorge, *Spiritual Warfare in Mexico: Christianity and the Aztecs*, (California: University of California, 1980), pp. 1586.

KOHL, Benjamín y **MORA,** George, *Witches, devils and doctors in the Renaissance: Johann Weyer, De praestigiis daemonum,* (Michigan: Medieval & Renaissance text & studies), pp. 790.

KÖNING, Frederik, *Incubos y súcubos: el diablo y el sexo,* (Barcelona: Plaza y Janés, 1981), pp. 249.

KOWAL, David Martín, *Ribalta y los ribaltescos: La evolución del estilo barroco en Valencia,* (Valencia: Diputación provincial de Valencia, 1985).

LABRADA, María Antonia, *Estética,* (Pamplona: Eunsa, c1998), pp. 244.

LACOSTE, Jean-Yves, *et al., Diccionario Akal crítico de teología,* (Madrid: Akal, 2007), pp. 1357.

LACROIX, Jean-Marie, **MAZURE,** Andrée y **REY,** Jean-Dominique, *Adán y Eva*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1989), pp. 161.

LAFAYE, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional de México,* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), pp. 564.

LEACH, Edmund R., "Cabello mágico" en Alteridades, vol. VII, Nº. 13, 1997, pp. 91-107.

LEFÈVRE, Yves, *L'Elucidarium et les lucidaires: contribution, par l'histoire d'un texte, à l'histoire des croyances religieuses en France au moyen âge,* (París: Boccard, 1954), pp. 543.

LE GOFF, Jacques, *El nacimiento del Purgatorio,* (Madrid: Taurus, 1985), pp. 449.

_____, *Las religiones constituidas en Occidente y sus contracorrientes,* vol. I, (México: Siglo XXI, 2000), pp. 505.

LE GOFF, Jacques y **SCHMITT,** Jean Claude, *Diccionario razonado del occidente medieval,* (Madrid: Akal, 2003), pp. 816.

LEMUS MÉNDEZ, Laura, "Los demonios entran en los cuerpos: El proceso inquisitorial seguido a Bárbara Echegaray y a Pedro Antonio Fernández Ibarrabán", tesina de licenciatura en historia, (México: UNAM, 1998), pp. 63.

LEÓN PORTILLA, Miguel, *Nezahualcóyotl: poesía,* (Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 2002), pp. 106.

_____, "Oraciones a Tezcatlipoca en las pestilencias hambrunas y guerras" en Estudios de Cultura Náhuatl, vol. 37, 2007, pp. 53-83.

LIPSETT-RIVERA, Sonya, "Mira lo que hace el diablo: The Devil in Mexican Popular Culture, 1750-1856" en The Americas, v. 59, Nº. 2, October, 2002, pp. 201-219.

LISÓN TOLOSA, Carmelo, *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia,* (Madrid: Akal, 1983), pp. 453.

_____, *Demonios y exorcismos en los siglos de oro,* (Madrid: Akal, 1999), pp. 300.

_____, *Las brujas en la historia de España,* (Madrid: Temas de Hoy, 1996), pp. 374.

LITTLETON, C. Scott, *Gods, goddesses and mythology,* Vol. I, (New York: Marshall Cavendish, 2005), pp. 721.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, *Los mitos del tlacuache,* (México: Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM, 1992), pp. 514.

LORETO LÓPEZ, Rosalva, "The Devil, Women and the Body in Seventeenth-Century Puebla Convents" en The Americas, v. 59, Nº. 2, October, 2002, pp. 181-199.

MACCOMARCK, Sabine, *Religion in the Andes: Vision and imagination in early colonial Peru,* (New Jersey: Princeton University, c1991), pp. 488.

MACERA, Mariana, "Un baile perseguido en el siglo XVIII, un son y un juego infantil del siglo XX: Algunos textos de la Jeringoza en México" en Acta Poética, Vol. 26, Nº. 1-2, 2005, pp. 313-349.

MACKAY, Angus y **WOOD,** Richard, "Mujeres diabólicas" en *Religiosidad Femenina: Expectativas y realidades (ss. VIII-XVIII),* (Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna, 1991), pp. 187-197.

MANDLER, Jean Matter, *The foundations of mind: origins of conceptual thought,* (Oxford: Oxford University Press, 2004), pp. 359.

MAQUÍVAR, María del Consuelo, "Un camino hacia el estudio de las imágenes" en *Los andamios del historiador: Construcción y tratamiento de fuentes,* (México: AGN-INAH, 2001), pp. 31-42.

MARKESSINIS, Artemis, *Historia de la danza desde sus orígenes,* (Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz, 1995), pp. 298.

MARTÍNEZ CUESTA, Ángel, "Las monjas en la América Colonial" en Thesaurus, Tomo L, Nº. 3, 1995, pp. 601-616.

MARTÍNEZ DEL SOBRAL, M., "La medalla de san Benito y el exorcismo en los monasterios y conventos medievales" en Cuadernos de arquitectura virreinal, México, mayo de 1987, Nº.4, pp. 9-19.

MARTÍNEZ DÍEZ, Alfonso, *Griego: humanidades y ciencias sociales,* (Madrid: Clásicas, 1994), pp. 348.

MARTÍNEZ GIL, Fernando, *La muerte vivida: muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media,* (Madrid: Universidad de Castilla La Mancha, 1996), pp. 164.

MASOLIVER, Alejandro, *Historia del Monacato cristiano,* (Madrid: Encuentro, 1994), pp. 566.

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, *Muerte a filo de obsidiana,* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), pp. 158.

MAZA, Francisco de la, *El pintor Martín de Vos en México,* (México: UNAM, 1971), pp. 79.

MCGUINNESS, Joseph, *St. Patrik´s purgatory, Lough Derg,* (Dublin: Columba Press, 2000), pp. 256.

MCREADY, William, *Miracles and tradition in the writings of Venerable Bede,* (Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1999), pp. 402.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, "Teatro e Iglesia en el siglo XVI" en Criticón, Nº. 94, 2005, pp. 49-67.

MENGHI, Girolamo, *El azote del diablo: el exorcismo durante el Renacimiento italiano,* (Madrid: Difusor del Libro, 2005), pp. 214.

MILLAR, Carvacho René, "Entre Ángeles y Demonios: María Pizarro y la Inquisición de Lima 1550-1573" en Historia, Nº. 40, vol. II, julio-diciembre, 2007, pp. 379-417.

MILLONES, Luis, *Los demonios danzantes de la Virgen de Túcume,* (Sevilla: Fundación El Monte, 1998), pp. 83.

MÍNGUEZ, Norberto y **VILLAFAÑE,** Justo, *Principios de Teoría General de la Imagen,* (Madrid: Pirámide, 1996), pp. 340.

MINOIS, Georges, *Breve historia del diablo,* (Madrid: Espasa-Calpe, 2002), pp. 160.

_____, *Historia de los infiernos,* (México: Paidós, 2004), pp. 489.

_____, *Historia del infierno,* (México: Taurus, 2004), pp. 161.

MIRALLES, Antonio, *Los sacramentos cristianos,* (Madrid: Ediciones Palabra, 2000), pp. 384.

MOLINA GÓMEZ, José Antonio, "La cueva y su interpretación en el cristianismo primitivo" en *Espacio y tiempo en la percepción de la Antigüedad Tardía,* (Murcia: Universidad de Murcia, 2006), pp. 861-880.

MOLINER, José María, *San Juan de la Cruz: su presencia mística y su escuela poética,* (Madrid: Ediciones Palabra, 2004), pp. 348.

MONCÓ, Beatriz, "La Tarasca, mujer-diablo en el Corpus Christi" en **MOLINIÉ,** Antoinette, *Celebrando el cuerpo de Dios,* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999), pp. 284.

MONTERROSA, Prado Mariano, "La iconografía" en "*Los andamios del historiador: Construcción y tratamiento de fuentes,* (México: AGN-INAH, 2001), pp. 43-51.

_____, *Repertorio de símbolos cristianos,* (México: INAH, 2004), pp. 452.

MORALES Y MARÍN, José Luis, *Diccionario de iconología y simbología,* (Madrid: Taurus, 1986), pp. 378.

MORGADO GARCÍA, Arturo, *Demonios, Magos y Brujas en la España Moderna*, (Cádiz: Universidad de Cádiz, 1999), pp. 170.

MUCHEMBLED, Robert**,** *Historia del diablo, siglos XII-XX,* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004), pp. 360.

MUES ORTS, Paula, *José de Ibarra: profesor de la nobilísima arte de la pintura*, (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001), pp. 32.

MÜLLER, Max, *Mitología egipcia,* (Barcelona: Edicomunicación, 1996), pp. 405.

MÚJICA PINILLA, Ramón, *Rosa limensis: Mística, poética e iconografía en torno a la patrona de América,* (México: FCE/CEMCA/IFEA, 2005), pp. 497.

MURIEL, Josefina, *Conventos de monjas en la Nueva España,* (México: Jus, 1995), pp. 589.

NADAL, Jerónimo, *Imágenes de la historia evangélica*, (Barcelona: El Albir, 1975), pp. 153.

NATHAN, Bravo Elia, *Territorios del mal: Un estudio sobre la persecución europea de brujas,* (México: UNAM, 2002), pp. 231.

NEWHAUSER, Richard, *et al., The seven deadly sins, (*The Netherlands: Brill, 2007), pp. 308.

NICHOLSON, Henry B., *Handbook of Middle American Indians*, vol. 11, (Austin: University of Texas, 1981), pp. 53.

O´CONNOR, Mary Catherine, *The Art of dying well: The development of the Ars moriendi*, (New York: AMS Press, 1966), pp. 258.

O´GRADY, Joan, *El príncipe de las tinieblas: el demonio en la historia, en la religión y en la psique humana,* (Madrid: Editorial EDAF, 1990), pp. 175.

OBREGÓN, Gonzalo, "Influencia y contrainfluencia del arte oriental en Nueva España" en Historia Mexicana, vol. XIV, Nº. 2, 1964, pp. 292-302.

OLIVIER, Guilhem, *Tezcatlipoca: Burlas y metamorfosis de un dios azteca*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2005), pp. 578.

OLMO LETE, Gregorio del, *Mitos y leyendas de Canaan: según la tradición de Ugarit,* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1981), pp. 699.

ORTIZ FERNÁNDEZ, Fernando, *Historia de una pelea cubana contra los demonios,* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2001), pp. 625.

_____**,** *Los negros brujos* (La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2001), pp. 238.

PALOMERA, Esteban, *Fray Diego Valadés, O.F.N. evangelizador y humanista de la Nueva España, el hombre y su época,* (México: Editorial Jus, 1963), pp. 230.

PAGDEN, Anthony, *Señores de todo el mundo: ideologías del imperio en España, Inglaterra y Francia en los siglos XVI, XVII y XVIII,* (Barcelona: Península, 1997), pp. 311.

PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología,* (Madrid: Alianza, 1972), pp. 350.

PARRINDER, Geoffrey, *La brujería,* (Buenos Aires: Eudeba, 1973), pp. 278.

PATAI, Raphael, *The Hebrew goddess,* (Detroit: Wayne State University Press, 1990), pp. 368.

PAYO HERNANZ, René Jesús, "Notas para el estudio de la mujer apocalíptica" en *En torno al Apocalipsis,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001), pp. 199-200.

PEARSON, A. y **WISSE,** F., *The Coptic Gnostic Library IV,* (Leiden: Brill, 1996), pp. 514.

PENSA, Marina, "Rappresentazioni dell'oltretomba nella ceramica apula" en Studia Archaeologica, Nº. 18, 1977, pp. 5-21.

PEÑALOSA, Joaquín Antonio, *El diablo en México,* (México: Editorial Muñoz, 1970), pp. 25.

PÉREZ HERNÁNDEZ, Rodrigo Salomón, "Grande es la malicia del reo… es poeta: Miguel de la Flor, mulato, 1664" en Boletín del Archivo General de la Nación: El Indiferente Virreinal del AGN, 6ª época, Nº. 14, octubre- diciembre, 2006, pp. 48-56.

PÉREZ SALAZAR, Francisco, *Historia de la pintura en Puebla,* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963), pp. 245.

PIEPER, Josef, *Las virtudes fundamentales,* (Madrid: Ediciones Rialp, 2003), pp. 578.

PIMENTEL, Guadalupe, *Santa Rosa de Lima,* (México: Editorial Alba, 2003), pp. 123.

PIRIS, Juan, *San Francisco de Asís,* (Buenos Aires: Universidad del Salvador, 1982), pp. 205.

PLATÓN, *La República,* (México: UNAM, 2007), pp. 407.

PLOTINO, *Las seis Eneádas,* libro I, capítulo VIII, (Madrid: Gredos, 1992), pp. 213.

PLUTARCO MAESTRIO, *Vidas paralelas,* Vol. V, (Madrid: Gredos, 2007), pp. 214.

POLO, Leonardo, *Nominalismo, idealismo y realismo,* (Pamplona: Eunsa, 1997), pp. 261.

PUEH, Henri-Charles, *Formación de las religiones universales y de salvación en el mundo mediterráneo y en el Oriente Próximo,* vol. I, (Siglo XXI: México, 2001), pp. 512.

RÉAU, Louis, "Satán y los demonios" en *Iconografía del Arte Cristiano: Iconografía de la Biblia-Antiguo Testamento,* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999), pp. 535.

RECOULES, H, "À propos d´un thème folklorique et de diffusion en Espagne: Le violon enchanté" en *Mélanges de Philologie Romane offerts à Charles Camproux,* (France: Montpellier, 1978), pp. 1181-1190.

REYES VALERIO, Constantino, *Arte Indocristiano,* (México: INAH, 2000), pp. 486.

RIAZA MORALES, José María, *La Iglesia en la historia de la ciencia,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1999), pp. 319.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, *La imagen del judío en la España medieval,* (Lérida: Universitat de Lleida, 2008), pp. 288.

ROGERS, Rick, *Theophilus of Antioch: the life and thought of a second-century bishop,* (Boston:Lexington Books, 2000), pp. 192.

ROJAS GARCIDUEÑAS, José, *Vitoria y el problema de la conquista en derecho internacional,* (México: Universidad de Guanajuato, 1990), pp. 94.

ROUSSELOT, Xavier, *San Alberto, Santo Tomás y San Buenaventura,* (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1950), pp. 145.

RUBIAL GARCÍA, Antonio, *La santidad controvertida,* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), pp. 323.

RUGGIERO, Kristin, "The Devil and the Modernity in Late Nineteenth-Century Buenos Aires" en The Americas, vol. 59, Nº. 2, October, 2002, pp. 221-233.

RUIZ BUENO, Daniel, *Padres apostólicos y apologistas griegos (s. II),* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2009), pp. 1510.

RUÍZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio, "El demonio y los endemoniados en la Castilla del siglo XIII" en *La religiosidad popular, Vida y muerte: La imaginación religiosa,* (Barcelona: Editorial Anthropos, 1989), pp. 411-422.

RUIZ GOMAR, Rogelio, *El pintor Luis Juárez, su vida y su obra,* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987), pp. 366.

_____, "La pintura del periodo virreinal en México y Guatemala" en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica. 1500-1825,* (Madrid: Cátedra, 1995), pp. 444.

_____, "Nuevas noticias sobre los Ramírez, artistas novohispanos del siglo XVII" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. XXII, Nº. 77, primavera de 2000, pp. 67-122.

RUIZ MORENO, Luisa, *El árbol dorado de la ciencia: Procesos de figuración en Santa Cruz, Tlaxcala,* (Puebla: BUAP, 2003), pp. 213.

RUSSELL, Jeffrey Burton, *El Diablo: Percepciones del mal desde la antigüedad,* (Barcelona, Editorial Laertes, 1995), pp. 285.

_____, *El príncipe de las tinieblas,* (México: Editorial Andrés Bello, 1994), pp. 343.

_____, *Lucifer: El diablo en la Edad Media,* (Barcelona, Editorial Laertes, 1995), pp. 408.

_____, *Mephistopheles: The devil in the modern world,* (Ithaca: Cornell University, 1988), pp. 333.

_____, *Satanás en la primitiva tradición cristiana,* (México, Fondo de Cultura Económica, 1986), pp. 331.

RUZ BARRIO, Miguel Ángel, "La embriaguez indígena en la Nueva España" en **NUÑEZ ROLDÁN,** Francisco (coord.), *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico de la Edad Moderna,* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007), pp. 595-605.

SABORIT, José, *La imagen publicitaria,* (Madrid: Cátedra, 1992), pp. 187.

SALAZAR, Peralta Ana María, "Representaciones del diablo en Morelos, siglos XVI-XX" en *Inquisición Novohispana,* vol. I, (México: UNAM-UAM, 2000), pp. 347-357.

SAUNDERS, Nicholas, "El ícono felino en México: Fauces, garras y uñas" en Arqueología Mexicana: El Jaguar en el México Prehispánico, vol. XII, Nº. 72, pp. 20-27.

SCHAPIRO, Meyer, *Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte,* (Madrid: Tecnos, 1999), pp. 255.

SCHILLING, Hildburg, *Teatro profano en la Nueva España: Fines del siglo XVI a mediados del XVIII,* (México: UNAM, 1958), pp. 289.

SCHIMMEL, Solomon, *The seven deadly sins,* (London: Oxford University Press, 1997), pp. 298.

SCHMIDT, Gary, *The iconography of the Mouth of Hell,* (London: Associated University Presses, 1995), pp. 234.

SCHMITT, Jean Claude, "Le suicide au Moyen Age" en Annales ESC, tomo 34, Nº. 1, 1976, pp. 3-28.

SCURLOCK, Jo Ann, *Magico-medical means of treating ghost-induced illnesses in ancient Mesopotamia,* (Boston: Brill-Styx, 2006), pp. 788.

SEBASTIÁN, Santiago, *Iconografía e Iconología del arte novohispano,* (Italia: Grupo Azabache, 1992), p. 177.

_____, *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía,* (Madrid: Encuentro, 1994), pp. 437.

SELVA, José, *La pintura holandesa,* (Barcelona: R. Sopena, 1983), pp. 216.

SERRANO, Sebastián, *La semiótica: Una introducción a la teoría de los signos,* (Barcelona: Montesitos, 1994), pp. 121.

SIERRA CARRILLO, Dora, *El demonio anda suelto: El poder de la Cruz de Pericón,* (México: INAH, 2007), pp. 168.

SOBERÓN, Arturo, *Cristóbal de Villalpando: el pincel bien temperado,* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997), pp. 444.

SOLER FROST, Jaime, *Museo Nacional de Arte,* (México: Patronato Nacional de Museos, 2003), pp. 222.

SOUSA, Lisa, "The Devil and Deviance in Native Criminal Narratives from early Mexico" en The Americas, vol. 59, Nº. 2, October, 2002, pp. 161-179.

SPERBER, Dan, *El simbolismo en general,* (Barcelona: Anthropos, 1988), pp. 187.

STRABO WALAHFRID, *Visio Wettini o Die Visionen Wettis,* (Sigmaringen: J. Thorbecke, 1986), pp. 106.

STRAPPAZZON, Valentín, *Vida de san Antonio de Padua,* (Madrid: San Pablo, 1995), pp. 152.

STRATTON, Suzanne, *La Inmaculada Concepción en el arte español,* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989), pp. 127.

TARGARONA BORRÁS, Judit, *Diccionario Hebreo-Español: bíblico, rabínico, medieval y moderno,* (Barcelona: Río piedras, 1995), pp. 1434.

TAUSIET, María, *Ponzoña en los ojos: Brujería y superstición en Aragón en el siglo XVI,* (Madrid: Turner, 2004), pp. 568.

TAUSSIG, Michael, *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica,* (México: Nueva Imagen, 1993), pp. 306.

_____, "Templo al demonio en un pueblo de indios: delito contra la fe que pasó desapercibido por la Inquisición" en *Inquisición Novohispana,* vol. I, (México: UNAM-UAM, 2000), pp. 323-336.

TITO LIVIO, *Historia romana,* (México: Porrúa, 1994), pp. 288.

TOVAR DE TERESA, Guillermo, *Un rescate de la fantasía: El arte de Los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII,* (México: El Equilibrista, 1988), pp. 239.

TOLOSANA, Carlos Lisón, *Demonios y exorcismos en los Siglos de Oro,* (Madrid: Akal, 1990), pp. 232.

TOUSSAINT, Manuel, *Pintura Colonial en México,* (México: UNAM, 1965), pp. 309.

TREADGOLD, Warren, *Breve historia de Bizancio,* (México: Editorial Paidós, 2001), pp. 320.

TREJO RIVERA, Flor de María, "Lo femenino y el demonio en el siglo XVII novohispano: el caso de la Chuparratones" en *Inquisición Novohispana,* vol. I, (México: UNAM-UAM, 2000), pp. 287-300.

TRENS, Manuel, *María: Iconografía de la Virgen en el arte español,* (Madrid: Plus-ultra, 1946), pp. 715.

TREVIJANO ETCHEVERRÍA, Ramón, *Patrología,* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2000), pp. 412.

URIBARRI BILBAO, Gabino, *Monarquía y Trinidad: el concepto teológico "monarchia" en la controversia "monarquiana",* (Madrid: Universidad Pontifica de Comillas, 1996), pp. 588.

URRUTIA RASPALL, Antonio y **BAS,** Francisco, *Leyendas germánicas,* (Madrid: Instituto de Artes Gráficas, 1975), pp. 266.

VALERO CUENA, Aurora, *El arte de la pintura en la prehistoria: instinto, armonía y construcción,* (Alboraia: Ayuntamiento de Alborada, 2004), pp. 190.

VALLE, Perla, *Juan Correa: su vida y obra,* vol. I, (México: UNAM, 1985), pp. 324.

_____, *Memorial de los indios de Tepetlaoztoc, o Códice Kingsborough,* (México: INAH, 1993), pp. 166.

VALLEDOR, Mario, *Los Santos,* (Buenos Aires: Fundación tarea, 1992), pp. 217.

VARGASLUGO RANGEL, Elisa, *et al., Arte y mística del barroco,* (México: UNAM-CONACULTA-DDF-Ediciones El Equilibrista, 1994), pp. 385.

_____, "La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas Vol. XIII, Nº. 50, 1982, pp. 51-61.

VELÁZQUEZ, María del Carmen, "El siglo XVIII" en *Historia documental de México,* Vol. II, (México: UNAM, 1974), pp. 678.

VERGARA HERNÁNDEZ, Arturo, *"El infierno en la pintura mural Agustina del siglo XVI: Actopan y Xoxoteco en el Estado de Hidalgo",* tesis de maestría en historia, (México, UNAM, 2004), pp. 205.

VILLAFAÑE, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen,* (Madrid: Pirámide, 1987), pp. 230.

VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, *San Isidoro de Sevilla: su doctrina y su pensamiento en 500 aforismos y sentencias,* (León: Editorial Librería Isidoriana, 2000), pp. 204.

WALLER, John, *The dancing plague,* (Naperville: Sourcebooks, 2009), pp. 278.

WALTHER, Ingo y **WOLF,** Norbert, *Códices ilustres: Los manuscritos más bellos del mundo desde el 400 al 1600,* (Koln: Taschen, 2003), pp. 504.

WARNER, Marina, *Tú sola entre las mujeres: el mito y el culto de la Virgen María,* (Madrid: Taurus, 1991), pp. 518.

WATKINS, Calvert, *How to kill a dragon: Aspects of Indo-European poetics,* (New York, Oxford University Press, 1995), pp. 613.

WEBER, Alison, "Saint Teresa, Demonologist" en *Culture and Control in Counter-Reformation Spain,* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), pp. 171-195.

WECKMANN, Luis, *La herencia medieval de México,* (México: El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, 1994), pp. 680.

ZOLLA, Elémire, *Los místicos de occidente: Místicos medievales,* (Barcelona: Editorial Paidós, 2000), Vol. II, pp. 432.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Bajo relieve de Seth: Templo de Ramsés II en Abu Simbel, dinastía XIX (1295 a 1186 a. C.) 32

Figura 2: Escultura de Pazuzu: Asiria siglos VIII-VII a. C. 33

Figura 3: Relieve en tablilla de la diosa canaanita Anath 1200 a. C. 35

Figura 4: Calca de gema tallada de la diosa grecorromana Hécate, siglo I a. C. 36

Figura 5: Alto relieve de la sala del trono en Persépolis que representa la lucha entre Ormuz y Ahrimán s. VI a. C. 39

Figura 6: Mosaico romano que representa al dios Pan en el Museo de Navarra, siglo I d. C. 41

Figura 7: Fresco de Adán y Eva, Catacumbas de San Calixto Roma, siglo III 53

Figura 8: Mosaico del Templo de San Apolinar en Rávena, siglo VI 58

Figura 9: Inicial miniada del libro de Job, Biblia de San Gregorio Nacianceno, siglo X . . . 59

Figura 10: Inicial miniada de manuscrito medieval del siglo XI 60

Figura 11: Tímpano del Templo de Saint Foy en Conques, Francia, del siglo XII 66

Figura 12: Hermanos Limbourg, *La parrilla infernal*, 1416 67

Figura 13: Martin Schongauner, *Tentación de San Antonio,* 1491 68

Figura 14: *Sacrificio a Mictlantecutli,* fol. 73 en Códice Magliabechiano 91

Figura 15: Códice Florentino, lib. VI, fol. 28r 99

Figura 16: Códice Florentino, lib. VIII, fol. 34v 103

Figura 17: Códice Florentino, lib. III fol. 391v 107

Figura 18: *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme,* Tomo II, Capítulo XLIV 114

Figura 19: Lámina no. 10 de la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* 122

Figura 20: Lámina no. 12 de la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* 128

Figura 21: Anónimo, *El pecado original como motivo del Árbol de Jessé,* siglo XVIII . . .140

Figura 22: Alberto Durero, *El pecado original,* 1507 145

Figura 23: Anónimo, *Motivo del pecado original en los siete pecados capitales,* 1735 . . .148

Figura 24: Juan Correa, *La Expulsión del Paraíso 1680* 150

Figura 25: Francisco Agüera, lámina 1 en *La portentosa vida de la muerte* (México: Jáuregui, 1792) 152

Figura 26: Cristóbal de Villalpando, *El Árbol de la Vida,* siglo XVII 155

Figura 27: Anónimo, *Cristo tentado por el Demonio,* siglo XVII 162

Figura 28: Sandro Botticelli, Motivo de *La tentación de Cristo*, 1482 166

Figura 29: Anónimo, *Cena Pascual,* siglo XVIII 168

Figura 30: Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, *El beso de Judas,* siglo XVIII 172

Figura 31: Cristóbal Talavera, *La Justicia y la Fe atestiguan la redención de Cristo,* siglo XVIII 175

Figura 32: Lorenzo Zendejas (Atribuido), *Cristo descendiendo a los infiernos*, siglo XVIII 179

Figura 33: Andrés de Concha, *Juicio Final,* siglo XVI 184

Figura 34: Anónimo, *Virgen del Apocalipsis,* siglo XVIII 189

Figura 35: Alberto Durero, *Virgen del Apocalipsis,* siglo XV 194

Figura 36: Luis de la Vega Lagarto, *Inmaculada Concepción,* 1631 196

Figura 37: José de Ibarra, *Inmaculada Apocalíptica,* siglo XVIII 200

Figura 38: Luis Lagarto, *Tota Pulchra,* 1612 204

Figura 39: Juan Patricio Morlete Ruiz, *Alegoría de la Purísima como protectora de la fe,* siglo XVIII 209

Figura 40: Andrés Lagarto, *Tota Pulcra,* 1622 213

Figura 41: Luis Juárez, *San Miguel Arcángel,* 1615 220

Figura 42: Anónimo, *Praelium in caelo cum dracone,* siglo XII 223

Figura 43: Martín de Vos, *San Miguel Arcángel,* 1581 225

Figura 44: Anónimo, Detalle del *Políptico de la Muerte*, siglo XVIII 228

Figura 45: Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, *La expulsión del Paraíso,* siglo XVIII . .231

Figura 46: Luis Juárez, *El ángel de la guarda,* siglo XVII 234

Figura 47: Diego Valadés, *Typus Peccatoris,* siglo XVI 237

Figura 48: *Cruz de Pericón,* Cuernavaca 2008 243

Figura 49: Anónimo, *San Antonio de Padua,* siglo XVIII 246

Figura 50: Anónimo, *San Pablo Apóstol molestado por demonios,* siglo XII 249

Figura 51: Pedro Ramírez de Contreras, *El nacimiento de san Francisco,* siglo XVII . . .251

Figura 52: Anónimo, *Meditaciones de san Ignacio sobre el infierno,* siglo XVII 255

Figura 53: Miguel Cabrera, *San Ignacio exorcizando,* 1756 259

Figura 54: Cristóbal de Villalpando, *Santa Rosa de Lima atacada por el Demonio,* siglo XVII 265

Figura 55: Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, *Alegoría del pecador,* siglo XVIII 272

Figura 56: Sebastián Izquierdo, *PVTEVS ABYSSI,* siglo XVII 275

Figura 57: Anónimo, *Corazón de pecador,* siglo XVIII 277

Figura 58: Antonio Sánchez, *La caridad perfecta de Jesucristo soberano redentor del mundo,* 1757 283

Figura 59: Francisco Martínez, *El alma guiada por Cristo,* 1732 294

Figura 60: José de Alcíbar, *Condiciones para una buena confesión,* 1771 301

Figura 61: Anónimo, *La nave de la contemplación mística o El Triunfo de la Iglesia,* siglo XVIII 308

Figura 62: Anónimo, *La buena muerte* tabla del Políptico de la Muerte, siglo XVII . . .318

Figura 63: Hieronymus Bosch, *Muerte del pecador detalles de los Siete pecados capitales*, 1485 331

Figura 64: Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, *Mala muerte,* siglo XVIII 333

Figura 65: Anónimo, *El árbol vano,* siglo XVIII 340

Figura 66: Francisco Agüera, lámina 4 en *La portentosa vida de la muerte* (México: Jáuregui, 1792) 344

Figura 67: Francisco Agüera, lámina 3 en *La portentosa vida de la muerte* (México: Jáuregui, 1792) 349

Figura 68: Miguel Jerónimo Zendejas, *Alegoría del Infierno*, siglo XVIII 355

Figura 69: Anónimo, *Puertas del Infierno*, siglo XII 362

Figura 70: Anónimo, *El Juicio Final y el Infierno*, siglo XVI 364

Figura 71: Diego Valadés, *Tormentos a los pecadores*, 1579 377

Figura 72: Anónimo, *Castigo infernal de la ingestión de líquidos ardientes*, siglo XVI 390

Figura 73: Anónimo, *La Carnicería infernal*, siglo XVI 396

Figura 74: Anónimo, Detalle del registro inferior de *Las penas del Infierno*, siglo XVIII 402

Figura 75: Miguel de la Flor, *Tegui amice*, siglo XVII 426

Figura 76: Miguel de la Flor, *Humbres amice*, siglo XVII 427

Figura 77: Miguel de la Flor, *amice Ladrebu*, siglo XVII 428

Figura 78: Miguel de la Flor, *Maimon*, siglo XVII 429

Figura 79: Miguel de la Flor, *Hiruel amice*, siglo XVII 430

Figura 80: Miguel de la Flor, *Cabrostillo amice*, siglo XVII 431