

# El infierno abierto al novohispano.



## *Las penas del infierno* en el contexto de la pintura escatológica novohispana.

Tesis que para optar por el grado de  
Licenciado en Historia presenta  
Abraham Crispín Villavicen-  
cio García, asesorado por  
la doctora Gisela von  
Wobeser Hoepfner.

Universidad Nacional  
Autónoma de México

Facultad de  
Filosofía  
y Letras

MMIX



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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







**Abre el infierno** su boca,  
y siempre la tiene abierta,  
por si tan terrible puerta  
a que temas te provoca.

Ya es tu corazón de roca,  
si al ver el bosquejo esquivo  
de este teatro tan nocivo  
no te amedrentas: y es cierto,  
que no entra allá cuando muerto,  
quien lo teme cuando vivo.

Pablo Señeri



Antes de abrir “las fauces del infierno novohispano”, quiero agradecer a quienes fueron partícipes, voluntarios e involuntarios, en el proceso de este trabajo. En primer lugar, agradezco profundamente a todos los miembros del proyecto La concepción del más allá en Nueva España, siglos XVI al XVIII, dirigido por las doctoras Gisela von Wobeser y Martha Fernández, investigadoras del Instituto de Investigaciones Históricas y del Instituto de Investigaciones Estéticas, respectivamente, y al que privilegiadamente pertenezco. Dicho seminario inició, hace más de seis años, una serie de reuniones para tratar temas de religiosidad, creencias y prácticas escatológicas en Nueva España. Estas sesiones de trabajo se convirtieron en un consistente foro de discusión académica, en cuyo seno pude presentar y someter a críticas constructivas esta investigación.

Agradezco a la doctora Gisela von Wobeser sus palabras de aliento, el rigor que me ha enseñado y las incontables y fascinantes horas de charla. Asimismo le agradezco que haya aceptado dirigir esta tesis, sus pacientes y pertinentes comentarios y correcciones, así como las oportunidades académicas y la amistad que me ha brindado a lo largo de estos años de trabajo compartido. Mi reconocimiento y admiración para ella.

A la doctora Martha Fernández quiero agradecer la motivación que despertó en mí para consagrarme académicamente a la historia del arte. Cuando cursé el primer semestre de la licenciatura, por casualidad, inscribí su cátedra como materia optativa. Desde ese momento jamás abandoné el amor por el arte novohispano que la doctora Fernández irradia y me contagió. Además debo agradecerle la confianza que ha depositado en mí y la invitación que me extendió hace una sextina de años para colaborar, como alumno fundador, en “el seminario del más allá”, manera como lúdica y afectivamente llamamos a nuestro grupo de trabajo.

Especial gratitud extendiendo a la maestra Berta Gilabert, responsable en parte de mi actual fascinación por el mal, los diablos y el infierno. Sus lecturas, anotaciones, rayones, tachones y eruditas enseñanzas fueron fundamentales durante el desarrollo de esta investigación. Siempre ha sido una delicia charlar de temas académicos y extra académicos con ella. Al doctor Pedro Ángeles agradezco me haya permitido consultar el acervo del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, del Instituto de Investigaciones Estéti-

cas, así como los razonados y atinados comentarios que me dirigió cuando formulaba los protocolos de esta tesis.

Además el proyecto La concepción del más allá en Nueva España, siglos XVI al XVIII fue auspiciado por el programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT), a través de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México. A estas instancias agradezco los estímulos económicos que me fueron otorgados para realizar parte de la presente investigación.

Asimismo agradezco a la doctora Alejandra González Leyva y a la doctora Guadalupe Avilez Moreno, ya que ambas, junto a la doctora Fernández, fueron las tres piedras angulares que cimentaron el edificio de mi formación histórico-artística. Doy también las gracias al maestro Rogelio Ruíz Gomar, por sus clases invaluable; al doctor Jaime Morera por sus atenciones con “el seminario del más allá”.

A los distinguidos sinodales que aceptaron evaluar esta tesis: a la doctora Clara Bargellini y nuevamente a la doctora Fernández, al maestro Ruíz Gomar y a la maestra Gilabert.

Agradezco las enseñanzas de la doctora Julieta Lizaola, de la doctora María Antonia González Valerio y del doctor Enrique Hülsz, los tres del Colegio de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Al Centro de Cultura Casa Lamm, por la paciencia y el honor que me ha otorgado. A la Academia Mexicana de la Historia. Al Grupo A.C.J. de la Ciudad de México (YMCA), con especial cariño a la Unidad Sur y a su Programa Social-Cultural. A todos mis alumnos.

En un registro personal, agradezco a mi familia: a mis difuntos abuelos, a mi padre, a mis hermanos Paulina, Isaac y Evelia, y con especial cariño a mi madre, Evelia Villavicencio, a quien debo en mu-

cho mi vocación humanística, impulsora de cultura y acérrima enemiga del Demonio. A todos ellos dedico este trabajo.

Por último, no puedo omitir a mis amigos de toda la vida: Eva, Ingrid y Citlalli; Marco, Oscar y Liz; Iván (Ob); Tepeu; Judith Chavelas; Alex y Karito. A los amigos del Café Plaza, a quienes consta muchas horas de esfuerzo para este trabajo: Omar y Daniela; Frida, Andrea, Ulises y Tonantzin, e Irma, Javier y Claudia. A todos gracias.



	pág.
Agradecimientos	vii
Índice	xi
Introducción	xv
I. Escatología e infierno en la pintura novohispana	5
1. El más allá y el infierno en el cosmos cristiano	7
2. Temas escatológicos en la pintura novohispana	13
3. El infierno en la pintura virreinal	25
II. La apertura del infierno a través de sus penas	51
1. Descripción de la pintura <i>Las penas del infierno</i>	51
2. Primera valoración iconográfica	58
3. Las fuentes gráfica y literaria de <i>Las penas del infierno</i>	63
a. <i>El infierno abierto al cristiano</i> de Pablo Señeri	63
b. Las ediciones de <i>El infierno abierto</i> en el mundo hispánico	66
c. Repercusión pictórica de la edición poblana de 1719	70
d. Los grabados de Manuel Villavicencio para <i>El infierno abierto</i>	74
III. La insufrible atrocidad: “lo terrible de <i>las penas del infierno</i> ”	81
1. El ambiente y las penas de sentido	82
2. Los habitantes del infierno	89
a. Los demonios	89
b. Los condenados	93
c. La espantosa relación	95
3. Las torturas de la <i>psique</i>	96
Conclusiones	109
Relación de ilustraciones	115
Bibliografía	119





La pintura *Las penas del infierno* que resguarda la Pinacoteca de la Profesa, en la ciudad de México, ha concentrado la atención de un amplio público, tanto por su calidad técnica como por su originalidad temático-iconográfica. Aficionados y expertos en temas artísticos, nacionales y extranjeros, han vuelto sus ojos para ofrecer lecturas históricas en torno suyo, hecho que le ha valido figurar en exposiciones museísticas, catálogos especializados y publicaciones periódicas, en el ocaso del siglo XX. El simple hecho que se trate de un lienzo virreinal cuyo tema es el infierno es ya buen motivo para valorar sus peculiaridades iconográficas, dados los escasos vestigios de pinturas infernales que han llegado a nuestros días. (Fig. 1)

▲ Fig. 1. *Las penas del infierno.*

Gracias a este marcado interés generado por *Las penas del infierno*, las páginas que hasta el presente consagró la historiografía del arte a su análisis han seguido una perspectiva iconográfica, gracias a la cual fue posible descifrar con cabalidad los textos que integran las cartelas del lienzo y plantear eruditas hipótesis acerca de su contenido. El modo en que fueron distribuidas siete cuevas en la composición pictórica, poco habitual en la pintura novohispana, suscitó numerosas hipótesis. La interpretación más aceptada y suscrita por numerosos textos, derivada de los estudios iconográficos, sugirió que esta obra se fundamenta en los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola, santo fundador de la Compañía de Jesús y difusor de prácticas de salvación. Sin embargo no se explotaron todas las herramientas que el método iconográfico contempla, ni se lograron determinar las fuentes literarias y figurativas.

El dibujo cuidado, el cromatismo permeado por el rojo de imprimatura, el dinamismo violento y los gestos de dolor expresados por los personajes que aparecen en el lienzo son algunas particularidades formales que también llamaron la atención de los historiadores de arte, empero han sido apenas enunciadas y poco desarrolladas. Las escasas líneas que quisieron brindar una apreciación plástico-estética, no obstante fueron escritas en el presente siglo, redundaron en criterios, categorías y adjetivaciones ya en desuso por la historiografía.

Intereses parecidos a los aquí expuestos me llevaron a estudiar la misma pintura. Mi primer acercamiento fue en el marco del semina-

rio de investigación *El más allá* en Nueva España, siglos XVI al XVIII, adscrito a los Institutos de Investigaciones Históricas e Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, al rastrear pinturas y grabados novohispanos alusivos a los destinos escatológicos. Fue así que inicié las observaciones minuciosas sobre el lienzo, ya que contiene elementos únicos entre las demás obras virreinales de infiernos, como los barrotes de una mazmorra o la representación simbólica de la pena de daño.

En una ocasión que buscaba imágenes referentes al infierno como cárcel, acudí al lienzo *Las penas del infierno* así como a una lámina representativa del alma prisionera tras las rejas del averno y entonces advertí la similitud que las dos obras guardaban entre sí. Mayor sorpresa y regocijo tuve al constatar que los textos dispuestos a manera de motes, tanto en la cárcel del lienzo como en la escena del grabado, eran los mismos. No terminó allí la historia, porque dicha estampa correspondía a una serie integrada por siete grabados, todos alusivos a los castigos infernales y creados como frontis para el mismo número de capítulos en que se divide un libro consagrado a meditaciones sobre el infierno y publicado el año 1780, en la ciudad de Puebla. Resultó que cada una de las cuevas pintadas en el óleo coincidía con uno de los respectivos grabados y reflexiones de este tratado.

Motivado por los hallazgos, me propuse como objetivo comprender de la manera más completa posible el contenido de la pintura, a partir de los lazos que guarda con

sus fuentes gráficas y literarias. Más aún porque todo indica que los grabados fueron asimismo de origen virreinal; es decir, contraria a la tradición vigente en Nueva España de utilizar grabados europeos como referentes visuales, el pincel anónimo de *Las penas del infierno* empleó láminas de procedencia novohispana para realizar su obra. Sin embargo, cuando confronté el discurso escrito en el libro con el plasmado en la pintura, vi que la aparentemente simple relación texto-imagen no era directa.

El título que he dado a la presente investigación, *El infierno abierto al novohispano*, es un juego de palabras entre el tema y nombre de la pintura que se analiza, el título del libro que le dio sustento y la repercusión que este último tuvo en Nueva España. Como el lector podrá corroborar más adelante, seis vestigios plásticos dan testimonio de cómo dicho tratado fue conocido al menos en Puebla, Tlaxcala, Guanajuato, Oaxaca y la ciudad de México. Cinco de estos mismos testimonios también sugieren, por sus repositorios, que distintos estratos de la sociedad tuvieron acceso al discurso doctrinal del libro y de las obras, ya que se localizan en templos expiatorios, parroquias en pueblos mayoritariamente indígenas o templos urbanos adonde acudían individuos de diversos grupos sociales.

El trabajo que aquí se ofrece está dividido en tres capítulos. El primero se ocupa de los asuntos que conciernen al infierno de acuerdo al imaginario y la plástica en Nueva España, contexto en que se sitúa el lienzo *Las penas del infierno*. Allí abordo la importancia escatológica

del infierno en la doctrina cristiana y los fundamentos teológicos esenciales acerca de su naturaleza y ubicación en la cosmografía cristiana. Enseguida expongo grosso modo los temas escatológicos desarrollados en la pintura virreinal, y por último abordo las distintas maneras como el infierno fue entendido y plasmado por los novohispanos.

El segundo capítulo consiste en una valoración plástico-técnica e iconográfica de la pintura *Las penas del infierno*. Como primera instancia, describo las propiedades formales de la pintura, tales como soluciones compositivas, características del dibujo y algunos rasgos de la paleta que pueden apreciarse a simple vista. A continuación realizo una relectura del contenido del lienzo, para la cual retomo las aportaciones que considero acertadas de los estudios iconográficos precedentes y doy a conocer las fuentes literaria y visual de esta pintura conforme a mis hallazgos.

El tercer capítulo está consagrado a las correspondencias y divergencias entre *Las penas del infierno* y sus fuentes. Como arriba dije, esta relación no es sencilla, por lo cual decidí entablar una discusión entre literatura y pintura. Esta querrela histórica, que otrora sirvió a G.E. Lessing para argumentar los límites, las coincidencias y la superioridad de la poesía frente a la imagen fija o viceversa, me resultó útil como una línea de reflexión para entresacar las categorías estéticas cifradas en el libro de meditaciones y en la pintura, y así comprender la dicotomía del discurso en un ejercicio hermenéutico. Como primer subtema, analizo la concepción del ambiente y las penas físicas infer-

nales; como segundo, la caracterización de los condenados y los demonios, para concluir con las instancias psíquicas del infierno.

De esta manera presento esta tesis como un esfuerzo por sintetizar conceptos teológicos cristianos, rasgos de la religiosidad novohis-

pana, devociones plasmadas en la pintura, contenidos de carácter técnico y reflexiones estéticas, para comprender el valor plástico, el contenido temático y la ontología de una pintura, así como el universo histórico-filosófico que le dio existencia.







**Mira, pues, amado lector,**  
cuan horroroso mal es un pecado mortal,  
que por ser injuria de Dios merece una eter-  
nidad de desdichas. ¡Oh si hicieses anatomía  
de él, esto es, mirases todas sus entrañas!  
Hazla por Dios, porque te importa mucho, y  
mirarás en el fondo del pecado mortal, que  
con tanta facilidad cometen los pecadores,  
una pestilencial masa de todos los males,  
de un fuego eterno, de un llanto eterno, de  
una cárcel eterna, y en ella insufrible podre-  
dumbre y estrechez, una junta de indecibles  
tormentos eternos en todos los sentidos y  
potencias, una eterna desesperación, una  
pérdida eterna de todos los bienes, y lo  
que es sobre todo mal la pérdida del sumo  
bien, esto es, de la vista de Dios, en la cual  
consiste la eterna bienaventuranza. ¡Y tras  
esta infelicísima suma de desventuras corren  
precipitadamente los rebeldes pecadores!  
¡Oh locura inexplicable!

Pablo Señeri



# I. ESCATOLOGÍA E INFIERNO

## EN LA PINTURA NOVOHISPANA

“Y tú, lector mío, si acaso fueres de los de la falsa esperanza de salvarte no dejando de pecar, ¿qué dices? ¿Todavía no temes?”<sup>1</sup>

Desde sus orígenes, la sociedad novohispana estuvo marcada por la impronta de la religión cristiana. Aunque heredero de la cultura hispánica, el cristianismo novohispano desarrolló rasgos propios, tanto por el contacto con creencias y prácticas religiosas de los indígenas, así como por las devociones particulares impulsadas por peninsulares y criollos.

<sup>1</sup> Pablo Señeri, *El infierno abierto al cristiano para que no caiga en él, o consideraciones de las penas que allá se padecen, propuestas (con estampas que en algún modo las expresan) en siete meditaciones para los siete días de la semana.* Puebla, Oficina Nueva de don Pedro de la Rosa, 1780, p. 103.

La religión ocupaba un lugar central en la sociedad virreinal; estuvo presente en la vida cotidiana, el pensamiento filosófico, la ciencia, el campo legal y la plástica, entre otros. Por ejemplo, las explicaciones sobre el origen y la naturaleza del mundo, la medición del tiempo y los cambios meteorológicos se fundamentaban en posturas doctrinales. Era habitual que las contingencias sanitarias, como enfermedades mentales y epidemias, se atribuyeran fuerzas sobrehumanas, y para resolverlas, se acudía a santos intercesores o a la Virgen. En prácticas legales, como las disputas jurídicas y la elaboración de testamentos, los novohispanos implicaban el tutelaje de un santo patrono. Por su parte las fiestas religiosas invadían las calles y convidaban a todos los pobladores; los ciclos naturales de la vida humana estuvieron impregnados, vinculados y determinados por creencias y ritos religiosos. El cauce biológico de la vida se sacralizó mediante los sacramentos: bautismo, confesión, comunión, confirmación, matrimonio u orden sacerdotal y extremaunción. En síntesis, el sentido y la explicación ideales de la vida se originaban en la fe.

Si la vida tenía una fuerte connotación sagrada, la carga simbólico-religiosa se intensificaba respecto a la muerte. El cristianismo postuló que el hombre tenía un alma inmortal, cuyo devenir continuaba tras el óbito. Asimismo planteaba la existencia de espacios más allá de la realidad humana, adonde se dirigían las almas inmortales. Estos destinos actualmente se denominan escatológicos, sin embargo en la época virreinal se conocieron como postrimerías o *novísimos*.<sup>2</sup> A partir del siglo XII, la Iglesia

planteó la existencia de cuatro postrimerías: muerte, juicio, infierno y gloria;<sup>3</sup> sin embargo el imaginario religioso creó un sitio más, el cual brindaba la posibilidad de alcanzar la gracia a pesar de morir en pecado venial: el purgatorio. Éste tuvo un origen infernal y poco ortodoxo, sin embargo, la Iglesia vio en él una excelente posibilidad de ofrecer otro medio de salvación, sólo que en el más allá, y de ganar importantes insumos a través de la venta de indulgencias.

De acuerdo con los preceptos eclesiásticos, se creía que los actos de los hombres en la Tierra determinaban el sitio del más allá adonde irían sus almas. De este modo, los novohispanos practicaron numerosos ritos asociados con la muerte y encaminados a la salvación, algunos de los cuales llevaban a cabo a lo largo de la vida; otros, al momento del óbito, y algunos más, post-mortem, por parte de los deudos. A los primeros, por ejemplo, corresponden los ejercicios espirituales, los ayunos y las flagelaciones. En el segundo grupo se hallaba la asistencia a los moribundos, la aplicación del sacramento de la extremaunción y las oraciones. Por último, son del tercer tipo la celebración de misas de cuerpo presente, el rezo del rosario y la celebración de misas en favor de los difuntos.

Las creencias y prácticas escatológicas estaban íntimamente relacionadas a la cosmovisión cristiana y con las expectativas que los fieles tenían sobre el sitio que ocuparían sus almas en el más allá. Ellos temían padecer castigos eternos en el infierno, esperaban franquear con rapidez el purgatorio y sobre todo

<sup>2</sup> Actualmente, la palabra escatología se utiliza para denominar el conjunto de creencias y doctrinas sobre el destino final del hombre y del universo. Bajo este concepto, se agrupan los espacios y sucesos en la "vida de ultratumba" o postrimerías, así como la apocalíptica, género literario y preocupación teleológica cuyo tema central es la salvación eterna de los bienaventurados, una vez consumados los cataclismos que "destruirán el orbe". "Escatología" en José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, t. II, Barcelona, Ariel, 2001, p. 1053.

<sup>3</sup> Vid. "Creo en la vida eterna" en *Catecismo de la iglesia católica*, 3ª ed. Madrid, Impresos y Revistas S.A., Asociación de Editores del Catecismo, 1993, p. 238-243; Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 2ª t., 22ª ed. Madrid, Espasa Calpe, 2001, t. 1, p. 956.

anhelaban alcanzar la gloria, donde querían permanecer eternamente.

1. *El más allá y el infierno en el cosmos cristiano*

La religión cristiana asimiló valores religiosos y filosóficos antiguos que reinterpretó para crear una cosmología que satisficiera preguntas como la localización de la Tierra en el universo, la habitación de Dios, la ubicación del paraíso primigenio, la situación del hombre en el mundo y el destino de las almas, después de la muerte, entre otros.

Las primeras referencias para resolver tales interrogantes fueron los textos bíblicos, que de acuerdo con la tradición cristiana fueron revelados por Dios. En ellos se habla del origen del mundo, del cielo y de los seres animados, por mano de Dios, sin embargo no ofrecen explicaciones sobre la génesis del mal o del infierno, ya que las cuestiones relacionadas con el mal no se consideran propios a la naturaleza del Creador, que se aceptó era todo bien. Por lo tanto, fueron dos tópicos que se prestaron a la especulación y continua reconstrucción. Para esclarecer las dudas sobre la naturaleza y ubicación de los parajes del infierno en el más allá, los teólogos y exégetas cristianos dieron como primer paso la comprensión de la naturaleza del bien, sobre el que sí había revelaciones, para luego proceder a la interpretación del mal. A veces conscientemente, pero otras tantas de modo involuntario, ellos echaron mano de los sistemas antiguos profanos sobre la idea del

cosmos y, una vez reinterpretada desde una perspectiva eclesiástica, la aceptaron.<sup>4</sup>

La explicación ptolemaica-aristotélica del universo, que prevaleció durante la baja Edad Media, se introdujo en Nueva España gracias a las prédicas de los frailes misioneros,<sup>5</sup> quienes a su vez lo retomaron de autoridades eclesiásticas como santo Tomás de Aquino, uno de los principales lectores y difusores de doctrinas aristotélicas. Este planteamiento dotaba a la Tierra de una forma redonda y la creía el centro del universo, pero le negaba capacidad de movimiento, ya que la consideraba estática.<sup>6</sup> En torno suyo, según distintos autores, ocho o diez esferas sobrepuestas giraban y contenían los elementos, los astros y el “primero motor”. El cristianismo consideró que los segundos no poseían movimiento propio, sino que su aparente traslado se debía a que pendían de las esferas celestiales, las cuales sí rotaban por el impulso de los ángeles. Este movimiento era el responsable de los fenómenos astronómicos.<sup>7</sup>

El cristianismo, además, planteó una jerarquización simbólica del espacio, que respondía a consideraciones éticas y filosóficas apegadas a valores neoplatónicos. De este modo, “arriba” se asociaba con el bien y con el espíritu, mientras que “abajo”, con el mal y la materia. “Derecha” e “izquierda” tuvieron la misma connotación, respectivamente. Esta categorización derivó de numerosos versículos bíblicos, según los cuales, el Padre o Cristo hablan de dos reinos antagónicos, correspondientes con los rumbos, a partir de la tierra, el centro de la creación. El primero es el reino del

<sup>4</sup> Durante el periodo de la patrística, los autores cristianos defendieron la idea de la Tierra plana frente a las teorías de un planeta redondo. Entre los principales promotores de esta rancia tradición se encuentran san Clemente de Alejandría, Eusebio de Cesárea, san Basilio, san Ambrosio, san Juan Crisóstomo, san Agustín, Orosio y san Isidoro de Sevilla, principalmente. Edmundo O’Gorman, *La invención de América*, 3ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1999. (Tierra firme), p. 58, 168-169.

<sup>5</sup> Aristóteles retomó principios de Eudoxio de Cnido y de Calipo y propuso un sistema geocéntrico, donde ubicó los cuatro elementos, las luminarias celestiales, los planetas, las estrellas, el primer motor inmóvil, según la corruptibilidad o incorruptibilidad de la materia. Este filósofo consideraba la existencia de 56 esferas. Por su parte, Ptolomeo concibió un sistema de epiciclos,

según el cual, grosso modo, la Tierra, inmóvil y en el centro del universo, era eje para una serie de dobles circunferencias, con respecto al planeta central, llamada deferente, y otra con respecto a la deferente, llamada epiciclo. Ambas servirían de camino a la rotación de los astros en torno suyo. Los principios de Aristóteles y Ptolomeo prevalecieron a lo largo de la Edad Media y hasta el siglo XVI. La aceptación y éxito del sistema aristotélico-ptolemaico se debe, en buena medida, al interés que tuvo santo Tomás de Aquino por reconciliar la filosofía de Aristóteles con la teología cristiana, durante el periodo de la escolástica. Cf. José María Rianza Morales, *La Iglesia en la historia de la ciencia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1999. (BAC Normal, 601), p. 205-207.

<sup>6</sup> Cf. Joseph de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, Edmundo O Gorman, editor. México, Fondo de Cultura Económica, 1962, libro 1, cap. 2, y Alonso de la Veracruz, *Sobre el cielo*, introducción, traducción y notas de Mauricio Beuchot, *apud* Gisela von Wobeser, *Cielo, infierno y purgatorio. Concepciones y representaciones escatológicas en Nueva España. Siglos XVI-XVIII*, en prensa.

<sup>7</sup> Por ejemplo, la *Doctrina cristiana...*, dirigida por fray Pedro de Córdoba, describe que “vemos al sol que entre un día y una noche da una vuelta a toda la tierra a la redonda. Y lo vemos a la mañana salir, y va sobre nosotros alumbrando de día, y sobre el agua y tierra que acá vemos. Y de la misma manera va alumbrando sobre otra tierra, la cual no vemos que está allá abajo. Y de esta manera alumbrando en todo el mundo, y rodea toda la tierra [...]. La tierra y agua sobre que anda-

mos es redonda, así como una bola. Y cuando el sol se ha puesto y se va allá abajo, entonces la tierra nos hace sombra porque está la tierra en medio de nosotros y del sol, y por tanto nos cubre al sol para que nosotros no lo podamos ver. Y entonces anochece sobre nosotros acá, y allá abajo alumbramos el sol. Y cuando amanece acá sobre nosotros y nos alumbramos de día, entonces anochece a las otras gentes que andan y viven allá abajo. Porque no es otra cosa la noche sino una cierta sombra, que es sombra de la tierra, con la cual nos hace sombra como está en medio y con ella nos cubre el sol. *Doctrina cristiana para la instrucción de los indios*. Redactada por fray Pedro de Córdoba, O.P. y otros religiosos doctos de la misma orden, impresa en México, 1544 y 1548; Medina A. Miguel, editor; Salamanca, San Esteban, 1987, p. 405-406.

<sup>8</sup> La idea del cielo y el infierno estaba tan asociada a

bien que se halla por encima de la superficie terrestre y está presidido por Dios, es decir, el cielo. El segundo es el abismo, el reino subterráneo donde mora Satán, la personificación del mal: el infierno. bien que se halla por encima de la superficie terrestre y está presidido por Dios, es decir, el cielo. El segundo es el abismo, el reino subterráneo donde mora Satán, la personificación del mal: el infierno.<sup>8</sup>

Según el Antiguo Testamento, Yahvé creó el cielo durante la segunda jornada del Génesis, tras dividir el agua del universo;<sup>9</sup> lo hizo como una diáfana bóveda estrellada que cubre las altas moradas donde habita.<sup>10</sup> Desde la época paleocristiana, los teólogos propusieron una división jerárquica celestial, con base en la citada tradición ptolemaico-aristotélica y en el neoplatonismo, corriente filosófica que influyó en la patrística y en la cosmología cristiana medieval.

La explicación del cielo natural que prevaleció en Nueva España consideró la existencia de varios círculos concéntricos, divididos en dos grupos: el primero estaba más cercano a la Tierra, era "la zona elemental", donde se hallaban los cuatro elementos en el siguiente orden: fuego, aire, agua y tierra. Esta sección era considerada imperfecta, ya que según valores neoplatónicos incorporados a la cosmovisión cristiana, la corrupción era propia de la materia que a su vez, aprisionaba las almas.<sup>11</sup> Por encima de "la zona elemental" iniciaba el segundo grupo de círculos: una serie de diez órbitas correspondientes con los astros, los planetas, el primer móvil y las estrellas.<sup>12</sup> Sobre esta región externa del cielo atmosférico

se hallaba el *empíreo*, es decir el paraíso celestial que albergaba a los bienaventurados, a los santos, a las cortes angélicas, a la Virgen y a Dios.<sup>13</sup> (Fig. 2)

Se creía que el empíreo a su vez contaba con diversos niveles donde se ubicaba el cortejo celestial. Según el grado de perfección de estos séquitos, sus miembros estarían más próximos a Dios, quien se hallaba en la parte más alta porque únicamente él era perfecto, todo espíritu.<sup>14</sup> Se creía que existían nueve cortes o coros angélicos llamados "órdenes", jerarquizados por triadas subdivididas en tres grupos. El primer grupo era *Epifanía* o categoría superior y constaba de serafines, querubines y tronos. Ellos estaban al servicio directo e inmediato de Dios, por lo que permanecían siempre a su lado. El segundo grupo era *Hyperfanía* o categoría intermedia, a ella correspondían las dominaciones, las virtudes y las potestades. Estos órdenes tenían la misión de presidir y gobernar a la humanidad. Finalmente se encontraba *Hypofanía*, la categoría inferior, integrada por príncipes, arcángeles y ángeles. Estos seres tenían a su cargo misiones concretas, definidas y eran protectores de colectividades específicas e individuos.

Al orden celestial guardaba se le atribuían estructuras parecidas a los poderes temporales. Así, la primera jerarquía de ángeles hacía las veces de asistentes de un monarca, ya que cumplía funciones como de secretarios, consejeros y asesores; la segunda jerarquía realizaba tareas gubernamentales, como generales de ejércitos o jueces de tribunales supremos, y auxiliaban al monarca divino para el buen gobierno de

los rumbos del universo que los frailes, durante la primera época de evangelización de los indios mesoamericanos, señalaban al cielo para evocar al primero y al suelo para el segundo. Diego Muñoz Camargo relata que para transmitir a los indígenas las primeras nociones sobre la religión católica señalaban "la parte baja de la tierra con la mano -y decían que- había fuego, sapos y culebras, y acabando de decir esto, elevaban los ojos al cielo, diciendo que un solo Dios estaba arriba, asimismo apuntando con la mano." Diego Muñoz Camargo, *Historia de Tlaxcala*, México, Chavero Editor, 1892. Libro 1, cap. 20, p. 162-165.

<sup>9</sup> Génesis, 1, 1-8. La edición bíblica consultada y a partir de ahora citada es *Biblia de Jerusalén*, 3ª ed., revisada y aumentada, Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer, 1998.

<sup>10</sup> Amós 9, 6; Job 37, 18; Sabiduría, 13, 2 y Ezequiel, *passim*. Según los estudios de Martha Fernández, la cúpula siempre se relaciona con Cristo, Martha Fernández, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2003. (Colección de arte, 52), p. 84.

<sup>11</sup> *Vid.* "El movimiento neoplatónico en Florencia y el norte de Italia (Bandinelli y Tiziano)" y "El movimiento neoplatónico y Miguel Ángel" en Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, prólogo de Enrique Lafuente Ferrari, versión española de Bernardo Fernández. Madrid, Alianza Editorial, 2001. (Alianza Universidad)

<sup>12</sup> Edmundo O'Gorman, *op. cit.*, p 58-59



creía que según las cortes angélicas se fueran alejando del trono divino, se contaminarían de materia y su grado de perfección, con relación a Dios, disminuiría. Por lo tanto, según este principio, los seres más puros y, por consiguiente, los más altos eran los serafines, espíritus de fuego que se inflamaban del amor divino, mientras que el círculo más bajo correspondía a los ángeles, los menos “pulcros” de la corte celestial.

El infierno era contraparte geográfica del cielo y, ontológicamente, su antagónico. Como indica la etimología de su nombre, inferum, se creía un sitio subterráneo, “bajo tierra”. Su existencia se explicaba con base en la naturaleza del mal y del pecado, dos elementos fundamentales de su ontología. Según el magisterio eclesiástico, era el recinto del Diablo, de las huestes demoniacas y de los condenados. Las almas de estos últimos arribaban allí por no haber practicado en vida los sacramentos, por abrazar alguna herejía, ser apóstatas o infieles, o en caso de haber muerto en pecado mortal. Era concebido como un lugar de pena y torturas, donde los penitentes eran flagelados por los demonios, figuras del mal, responsables de las tentaciones y pecados del género humano.<sup>16</sup>

Sin embargo este sitio no aparece descrito cabalmente en la Biblia, contrario a las numerosas referencias bíblicas que esbozan la representación del cielo. El infierno surgió lentamente en el imaginario cristiano, con base en distintas figuras simbólicas, algunas de ellas bíblicas y otras de origen mitológico-pagano. Estos símbolos han sido asimilados, amalgamados y

reinterpretados por los teólogos y exégetas, desde los inicios del cristianismo hasta nuestros días. Las figuras principales que originaron la idea del infierno fueron el *šeol*, el Leviatán, la *gehenna* y el Hades. Las dos primeras aparecen en los libros del Antiguo Testamento, mientras las últimas, en los evangelios y epístolas del Nuevo.

Según la cosmovisión hebraica, el *šeol* se situaba en las entrañas de la tierra, adonde “bajan los muertos”,<sup>17</sup> un espacio en el que “buenos y malos están mezclados”.<sup>18</sup> Según el profeta Isaías, en éste las almas no veneran a Yahvé,<sup>19</sup> por lo cual resultaría lógico suponer que para los israelitas se trataba de una lúgubre estancia, donde se sobrellevaba un destino incierto.<sup>20</sup> El *šeol* no era un lugar de castigo, sino una residencia de muerte y desolación. No obstante, la lealtad a los mandatos de Dios y la amistad de los hombres con éste mantenían la esperanza en que Yahvé reconociera a sus seguidores y los liberara de este sitio oscuro, para un mejor destino.<sup>21</sup> Mientras tanto, Leviatán era un antiguo demonio fenicio, de aspecto serpentino, que “habitaba” en el fondo del mar y cuyo significado era el caos.<sup>22</sup> Esta figura aparece reinterpretada en la Biblia como el símbolo de la “boca de la tierra”, por lo que fue visto como el paso a las entrañas terrestres, al *šeol*.<sup>23</sup>

Por su parte, la *gehenna* y el Hades provienen del Nuevo Testamento y estuvieron vinculados a la idea de castigo post-mortem creada por el cristianismo para los infieles. La *gehenna* es descrita como un lugar donde “llamas ardientes azotarían a los condenados”,<sup>24</sup> y el Hades, como el reino opuesto

vos, a la que sigue aquella donde reposan fijas las estrellas. La novena esfera recibe a los nueve coros angélicos y es la antesala al décimo cielo, el empíreo, donde está la rosa mística, el trono de la Virgen y, por encima de todo el orbe, el de Dios. Cf. “Paraíso”, en Dante Alighieri, *Divina comedia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Secretaría de Educación Pública: Dirección General de Publicaciones y Medios, 1988. Por su parte, el dominico Diego Valadés dice que el cielo está constituido por “todas las esferas y coros de estrellas, de espíritus y de ángeles.” Diego Valadés, *Retórica cristiana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 183.

<sup>15</sup> Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*. Traducción del latín, fray José Manuel Macías. 2 t. Madrid, 2005, Alianza Editorial. (Alianza Forma, 29, 30), t. 2, p. 623-624. Para la jerarquía celestial,

Santiago de la Vorágine refiere haber consultado, además de otros libros patrísticos, *De coelesti hierarchia*, obra del teólogo bizantino pseudo Dionisio el Areopagita. Este autor fue continuamente citado por los teólogos, siempre que se quería profundizar sobre la naturaleza de los seres angélicos. Véase también *Le ali di Dio: messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Marco Bussagli y Mario D’Onofrio, editores. Cinisello Balsamo, Milán, Silvana, 2000.

<sup>16</sup> “Pero los cobardes, los incrédulos, los abominables, los asesinos, los impuros, los hechiceros, los idólatras y todos los embusteros tendrán su parte en el lago que arde con fuego y azufre: que es la muerte segunda.” Apocalipsis, 21, 8.

<sup>17</sup> Ana entona un canto donde habla del destino de los muertos: “Yahvé da muerte y vida, / hace bajar al *šeol* y retornar. / Yahvé enriquece y despoja, abate y ensalza.” 1 Samuel, 2, 6-7.

<sup>18</sup> Al *šeol* bajan tanto los justos como los condenados: “[...] la palabra de Yahvé se dirigió a mi en estos términos: ‘Hijo de hombre. Haz una lamentación sobre la multitud de Egipto, hazle bajar, a él y a las hijas de las naciones, majestuosas, a los infiernos, con los que bajan a la fosa. / ¿A quién superas en belleza? Baja, acuéstate con los incircuncisos. En medio de las víctimas de la espada caen (la espada ha sido entregada, la han sacado) él y todas sus multitudes. Le hablan en medio del *šeol* los más esclarecidos héroes, con sus auxiliares: han bajado, yacen ya los incircuncisos, víctimas de la espada...’” Ezequiel, 32, 17-21.

<sup>19</sup> “Yahvé, estoy oprimido, sal por mi. / [...] Tu me curarás, me darás la vida. / Entonces mi alma se trocará en bienestar,

al de Cristo, en el cielo.<sup>25</sup> En la literatura bíblica, el Hades aparece como sinónimo de muerte, de *šeol* y de abismo,<sup>26</sup> y se dice que tiene puertas y lazos que aprisionan a los condenados;<sup>27</sup> también fue citado en los evangelios apócrifos como una personificación vencida tras la resurrección de Cristo,<sup>28</sup> de cuyas entrañas fueron liberados Adán y Eva, Sara y Abraham, Moisés, el rey David y demás personajes “justos” de la tradición judía.<sup>29</sup>

Durante la Edad Media, la oscuridad y muerte del *šeol*, las fauces de Leviatán, los castigos de la *gehena* y el reino antagónico del Hades se fusionaron y dieron paso a la concepción cristiana del infierno. Además el Hades derivó en el limbo, un “compartimento” especial del infierno que se creía reservado para aquellos hombres “justos” nacidos antes de la institución del bautismo, sacramento que según los preceptos cristianos limpia el pecado original.<sup>30</sup>

La Biblia asocia el origen del mal con la caída del hombre y el pecado original: el desacato de los primeros padres a las órdenes de Dios.<sup>31</sup> De este modo se interpretó que el mal era desacatar la voluntad divina y la ausencia de Dios. Si éste era el bien, el mal sería no-Dios. Sobrevino entonces el problema de cómo representar esta ausencia divina en una imagen que no rivalizara con la propia figura del todopoderoso. Los teólogos vieron en las menciones bíblicas de serpientes, bestias y dragones, imágenes del mal y efigies demoniacas.<sup>32</sup> Asimismo se valieron de las críticas que los profetas Isaías y Ezequiel hicieron a los reyes Nabucodonosor, de Babilonia,<sup>33</sup> e Ittobal II, de Tiro,<sup>34</sup>

para explicar la caída de Luzbel, ángel preferido de Dios.<sup>35</sup> Se afirmó que la vanidad y la soberbia fueron los vicios que condenaron a éste, el “más perfecto de los serafines”, y los motivos de su expulsión y lanzamiento al abismo, junto con la tercera parte de los ángeles, quienes lo siguieron.<sup>36</sup> Éstos engendraron la estirpe demoniaca que tentaba a los hombres y que residía en el infierno.<sup>37</sup> Además, se creyó que así como la gloria estaba dividida en jerarquías angélicas, los seres infernales también se estratificaron en círculos y que los ángeles caídos conservaron su investidura.

Éste fue el origen de suposiciones que desembocaron, durante la baja Edad Media, en el sistema infernal de círculos concéntricos, destinados a los diversos pecados por los que fueron condenados los muertos. Los diez círculos del cielo encontraron paralelo en diez cavernas infernales, dentro de las cuales quedaron también inscritos los limbos como los niveles más elevados y con las condiciones menos severas del infierno. Conforme se descendía por las esferas subterráneas, mayor era la distancia con respecto a Dios y mayor la cercanía al mal personificado en Luzbel, cuyo trono se hallaba en el centro de la Tierra.<sup>38</sup> En todos los niveles, se creía que radicaban demonios; empero, algunos autores eximieron a los limbos de la presencia demoniaca.<sup>39</sup> (Fig. 3)

En resumen, los sitios del más allá fueron en un principio dos: el cielo que estaba arriba y el infierno, abajo; al primero se podía acceder por la diestra de Dios, mientras que el segundo tenía sus puertas a la siniestra. Sin embargo, apareció

/ pues tu preservaste mi alma / de la fosa de la nada, / porque te echaste a la espalda / todos mi pecados. / Que el *šeol* no te alaba / ni la muerte te glorifica, / ni los que bajan al pozo esperan / en tu fidelidad.” Isaías, 19, 14-18.

<sup>20</sup> “Cualquier cosa que esté a tu alcance, hazla según tus fuerzas, pues no hay actividades ni planes, ni ciencia ni sabiduría, en el *šeol* adonde te encaminas.” Eclesiastés, 9, 10.

<sup>21</sup> El rey David entona el siguiente canto, en el que deja ver la confianza y la esperanza de los fieles en la salvación de sus almas, para evitar los dominios de la muerte. “Por eso se me alegra el corazón, / sienten regocijo mis entrañas, / todo mi cuerpo descansa tranquilo; / pues no me abandonarás al *šeol*, / no dejarás a tu amigo ver la fosa. / Me enseñarás el camino de la vida, / me hartarás de gozo en tu presencia, / de dicha perpetua a tu derecha.” Salmos, 16 (15), 9-11.

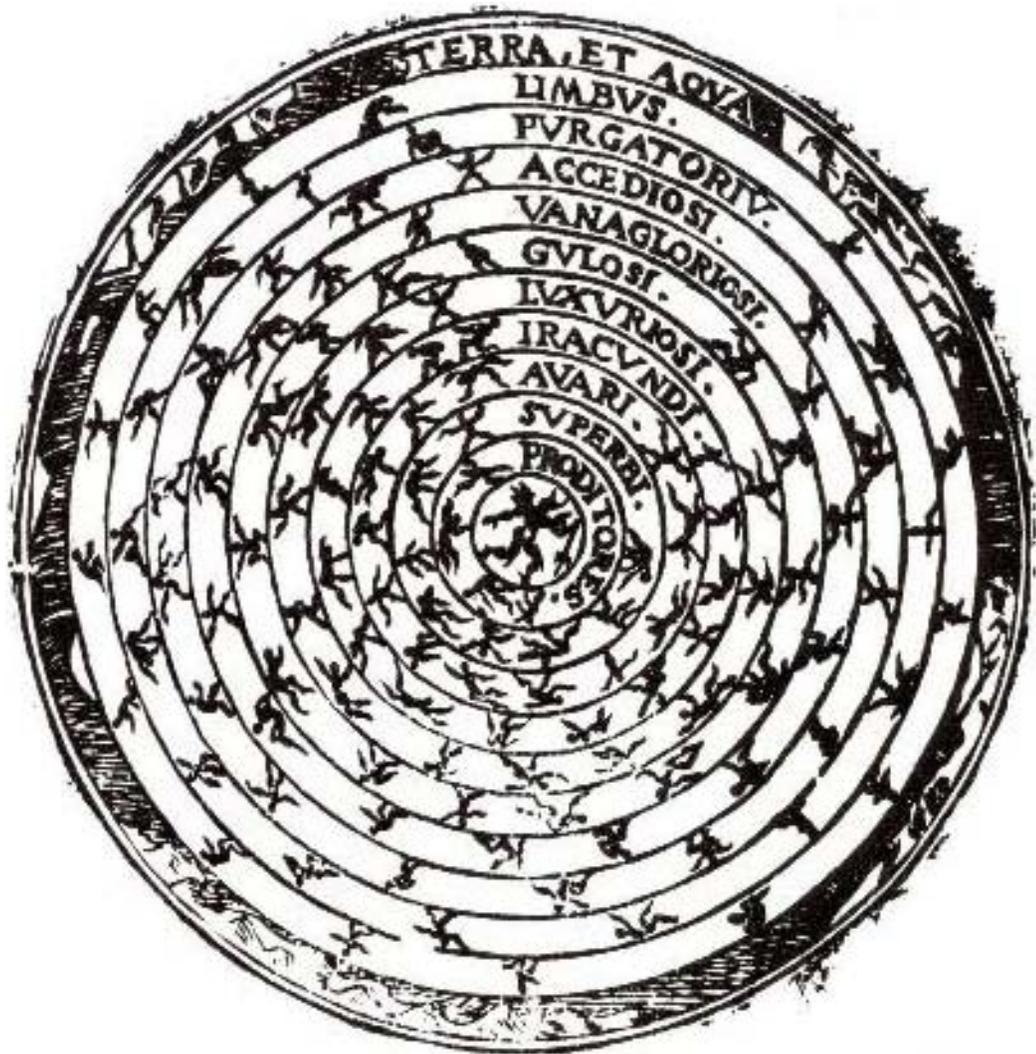
En el mismo libro,

se dice que “Como ovejas son llevadas al *šeol*, / los pastorea la muerte, / van derechos a la tumba. / Su imagen se desvanece, / el *šeol* es su mansión. / Pero Dios rescatará mi vida, / me cobrará de las garras del *šeol*.” Salmos, 49, 15-16. Cabe agregar que en la religión judía, la creencia en la reencarnación niega la posibilidad de una geografía del más allá que implique un sitio de castigo o premio, sino como una cámara de reposo, donde las almas esperarían volver a la Tierra.

<sup>22</sup> “¿Soy yo el Mar o el Dragón / para que me pongas un guardián?” Job, 7, 12. Estos símbolos asimismo tienen correspondencia con mitos babilónicos que hablan de Tiamat, monstruo del mar vencido por los dioses. La tradición hebrea vio en Tiamat el caos primigenio, y en Yahvé, al dios victorioso.

<sup>23</sup> “[...] si la tierra abre su boca y los traga con todo lo que les pertenece y bajan vivos al *šeol*, sabréis que esos hombres han despreciado a Dios.” Números, 16, 30. “No pasaré por alto sus miembros, / hablaré de su fuerza incomparable. ¿Quién le ha abierto el manto de su piel / y ha penetrado por su doble coraza? / ¿Quién ha abierto las puertas de sus fauces? / ¡El terror reina en torno a sus dientes! / Su dorso son hileras de escudos, / que cierra un sello de piedra; / están entre sí tan trabados / que ni un soplo se filtra entre ellos; / se sueldan unos con otros, / forman un sólido bloque. / Su estornudo proyecta destellos, / sus ojos parpadean como el alba. / Antorchas brotan de sus fauces, / se escapan chispas de fuego; / de sus narices sale una humareda, / como caldero que hierve atizado; / su aliento enciende carbones, / expulsa llamas por su boca. / En su cuello reside la fuerza, / ante él danza el espanto.” Job, 41, 4-14.

Fig. 3. Los círculos del infierno. ►



<sup>24</sup> “Y si tu ojo te es ocasión de pecado, sácatelo y arrójalo de ti; más te vale entrar en la Vida con un solo ojo que con los dos ojos, ser arrojado a la *gehenna* del fuego.” Mateo, 18, 9.

<sup>25</sup> Como el nombre sugiere, el Hades fue una reconfiguración del sitio mitológico que los griegos consideraban morada de los muertos y regido por el dios homónimo y su consorte, Proserpina. Cuando Cristo consagra a san Pedro como su vicario, pronuncia las siguientes palabras: “Y yo a mi vez te digo que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia, y las puertas del Hades no prevalecerán contra ellas.” Mateo, 16, 18-19.

<sup>26</sup> “Y el mar devolvió a los muertos que guardaba, la Muerte y el Hades devolvieron los muertos que guardaban [...] y fueron arrojados al lago de fuego [...]” Apocalipsis, 20, 13.

<sup>27</sup> Sabiduría, 16, 13 y Hechos de los apóstoles, 2, 24: “a este Dios le resucitó liberándole de

los lazos del Hades, porque no era posible que lo retuviera bajo su dominio...” Esta misma imagen aparece mencionada en el Apocalipsis como el personaje que sucede al jinete verde: “Miré entonces y había un caballo verdoso; el que lo montaba se llamaba Muerte, y el Hades le seguía [para devorar a las víctimas].” Apocalipsis, 6, 8.

<sup>28</sup> Aunque son textos descartados por la Iglesia como libros revelados, los evangelios apócrifos fueron ampliamente citados por los hagiógrafos, como Santiago de la Vorágine en su obra *La leyenda dorada*, y por los artistas plásticos, por consiguiente fueron piedra angular del imaginario religioso cristiano. Así sucede, por ejemplo, con el relato de la pasión y resurrección. Cf. *Actas de Pilatos* o *Evangelio de Nicodemo*, Parte II, IV (XX) - VIII (XXIV) en *Los evangelios apócrifos*. Edición crítica y bilingüe de Aurelio de los Santos. 10ª ed. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002 (B.A.C. 148), p. 436-446.

<sup>29</sup> Cf. *Evangelio de Bartolomé* [Códice sabbáitico de Jerusalén], I, 8-20 en *ibídem*, p. 537-539. Vid. *Actas de Pilatos* o *Evangelio de Nicodemo*, parte II, VI, 2 en *ibídem*, p. 444-445.

<sup>30</sup> *Catecismo de la iglesia católica*, op. cit., p. 284. Al limbo de los justos, o seno de Abraham como también se le llamó, se sumó la creencia en un segundo limbo. La Iglesia sostuvo que los niños muertos antes de recibir el bautismo, por tratarse de almas inocentes e inconscientes, no eran merecedoras del fuego del infierno, sin embargo tampoco ganaban para sí la gloria, dado que portaban consigo la mancha de los primeros padres. *Ibídem*, p. 291. El 29 de noviembre de 2005, como resultado

en el imaginario cristiano un tercer espacio del más allá: el purgatorio.<sup>40</sup> En él permanecían las almas de los muertos que arrastraron, no confesaron o no redimieron en la tierra uno o varios pecados veniales. Estas almas posteriormente fueron conocidas bajo el mote *ánimas*.<sup>41</sup> Ellas tenían la oportunidad de “lavar” sus culpas mediante un proceso de purificación cuya duración era variable, para alcanzar de este modo la salvación y reunirse con Dios en la gloria.<sup>42</sup>

Teológicamente, la explicación del purgatorio resultó aún más problemática que la del infierno, ya que las Sagradas Escrituras tampoco brindaban referencias claras de su naturaleza.<sup>43</sup> La idea del purgatorio se conformó a lo largo del tiempo en la imaginario y la religiosidad cristianos medievales, surgió alrededor del siglo VIII y paulatinamente se extendió y consolidó. Para el siglo XII ya se había aceptado y formaba parte de la religiosidad, sin embargo no fue sino hasta el siglo XVI, durante la sesión XXV del Concilio de Trento,<sup>44</sup> cuan-

do quedó incorporado a los artículos de fe de la iglesia católica.<sup>45</sup>

En la cosmología, el purgatorio nació y formó parte del infierno, y aunque era considerado un sitio de expiación temporal, donde privaba el fuego purificador, no dejó de ser un espacio de castigo.<sup>46</sup> La cartografía cósmica de la baja Edad Media lo sitúa a menudo como una sección del infierno, con el que compartía el mismo fuego.<sup>47</sup> Con el paso del tiempo y los cambios de ideas sobre el mal y el pecado, el purgatorio quedó espiritual y simbólicamente más unido al cielo y a la salvación, no obstante, nunca se reubicó “físicamente”: se convirtió en la cavidad más externa de las entrañas del infierno.

Cielo, infierno y purgatorio quedaron fijos en la imagen del cosmos cristiano. Los tres eran sitios inaccesibles para los vivos y de entrada y salida controladas. Se creía que el cielo tenía murallas de jaspe, de oro o de cualquier otro material precioso, cuyas puertas estaban salvaguardadas por ángeles, o bien que sólo podían ser abiertas por las llaves que Cristo había legado a san Pedro.<sup>48</sup> El infierno era considerado una cárcel custodiada por fuego para evitar que escapasen los condenados. Sólo a Dios correspondía el derecho y la voluntad de abrirlo.<sup>49</sup> Por su parte, del purgatorio se podía salir por el cumplimiento de la sentencia para el perdón de los pecados, gracias a la intercesión de los santos y/o por auxilio angélico. Como fuere, para llegar al cielo era necesario ascender por las regiones astrales, capacidad impropia de los hombres; y para arribar a los infiernos, entendidos como purgatorio, limbos e infierno profundo, el alma

tenía que descender los distintos niveles de las capas terrestres. El hombre, mitad espíritu, mitad materia, definía su destino, ya fuese a través del camino instruido por Dios y la Iglesia, o por la ruta de tentaciones, trazada por el mal y los demonios.

## 2. Temas escatológicos en la pintura novohispana

Nueva España tuvo desde sus orígenes una vasta tradición pictórica. A lo largo de los tres siglos que subsistió, numerosos artistas se dieron a la tarea de satisfacer la demanda de imágenes entre la sociedad. La Iglesia, sin lugar a dudas, fue la mayor comitente de obras plásticas. La pintura religiosa novohispana tuvo como principales fines el pedagógico y el devocional. Es decir, a través de ella se instruía a los fieles en “las verdades de la fe”, se exaltaban creencias y devociones particulares y engalanaban los muros y retablos en templos, claustros y capillas. En el presente estudio, haré únicamente alusión a la pintura relacionada con temas escatológicos.

Durante el siglo XVI hubo una intensa preocupación escatológica. Buena parte de la plástica religiosa reforzó la misión de los evangelizadores, ya que fue utilizada para adoctrinar a los nativos. Las escenas del más allá heredaron pervivencias del imaginario medieval que convivieron con elementos de ascendencia humanista y contrarreformista.<sup>50</sup>

de una del análisis de una comisión teológica internacional y presidida por Joseph Leva-da, prefecto de la Congregación para la Doctrina de la Fe, el papa Benedicto XVI declaró que el limbo de los niños carecía de fundamentos teológicos y litúrgicos y sólo era una “hipótesis teológica no oficial”; a su parecer, y por consecuencia el de la Iglesia, los niños muertos antes de cobrar conciencia de la importancia y obligación de los sacramentos, arriban al cielo de manera directa.

<sup>31</sup> Génesis, 3, 1-15.

<sup>32</sup> “Y fue arrojado el gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado diablo y Satanás, el seductor del mundo entero”, Apocalipsis, 12, 9.

<sup>33</sup> “Tú que habías dicho en tu corazón: ‘Al cielo voy a subir, por encima de las estrellas de Dios alzaré mi trono, y me sentaré en el Monte de la Reunión, en el extremo norte. Subiré a las alturas del nublado, me asemejaré al Altísimo.’ ¡Ya! Al šeol has ido precipita-

do, a lo más hondo del pozo.” Isaías, 14, 11-15.

<sup>34</sup> “Querubín protector de alas desplegadas te había hecho yo, estabas en el monte santo de Dios, caminabas entre piedras de fuego. Fuiste perfecto en su conducta desde el día de tu creación, hasta el día en que se halló en ti iniquidad. [...] Y yo he sacado de ti mismo el fuego que te ha devorado; te he reducido a ceniza sobre la tierra, a los ojos de todos los que te miraban. [...] Eres un objeto de espanto, y has desaparecido para siempre” Ezequiel, 28, 12-19.

<sup>35</sup> Según Berta Gilabert: “[...] en términos abstractos, el mal es el no-ser. No se sabe muy bien cuándo o por qué apareció este no-ser en el mundo. La tradición contenida en el magisterio nos dice que, antes de la creación hubo un tiempo indefinido en donde sólo habitaban Dios y sus coros angélicos para alabarlo. Uno de esos ángeles, el primero y el más hermoso, el favorito, era Luzbel. Sucedió, sin embargo, un día en que, orgulloso de su figura y poder, quiso subir un peldaño más y colocarse en el trono de Dios [...] [apud. José A. Fortea, *Daemniacum, tratado de demonología*, p. 23.] En ningún momento encontré en el magisterio una clara mención de cuál fue específicamente la acción por la que el Diablo se alejó del bien, pero este hecho propició que fuera condenado por Dios a permanecer en el infierno por toda la eternidad, sin esperanza de ser perdonado. Los datos que se tienen acerca de este acontecimiento son brindados por la tradición popular y los evangelios apócrifos, especialmente el *Libro de Enoch*, que cuenta que el pecado del ángel Azazel y de los que lo siguieron fue tener relaciones con las mujeres, engendrar a los *Nephilim* –gigantes de 3000 codos- y enseñar a los hombres los secretos eternos:

Y Azazel enseñó a los hombres a hacer las espadas y los cuchillos, el escudo y la coraza del pecho, y él les enseñó los metales, y el modo de trabajarlos, y los brazaletes y los aderezos y el arte de pintarse los ojos con antimonio y de embellecerse los párpados, y las más bellas piedras y todos los matices de color y el cambio del mundo. Y la impiedad fue mayor y general, ellos erraron, y todas sus voces se corrompieron." En Berta Gilabert, *La idea del mal y del Demonio en los sermones novohispanos... op. cit.*, p 21-22, 30-31, *apud*. *El libro apócrifo de Enoch*, 7, §§ 1-4; *Evangelio árabe de la infancia*, 33-35; *Actas de Pilato*, 4, §§ 24-60.

<sup>36</sup> "Y apareció otro signo en el cielo: un gran Dragón rojo, con siete cabezas y diez cuernos, y sobre sus cabezas siete diademas. Su cola arrastra la tercera parte de las estrellas del cielo y las precipitó sobre la tierra." Apocalipsis, 12, 3-4. Éste fue el origen de suposiciones que desembocaron durante la baja Edad

Media en el sistema infernal de círculos concéntricos, destinados a los diversos pecados por los que fueron condenados los muertos.

<sup>37</sup> Cf. *El libro apócrifo de Enoch*, *apud* Berta Gilabert, *op. cit.* Según este libro, los demonios, se relacionaron con las mujeres, y de esta unión nacieron los demás diablos que conforman las huestes del mal. Más tarde, san Justino recogió esta tradición en su *Apología* 11, 4, 3.

<sup>38</sup> En la literatura italiana, por ejemplo, se menciona que el segundo círculo corresponde a los muertos con pecado de lujuria, el tercero a los glotonos, el cuarto, dicotómicamente, a los avaros y despilfarradores. El quinto círculo era destino de los iracundos, el sexto de los herejes, el séptimo contra los condenados por violencia contra sí mismos, contra los otros y contra Dios. El octavo nivel albergaba a los falsarios, dentro de los que se mencionan adúlteros, hipócritas, ladrones y falsificadores, entre otros. Por último, el noveno espacio era prisión de los traidores. *Vid.* Dante Alighieri, *op. cit.*

<sup>39</sup> "Por último, el tercero de estos senos es donde se depositan las almas de los justos antes de la venida de Cristo Señor nuestro, y allí sin algún dolor sensible se mantenían con la esperanza dichosa de la redención, gozando de aquella morada pacífica. Pues estas almas benditas que esperaban al Salvador en el seno de Abraham, fueron las que libró Cristo cuando bajó a los infiernos." *Catecismo del santo Concilio de Trento para los párrocos: ordenado por disposición de San Pio V*, Madrid, Imprenta de la Compañía de impresores y Libreros del Reino, 1860, 1784, p. 65-66.

El virreinato de Nueva España atestiguó transformaciones sustanciales en la doctrina y liturgia escatológicas. Uno de los cambios que tuvo mayor peso fue la paulatina individualización del fenómeno religioso, desarrollada tanto en Europa como en América y afianzada hacia las últimas décadas del siglo XVI. Dos ejemplos claros de este proceso son, en primer lugar, la idea del juicio, la cual se transformó de un suceso colectivo, tras el ocaso del mundo, en un instante y evento individual, en el momento de la muerte; y en segundo, la doctrina del purgatorio, destino del más allá donde las almas podían "lavar sus culpas" y "redimir sus faltas" para ganar la gloria. Luego entonces, aquella doctrina oficial necesitó adecuarse al parecer de la época.

Durante el siglo XVII, pareciera que disminuyó la importancia de los temas escatológicos en la pintura. Al menos las regiones centro y sur del territorio novohispano habían sido ya evangelizadas, por lo cual era prescindible el discurso atemorizante y a la vez redentor de las postrimerías. Además la creencia en el purgatorio se extendió con rapidez y matizó el rigor de la teología del infierno. La plástica tuvo otras preocupaciones por cubrir en el campo de la religiosidad: arraigar las creencias divulgadas durante la centuria pasada, crear devociones, favorecer la veneración de los santos y dotar de imágenes los templos, ya numerosos para ese entonces. Además, la iglesia novohispana adoptó una actitud triunfalista, en buena medida por influencia de la iglesia europea, que se manifestó en el nacimiento de cultos y devociones a virtuosos americanos, como a santa Rosa de

Lima y al beato Felipe de Jesús y la difusión paulatina de apariciones marianas en suelo novohispano. Además, la manera de entender y relacionarse con el más allá también cambió: fue un periodo donde se intensificó la búsqueda de la santidad.<sup>51</sup> Proliferaron venerables americanos, místicos que decían experimentar viajes y arrebatos espirituales, intercambios materiales y visitas de seres sobrenaturales.<sup>52</sup>

El siglo XVIII marcó una serie de transformaciones drásticas en la vida terrenal y espiritual de los novohispanos: el cambio dinástico en España por la casa Borbón de Francia, así como la llegada de los primeros virreyes enviados por éstos, confrontaron la manera de concebir la vida bajo la dinastía Habsburgo, la cual había permanecido más impregnada de tintes religiosos. Los borbones de Francia tenían un modo distinto de comprender y vivir la cotidianidad, ya que si bien formaban parte de los reinos católicos europeos, también es cierto que experimentaron de manera más pronta y natural una vida laica que permitió el relajamiento en las costumbres de los nobles. No fue fortuita la cultura galante que irradió de la corte de Versalles y tomó por asalto los confines del imperio hispano, incluida Nueva España. A lo largo del último siglo virreinal habrían de suscitarse lentos pero visibles cambios.

La cultura gala que se veía a sí misma como ejemplo de racionalidad y semillero de la Ilustración se confrontó con los hábitos, las costumbres y las fiestas novohispanas, a los que muchas veces tachó de vicios bárbaros y enajenantes. El modo de vida hispanizado se



◀ Fig. 4. *Caminos de salvación y de condena.*

consideró contrario a los ideales de moral ilustrada. El afrancesamiento trajo a los dominios hispanos costumbres “refinadas”, elitistas, frívolas y distantes de los “excesos” del populacho”, manifestadas en saraos y paseos bucólicos,<sup>53</sup> salones, bailes y comparsas, así como en las cabalgatas y los concursos de carrozas.<sup>54</sup>

El relajamiento de costumbres que se dio en la élite, así como la paulatina secularización,<sup>55</sup> fueron un “motor” importante que reavivó la vigencia y necesidad de los temas escatológicos, entre algunos sectores conservadores de la iglesia novohispana durante el siglo XVIII. Esta tendencia se reflejó en la plástica y así se pintaron alegorías moralizantes que condenaban los placeres mundanos como el juego, la música, la comida, las joyas y

las telas finas, impregnados todos ellos de ciertos elementos galantes, y que mostraban el ideal de una sociedad recta, no forzosamente acorde con la realidad que se vivió durante esta centuria; tal es el caso de la obra *La caridad perfecta de Jesucristo soberano*, ejecutada por Antonio Sánchez.<sup>56</sup> Si bien tampoco son numerosos los vestigios que se conservan del siglo XVIII sobre las postimerías con respecto a otros géneros pictóricos, sí forman un corpus considerable que permite lanzar la hipótesis de un resurgimiento de las preocupaciones escatológicas y, por consecuencia, un renacimiento del interés en el infierno por parte de dichas facciones tradicionalistas. (Fig. 4)

<sup>40</sup> A pesar de su tardía incorporación a los destinos escatológicos, la Iglesia sostiene que existen antecedentes previos que legitiman su existencia. Sin embargo, como se verá a continuación, en las referencias clásicamente utilizadas, se podrá ver cómo cabalmente no se dice nada acerca del purgatorio. Se trata de una lectura hasta cierto punto forzada de versículos bíblicos que legitima el discurso canónico.  
<sup>41</sup> La etimología es la palabra latina *animus*, que equivale al concepto alma.

<sup>42</sup> Probablemente, éste fue el principal motivo de la popularidad que gozó el purgatorio, ya que la creencia en el hombre amenazado por las tentaciones y en la fragilidad de su naturaleza dual, donde la materia era fácilmente corruptible por el mal mientras el alma procuraba al bien, era probable y lógico caer en las “incitaciones demoniacas”. Por consiguiente, salvo vidas ejempla-

res, todos los individuos estarían condenados al infierno.

<sup>43</sup> En el Antiguo Testamento, en una “Comparación de la suerte de los justos y los impíos”, se dice que “Los insensatos pensaban que habían muerto; su tránsito les parecía una desgracia y su partida de entre nosotros, un desastre; pero ellos están en la paz. Aunque la gente pensaba que eran castigados, ellos tenían total esperanza de la inmortalidad. Tras pequeñas correcciones, recibirán grandes beneficios, pues Dios los puso a prueba y los halló dignos de sí; los probó como oro en crisol y los aceptó como sacrificio de holocausto. En el día del juicio resplandecerán y se propagarán como el fuego en un rastrojo.” Sabiduría, 3, 2-7. Con base en referencias como la anterior, teólogos y exégetas de la Iglesia encontraron manera de legitimar la existencia y creencia del purgatorio. La Iglesia dio además un argumento que legitimara la intercesión de los vivos en favor de los muertos: “Después de haber reunido entre sus hombres cerca de 2 000 dracmas, las mandó a Jerusalén para ofrecer un sacrificio por el pecado, obrando muy hermosa y noblemente, pensando en la resurrección. Pues de no esperar que los soldados caídos resucitarían, habría sido superfluo y necio rogar por los muertos; mas si consideraba que una magnífica recompensa está reservada a los que duermen piadosamente, era un pensamiento santo y piadoso. Por eso mandó hacer este sacrificio expiatorio en favor de los muertos, para que quedaran liberados del pecado”; II Macabeos, 12, 43-46.

<sup>44</sup> El Concilio de Trento fue celebrado entre 1545 y 1563, en la ciudad de Trento, Italia, y convocado por el papa Paulo

Fig. 5. *Los planos del más allá.* ►

III, a fin de replantear y recordar las bases sobre las que estaba erigido el magisterio eclesiástico, como máxima afrenta a la reforma luterana del septentrión europeo.

<sup>45</sup> El gran impulso de la creencia en el purgatorio provino del Concilio de Trento. Durante la sesión XXV, celebrada el 3 y 4 de diciembre de 1563, se tomaron tres acuerdos clave para el desarrollo del imaginario y la religiosidad sobre el purgatorio: el primero fue la canonización de éste; el segundo fue la eficacia de sufragios, tales como la celebración de misas y la adquisición de indulgencias, para la disminución de las penas de las ánimas; y por último, la difusión de la creencia en el purgatorio, por los confines cristianos. Cf. Heinrich Denzinger, Peter Hünermann, editor, *El Magisterio de la Iglesia. Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*. Versión castellana de la 38ª edición



Los temas relacionados con la escatología en la pintura novohispana se pueden agrupar en dos categorías: la primera incluye obras que tratan los medios de salvación, tales como sacramentos, penitencias, ritos fúnebres como misas y procesiones de muertos y alegorías de comportamientos morales, redención y justificación, principalmente. La segunda categoría contempla propiamente las postrimerías del hombre. En este universo de pinturas se encuentran siete principales

temas: el primero condensa la doctrina escatológica cristiana, ya que desarrolla sintéticamente los destinos del más allá, amén de la muerte y resurrección de la carne. El segundo habla de cómo se representó la muerte simbólicamente a través de la personificación del esqueleto; mientras que el tercero toca el momento de la muerte y, ocasionalmente, el juicio del alma ante Dios. Los grupos cuarto, quinto y sexto corresponden a los sitios del más allá: cielo, infierno y purgato-

alemana, 3ª impresión. Barcelona, Editorial Herder, 2006, §1820. Además, otro importante acuerdo que se subrayó en la misma sesión, fue la ratificación del uso de imágenes en los cultos, una declaración por demás confrontante a los argumentos reformistas, principalmente luteranos y calvinistas, sobre la idolatría a la que conducía la proliferación iconográfica en el cristianismo.

<sup>46</sup> "Hay además de éste [el fuego del infierno] el fuego del purgatorio, con el cual son atormentadas las ánimas de los justos por tiempo determinado, y en él se purifican para que se las pueda franquear la entrada en la patria celestial," *Catecismo del santo Concilio de Trento para los párrocos... op. cit.*, p. 65-66. La descripción que Dante ofrece del purgatorio, como una alta montaña dividida en siete niveles ascendentes, correspondientes a los pecados capitales, y rematada por el jardín del Edén, fue poco aceptada. No en balde casi todas las descripciones e imágenes que se conservan sobre este destino son subterráneas. Una de las pocas pinturas europeas que muestran al purgatorio como una montaña es la alegoría sobre la Divina Comedia realizada por Domenico di Michelino, que data de 1465 y conservada en el Museo dell'Opera del Duomo, Santa Maria dei Fiori, Florencia.

<sup>47</sup> Los misioneros que evangelizaron Nueva España, todavía en el siglo XVI, lo explicaban como parte del infierno y no como un sitio independiente del más allá. Fray Pedro de Córdoba, en la *Doctrina cristiana* de los frailes dominicos, publicada en 1544 y reeditada en 1548, se refiere al purgatorio como el "tercer lugar" o "tercer apartamento" del infierno: "Para



◀ Fig. 6. *Las tres Moiras y la muerte.*

esto debéis saber que en el infierno hay cuatro lugares. El uno es a donde van los malos [...]. Después de este lugar está otro que se llama purgatorio. Allí van los que aquí pecaron y quebrantaron los mandamientos de Dios; y se arrepintieron y confesaron, o se quisieran confesar si pudieran, mas no pudieron acabar aquí de hacer toda la satisfacción y penitencia que debían hacer. Estos van a aquel lugar a acabar de hacer la penitencia que aquí no hicieron. Y tienen éstos muchas penas y tormentos, hasta que acaben de pagar lo que deben por los pecados que hicieron". Pedro de Córdoba, *op. cit.*, p. 385-387.  
<sup>48</sup> "Y yo a mi vez te digo que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia, y las puertas del Hades no prevalecerán contra ella. A ti te daré las llaves del Reino de los Cielos; y lo que ates en la tierra quedará atado en los cielos, y lo que desates en la tierra quedará desatado

rio, respectivamente. Finalmente, el apartado séptimo concluye con los advenimientos apocalípticos, los cuales debían cumplirse para que los muertos resucitaran, se sometieran a una sentencia última y, reintegrados alma y cuerpo como unidad humana, regresaran a lado de Dios, según los planes salvíficos prometidos por el cristianismo. De momento sólo abundaré sobre la segunda categoría, dado que a ella pertenece el tema del infierno.

Como se dijo, en Nueva España pervivieron las ideas ptolemaico-aristotélicas sobre el cosmos cristiano, a pesar del desarrollo científico, lentamente y poco aceptado por la iglesia europea. Esta representación del universo quedó manifestada en algunas pinturas del siglo XVIII, cuyo tema es el juicio final o las ánimas del purgatorio, como el Juicio final de la iglesia de Totimehuacán, Puebla,<sup>57</sup> realizada por Antonio de Santander,<sup>58</sup> donde se aprecia el plano superior

en los cielos." Mateo, 16, 18-19.

<sup>49</sup> En la revelación del Apocalipsis, el evangelista Juan relata haber visto una figura cristológica que le dijo: "No temas, soy yo, el Primero y el Último, el que vive; estuve muerto, pero ahora estoy vivo por los siglos de los siglos, y tengo las llaves de la Muerte y del Hades." Apocalipsis, 1, 17-18. En el mismo Libro de las revelaciones, Dios envía un ángel a la Tierra: "Se le dio la llave del pozo del Abismo. Abrió el pozo del Abismo y subió del pozo una humareda como la de un horno grande, y el sol y el aire se oscurecieron con la humareda del pozo. De la humareda salieron langostas sobre la tierra, y se les dio un poder como el que tienen los escorpiones de la tierra. Se les dijo que no causaran daño a la hierba de la tierra, ni a nada verde, ni a ningún árbol; sólo a los hombres que no llevaran en la frente el sello de Dios." Apocalipsis 9, 1-4.

<sup>50</sup> El término contrarreforma *grosso modo* se puede entender como las medidas que adoptó la Iglesia durante el siglo XVI para recordar y reforzar sus principios. Podría decirse que el mayor evento de esta etapa fue el Concilio de Trento, convocado para discutir la postura del seno eclesiástico ante la reforma luterana del septentrión europeo. En este contexto también se inscribe la fundación de la Compañía de Jesús y del Oratorio de San Felipe Neri, así como el replanteamiento de votos y las nuevas medidas evangelizadoras.

<sup>51</sup> Cf. "Tercera etapa. La religiosidad criolla (1620-1750)" y "Los venerables novohispanos. Su proceso de beatificación"

ocupado por el cielo, el central por la superficie terrestre y el inferior por el fuego flagelante del infierno. (Fig. 5)

Según la concepción cristiana, la vida en la tierra era uno de los castigos con que los hombres debían pagar el pecado original de los primeros padres y la muerte era una terrible pena, ya que cuando Yahvé, según el Génesis, expulsó a Adán y a Eva del paraíso primigenio,<sup>59</sup> condenó a la raza humana a volverse polvo, “pues de él fuiste tomado. / Porque eres polvo y al polvo tornarás.”<sup>60</sup> Sin embargo, la muerte era también vista como el paso a una mejor vida, si el hombre lograba someter su voluntad a los preceptos de la vida católica ideal. A lo largo de los tres siglos del arte virreinal, el temor a la muerte se expresó mediante imágenes de esqueletos.<sup>61</sup> De este modo fueron comunes las osamentas ataviadas con atributos del padre tiempo y/o montadas sobre caballos, amenazantes con armas punzocortantes y que aplastan a la humanidad, mientras “cosechan vidas” con la guadaña.<sup>62</sup> Además, como una asimilación de tradiciones antiguas, algunas obras pictóricas virreinales muestran a la muerte asistida por las Moiras, tres parcas, de origen griego, llamadas Átropos, Cloto y Láquesis, cuyo trabajo era extender, delimitar y cortar “el hilo de la vida”.<sup>63</sup> (Fig. 6)

Otro tema escatológico recurrente fue la agonía. El momento de la muerte era la última oportunidad para alcanzar la salvación: con base en la narración apocalíptica atribuida a san Juan evangelista que describe un juicio universal durante el final de los tiempos, el

cristianismo desarrolló la creencia en un juicio individual que se conmemoraría en el instante preciso de la muerte.<sup>64</sup> El juicio individual se convirtió en una esperanza de los hombres por reunirse con Dios en la gracia, al encarar un “tribunal” presidido por la divinidad misma, quien determinaría el destino de sus almas en el más allá. Los demonios se valdrían de trucos y artimañas para poseer un nuevo condenado, argumentarían los pecados del enjuiciado cometidos en vida, mientras uno de los ángeles abogarían por la salvación del moribundo. El veredicto, “dictado por Dios”, conduciría a tres sitios del más allá: el cielo, el infierno o el purgatorio.<sup>65</sup>

En Nueva España existieron dos maneras de representar plásticamente el momento de la muerte: a través de pasajes hagiográficos de santos y mediante los llamados *memento mori*. A la primera corresponden escenas de la muerte de los padres terrenales de Jesús, José y María, de María Magdalena, de santa Beatriz da Silva o de san Estanislao de Kostka, entre otros. Por su parte, los *memento mori* fueron imágenes de ascendencia medieval, utilizados en Nueva España como instrumento de reflexión y recurso visual del juicio particular. En ellos aparecen personajes comunes: el agonizante, un religioso que aplica los santos óleos o que reza por el eterno descanso del alma del moribundo, clérigos auxiliares, plañideras, la personificación de la muerte, el ángel de la guarda y demonios que pretenden ganar el alma para sus filas. (Fig. 7)

En la transición del alma a los espacios postreros, el cielo ocupa el primer sitio del más allá. Según

en Antonio Rubial, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Facultad de Filosofía y Letras, Fondo de Cultura Económica, 2001 (Sección de obras de historia), p. 61-73.

<sup>52</sup> Este fenómeno se debió en buena medida al cambio de la idea de Dios que se gestó entre místicos, teólogos y filósofos europeos como Baruch Spinoza, quien hablaba de un panteísmo estático e interior en cada hombre, congruente con las experiencias de santa Teresa de Jesús o de san Juan de la Cruz, guardada toda proporción y dimensión.

<sup>53</sup> Gustavo Curiel y Antonio Rubial, “Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal” en Gustavo Curiel, Fausto Ramírez, Antonio Rubial y Angélica Velázquez, *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*.

México, Fomento Cultural BANAMEX A.C., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p. 85-102.

<sup>54</sup> Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social den la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001. (Sección de obras de historia), p. 249-250, 272.

<sup>55</sup> Montserrat Galí Boadella, “De la felicidad de las damas ilustradas” en *Historias de bello sexo: la introducción del Romanticismo en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002 (Estudios y fuentes del arte en México, 72), p. 45-55.

<sup>56</sup> Dicha situación también permeó la literatura. Lizardi, en El periquillo sarniento, se queja de la situación del virreinato, cuando compara a Nueva España con un pueblo minero: “[...] luego que [...] se descubre una o dos minas, se dice estar aquel pueblo en bonanza, y es precisamente cuando está peor. No bien se manifiestan las vetas cuando todo s encarece; se aumenta el lujo; se llena el pueblo de gentes extrañas, acaso las más viciosas; corrompen éstas a los naturales; en breve se convierte aquel real en un teatro escandaloso de crímenes por todas partes sobran juegos, embriagueces, riñas, heridas, robos y muertes y todo género de desórdenes.” *Apud* Juan Pedro Viqueira Albán, *op. cit.*, p. 266.

<sup>57</sup> Jaime Morera también notó que pinturas como el lienzo de Totimehuacán no sólo representan el juicio final, sino recrean todos los destinos escatológicos que se aceptaban en la época. Por tal motivo, sugiere llamarlas “pinturas de novísimo”. (Proviene de un grabado que ilustra los destinos del más allá, incluido en la edición del libro de María de Jesús



◀ Fig. 7. El momento de la muerte y el juicio individual.

Ágreda, por lo que Morera sugiere llamar a este tipo de imágenes “pinturas de novísimo”). “Presentación” a *Eternidad novohispana. Los novísimos en el arte virreinal*, en prensa. Esta obra es la versión para publicar de su tesis doctoral en historia del arte, *Arte e iconología de la pintura novohispana de novísimo*, tutora: Dra. Elisa Vargaslugo Rangel; cotutores: Dra. Montserrat Galí y Dr. Luis Ramos. México, Universidad Nacional Autónoma de Letras: Facultad de Filosofía y Letras, 2004. Agradezco profundamente al doctor Morera el gesto espléndido que tuvo al compartir el manuscrito de su libro con los miembros del seminario “El más allá en Nueva España. Siglos XVI-XVIII”.

<sup>58</sup> Tanto en su tesis doctoral, *ibídem* p. 110, 132, 185, como en su ya publicado libro *Pinturas coloniales de ánimas del purgatorio...*, *op. cit.*, p. 294, Jaime Morera atribuye este lienzo al pintor Antonio de Santander, activo

en la zona poblana durante la segunda mitad del siglo XVII. Cf. Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*. 3<sup>a</sup> ed. a cargo de Xavier Moyssén. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Ciudad de México-Departamento del Distrito Federal, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990, p. 122. Sin embargo el análisis formal de la obra me indica que se trata de una obra del siglo XVIII, aunque efectivamente en el lienzo se lee: “Antto. de Santander, me fecit.” Yo considero que se trata de una pintura ejecutada por el hijo homónimo del pintor referido por Morera, quien también se dedicó al oficio del padre según informa el mismo Manuel Toussaint. Es decir, se trata de un óleo de Antonio “el joven”, no del “viejo”, para distinguirlos de algún modo.

<sup>59</sup> “Y dijo Yahveh Dios: ‘¡He aquí que el hombre ha venido a ser como uno de nosotros, en cuanto a conocer el bien y el mal! Ahora, pues, cuidado, no alargue su mano y tome también del árbol de la vida y comiendo de él viva para siempre.’” Génesis, 3, 22.

<sup>60</sup> Génesis, 3, 19. Es decir, el hombre que vivió en compañía del Creador, que gozó de frutos dichosos en Edén, sería alejado de la bienaventuranza, su cuerpo quedaría reducido a un ente material y terrestre, y su alma eterna, tras la muerte, transitaría a los sitios de castigo, purificación o recompensa, en el más allá, según los actos cometidos en vida.

<sup>61</sup> En Europa, a lo largo de la Edad Media, a raíz de las cuantiosas vidas que cobró la peste negra de los siglos XIII y

Fig. 8. *La Jerusalén apocalíptica: imagen urbana del cielo.* ▶



XIV. Las ilustraciones bajomedievales que trataron la peste y la mortandad utilizaron el esqueleto como medio para hacer visible el concepto de la muerte. A veces reutilizaron la figura del jinete de la muerte, personificación descrita en el Apocalipsis de san Juan. Jean

Delumeau, *El miedo en Occidente. (Siglos XIV-XVIII) Una ciudad sitiada*, versión castellana de Mauricio Armiño, revisada por Francisco Gutiérrez. Madrid, Taurus, 2003 (Taurus Pensamiento), p. 163-172.

<sup>62</sup> Erwin Panofsky, "El Padre Tiempo" en *op. cit.*

<sup>63</sup> Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Prefacio de Charles Picard, prólogo a la edición española de Pedro Pericay. Barcelona, Paidós, s/a. p. 364. De momento sólo he localizado un par de obras con esta peculiar composición iconográfica, a saber, el *Triunfo de la muerte*, pintura mural localizada en la Casa del Deán, en la ciudad de Puebla, y una hoja del *Políptico de la muerte* que conserva el Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, Estado de México.

la tradición cristiana, en él habitan los ángeles, los santos, los bienaventurados y Dios. Las imágenes del cielo como destino del más allá estuvieron presentes, a manera de motivo, en las pinturas del juicio final y en algunas imágenes de momentos de la muerte, sin embargo abundó como un tema central de la plástica religiosa sin un estricto sentido escatológico.

El cielo empíreo fue pintado de distintas maneras en la plástica virreinal. En primer lugar, los artistas recurrieron a representar la visión beatífica: la veneración y alabanza eterna que los bienaventurados ofrecen a Dios en la gloria.<sup>66</sup> Desde el siglo XVI se conservan vestigios que ilustran un cielo estático, donde los benditos reverencian al Padre, a Cristo o a la Trinidad, mientras



◀ Fig. 9. *El cielo bucólico.*

ofrecen incienso, oraciones o entonan cantos en su honor. El jardín y la ciudad fueron dos variantes iconográficas del cielo. Ambas imágenes tienen un nexo importante con la literatura religiosa, tanto bíblica como profana y parten del vínculo que se formuló entre el cielo empíreo, el jardín del Edén o paraíso terrenal y la Jerusalén apocalíptica en el imaginario cristiano. De dichas

relaciones, estos tres símbolos se convirtieron en sinónimos de cielo. (Fig. 8)

En la plástica novohispana se han localizado pocos ejemplos de la representación del cielo como jardín. Probablemente, esta forma de concebirlo haya estado determinada por el recuerdo nostálgico

<sup>64</sup> Cf. Apocalipsis, 20. El juicio individual fue una creencia sustentada a partir de la supuesta llegada de un juicio universal, al final de los tiempos. Su función era determinar un sitio que alojara a las almas en espera de este segundo juicio, y sobre el cual se

abundará más adelante.

<sup>65</sup> El veredicto del juicio individual sería ratificado en el apocalipsis, ya que como se dijo, se tenía la creencia de un juicio colectivo, universal, con la venida de Cristo al final de los tiempos. La diferencia entre la vida en el más allá, durante el tiempo escatológico, y la vida eterna, tras la resurrección de los muertos, radicaba en que la primera se experimentaría sólo en alma, mientras que la segunda se viviría plenamente, con cuerpo y alma reunificados.

<sup>66</sup> Vb. gr. Salmos, 11 (10), 7: "los rectos contemplarán su rostro".

Fig. 10. *El cielo como ciudad rodeada por jardines.* ►

<sup>67</sup> Vid. *vb. gr.* La adoración del cordero místico, retablo pintado por Jean van Eyck y que se conserva en la catedral de Gante; o el Díptico para Jean de Cellier, realizado por Hans Memling y que resguarda el Museo de Louvre, en París. En ambos casos, las escenas celestiales se suscitan en espacios abiertos, con vegetación. En el primero, los bienaventurados gozan de la visión beatífica en un prado, mientras que en el segundo, un cortejo de santas vírgenes mártires se arrodillan en un campo para hacer reverencia al niño Jesús y María.

<sup>68</sup> Esta pintura ha sido tema de discusión ente los miembros del seminario “El más allá en Nueva España. Siglos XVI-XVIII”. Algunos miembros propusieron que se trata del cielo, otros atribuyeron contenidos edénicos a las formas plasmadas. En cierto momento, en una charla personal con la maestra Berta Gilabert sugerimos que la

obra simboliza la reintegración del hombre, a través del sacrificio de Cristo y de la culminación del proyecto apocalíptico. Fundamentamos esta hipótesis en la reconciliación de los dos espacios gloriosos que marcan el principio y el fin de la humanidad: el jardín del Edén y la Jerusalén celestial. La gracia que con el pecado de los primeros padres perdió el hombre, fue restituida por Jesús y María, nuevo Adán y nueva Eva. Por consiguiente, la desgracia que para un cristiano representaba vivir alejado de Dios, en el mundo terrenal, se vería aniquilada con la fundación de un mundo nuevo y un cielo nuevo, tras el final de los tiempos. De este modo, tiempo humano y tiempo divino se reunirían en un mismo espacio, el paraíso pos apocalíptico, donde la raza humana conviva nuevamente con Dios, como antaño lo hiciera.

<sup>69</sup> La iconografía de la sagrada familia en este óleo es poco convencional, ya que la Virgen por sí misma aparece revestida como la divina pastora. Además en segundo plano, san Juan Bautista sale caminando de una cueva, acción probablemente sustentada en los evangelios apócrifos, donde se narra cómo santa Isabel, prima de María y madre del Bautista, para salvar a su hijo de la matanza de los inocentes “exclamó a grandes voces: ‘¡Oh monte de Dios!, recibe en tu seno a la madre con su hijo’ [pues ya no podía subir más arriba]. Y al instante abrió la montaña sus entrañas para recibirlos.” *Protoevangelio de Santiago*, XXII, en *Los evangelios apócrifos*, op. cit., p. 166-167.

<sup>70</sup> Si entre la nobleza madrileña, la devoción en el purgatorio ganó adeptos lentamente, cuanto más no sucedería en el Nuevo Mundo. Vid. Carlos Eire, *From Madrid to Purgatory. The Art and Craft of Dying in Sixteenth-century Spain*,



que se tenía del jardín del Edén, así como por la influencia flamenca en la pintura virreinal, ya que en Europa septentrional esta solución fue muy socorrida.<sup>67</sup> Un cielo como edén es el representado en la pintura Alegoría de la salvación a través de la sangre de Cristo, del templo de San Nicolás de Bari, en Panotla, Tlaxcala, donde aparece como jardín florido, al cual se llega por una brecha sembrada con flores y se accede a través de pérgolas con forma de arcos. (Fig. 9)

Es pertinente agregar La sagrada familia de José de Páez, que alberga el Museo de Bellas Artes de Toluca.<sup>68</sup> En dicho lienzo, la Virgen, el niño Jesús, san José y san Juan bautista niño aparecen

rodeados por un campo reverdecido con árboles, donde fluye un riachuelo; además en un segundo plano se aprecia la representación de una ciudad. Probablemente este óleo reúna las concepciones urbana y bucólica del cielo en una misma imagen.<sup>69</sup> (Fig. 10)

En orden descendente, al purgatorio corresponde el segundo lugar de los destinos postreros. Como dije, se creía un sitio intermedio entre la tierra y el infierno, aunque al igual que este último fue ubicado bajo la corteza terrestre. El purgatorio tuvo un particular proceso de asimilación y difusión en Nueva España, debido tanto a las complejas interpretaciones teológicas como a la dificultosa tarea



◀ Fig. 11. *Ánimas del purgatorio asistidas por santos.*

de transmitirlo, sobre todo a los naturales americanos recién conversos.<sup>70</sup> En la plástica y los escritos virreinales fueron escasas las alusiones tempranas a este sitio. Fue hasta el siglo XVII y sobre todo en el XVIII cuando proliferaron referencias suyas en la literatura y en la pintura novohispanas, hecho que sugiere una paulatina familiarización con este sitio en el imaginario religioso, a la par de una lenta gestación iconográfica de imágenes.<sup>71</sup> La mayoría de las representaciones existentes datan del siglo XVIII, un periodo durante el que surgió un particular interés por las postrimerías, como ya se dijo. Estas pinturas son casi en su totalidad de caballete, algunas de gran formato, y en su mayoría se ubican en retablos que fueron financiados por cofradías

de ánimas (muchas de ellas aún vivientes hoy en día), localizados tanto en parroquias administradas por seculares o en santuarios y colegios jesuitas, como en templos de regulares, principalmente de la orden carmelita, ya que los miembros de esta orden fueron sus principales devotos y difusores.<sup>72</sup>

Todas las pinturas novohispanas que tratan el purgatorio lo representan de manera subterránea, como un mar de fuego en el que las ánimas arden. Tanto en Europa como en América, considerar el purgatorio una parte del cuerpo místico de la Iglesia implicó un proceso lento de adaptación y reconfiguración del imaginario, a pesar de los decretos tridentinos.<sup>73</sup>

Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

<sup>71</sup> Algunos ejemplos de literatura sobre el purgatorio y que data del siglo XVII son los siguientes: Juan de Palafox y Mendoza, *Luz a los vivos y escarmiento en los muertos*. Madrid, María de Quiñones, 1661. Francisco Prado, *Vida y virtudes heroicas de la madre María de Jesús, religiosa profesa en el Convento de la limpia Concepción de la virgen María, nuestra señora de la Ciudad de los ángeles*. México, Imprenta de la viuda de Bernardo Calderón, 1676. Carlos de Sigüenza y Góngora, *Paraíso occidental*, edición facsimilar de la primera de México, 1684. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. Joseph Boneta, *Gritos del purgatorio y medios para acallarlos*, 5 reedición. Puebla de los Ángeles, Imprenta de Sebastián de Guevara y Ríos, 1703. De este último, se sabe, hubo una edición de 1700. Agustín de la Madre de Dios,

fray, *Tesoro escondido en el Santo Carmelo mexicano...*, Manuel Ramos Medina, paleografía, notas y estudio introductorio. México, PROBURSA, Universidad Iberoamericana: Departamento de Historia, 1984. Alonso Ramos, *op. cit.* Carlos Bermúdez de Castro, *Motivo heroico que eleva la utilísima devoción a las benditas almas del purgatorio*, México, Herederos de la viuda de Miguel de Ribera, s/f. Asimismo, *vid.* Asunción Lavrin y Rosalva Loreto L. compiladoras, *Monjas y beatas. La escritura femenina en la espiritualidad barroca novohispana. Siglos XVII y XVIII*. México, Universidad de las Américas-Puebla, Archivo General de la Nación, 2002. Asunción Lavrin y Rosalva Loreto L., editoras, *Diálogos espirituales. Manuscritos femeninos hispanoamericanos, Siglos XVI- XIX*, Puebla, Benemérita Universidad de Puebla y Universidad de las Américas, 2006. Por último, también se pueden revisar los estudios de Susana López Pozos, *Mensajeras divinas. Un retrato general de las beatas visionarias novohispanas. Siglos XVI - XVIII*, Tesis de maestría en historia de México, asesor Antonio Rubial, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2007; y Citlalli López Rendón, *El cuerpo en narraciones de ilusas en la Nueva España del siglo XVIII*. Tesis de licenciatura en lengua y literaturas hispánicas, asesora María Dolores Bravo Arriaga, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2007.

<sup>72</sup> Según la tradición, la Virgen se apareció a san Simón Stock, general y conformador definitivo de la orden del Monte Carmelo, en el monasterio inglés de Aylesford, hacia 1251. En esta visión, ella le entregó el escapulario y se comprometió a proteger y a liberar del purgatorio, el sábado inmediato a la muerte, a todos quienes lo usaran. A esta creencia y práctica

Fig. 12. *El juicio final*. ►



se le llamo Privilegio sabatino, una variante de las bulas indulgentes.

<sup>73</sup> En la bula *Iniunctum nobis*, del 13 de noviembre de 1564, Pío IV presentó la confesión de fe donde resumió los acuerdos conciliares de Trento. En ella se afirma “Sostengo constantemente que existe el purgatorio y que las almas allí detenidas son ayudadas por los sufragios de los fieles [...]” Heinrich Denzinger, *op. cit.*, §1867. Sin embargo, Alonso de Montúfar, dos años después de cerrado el Concilio de Trento y uno más tarde a la bula citada, escribió en el prólogo al Segundo Concilio Provincial Mexicano, celebrado en Nueva España hacia 1565: “Obligación tenemos todos los fieles cristianos a creer que hay dos iglesias, la una se llama iglesia triunfante, y la otra iglesia militante, la una, donde para siempre viven en perpetuo gozo, y contentamiento, gozando de la clara visión de Dios, los que en ese mundo,

Esta razón probablemente influyó en la iconografía de la comunión de los santos, que en la pintura estuvo asociada de manera directa con la salvación de las ánimas. (Fig. 11)

Las representaciones novohispanas del infierno que han pervivido son escasas en comparación con las celestiales y las del purgatorio. Estas pinturas datan principalmente de dos periodos: aquéllas realizadas durante la segunda mitad del siglo XVI y las ejecutadas durante el siglo XVIII. Por consiguiente, pa-

reciera que el hincapié doctrinal en las imágenes sobre el infierno merió durante el siglo XVII, periodo del que se conservan sólo algunos vestigios. Esta suposición se puede legitimar gracias a los cambios de religiosidad que se vivieron durante los tres siglos de virreinato. Más adelante trataré este asunto de manera más amplia.

Por último, el juicio final era la postrimería que daba sentido al pensamiento escatológico, ya que con él desaparecería la división

con el favor divino, triunfaron del mundo, y del Demonio y de la carne, y viven, como dice Isaías, en la hermosura de paz [...] y amistad de Dios, y por esto se llama iglesia triunfante. La otra iglesia se llama militante que está donde estamos todos los fieles cristianos acá en la tierra puestos en continua guerra [...] y así Dios proveyó a esta su iglesia de un capitán general, como fue san Pedro, cabeza de la Iglesia y sus legítimos sucesores [...] proveyó también de sutilísimos y muy bastantes avisos de guerra en toda su sagrada escritura, donde se contiene todo lo que es necesario para alcanzar la corona [...] de triunfante y vencedor, y se trasladó de esta iglesia militante a la triunfante [...]” Concilios Provinciales, primero y segundo, p. 185-86 *apud* Elena I. Estrada de Gerlero, “Sacristía” en *Catedral de México, patrimonio artístico y cultural*. México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, Fomento Cultural BANAMEX A.C., 1986, p. 395. Este concilio tuvo como finalidad, incorporar las disposiciones de Trento a las bases de la iglesia novohispana. Sobre Alonso de Montúfar se debe agregar que nació en 1489, fue un dominico que en 1554, salió de España rumbo a la diócesis de México, en calidad de segundo obispo. Según Edmundo O’Gorman, “[...] la vida de Montúfar está estrechamente ligada al compromiso de la monarquía española de erigirse en adalid de la ortodoxia de la Iglesia Católica Apostólica Romana y en defensora de sus antiguas tradiciones de devoción y prácticas piadosas, es decir, toda esa visión político religiosa que prohió en la Inquisición española y doctrinalmente culminó en la aprobación pontificia de las constituciones de Trento. [...] Y en efecto, puede recordarse a ese respecto el espíritu tradicionalista que inspiró las decisiones del Primer Concilio Provin-

entre tiempo humano y tiempo divino, espacio terrestre y espacio celeste. El juicio final simbolizaba el triunfo sobre la muerte, dado que los cadáveres se reunirían con sus almas que retornarían desde sus respectivas moradas en el más allá, para reanimar a los cuerpos. De este modo, reunificados, los hombres que hubieran vivido con fidelidad a los preceptos bíblico-eclesiásticos ganarían el cielo, en compañía eterna de Dios, mientras los que se hubieran distanciado de los preceptos cristianos, serían castigados para siempre en el infierno.<sup>74</sup>

En las representaciones novohispanas del juicio final aparece Cristo entronizado sobre un arcoiris, flanqueado por la Virgen y san Juan Bautista, intercesores de la raza humana. Ésta fue representada mediante hombres y mujeres que acatan el veredicto divino: son acogidos por el cielo, situado habitualmente a la derecha de Cristo, o arrojados al infierno, localizado a su izquierda. Esta disposición aparece, por ofrecer un par de ejemplos, en el mural del Juicio final de la capilla de patio del Convento de San Nicolás de Tolentino, Actopan,<sup>75</sup> y en el lienzo homónimo que ejecutara Miguel Correa y que se conserva en la Pinacoteca de la Profesa, Ciudad de México.

Digna de distinción es la obra que con este mismo tema realizó Andrés de Concha para el templo de Santo Domingo Yanhuitlán, Oaxaca. En este óleo, el pintor representó a los resucitados desnudos y en ascenso a la gloria, mediante un camino de nubes, o proyectados hacia el infierno por Caronte, personaje mitológico griego que conducía a los muertos hacia el Ha-

des a través del lago Estigia. Dicha imagen revela influencia del artista florentino Miguel Ángel Buonarroti, quien asimismo plasmó al barquero del inframundo en el fresco Juicio final que se halla en la Capilla Sixtina del Vaticano. (Fig. 12)

### 3. El infierno en la pintura virreinal

Aunque por las fuentes literarias se deduce que el infierno fue una preocupación constante en la doctrina virreinal, tal parece que no hubo gran demanda de imágenes infernales en Nueva España. Pocas obras han llegado a la actualidad, la mayoría de ellas, mutiladas o fragmentadas. Esto dificulta la tarea de establecer correspondencias iconográficas e históricas entre ellas. Además, la escasez de elementos figurativos del siglo XVII, ya sea porque nunca existieron o porque se perdieron, representa una laguna para la reconstrucción del panorama de esta creencia religiosa.

Los vestigios de representaciones del infierno provenientes del siglo XVI son murales, ubicados en cuatro conjuntos conventuales agustinos: el claustro del Convento de San Agustín Acolman, en el Estado de México; la portería del Convento de Santa María Magdalena Cuitzeo, Michoacán; la capilla de patio del Convento de San Nicolás de Tolentino, Actopan, y la visita de Santa María Xoxoteco, ambas en el estado de Hidalgo. Estos dos últimos provienen de las mismas fuentes visuales, ya que guardan estrechas semejanzas no sólo en los infiernos, sino en el pro-

cial Mexicano convocado por el arzobispo en 1555, es decir al año de haber llegado a México. El propósito inmediato de ese sínodo fue estructurar la Iglesia novohispana con estricto apego a la ortodoxia y la legislación canónica y jerárquica de la Iglesia universal. Se esmeró por otra parte en aprobar el formulismo ritual, sacramental y ceremonial tradicionales, y más a nuestro propósito, las prácticas y costumbres piadosas de la devoción popular[...]" Edmundo O'Gorman, *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de nuestra señora de Guadalupe del Tepeyac*, 2ª ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2001 (Serie de historia novohispana, 36), p. 115, 118-119. Bajo estas premisas, se puede afirmar que a pesar de los esfuerzos por aplicar las disposiciones tridentinas en Nueva España y de la defensa de las prácticas de-

vocionales y piadosas "tradicionales", liderada por fray Alonso de Montúfar, el purgatorio, al menos hasta el Tercer Concilio Provincial Mexicano de 1585 (un segundo intento por incorporar definitivamente las normas del Concilio de Trento, a la iglesia virreinal), no gozó reconocimiento oficial por parte de las autoridades eclesiásticas como una más de las iglesias que conforman el cuerpo místico de Cristo y de la Iglesia. Una posible explicación de las representaciones tardías del purgatorio durante el siglo XVI y del reducido número de imágenes sobre la comunión de los santos, como el vínculo espacial y espiritual de las tres iglesias, exclusivo del siglo XVIII.

<sup>74</sup> Apocalipsis, 20, 11-15.

<sup>75</sup> A lo largo de esta tesis utilizaré el término *capilla de patio* para referirme a las capillas destinadas a la evangelización de los naturales y construidas, a manera de ábside, en los atrios conventuales y que la historiografía del siglo XX ha nombrado "capilla abierta". Este cambio de apelativo responde a que los más recientes estudios históricos, arqueológicos e historiográficos han demostrado que dichas capillas, durante el siglo XVI, fueron conocidas como *capillas de patio* o *de indios*. Así se puede apreciar en fuentes como los escritos de Motolinía, quien comentó respecto al convento franciscano de Tlaxcala: "y tienen muchas lumbres en sus patios, que en esta tierra los patios son muy grandes y muy gentiles, porque la gente es mucha, y no cabe en las iglesias, y por eso tienen su capilla fuera de los patios, porque todos oyen misa todos los domingos y fiestas, y las iglesias sirven para entre semana"; él indica que la capilla de Belén, del mismo convento,

“Para la pascua tenían acabada la capilla del patio, la cual salió una solemnísimas pieza; llámanla Belén.” Toribio de Benavente, Motolinía, fray, *Historia de los indios de la Nueva España*, estudio crítico, apéndice, notas e índice de Edmundo O’Gorman. 5ª ed. México, Porrúa, 1990 (“Sepan cuantos...”, 129), p.54 y 64 *apud* Oscar Armando García Gutiérrez, *Una capilla abierta franciscana del siglo XVI: espacio y representación. (Capilla baja del convento de la Asunción de Nuestra Señora, Tlaxcala)*. Tesis de doctorado en historia del arte, asesor Jorge Alberto Manrique Castañeda. Universidad Nacional Autónoma de México: Facultad de Filosofía y Letras. México, 2002, p. 11, 13; las cursivas son mías. Parece que el término atrio fue poco utilizado por los cronistas y evangelizadores de Nueva España, ya que únicamente fray Diego Valadés lo emplea al designar el espacio público que antecede a los templos conventuales y donde se impartía la doctrina y los sacramentos a los naturales. Diego Valadés, fray, *Rhetórica cristiana*, edición facsimilar de la edición perusina de 1579. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 477. Este hecho quizá se deba a que en Europa los patios interiores de las casas, también llamados “senos de la casa”, eran conocidos con el mencionado nombre de atrio; Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, prólogo de Javier Rivera, traducción de Javier Fresnillo Núñez. Madrid, Akal, 2007 (Fuentes de arte/10), p. 232-233. *Vid.* Laura Ledesma Gallegos, Alejandra González Leyva y Beatriz Sandoval Zarauz, ... *Y hasta ahora todo ha sido hacer y deshacer edificios... El conjunto religioso de la Natividad, Tepoztlán*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005, p. 34, 62.

<sup>76</sup> En ambas existe una relación entre pasajes del Génesis y del Apocalipsis, tienen como eje central el fin de la historia humana con el juicio final, que se encuentra en lo más alto de los presbiterios de ambas capillas; mientras que las escenas infernales se despliegan en los muros, a lo largo de la nave.

<sup>77</sup> En la pintura italiana del siglo XV, es común encontrar imágenes del infierno dividido con base en los pecados capitales, ya que se creía, en cada sección, los diablos aplicarían tormentos específicos como castigo eterno por la falta mortal con que se haya muerto. Por ejemplo, El juicio final de fra Angelico, que se conserva en el Museo de San Marcos, Florencia, o las ilustraciones que Sandro Botticelli realizó para la *Divina comedia*.

<sup>78</sup> Diego Valadés, fray, *op. cit.*, p. 491, 493.

grama iconográfico general.<sup>76</sup> En ellos el infierno constituye el tema principal y ocupa más de la mitad de la superficie pictórica. (Fig. 13) En Acolman y Cuitzeo el infierno es motivo del juicio final, que es el tema de base.

Los murales enlistados fueron realizados para que los indígenas recién convertidos al cristianismo tuvieran referencias visuales que reforzaran las prédicas orales de los misioneros, a excepción de Acolman, ya que por su emplazamiento al interior del claustro parece haber tenido como meta reforzar los valores y la fe de los propios frailes. La pastoral del miedo fue un recurso retórico frecuentemente utilizado por los evangelizadores, por lo cual, las pinturas murales del infierno cobran sentido y vigencia en este contexto.

De manera general se puede afirmar que las representaciones del infierno del siglo XVI se distinguen por ser espacios unitarios, donde prevalece el fuego. A diferencia de las representaciones medievales europeas, donde aparecen distintas divisiones o, por influencia de Dante Alighieri, círculos, en Nueva España no existió la tradición de fraccionar el infierno.<sup>77</sup> Hubo cierta intención moralizante al vincular pecados concretos con sus correspondientes castigos infernales. Este discurso aparece en los murales de Actopan y Xoxoteco, donde se pueden apreciar recuadros que ilustran las prácticas indígenas que condenaban los misioneros, tales como los pecados capitales y la idolatría. También aparecen representaciones de españoles víctimas de tentaciones demoniacas. (Fig. 14)

El grabado “Etapas de las tentaciones y pecados” que forma parte de la obra *Retórica cristiana*, escrita e ilustrada por el franciscano Diego Valadés, es de los pocos ejemplos donde los pecados aparecen clasificados en una serie de escenas superpuestas. En la escena superior, los demonios incitan a que los indígenas pequen mediante actos de brujería, pactos y ejecución de sacrificios, que según el autor sirven como reverencias al Diablo; en la segunda, de manera descendente, aparecen los blasfemos, mientras que la tercera corresponde a los que mienten, juran en falso y hablan insolencias. Los pecados del habla están simbolizados mediante alimañas que salen de la boca de los naturales. En contraparte, la cuarta sección muestra a los indígenas que están cerca de Dios y protegidos contra las tentaciones del demonio, bajo la firme columna que simboliza a Cristo. La quinta línea ilustra la familiaridad que los hombres desarrollan con el pecado, a través de un joven que juega con un perro, el cual lo ataca transformado en serpiente. La sexta hilera representa los tres niveles para llegar al pecado: la sugestión, el consentimiento y el agrado. En la parte inferior del grabado se muestra el infierno, donde los condenados son torturados por demonios, los ministros del abismo. Valadés contrapuso a las imágenes anteriores otro grabado donde se ven representaciones de los tormentos infernales que correspondía a cada pecado e incluyó instrumentos de tortura.<sup>78</sup> (Fig. 15)

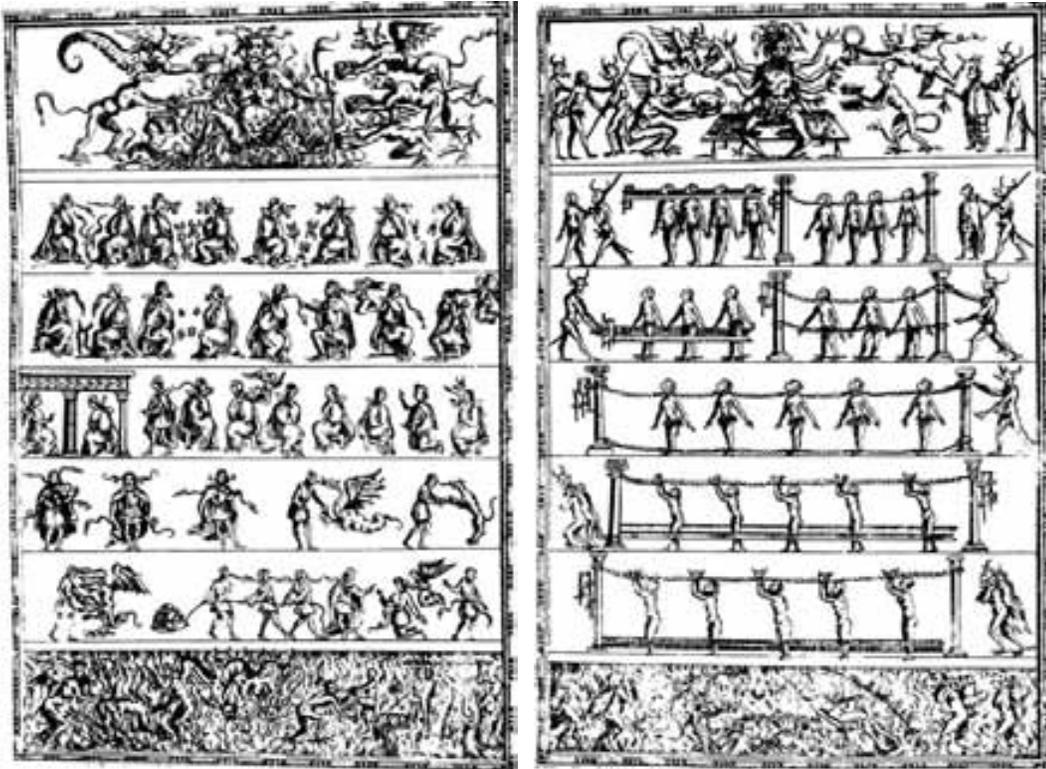
De manera opuesta a la simplicidad figurativa de las penas infernales de Valadés, las puniciones aplicadas por los demonios en las pinturas murales son más comple-



◀ Fig. 13. Artefactos punitivos del infierno.  
▼ Fig. 14. Tentación y pecado.



Fig. 15. Correspondencias entre pecados y castigos. ►



<sup>79</sup> Malaquías, 3, 19.

<sup>80</sup> Apocalipsis, 19, 20.

<sup>81</sup> Santiago, 3, 6.

<sup>82</sup> Además del texto paulino, existieron otros libros apocalípticos apócrifos, atribuidos a personajes del Nuevo Testamento, como san Pedro o la virgen María. El Apocalipsis de Pedro, por ejemplo, fue reconocido por padres de la Iglesia como Clemente de Alejandría. Vid. Jacques Le Goff, *El nacimiento del purgatorio*, traducción de Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid, Taurus, 1985, p. 50-52.

<sup>83</sup> *Dolce stil nuovo* es el nombre con que se conoce a la literatura italiana marcada por la influencia de la lírica provenzal y desarrollada durante el siglo XIII. Entre otras características, el dulce stil nuovo se distingue por la idea de "amor cortés", la exaltación de la figura femenina como vía de acceso a la divinidad y la preferencia de las lenguas vulgares, como el toscano, frente al latín. Dante Alighieri y Francesco Petrarca son sus exponentes más destacados.

<sup>84</sup> Cf. Antonio Royo Marín, O.P., *Teología de la salvación*. Prólogo de Francisco Barbado Viejo, O.P. 2ª ed. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1959. (BAC 147, Sección II, Teología y Cánones), *passim*.

<sup>85</sup> Georges Minois, George, *Historia de los infiernos*. Traducción de Godofredo González. Barcelona, Editorial Paidós, 1994, p. 112.

<sup>86</sup> Pierre Civil, "Figurer l'enfer. Images et textes dans l'Espagne de la Contre-Réforme" en Jean-Paul Duviols y Annie Molinié-Bertand, editores, *Enfers et damnations dans le monde hispanique et hispano-américain. Actes du colloque international*. Paris, Presses Universitaires de France, 1996 (*Histoires*), p. 399.

<sup>87</sup> Vid. Miguel Sánchez, *Imagen de la virgen María madre de Dios de Guadalupe*, Francisco de Florencia, *La estrella del norte de México* y Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Baluartes de México*, en Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda, *Testimonios históricos guadalupanos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999 (Sección de Obras de Historia), p. 239-240, 254-255, 395.

jas. Tanto en Actopan y Xoxoteco, como en Acolman, una multitud demoniaca que se encarga de vapulear a los cautivos, mediante instrumentos como sierras, pinzas, saetas, calderos con líquidos hirvientes, camas de desollamiento y descuartizamiento, hornos y ruedas de tortura, entre otros. (Fig. 16) Algunas de estos suplicios tienen como fuente literaria la propia Biblia; por ejemplo, varios versículos hacen referencia al infierno como un horno,<sup>79</sup> como un lago de fuego que arde como azufre,<sup>80</sup> o bien, describen la rueda de la vida contaminada por el fuego de la *gehenna*.<sup>81</sup>(Fig. 17)

Estas torturas infernales provienen del imaginario medieval que a su vez se nutrió del Apocalipsis apócrifo también llamado Visión, atribuido a san Pablo,<sup>82</sup> mismo que tuvo un éxito considerable durante

la Edad Media. Figuras importantes de la cultura escolástica y del *dolce stil nuovo* fueron lectores,<sup>83</sup> comentaristas o intérpretes de este libro. Por ejemplo, en la *Summa Teológica*, santo Tomás de Aquino le dedicó meditaciones,<sup>84</sup> Dante Alighieri lo empleó en la *Divina comedia*,<sup>85</sup> y santa Teresa de Ávila lo comentó y utilizó como fundamento en sus descripciones del infierno.<sup>86</sup>

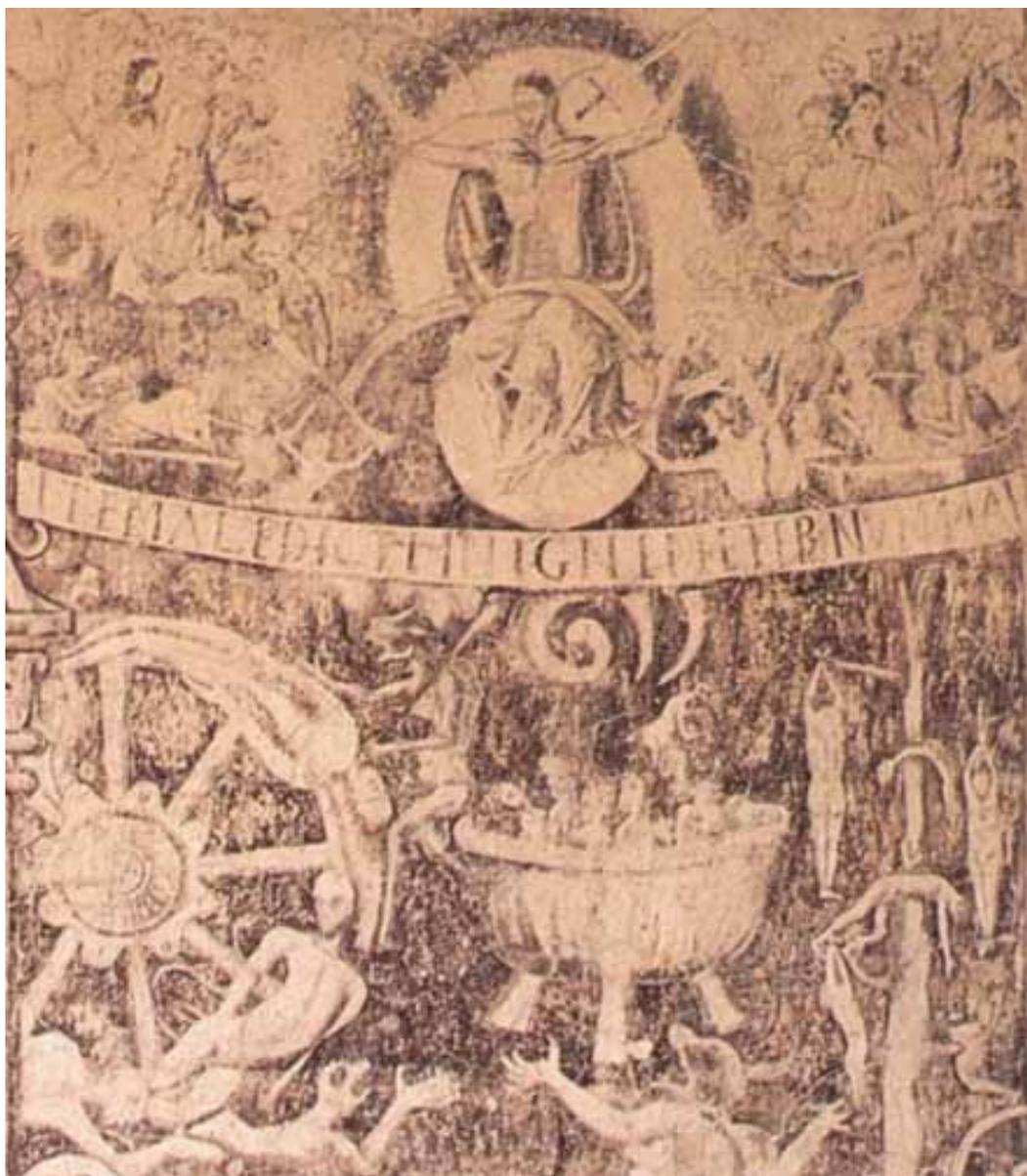
El Apocalipsis de Pablo pormenoriza una serie de tormentos infernales, además continúa la mencionada jerarquización moral del espacio, ya que sitúa al infierno en el norte. Este parecer asimismo se encuentra en varios escritos novohispanos, donde el rumbo boreal fue considerado el acceso a los dominios del mal.<sup>87</sup> El infierno descrito por Pablo es un espacio rodeado por abismos y pozos, sus paredes están envueltas en llamas y en el



◀ Fig. 16. Desollamiento de un condenado.  
▼ Fig. 17. Horno del infierno.



Fig. 18. Castigos físicos del infierno. ▶



<sup>88</sup> *Apocalyps of Paul* en [www.newadvent.org.father-softhechurch](http://www.newadvent.org/father-softhechurch) apud Jaime Morera, *op. cit.*, p. 38-40. El primer investigador que informó sobre la posible relación de la pintura infernal novohispana con el Apocalipsis de Pablo fue Santiago Sebastián en su libro *Iconografía e iconología del arte novohispano*. Italia, Grupo Azabache, 1992 (Colección de Arte novohispano), p. 82.

que corren ríos de fuego. Según el texto, existe además un pozo clausurado con siete sellos, desde donde Pablo contempló los tormentos infernales. El autor refiere que los condenados permanecen sumergidos en el caudal ígneo según las faltas cometidas: las almas de los dados a discutir estarían cubiertas hasta los tobillos; las de quienes se arrepintieron de sus pecados para comulgar sólo al momento de la muerte, hasta el ombligo; las que fueron de traidores a la amistad, hasta los labios, y las almas de los rencorosos, hasta las cejas.

El libro paulino pormenoriza una serie de torturas que varían según el pecado que castigan. Algunos tormentos que menciona y que guardan cierta semejanza con las pinturas infernales del siglo XVI novohispano son las cadenas de fuego; las perforaciones con hierros tridentes, reservada a los sacerdotes glotones; los pozos de sangre, azufre y fuego y sustancias pestilentes, destinados a los magos y brujas, sodomitas y apóstatas que negaron la humanidad de Cristo y su presencia en la hostia consagrada, respectivamente, así como los hombres que cuelgan del pelo y ce-

jas, identificados con lascivos que frecuentaron prostitutas. Además había demonios golpeadores, bestias que destrozan a los malditos, serpientes que les salen por boca y narices, gusanos que los devoran y dragones que se enredan por los cuerpos, por sólo citar algunos ejemplos.<sup>88</sup>

Las escenas infernales representadas en Acolman guardan evidentes parecidos con los valores plásticos y religiosos de la baja Edad Media; por ejemplo, muestran condenados sumergidos en calderas semejantes a las de la Portada del juicio final, en la catedral de León, España. Además, aparecen una rueda y un árbol, donde giran y penden los prisioneros, respectivamente. Estos castigos pueden ser reinterpretaciones de las fuentes bíblicas y apócrifas. Quizá recibieron influencia de otros escritos, como *El arte de bien vivir y de bien morir*, de Vêrard, cuyo capítulo "Tratado de las penas del infierno" ordena los suplicios, con base en los pecados capitales. Este libro toma como referencias otros textos apócrifos que pretenden recoger palabras de Lázaro. Describe siete tormentos: la rueda, que castiga a los orgullosos; un río de agua helada, donde están sumergidos los envidiosos; los coléricos son desmembrados por demonios, para posteriormente volverlos a soldar sobre un yunque; los perezosos sufren mordidas de serpiente y son tragados y excretados por un monstruo con alas; los condenados por avaricia padecen dentro de metal fundido; los glotones se devoran a sí mismos o engullen animales repugnantes, y los lujuriosos son atacados por serpientes y sapos en los genitales.<sup>89</sup> (Fig. 18)

A pesar de la riqueza figurativa y de la congruencia que estas imágenes tuvieron con la pastoral del miedo, los murales de Actopan y Xoxoteco fueron encalados a finales del siglo XVI, y descubiertos hasta el siglo XX. El ocultamiento de estas pinturas pudo ser motivado por un cambio en las prácticas y enseñanzas religiosas, como la búsqueda de ortodoxia, acorde a los preceptos tridentinos, que propuso el Tercer Concilio Provincial Mexicano, celebrado en 1585.<sup>90</sup> Otra posible respuesta a la misma interrogante, es el interés que tuvo la Iglesia por difundir la doctrina del purgatorio, espacio que al parecer de varios investigadores, suplantó el temor al infierno gracias a que brindó una nueva posibilidad de salvación.<sup>91</sup> Por último también se podría considerar el cambio de gusto estético a lo largo del periodo novohispano, el cual originó la pérdida de numerosas obras plásticas desde el propio seno virreinal.

El infierno representado en el muro de la portería del Convento de Cuitzeo aparece como una mar oscura, que aparentemente estuvo dividida en cuevas y en cuyo centro aún se aprecian vestigios de un Lucifer. Esta pintura, que también sufrió repintes, muestra la proximidad espacial entre infierno y purgatorio, ya que ambos aparecen al mismo nivel. Ambos sitios se diferencian por el color: mientras el infierno está invadido por un fuego negro que puede aludir a la oscuridad que priva en este sitio, a pesar de su naturaleza incandescente, en el purgatorio arden llamas rojas.<sup>92</sup> En segundo lugar, los ángeles descienden al purgatorio para liberar de su padecimiento finito a las ánimas, quienes son conducidas hasta el cielo; en contraparte, los conde-

<sup>89</sup> Apud Georges Minois, *op. cit.*, p. 270-271.

<sup>90</sup> "[...] se prohíbe, según el decreto del Concilio de Trento, que en lo sucesivo ningún español o indio pinte imágenes, para cualquiera iglesia de este arzobispado y provincia, sin el previo examen del obispo o su provisor, perdiendo en caso contrario el precio estipulado por la fabricación y pintura de dichas obras. Se manda igualmente a los visitantes que hagan borrar o quitar aquellas imágenes que representaren historias apócrifas o esculpidas o pintadas con indecencia, sustituyendo otras decentes en su lugar." Concilio Mexicano Tercero, Libro 3, título XVIII, § VIII.

<sup>91</sup> Jacques Le Goff, *La bolsa y la vida. Economía y religión en la Edad Media*, traducción de Alberto L. Bixto. Barcelona, Gedisa, 1987, p. 111.

<sup>92</sup> La pintura de Cuitzeo, con claras diferencias por tiempo y espacio, así como fin de la obra, recuerda es-

tructural, compositiva y cromáticamente al *Juicio final* que Giotto di Bondone pintó en la Capilla Scrovegni, en Padua, Italia, hacia 1306. Ambas obras lucen una disposición semejante: Cristo juez aparece al centro, con los brazos abiertos y rodeado por los bienaventurados que se observan estáticos. A sus pies, la sección inferior se divide en dos tramos: a la derecha del espectador, en ambos casos, aparece el infierno de flamas negras, en cuyo centro se encuentra Lucifer, representado como un monstruo oscuro con cuernos; en tanto, a la derecha de las pinturas se aprecia, en el caso italiano, la resurrección de los muertos y el ascenso de las almas salvadas al cielo, mientras en el mural de Cuitzeo, el lado de los benditos quedó ilustrado con el purgatorio. La inclusión de este último en la portería michoacana sugiere la difusión creciente que gozó el purgatorio como un medio más de salvación y como parte del cuerpo místico de la Iglesia.

Fig. 19. Proximidad espacial entre infierno y purgatorio. ►



nados al infierno, son devorados por las fauces de Leviatán. (Fig. 19)

La entrada al infierno fue representada en estos murales como la figura Leviatán, una bestia con rasgos de lagarto, serpiente, dragón y pez, cuyas fauces aparecen abiertas para devorar a los que no guardaron la ley de Dios. Esta manera de representar la entrada o la “boca” del infierno, permaneció vigente hasta el siglo XVIII. Por ejem-

plo, se puede apreciar en el ya citado Juicio que pertenece al Políptico de la muerte; en la pintura Juicio final, firmado Yllanes, del Museo Regional de Cuauhnáhuac, y en la alegoría La boca del infierno, que pertenece a la Pinacoteca de La Profesa, en el centro histórico de la ciudad de México. (Fig. 20)

Como ya se dijo, no se conservan imágenes infernales del siglo XVII. Sin embargo son dignas de citar algunas que incluyeron de-



◀ Fig. 20. *Leviatán o las fauces del infierno*.

monios como refuerzo de temas psicomáquicos, tales como la virgen del Apocalipsis o la lucha entre el arcángel Miguel y Satanás. Una imagen poco habitual, tanto por el contenido, como por su factura, es La tentación de santa Rosa de Lima, realizada por Cristóbal de Villalpando para el retablo dedicado a esta misma santa que se encuentra en la Capilla de san Felipe de Jesús, en la catedral de México. Ésta es quizá una de las más sensuales representaciones del mal, personificado en un corpulento monstruo rojizo que intenta seducir a la santa. (Fig. 21)

En el marco del renacimiento interés por divulgar la creencia y la representación de los temas escatológicos, en el siglo XVIII se ejecutaron lienzos monumentales con temática infernal y se volvieron a pintar mu-

rales alusivos a la condena, al castigo eterno y a los demonios. Dicho impulso provino principalmente de la importancia que la Compañía de Jesús dio a los temas escatológicos y a la doctrina del infierno, ya que Ignacio de Loyola, su santo fundador, era estimado como uno de los principales enemigos de Satán, por prevenir la flaqueza del alma y su eterna condenación a través las meditaciones que recomendaba a sus fieles.<sup>93</sup> Estas consideraciones fueron reforzadas por los oratorianos de san Felipe Neri, quienes difundieron las doctrinas y ejercicios espirituales de los jesuitas, antes y después de la expulsión de 1767, a quienes consideraban hermanos espirituales.<sup>94</sup> Otro factor que contribuyó al resurgimiento del infierno fue la traducción y publicación de la obra intitulada *El infierno abierto al cristiano, para que no caiga en él...*,

<sup>93</sup> Santiago Arzubialde S.J., *Ejercicios espirituales de san Ignacio. Historia y análisis*. Bilbao, Mensajero, Sal Terrae, 1991 (Manresa, 1), p. 173-174.

<sup>94</sup> Estos vínculos simbólicos fraternales entre órdenes y cofradías proviene del siglo XIII, cuando se fundaron las órdenes franciscana, dominica y agustina. No es raro encontrar en los conjuntos conventuales novohispanos, fundados en el siglo XVI, escudos de las tres órdenes que conviven en la decoración pictórica o escultórica, independiente a qué orden corresponda la construcción. Lo mismo sucedió con jesuitas y filipenses, hermandades de seculares, nacidas una vez concluido el Concilio de Trento, y cuyas metas eran hacer frente a la reforma iniciada por Lutero, regresar a la ortodoxia católica y devolver la autoridad incondicional eclesiástica al papa. La Compañía de Jesús y el Oratorio de san Felipe Neri también se dieron a la tarea de evangelizar América y las tierras del lejano Oriente.

Fig. 21. *El diablo  
pretende seducir a  
santa Rosa de Lima.*



del jesuita italiano Pablo Señeri, misma sobre la cual abundaré más adelante.

Varias pinturas novohispanas se relacionan con dicho libro, entre ellas el lienzo de *Ánimas*, de San Dionisio Yauhquemecan; los murales realizados por Miguel Martínez Pocasangre, para el santuario de Jesús Nazareno, en Atotonilco,

Guanajuato, así como un óleo que se encuentra en el retablo de *Ánimas* del templo parroquial de Santa Ana Zegache, Oaxaca. (Fig. 22) A este conjunto de obras se suman las siguientes, localizadas en dos recintos de la ciudad de México: el lienzo *Alegoría del infierno*, atribuido a Francisco Jerónimo Zendejas, del Museo Nacional de Historia; el tríptico ya citado *La boca del infierno* y *Las penas del infierno*, ambos de la

Pinacoteca de la Profesa y el segundo, objeto central de este estudio. (Fig. 23)

*Grosso modo*, se puede afirmar que los tormentos y sufrimientos de los condenados que se atribuyeron al infierno durante el siglo XVIII, al menos en el plano teórico y teológico, guardaron una distancia con respecto al imaginario del siglo XVI. Mientras los infiernos de Actopan, Xoxoteco y Acolman se esforzaron por subrayar el carácter físico de los suplicios e hicieron referencia a la tradición apócrifo-medieval, las pinturas del siglo XVIII asimismo pretendieron aludir a penas de corte anímico y psicológico, tales como el sufrimiento por no ver a Dios o la desesperación de los condenados. Sobre esta tesis se versará más adelante, de momento baste para ilustrar el cambio de mentalidad y de religiosidad la cartela que acompaña una sección del tríptico *La boca del infierno*, en la cual, el alma de una mujer condenada al infierno, por no haber declarado un solo pecado, dice a su confesor que su tormento mayor es el recuerdo de haber tenido a su alcance la posibilidad de salvación. (Fig. 24)

Haciendo misión en la ciudad de Murcia el venerable padre Juan Ramírez de la Compañía de Jesús, fue llamado para que confesara a una noble señora, la cual, habiendo quedado virgen, rica, hermosa y sola en el mundo, era de todos estimada y venerada por su virtud. Al tiempo pues, que el padre la confesaba advirtió el compañero que del rincón que estaba junto a la cama, salía a veces una mano grande, negra, peluda y con formidables uñas, que de tal manera apretaba la garganta de la señora que parecía que la quería ahogar. Volvió segunda vez el padre a la

casa, por encargo de su superior, y halló que era ya difunta. Retiróse al colegio a encomendarla a Dios y mientras se le apareció dando lastimosos gemidos y con voz espantosa le dijo: "Yo soy aquella miserable mujer que confesaste esta mañana, y por justo juicio de Dios estoy condenada, porque habiendo vivido por algún tiempo bien, al fin cometí un pecado vergonzoso, que no habiendo tenido antes ánimo de confesarlo, determiné hacerlo contigo y para esto me fingí enferma. Pero ocupada de la vergüenza y temor no lo hice, callé otra vez el pecado. Perdí la vida del cuerpo y para siempre la del alma en el infierno, en donde mi mayor tormento es y será la continua memoria que tan fácilmente pude y no quise salvarme. Que Dios te trajó de tan lejos y te puso a mi cabeza para mi remedio y yo no me aproveché de él. Dios me manda te diga, lo que prediques para escarmiento de todos." Dicho esto, desapareció.

En el siglo XVIII también existieron pinturas que utilizaron el infierno como un motivo, tales como las alegorías moralizantes *Rey de Jerusalén y rey de Jericó* y *La justicia divina*, atribuidas al mismo Francisco Jerónimo Zendejas, y *La caridad perfecta de Jesucristo soberano redentor del mundo*, obra de Antonio Sánchez. En esta última, el infierno aparece representado como una ciudad en llamas, donde se yergue una muralla con vanos.<sup>95</sup> (Fig. 4) También se encuentra el óleo *Cristo juez*, atribuida a Nicolás Rodríguez Juárez, del Museo de la Basílica de Guadalupe.<sup>96</sup> (Fig. 25) Además, los árboles vanos, alegorías sobre el súbito e incierto destino *post-mortem* de los hombres, en ocasiones, también incluyeron una escena infernal, como amenaza latente para los hombres. (Fig. 26)

<sup>95</sup> En esta pintura que ilustra los caminos de salvación o condenación, así como el poder sanador de la sangre que Cristo derramó por los hombres, el infierno aparece en el extremo izquierdo respecto a la figura central de Jesús. Este tipo de orientación evoca la jerarquía moral de los rumbos. Las recreaciones urbanas del infierno aparecen en la literatura italiana del siglo XIII y fueron comunes entre los pintores flamencos. Probablemente, la asociación del infierno con espacios citadinos, amurallados e incendiados, provengan de los cantos IX a XII de *La divina comedia* de Dante Alighieri, *op. cit.* p. 63-76. Este poeta hablaba de una ciudad en llamas, nombrada Dite, que se halla en el sexto círculo del infierno. Vale la pena también recordar, que las ciudades humanas malditas por Dios, fueron destruidas con una lluvia de fuego y azufre. Tal fue el destino de Sodoma y Gomorra, Génesis, 19,

24; o el destino de Magog en el Apocalipsis, cuando se unió a las naciones paganas en contra de la Iglesia y fue devorada por el fuego, Apocalipsis, 20, 8. El infierno como ciudad en llamas aparece, por citar algunos ejemplos, en obras de Hieronymus Bosch, pintor flamenco de la segunda mitad del siglo XV y activo hasta las primeras décadas del siglo XVI, tales como *El carro de heno*, *El jardín de las delicias* y *Las tentaciones de san Antonio*.

<sup>96</sup> Esta pintura muestra a Cristo resucitado, en actitud apocalíptica y con la diestra en alto, que arroja a un condenado a las fauces del infierno (Leviatán), donde lo reciben y sujetan los demonios. De la mano de Jesús brota un chorro de sangre, el cual probablemente indica que a pesar de su sacrificio, Dios no exime los pecados mortales y/o los no confesados. Por consiguiente, no existe ninguna esperanza para los que caen al abismo del infierno.

Fig. 22. *Infierno en  
Santa Ana Zegache,  
Oaxaca.* ▶  
Fig. 23. *Alegoría del  
infierno.* ▼

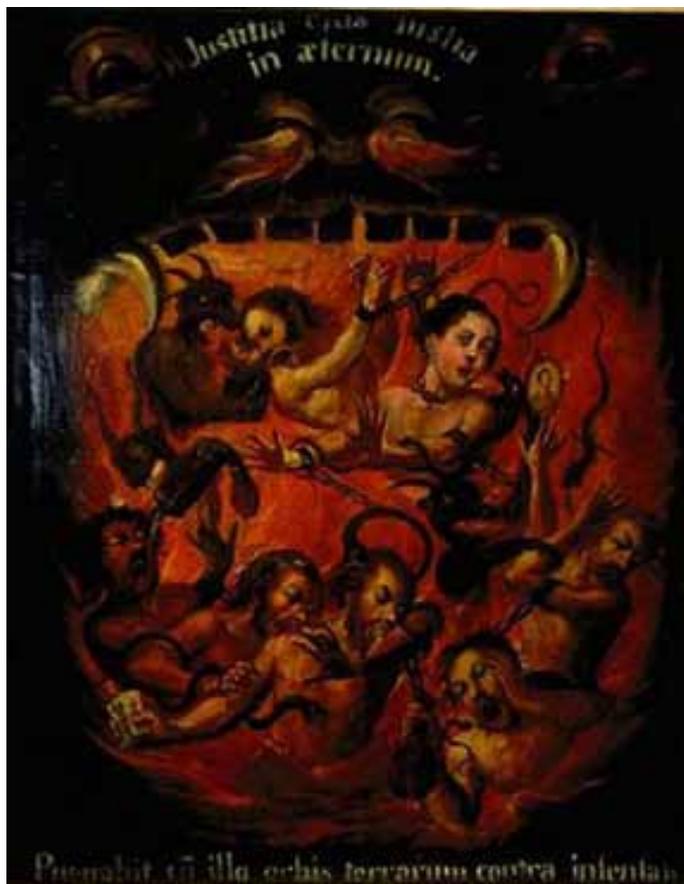




Fig. 25. Cristo sentencia a un condenado. ▶



<sup>97</sup> Jaime Morera notó parecido de este Infierno con obras de Hieronymus Bosch y Peter Bruegel “el viejo”, *op. cit.*, p. 157.

<sup>98</sup> Véase por ejemplo el mismo *Juicio final* de la Capilla Scrovegni, pintado por Giotto, donde Lucifer, representado como un gran monstruo, protagoniza por tamaño y ubicación el infierno. En este sentido, difiere de la interpretación hecha

por el doctor Morera, quien considera que este “grotesco” monstruo es Cancerbero. *Ibidem*, p. 154. No considero que haya argumento para justificar la presencia de este animal mítico en una pintura del infierno. En primer lugar, porque no sólo Cancerbero tiene tres cabezas, según la literatura medieval y los vestigios europeos pictóricos y escultóricos que se conservan, el propio Lucifer es descrito como una bestia de tres rostros e inclusive de tres cabezas. Por ejemplo, véase la descripción de Dante hace de los tres rostros de Satanás, en la *Divina Comedia*, *op. cit.* p. 195-199; o el detalle del infierno que se encuentra esculpido en la Portada del juicio, de la catedral de León, España. Esta hipótesis que propongo además queda fundamentada con la presencia triunfalista de san Miguel Arcángel, quien se yergue sobre la bestia, apelativo apocalíptico para el Diablo.

El Infierno que se halla en el templo de Zimatlán, Oaxaca, es un luneto de grandes dimensiones que conforma un programa iconográfico con el *Juicio final* que allí mismo se encuentra. Este infierno, datado hacia la segunda mitad del siglo XVIII, es una de las creaciones más originales del arte escatológico novohispano, principalmente por los diablos híbridos de varios animales, como libélulas, murciélagos, ciervos, machos cabríos, serpientes, cerdos y sabandijas, aunados a estructuras antropomorfas, así como por la vuelta que hace a la concepción medieval-sensualista

de los tormentos. Es probable, tanto por las características demonológicas, por el gusto en la meticulosidad del detalle, así como por el tipo de castigos representados, que un grabado germano o flamenco haya sido su fuente visual.<sup>97</sup> La figura de Satanás que se encuentra al centro parece también de raigambre tardo medieval, tanto por los gestos y actitudes con que fue representado, como por el lugar preponderante que ocupa en la pintura.<sup>98</sup> Es probable que estas imágenes donde se difundía el temor a un infierno con penas físicas fueran más comprensibles por los fieles, ya que como se



◀ Fig. 26. *Árbol vano con infierno.*

verá más adelante, la creencia en un infierno racionalizado implicaba un complejo cambio de mentalidad. (Fig. 27)

Si el infierno, como sitio subterráneo, de fuego y tormentos, tuvo poca presencia en la pintura virreinal, el limbo estuvo aún más ausente. No se han localizado representaciones del limbo de los niños, sólo algunas del limbo de los justos, que aparece como seno de Abraham. Piezas que deben considerarse, por su trascendencia iconográfica y calidad pictórica, son dos murales del

siglo XVI cuyo tema es la *Anástasis*, una localizada en el Convento de santa María Magdalena Tepetlaoxtoc, Estado de México, y la otra homónima en la capilla de patio de San Esteban Tizatlán, Tlaxcala. En ambas, el seno de Abraham aparece representado como fauces de Leviatán. (Fig. 28) Por otra parte, en *La adoración de los pastores*, pintura atribuida a Pedro Ramírez — activo a mediados del siglo XVII— y que se conserva en el Museo de Arte Virreinal de San Luis Potosí, el limbo aparece a manera de motivo como seno de Abraham, ya que se creía que sus habitantes alcanzarían la

Fig. 27. *Un infierno* del siglo XVIII con influencia medieval. ►

Fig. 28. *El limbo dentro las fauces de Leviatán*. ▼



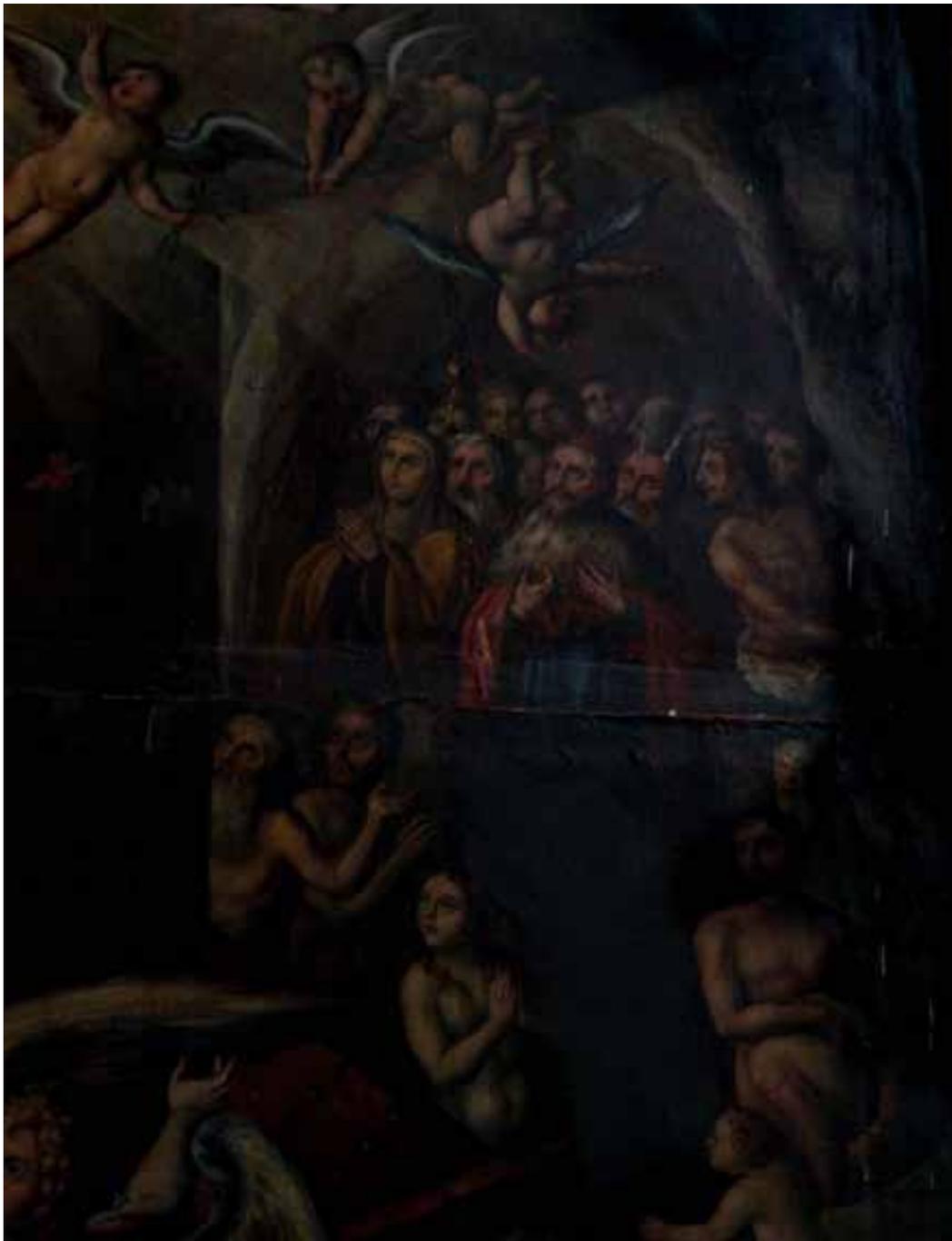
gloria gracias al papel de Cristo en la historia salvífica.<sup>99</sup>

Deben incluirse también cuatro lienzos del siglo XVIII: la pintura anónima de *Ánimas* que se conserva en la parroquia de Dolores Hidalgo, Guanajuato; *El tránsito de san José*, que se encuentra en el templo de San Diego de Alcalá, Huejotzingo, Puebla, y dos óleos con el tema *Cristo libera a san José del*

*seno de Abraham*, uno ubicado en el Templo de la Soledad en Puebla, y el otro en el retablo de san José, en La Enseñanza, ciudad de México. Estos últimos escenifican el pasaje apócrifo donde Jesús libera a su padre putativo del seno de Abraham, el cual se representa como un oscuro acceso a las entrañas de la tierra.

<sup>99</sup> Esta pintura, a pesar de su emplazamiento, pertenece al acervo del Museo Nacional de Arte. Ésta y la información correspondiente al posible limbo que se halla representado en el lienzo, fueron escuchadas en el curso "Arte colonial mexicano", impartido

por el maestro Rogelio Ruiz Gomar, investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas y profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, a quien agradezco las enseñanzas que me brindó en sus clases.



◀ Fig. 29. *El limbo de los “justos” o seno de Abraham.*

La representación del limbo que se aprecia en la pintura de Huetzotzingo, parece ser la más completa que ha llegado al presente. Este sitio aparece con forma de caverna, donde asoman los cuerpos de Adán, Eva, Abraham, Sara, el patriarca Moisés, el rey David, entre otros personajes veterotestamentarios, difíciles de identificar por la ausencia de atributos.<sup>100</sup> A los pies de Adán y Eva aparecen las puertas rotas del limbo, y resulta poco

natural y sospechosa la separación visible entre los primeros padres. Propongo que en esta pintura se halla oculta una de las pocas personificaciones del Hades hasta ahora detectada en la pintura novohispana.<sup>101</sup> Esta hipótesis la justifico a causa del evidente repinte negro, cuya motivación quizá fue eliminar la figura demoniaca del presbiterio del templo, en el que se localiza la pintura de gran formato. (Fig. 29)

<sup>100</sup> La pintura *El tránsito de san José* había sido ya citada por Jaime Morera en el libro *Pinturas coloniales de ánimas del purgatorio. Iconografía de una creencia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Seminario de

Cultural Mexicana, 2001, p. 250-252. El autor menciona que este motivo era “un purgatorio con figuras bíblicas”.

<sup>101</sup> El Hades en el arte europeo y bizantino fue personificado con facciones demoniacas, y su inclusión en la iconografía se relacionaba de manera directa con el triunfo de Cristo sobre la muerte, en la Anástasis. Varias fueron las soluciones que artistas del Viejo Mundo utilizaron: como monstruo antropomorfo con rasgos de lagarto macho cabrío, como anciano de largas barbas y encadenado, inclusive, Hans Memling lo representó como la cabeza de Leviatán, que acompaña al jinete apocalíptico de la muerte, en el *Retablo de san Juan*, dedicado a san Juan bautista y san Juan evangelista, pintado entre 1474 y 1479, que se conserva en el Memlingmuseum Sint-Janshospitaal, Brujas, Bélgica. El Hades personificado se representó en libros miniados, tablas y lienzos al temple y al óleo, inclusive en mosaicos. En el cuerpo de pinturas que aquí recojo, otro testimonio de la personificación del Hades se halla en el óleo *Tota pulchra*, perteneciente a la Colección Fondo Cultural BANAMEX. (Fig. 37)

Fig. 30. *El Demonio como el Anticristo.*



<sup>102</sup> Vid. Berta Gilabert, "Las caras del maligno. Apuntes para la iconografía del maligno en Nueva España" en Gisela von Wobeser y Enriqueta Vila, coordinadoras, *Muerte y vida en el más allá. España y América, siglos XVI-XVIII*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Históricas, 2009 (Serie Historia Novohispana / 81) [En prensa].

<sup>103</sup> Elena Isabel Estrada de Gerlero, "La demonología en la obra gráfica de fray Diego Valadés" en *Iconología y sociedad. Arte colonial hispanoamericano*. XLIV Congreso Interna-

cional de Americanistas. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987. (Estudios de arte y estética, 26) p. 85.

<sup>104</sup> Cf. Federico Sescosse, *El colegio de Guadalupe de Zacatecas. Escuela de misioneros y semillero de mártires 1706-1993*. México, Fondo Cultural Bencen, 1995.

<sup>105</sup> Colección Guadalupe Sánchez-Drasdo de Solís, ciudad de México, en Elisa Vargaslugo, et al., *Parábola novohispana. Cristo en el arte virreinal*. México, Comisión de Arte Sacro, Arquidiócesis Primada de México, Fomento Cultural BANAMEX, Grupo Infra, 2000, p. 209.

Parece que el arte novohispano no gustó de representar seres demoniacos *per se*, normalmente aparecen como refuerzo de algún tema de la historia sagrada o de contenido alegórico o coprotagonizan un pasaje bíblico,<sup>102</sup> con el "afán de ayudar al hombre a controlar sus instintos menos edificantes."<sup>103</sup> Los principales temas sobre el mal y sus secuaces son el pecado original, la tentación de Judas, la virgen del Apocalipsis, el juicio final, la Inmaculada Concepción, el ángel de la guarda, alegorías del árbol de la vida y de árboles vanos, escenas de *memento mori* y psicomaquias como la batalla cósmica entre Miguel y la bestia apocalíptica. Sólo existe una pintura, atribuida a fray Antonio de Oliva, donde aparece el Anticristo, es el lienzo *De las escenas de la vida de san Francisco: triunfo sobre el Anticristo*, del Museo de Guadalupe, Guadalupe, Zacate-

cas.<sup>104</sup> (Fig. 30) Empero se conservan algunas obras donde el Diablo figura como tentador de Cristo, tal es el caso de *La tentación*, óleo atribuido al círculo de los Rodríguez Juárez,<sup>105</sup> así como las escenas de Jesús en el desierto realizadas por Miguel Martínez de Pocasangre, en el Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato. (Fig. 31)

La correspondencia entre las huestes celestiales e infernales producto de la caída de los ángeles seguidores de Luzbel, y antes ya expuesta, se planteó en la pintura mediante rivalidades angélico-demoniacas, por ejemplo entre Miguel y Luzbel, o entre el príncipe de la largueza y Mammon, príncipe de la avaricia. (Fig. 32)

◀ Fig. 31. *El diablo  
tienta a Cristo.*



Fig. 32. Correspondencia entre las  
jerarquías celestiales  
y las infernales. ►



Por otra parte, la majestad del Maligno como soberano del abismo fue abordada en los siguientes grabados de la Retórica cristiana de Diego Valadés: *Jerarquía eclesiástica*, *Jerarquía temporal*, *Etapas de tentaciones y pecados*, *Tormentos a los pecadores* (en los dos anteriores, también aparecen en los registros altos), *Imagen del pecador* y *Santidad del matrimonio y castigo a su profanación*. En los registros altos de estas láminas, Satanás figura entronizado y servido por otros diablos vasallos. (Fig. 15)

Un tema poco tratado en la pintura de Nueva España fue la caída de los ángeles. Aunque ésta apareció con mayor frecuencia en escenas apocalípticas, el mismo Valadés lo contextualizó en el Génesis en su grabado *Dios creador, redentor y remunerador*, donde se observa la precipitación de los demonios al infierno. (Fig. 33)

Los exégetas se esforzaron por tender un puente simbólico entre los sucesos de la creación y del ocaso cósmicos, por lo que identificaron el origen apócrifo de los demonios con la caída de la bestia a la tierra, descrita por san Juan en el *Apocalipsis*. La manera habitual de simbolizar este pasaje en la pintura fue a través del dragón apocalíptico, cuya cola arrastró la tercera parte de las estrellas del cielo y las precipitó hacia la tierra.<sup>106</sup> En múltiples representaciones de los siglos XVI al XVIII, el dragón bermejo aparece en actitud agresiva contra la mujer apocalíptica mientras proyecta al plano terrenal las estrellas simbólicas de los ángeles caídos.

Dos pinturas que ilustran el combate entre los ángeles subleva-

dos y los fieles a Dios son un mural de "La gloria escondida", en el Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato, atribuido a Miguel Martínez de Pocasangre,<sup>107</sup> y la *Virgen del Apocalipsis*, pintada por Miguel Vallejo, que se encuentra en el Museo Regional de Querétaro. La pintura de Atotonilco se refiere al pecado original y la expulsión de los primeros padres, quienes aparecen a los pies de Miguel y sus huestes que arrojan a los ángeles rebeldes hacia la Tierra. (Fig. 34) La pintura de Vallejo es más descriptiva de modo que los ángeles caen y se transforman en bestias zoomorfas. No está por demás reiterar la presencia de elementos neoplatónicos en la conformación del cristianismo, y que la belleza y la fealdad estaban asociadas al estado del alma. Por consiguiente, aquellos ángeles que fueron hermosos, al momento de su fallo y envilecimiento, quedaron deformados y con aspecto macabro. Los animales con que Vallejo identificó a los ángeles caídos son simios, mientras que a la bestia apocalíptica le colocó distintas cabezas de animales: algunas que podrían ser de lagartos como dragones o serpientes, otras con rasgos felinos semejantes a leones y jaguares, y una de lechuza. Probablemente, estas correspondencias simbolizan los pecados capitales u otros vicios. (Fig. 35)

La literatura también hizo hincapié en la transmutación degradante de ángeles en diablos, es decir, mantuvo el sentido moral y neoplatónico de la apariencia física:

¿Cómo caíste cuitado? ¿Cómo caíste de tanta altura como la que te dio tu creador? No fue tu caída menos que del lugar más sublime

<sup>106</sup> Apocalipsis, 12, 3-4.

<sup>107</sup> José de Santiago Silva, *Atotonilco. Alfaro y Pocasangre*, 1ª edición en la colección. México, Instituto de la Cultura de Guanajuato, La Rana, 2004 (*Arquitectura de la fe*), p. 318-319.

Fig. 33. La creación y la caída de los ángeles. ►



<sup>108</sup> Bernardo de Frías, *Sermón en la festividad del glorioso arcángel san Miguel*, f. 12v., apud Berta Gilabert Hidalgo, "1. Escenas bíblicas", en manuscrito de *Las caras del maligno, Nueva España, siglos XVI al XVIII*, tesis doctoral en proceso para obtener el grado de doctora en historia de México. Tutor: Dr. Antonio Rubial, cotutores: Dra. María Dolores Bravo Arriaga y Dra. Martha Raquel Fernández García. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Facultad de Filosofía y Letras.

donde te criaron. Caíste del Cielo al más ínfimo lugar, al infierno Lucifer. Eras como el lucero entre las estrellas: el príncipe de la luz, vestido de resplandores, adornado de todas las virtudes, y cayendo veniste [sic.] a ser príncipe de las tinieblas. Tu primero ser todo era vida, porque tu mañana fue llena de gracia; pero agora eres noche lóbrega y muerte eterna ¿Cómo caíste cuitado? Caíste porque quisiste. Caíste porque te amaste desordenadamente.<sup>108</sup>

Aunque los teólogos planteaban que nadie, ni Cristo, podían salvar a los presos de Satán, a lo largo del siglo XVIII se acrecentó la devoción a la Virgen de la luz, cuyos atribu-

tos parecían contradecir las creencias anteriores; entre ellos porta en la mano izquierda una cesta de corazones inflamados y al niño Jesús, mientras, con la diestra, extrae un alma de las fauces de Leviatán. Como semejante representación se prestaba a la interpretación herética de María como suprema poderosa, fue prohibida o, en su defecto, alterada de tal suerte que desapareciera el reptil que la acompañaba. Así era factible modificar la interpretación y argumentar que la Virgen de la luz intercedía por las ánimas que pagaban culpas menores en el purgatorio. (Fig. 36)



◀ Fig. 34. La batalla entre ángeles y demonios contextualizada en el Génesis.  
▼ Fig. 35. La deformación de los ángeles arrojados.



Fig. 36. *Virgen de la luz.* ►



<sup>109</sup> Vid. supra notas 56, 57, 61 y 71 Cf. *Un privilegio sagrado: la Concepción de María Inmaculada. Celebración del dogma en México.* Museo de la Basílica de Guadalupe, Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, 2005, p. 286-288.

Para concluir este breve panorama de la pintura “infernál” novohispana, es digno citar un lienzo anónimo que pertenece a la colección BANAMEX, registrado bajo el título *Tota pulchra*, por el contenido alegórico-inmaculista que rodea a María. Este óleo del siglo XVII representa a la Virgen al momento de tomar por la mano a un anciano, quien porta una manzana. Parece que ella lo libera de las cadenas que lo mantienen cautivo. Sin lugar a dudas, esta pintura parte de la tradición del descenso al Hades y la resurrección de Cristo, entendidos como la Anástasis.<sup>109</sup> De esta manera, se entiende que María, como

“nueva Eva”, a través del fruto de su vientre, propicia la liberación de los justos presos en uno de los limbos y concede la esperanza en la salvación. (Fig. 37)

Las imágenes novohispanas del infierno cambiaron conforme a las creencias y necesidades de los tres siglos de dominio virreinal: mientras las pinturas infernales del siglo de la conquista desarrollaron un discurso basado en tormentos físicos, las obras de la última centuria en Nueva España expusieron con mayor interés castigos de corte anímico y psicológico.





◀ Fig. 37. *La Virgen triunfa sobre el Hades.*

## II. LA APERTURA DEL INFIERNO

### A TRAVÉS DE SUS PENAS

¿qué mejor arte y traza puede haber para cerrar aquel abismo de penas a los muertos, que abrirlo a la consideración de los vivos? <sup>110</sup>

#### 1. Descripción de la pintura Las penas del infierno

La pintura *Las penas del infierno* fue realizada durante el siglo XVIII y en la actualidad se exhibe en la sala “Tres siglos de pintura en México”, de la Pinacoteca de la Profesa, en la ciudad de México.<sup>111</sup> Esta obra es de formato rectangular, mide 245 x 213 cm,<sup>112</sup> está ejecutada con la técnica de óleo sobre tela y presenta una mutilación en el margen izquierdo de aproximadamente cinco centímetros. La obra está organizada en tres registros horizontales superpuestos. El inferior y el medio están subdivididos en cuatro y tres secciones transversales, respectivamente, en las que se ven siete grutas pobladas por demonios y condenados, los habitantes del infierno según la teología cristiana. En la zona superior, cuya altura es considerablemente reducida respecto a las dos anteriores, se representó la caída de los cautivos y el arrastre que las huestes demoniacas hacen de ellos. (Fig. 38)

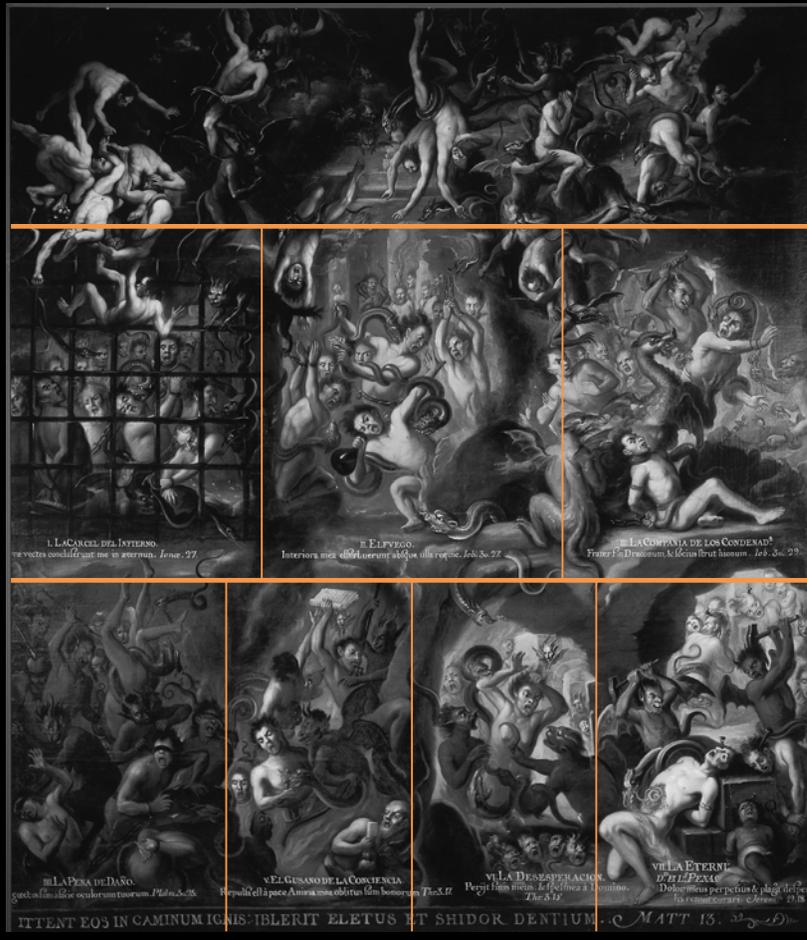
<sup>110</sup> Pablo Señeri, *op. cit.*, p. 3.

<sup>111</sup> Este edificio perteneció a la Compañía de Jesús y más tarde, con la expulsión de los jesuitas en 1767, pasó a la congregación del Oratorio de San Felipe Neri, misma que hoy lo resguarda y administra.

<sup>112</sup> *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España.* México, Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte A.C., Grupo financiero BANAMEX-Accival S.A. de C.V., Elek, Moreno Valle y Asociados, Grupo ICA, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad del Claustro de Sor Juana, Ediciones del Equilibrista, Turner Libros, 1994, p. 418.

Fig. 38. Las penas del infierno: división por planos superpuestos y secciones. ►

Fig. 39. Las penas del infierno: líneas y proporciones áureas. ▼



La composición de este lienzo manifiesta los principios de la sección áurea.<sup>113</sup> Las líneas verticales y horizontales que tejen una retícula áurea fueron aprovechadas para construir el primer plano de cavernas. Además el segundo plano equivale en altura al primero, ya que tiene como unidad métrica la sección áurea del total de la pintura. (Fig. 39)

Esta pintura evoca dos estructuras consagradas en la tradición pictórica para conformar la composición: por un lado, empleó el formato en equis, también llamado “cruz de san Andrés”, y por el otro, utilizó el sistema por correspondencias. La primera consiste en el orden impuesto por dos líneas que unen diagonalmente los ángulos opuestos de la superficie pictórica y que se intersectan en el centro del lienzo, de modo tal que resulta una cruz, en forma de equis. (Fig. 40) La composición puede subdividirse si se trazan dos ejes perpendiculares, uno vertical y otro horizontal, que atraviesen por el centro del lienzo. El resultado son cuatro paralelepípedos, cortados diagonalmente por cada uno de los cuatro brazos de la “cruz de san Andrés”. Si se trazan las diagonales inversas en cada caso, se obtendrá una equis en cada sector, la cual se subdivide nuevamente mediante nuevos ejes transversales. Gracias a esta composición cruciforme, la pintura mantiene una estabilidad visual pese al dinamismo de las múltiples imágenes que la conforman. (Fig. 41)

Por su parte, la composición por correspondencias tiene como principio la relación lineal entre los puntos periféricos más impor-

tantes del lienzo. Éstos son los cuatro puntos medios longitudinal y transversal, los ocho áureos y los cuatro angulares. (Fig. 42) Otros puntos importantes en este modo compositivo son los situados en los cuartos de la longitud total de cada costado. La trama de líneas transversales entre estos puntos, amén de otros secundarios y de la composición en equis, para distribuir grupos de condenados y demonios, determinar postura, inclinación y miembros de los seres y sugerir el movimiento de sus acciones. Mientras que en algunas intersecciones fueron dispuestos elementos y personajes clave. (Fig. 43)

Respecto a la figura humana, el pintor empleó soluciones teatrales y dramáticas como luces dirigidas, contrastes lumínicos para moldear las masas y expresiones acentuadas; mediante el uso de las diagonales compositivas ya señaladas los personajes denotan agitación y dinamismo. Éstos muestran casi en su totalidad posturas abiertas, es decir extremidades separadas del tronco, y abundan las posiciones en *contraposto*, ya que el torso y la cadera de varias figuras giran en sentido contrario.

A pesar de que en todo el lienzo existen recursos comunes, tales como una pincelada corta y ordenada, o la preferencia por figuras delimitadas por contornos,<sup>114</sup> igualmente se aprecia una calidad heterogénea, sobre todo en el estudio anatómico, que sugiere la presencia de dos manos ejecutantes. Mientras los personajes que simulan caer en el plano superior se distinguen por una estructura proporcionada, trazos cuidados y un modelado preciso, soluciones que parecen de filia-

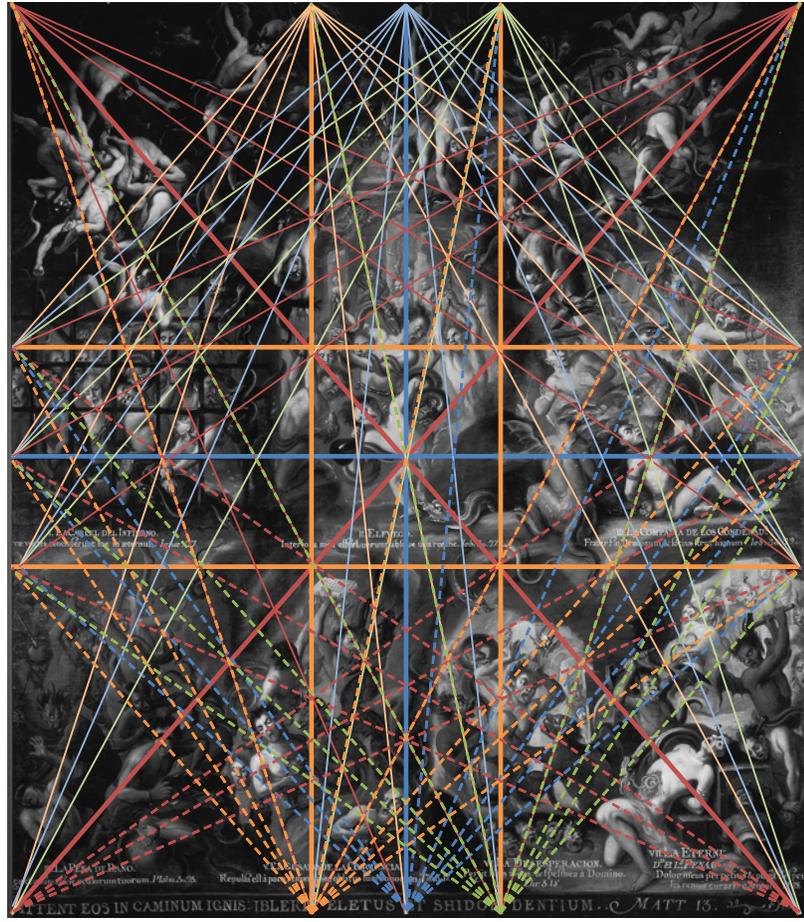
<sup>113</sup> La proporción áurea está determinada por las fracciones 0.382 y 0.618 del total de la unidad.

<sup>114</sup> Se trata de una obra lineal, vid. Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, prólogo Enrique Lafuente Ferrari, 3ª ed. México, Espasa Calpe, 2007 (Austral, Ciencias y Humanidades), p. 56.

Fig. 40. Las penas del infierno: líneas áureas, "cruz de san Andrés" y ejes medios vertical y horizontal. ►

Fig. 41. Las penas del infierno: subdivisión de la "cruz de san Andrés". ▼

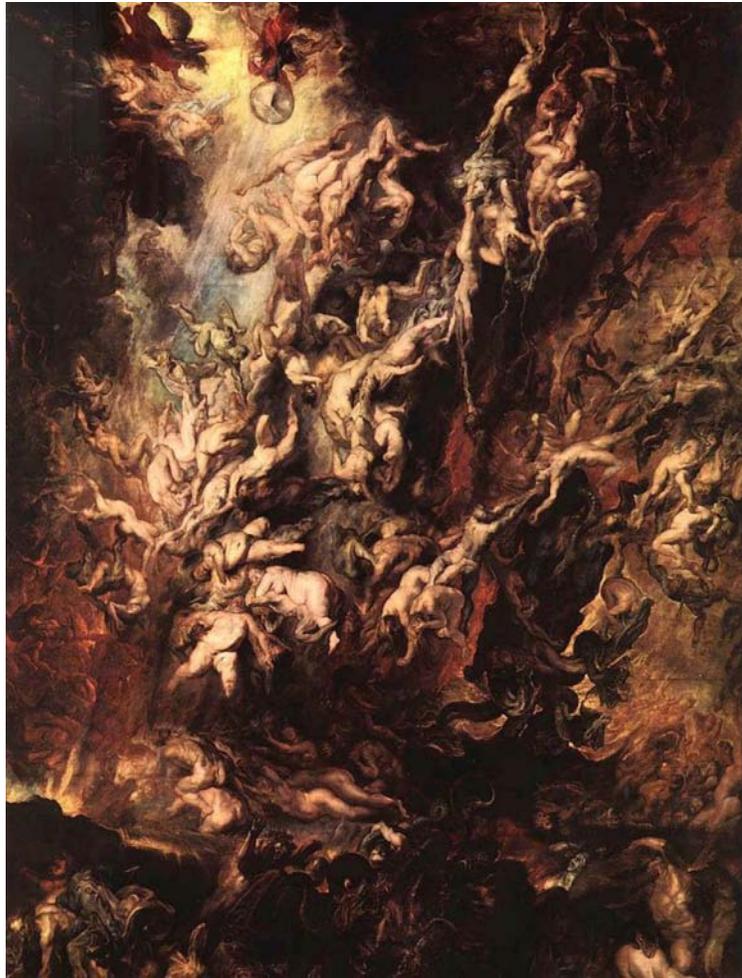




◀ Fig. 42. Las penas del infierno: correspondencias.  
▼ Fig. 43. Las penas del infierno: algunas líneas compositivas importantes por correspondencias.



Fig. 44. Pieter Pawel Rubens, La caída de los condenados. ►



<sup>115</sup> Jaime Morera, *Eternidad novohispana... op. cit.*, p. 161. Este autor cita un grabado que sigue la pintura enunciada de Rubens, y que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid. Considero pertinente agregar tres proposiciones. En primer lugar, suscribo la afirmación del doctor Morera en cuanto a la buena calidad del dibujo y la técnica pictórica en este registro de la obra en cuestión. Sin embargo difiero de su parecer en dos ideas de la siguiente frase: "Las masas de cuerpos entrelazados que

caen precipitando hacia la caverna recuerdan el espíritu barroco de los grabados de Rubens: cuerpos que caen al vacío sin orden ni concierto." Por un lado, hablar de "espíritu barroco" como sinónimo de orden nulo sugiere que el autor asume el primer significado del término barroco, aquel elucubrado durante el siglo XVIII y cuya finalidad era demostrar el "mal gusto" que los estetas e historiadores ilustrados encontraban en la producción plástica del siglo que les precedía. Por otro, no hallo factible hablar de "ningún orden ni concierto", tanto en la obra de Rubens como en *Las penas del infierno*. En ambas, el movimiento y las escenas en plena acción, implican un complejo orden tal como fue revisado en la estructura compositiva. Claro está que se trata de un orden distinto al estatismo clasicista. Arnold Hauser equipara este tipo de imágenes con escenas "cinematográficas", ya que capturan "fotográficamente" el dinamismo del suceso representado: "los sucesos representados parecen haber sido acechados y espiados". Vid. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, t. 1 "Desde la Prehistoria hasta el Barroco", versión castellana de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, corrección de René Palacios More, introducción de Valeriano Bozal. Madrid, Debate, 1998, p. 501.

Como ya advirtió Jaime Morera, parece que el autor utilizó algún

grabado europeo como fuente, ya que los escorzos del plano superior recuerdan lienzos como *La caída de los condenados* de Pieter Pauwel Rubens, maestro flamenco del siglo XVII, que se encuentra en la Pinacoteca Antigua de Múnich,<sup>115</sup> (Fig. 44) o como *La caída de los ángeles rebeldes* de Charles le Brun, pintor francés activo durante el reinado de Luis XIV, conservado en el Museo de Bellas Artes de Dijon. (Fig. 45)

En cuanto a la técnica, la pintura fue elaborada sobre un lienzo recubierto con imprimatura roja, elaborada a partir de óxido de hierro, color socorrido por los pintores a lo largo de los siglos XVII y XVIII, gracias al cual adquiere una atmósfera cálida, acorde con el tema ígneo del



◀ Fig. 45. Charles le Brun, La caída de los ángeles.

infierno. Por el tema desarrollado, los colores y pigmentos más abundantes en este óleo y distinguibles a simple vista son el rojo y el negro.<sup>116</sup> En lo que toca a este último, con toda probabilidad se trata de residuos de materia orgánica quemada o de negro de humo.<sup>117</sup> Por su parte los pigmentos rojos que se aprecian son minerales y pueden ser óxidos de hierro, conocidos genéricamente como sinopia o pórvido, y sulfuro de mercurio, llamado cinabrio.<sup>118</sup> Otros colores utilizados son ocre y marrones, probablemente elaborados a partir de tierras. El amarillo ocre quizá sea alguna arcilla que contenga limonita (óxidos hidratos de hierro). Además aparecen tres colores minerales: el azul de Prusia, pigmento elaborado en laboratorios (ferrocianuro férrico),<sup>119</sup> el albayalde, conocido como blanco

de plomo (elaborado con carbonato básico de plomo),<sup>120</sup> y el amarillo de Nápoles, un compuesto de plomo (antimoniato básico de plomo) elaborado químicamente.<sup>121</sup>

Finalmente, para elaborar las carnaciones, el pintor recurrió a pigmentos rojos y ocre. Sin embargo los cuerpos de la parte superior aún reflejan el uso de la técnica medieval del verdacho, la cual consiste en aplicar tierra verde (silicato ferroso) matizada con albayalde como fondo para los cuerpos y para enfatizar las sombras.<sup>122</sup> Con el fin de dar efectos de luz y relieve, recubrió las mejillas y los cuerpos con cinabrio y albayalde, degradado aquél con éste en varios tonos.<sup>123</sup>

<sup>116</sup> La relación que hago entre algunos colores visibles en el lienzo y los pigmentos que posiblemente les corresponda, está fincada en la apreciación visual del lienzo y en la paleta habitual de la época virreinal. Es pertinente apuntar que la pintura *Las penas del infierno* fue recientemente intervenida para su restauración. Las fotografías que de ella se incorporaron en el catálogo ya citado *Juegos de ingenio y agudeza...*, todavía retratan el reprochable estado de conservación en que se encontraba la obra, contrario

al buen estado en que se halla actualmente.

<sup>117</sup> El hollín recogido tras la combustión de aceite de linaza. Vid. Cennino Cennini, *El libro del arte*, comentado y anotado por Franco Brunello, introducción de Licisco Magagnato y traducción del italiano por Fernando Olmeda Latorre. Madrid, Akal, 2002. (Fuentes de arte, 5) p. 64-65.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 51, 65-67.

<sup>119</sup> También llamado ferrocianuro de hierro (III).

<sup>120</sup> Cennino Cennini, *op cit.*, p. 49.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 46, 184.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

2. *Apreciación iconográfica*

La pintura *Las penas del infierno* refiere dos preceptos teológicos comunes sobre la naturaleza del infierno. El primero es su ubicación subterránea y su acceso gravitacional, o a través de la fuerza demoníaca que atrae a los condenados hacia las entrañas de la Tierra. El otro y más evidente refiere a sus moradores: los condenados y los demonios, encerrados en el abismo desde tiempos de la creación y verdugos perpetuos de aquéllos, mientras los castigados son las almas de los muertos en pecado.

*Las penas del infierno* es la única pintura novohispana que hasta ahora he localizado con una constitución infernal compartimentada, mediante grutas “abiertas” en el lienzo que recrean las entrañas terrestres de manera casi arquitectónica. En los segundos planos se aprecian galerías conformadas por soportes pétreos que funcionan como pilares y que sostienen las “bóvedas” infernales. Dentro del contexto general de la plástica escatológica virreinal, sólo existe otra pintura que muestra una intención semejante, empero su tema es el purgatorio, el óleo de *Ánimas ejecutado* por Cristóbal de Villalpando para la parroquia de Tuxpan, Michoacán. (Fig. 46)

Elementos fundamentales para comprender iconográficamente la pintura son las cartelas colocadas al pie de cada cueva. Éstas constan de dos partes: un título que precisa el tipo de sufrimiento que se padece en cada caverna y un versículo bíblico que sugiere una explicación teológica para cada caso. Los títulos

están escritos en español y las citas bíblicas, en latín. Estas últimas presentan una ortografía accidentada, referencias erradas a los versículos bíblicos, amén de las mutilaciones del lienzo que impiden parcialmente su reconstrucción.<sup>124</sup> (Cuadro 1) Además de los títulos de las cuevas, la pintura posee una cartela general en el margen inferior que reza [Mi]ttent eos in caminum ignis: ibi erit fletus et shidor [stridor] dentium, Matt. 13. La referencia puntual a la que remite es el versículo Mateo 13, 42:<sup>125</sup> “los arrojarán en el horno de fuego; allí será el llanto y el rechinar de dientes.” Esta cartela articula el conjunto de cavidades infernales y da sentido a la caída de los réprobos, apreciada en el registro alto del lienzo.

Las imágenes y textos están vinculados a manera de resaltar su finalidad pedagógica y corresponden al lenguaje de los emblemas, sintagmas simbólicos usados en la época como vehículos de mensajes morales. Cada emblema implica una estructura tripartita: una figura, un título o mote y una glosa o comentario, mismo orden que aparece en las cuevas de *Las penas del infierno*.<sup>126</sup>

Los historiadores de arte que han estudiado *Las penas del infierno* coincidieron en que se trata de una obra didáctica, utilizada como estímulo y complemento visual a una serie de reflexiones llamadas genéricamente ejercicios espirituales. Éstos consistían en lecturas y meditaciones, creadas con base en los preceptos eclesiásticos, a fin de propiciar un razonamiento moral sobre las acciones del hombre en la tierra, en aras de la salvación de sus almas. Además, los ejercicios

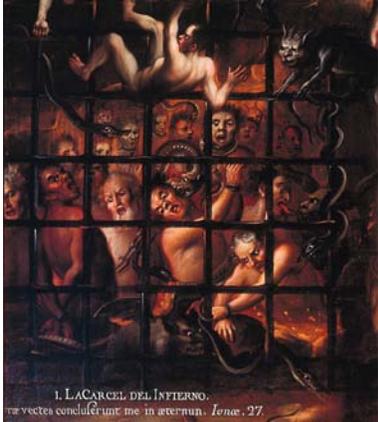
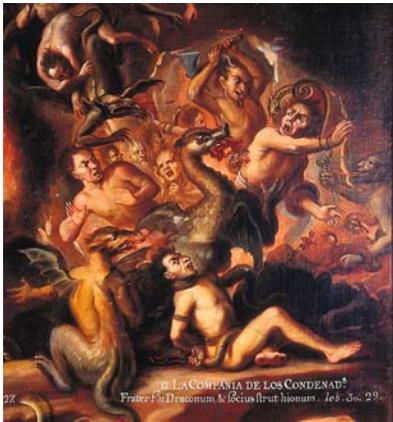
<sup>124</sup> Elisa Vargaslugo, “Las penas del infierno” en *Arte y mística del barroco*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Colegio de San Ildefonso, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Departamento del Distrito Federal, Ediciones El Equilibrista, Turner Libros, 1994, p. 145. La doctora Vargaslugo escribió para el catálogo de la exposición *Arte y mística del barroco* el estudio iconográfico más completo hasta ahora sobre la pintura en tratamiento. Para el análisis presente interesa la importante contribución que esta historiadora del arte hizo al ofrecer la paleografía, transcripción y traducción del latín al español de las cartelas. Ella dio noticia de los problemas ortográficos y bíblicos en las inscripciones. La revisión y traducción final de los textos latinos para *Arte y mística...* se deben al maestro Bulmaro Reyes Coria, del Departamento de Estudios Clásicos del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Las transcripciones consideradas a lo largo del trabajo presente son suyas, mientras que las traducciones fueron tomadas de la Biblia de Jerusalén.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>126</sup> Por estas características, la pintura fue incluida en el corpus de la exposición *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, celebrada en el Museo Nacional de Arte durante 1994. *Juegos de ingenio y agudeza... op. cit.*

◀ Fig. 46. *Las gale-  
ras del purgatorio.*



Cuadro 1. Las siete cavernas de <i>Las penas del infierno</i> .	
Imagen	Título y cita bíblica
 <p>I. LA CÁRCEL DEL INFIERNO. [Te]rrae vectes concluserunt me in aeternum. <i>Jonae</i>. 27.</p>	<p><b>I. La cárcel del infierno</b></p> <p><i>[Te]rrae vectes concluserunt me in aeternum.</i> <i>Jonae</i> 27</p> <p>“La Tierra echó su cerrojo tras de mí para siempre.” <i>Jonás</i> 2, 7</p>
 <p>II. EL FUEGO. Interiora mea efferbuerunt absque ulla requie. <i>Job</i>. 30, 27.</p>	<p><b>II. El fuego</b></p> <p><i>Interiora mea efferbuerunt absque ulla requie.</i> <i>Job</i> 30, 27</p> <p>“Las entrañas mías hirvieron sin algún descanso.” <i>Job</i> 30, 27</p>
 <p>III. LA COMPAÑÍA DE LOS CONDENADOS. Frater fui Draconum &amp; socius Struthionum. <i>Job</i>. 30, 29.</p>	<p><b>III. La compañía de los condenados</b></p> <p><i>Frater fui Draconum et socius Struthionum,</i> <i>Job</i> 30, 29.</p> <p>“Hermano fui de dragones y compañero de avestruces”. <i>Job</i>, 30, 29</p>



**IV. La pena de daño**

*[Proie]ctus sum a facie oculorum tuorum,  
Psalm. 30, 23*

“Fui arrojado de la faz de los ojos tuyos”,



**V. El gusano de la conciencia**

*Repulsa est a pace anima mea; oblitus sum  
bonorum, Thr[eni]. 3, 17*

“Mi alma fue rechazada de la paz; me olvidé de las cosas buenas”, Lamentaciones, 3, 17



**VI. La desesperación**

*Perijt finis meus: et spes mea a Domino,  
Thr.3, 18*

“Peció el fin mío, y la esperanza mía en el Señor”, Lamentaciones 3, 18



**VII. La eternidad de las penas**

*Dolor meus perpetuus [La palabra correcta  
es perpetuus], et plaga [mea] despe[rabi] Lis  
renuit curari, Jerem. 15, 18*

“El dolor mío perpetuo y la llaga mía desesperante rehúsa curarse”, Jeremías, 15, 18

Fig. 47. *Frontis de El infierno abierto al cristiano.* ►



espirituales fueron vistos como un medio eficaz para expiar las culpas a causa de los “malos actos” humanos. En la praxis se complementaban con mortificaciones y privaciones al cuerpo, tales como ayunos, vigilia, penitencias y autoflagelaciones.<sup>127</sup>

Los ejercicios espirituales que mayor repercusión tuvieron en la época fueron los escritos por Ignacio de Loyola, santo reconocido como uno de los principales opositores de la reforma luterana del siglo XVI, por lo que la historiografía los ha relacionado con el óleo *Las penas del infierno*.<sup>128</sup> Aún cuando esta interpretación tuviera sentido por la cercanía que existe entre la reflexión que san Ignacio dedicó al infierno, en su Ejercicio V, con ciertos elementos del lienzo, la fuente literaria directa que motivo esta pintura es *El infierno abierto al cristiano*, escrito por el jesuita italiano Pablo Señeri.<sup>129</sup>

A continuación hablaré sobre esta obra, las ediciones que tuvo en el virreinato y la manera como sirvió de referente para diversas obras plásticas.

### 3. Las fuentes literaria y gráfica de *Las penas del infierno*

#### a. *El infierno abierto al cristiano* de Pablo Señeri

Pablo Señeri fue un teólogo y misionero jesuita que nació en 1624, en Italia, y que gozó de reconocimiento por la vida ascética que seguía y

por su fecunda obra bibliográfica. Fue un hombre comprometido con defender y extender las creencias dogmáticas de la iglesia católica, amén de combatir posturas consideradas heréticas como el quietismo, divulgado por el español Miguel de Molinos.<sup>130</sup>

Bajo esta línea doctrinal, Señeri fue un autor prolífico interesado especialmente por las vías de salvación del hombre. Escribió numerosos libros acerca de los sacramentos, guías para confesores, textos de consejo e instrucción sacerdotales, así como de carácter reflexivo y moralizante. Entre sus obras más importantes puede citarse *El confesor instruido*, *El cristiano instruido en su ley*, *Quaresimale*, *Maná del alma* y *El infierno abierto al cristiano*.

Pablo Señeri murió en 1694, tras lo cual inició un proceso para canonizarlo. Aunque no se consagró como santo, la Iglesia lo llamó “siervo de Dios” y lo reconoció venerable, es decir como hombre ejemplar, digno de ser evocado por su virtuosismo cristiano y de ser imitado por la humanidad.

Señeri escribió *El infierno abierto* “contra la ignorancia y la inconsideración de los hombres”,<sup>131</sup> y con afán de confrontar las manifestaciones religiosas heterogéneas desarrolladas en el siglo XVII, entre ellas, los quietistas. Este autor, a lo largo del texto, presenta conjuras contra quienes consideraba “herejes”, “escépticos” e ignorantes de la “verdadera fe”. La intención que tuvo al escribir esta obra era “cerrar el averno” y lograr que los vivos “abrieran los ojos” ante las penas que sufrirían cuando muertos.<sup>132</sup> (Fig. 47)

<sup>127</sup> “El lienzo que aquí se expone, como representación del infierno, [...] constituye una obra didáctica, pues seguramente era utilizado para apoyar la composición del lugar [el infierno], ejercicio de imaginación que era necesario para asimilar mejor la práctica de los ejercicios espirituales. [...] Por supuesto que la imaginación del ejercitante trabajaba mejor con este lienzo enfrente, pues ante su vista, acompañada por las palabras bien entonadas del texto ignaciano, se produciría una especie de audiovisual, muy eficaz para conmover el alma y llevarla al arrepentimiento.” Elisa Vargaslugo, *op. cit.*, p. 145.

<sup>128</sup> *Vid.* Lorenza Autrey Maza, Karen Christianson Viesca y Ma. del Carmen Pérez Lizaaur, *La Profesora en tiempo de los jesuitas. Estudio histórico-artístico*. Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana: Departamento de Historia, 1973, y Elisa Vargaslugo, *op. cit.*

<sup>129</sup> Su nombre italiano fue Paolo Segneri. Utilizo a lo largo de este escrito su hispanización.

<sup>130</sup> Miguel de Molinos desarrolló el quietismo en escritos como *Dux Spiritualis*, publicado en Roma en 1675. El papa Inocencio XI, doce años más tarde, condenó 68 de sus proposiciones quietistas. Este sistema se fundamentaba en la idea de que el hombre aniquilara sus potencias y que el deseo de realizar algo activamente ofende a Dios. El hombre debería abandonarse enteramente a Dios y permanecer como un cuerpo inanimado. El hombre debería permitir que el demonio obrase a su antojo, sin escrúpulos ni dudas, y no tendría necesidad de confesar sus actos, porque así el alma se sobrepondría al demonio, adquiriría un “tesoro de paz” y alcanzaría una estrecha unión con Dios llamada “muerte mística”. Heinrich Denzinger, *op. cit.*, §2181-2192, 2201-2269.

<sup>131</sup> Pablo Señeri, *op. cit.*, p. 1.

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 3.

El infierno abierto partió en intenciones y motivaciones de los Ejercicios espirituales de san Ignacio de Loyola.<sup>133</sup> Además utilizó la Biblia, obras medievales de la patrística, como san Agustín y san Jerónimo, y de la escolástica, por ejemplo santo Tomás de Aquino y san Bernardo de Claraval, acuerdos del magisterio eclesiástico e incluso refirió testimonios de apariciones de condenados en la tierra, que conoció a través de la literatura eclesiástica y de la tradición oral.<sup>134</sup>

Como el propio Señeri lo define, *El infierno abierto* fue un “tratadillo” integrado por siete consideraciones sobre las “verdades” del infierno, las cuales deberían ser leídas una cada día de la semana. Para hacer más claro el discurso dividió cada una de ellas en tres puntos y las acompañó con oraciones dedicadas a los más poderosos intercesores y veladores de los hombres, según la tradición católica. El autor recomendaba que cada mañana se dedicara un poco de tiempo a leer y penetrar en estas meditaciones. Su meta era persuadir a sus lectores a que cambiasen los “placeres y deleites” por una vida más acorde a los principios cristianos, para lo cual mandaba cumplir con los sacramentos, seguir los preceptos bíblicos, basarse en la doctrina eclesiástica y temer a la justicia divina.

La concepción de las penas infernales sufrió un proceso de simplificación y racionalización durante los siglos XVII y XVIII. La teología quiso dismantelar la configuración medieval de castigos especializados para proponer un infierno donde éstos se redujeran a tres: la pena de sentido, la pena de daño y la pena de eternidad. El

libro de Pablo Señeri se inscribe en este contexto, suposición que se constata apelando a la estructura del texto.

Por su contenido, las siete reflexiones de Señeri pueden clasificarse en cuatro grupos: el primero incluye los apartados que dan preferencia a la descripción del ambiente físico del infierno y las penas contra los sentidos. A él corresponden “1. La cárcel del infierno” y “2. El fuego”, las cuales respectivamente abundan sobre la estructura, las tinieblas, y el hedor que allí prevalecían, así como en la calidad, cantidad, elevación y origen de sus llamas.<sup>135</sup>

Al segundo grupo corresponde sólo “3. La compañía de los condenados”, meditación descriptiva de las características físicas y psicológicas de los habitantes del infierno, ya fuesen demonios o condenados. Además habla de cómo los cautivos se harán daño unos a otros, sobre todo si en vida fueron cómplices de pecado.

Los ejercicios que tratan la naturaleza de las penas psicológicas y del alma integran el tercer grupo. Éstos son “4. La pena de daño”, donde se expone que no ver a Dios es el infinito y doloroso castigo para quienes incurrieron en pecado; “5. El gusano de la conciencia”, tormento originado en la memoria de los deleites pasados, el arrepentimiento de los pecados cometidos y las ocasiones de enmienda perdidas, y “6. La desesperación”, estado anímico causado por la duración e intensidad de las penas infernales, así como por el conocimiento que los condenados tienen acerca de la gloria de los bienaventurados.

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 17-18, 99, 144, 156-157.

<sup>135</sup> La manera cómo Señeri distribuyó los tormentos infernales en sus meditaciones coincide con otras obras europeas contemporáneas suyas, por ejemplo los sermones de los jesuitas La Colombière y Clauio Texier (últimas décadas del siglo XVII), *La Bibliothèque des prédicateurs de Vincent Houdry* (Lyon, 1713), el *Catéchisme ou abréguez de la doctrine chrétienne, cy-devant intitulé catéchisme de Bourges*, de La Chétardie, cura del templo de *Saint-Suplice* de París (Lyon, 1736); incluso libros jansenistas como *Essai de morale. Quatrième volumen contenant deux traités, le premier sur les quatre fins dernières de l'homme* (París, 1678), de P. Nicole. Georges Minois, *op. cit.*, p. 292-318.

En el último grupo únicamente se halla “7. La eternidad de las penas”, quizá el apartado más ininteligible para los lectores, ya que aborda cuestiones filosófico-teológicas acerca del tiempo, la continuidad y la justicia divina. En éste el autor expuso la infinita, inmutable y justa existencia de los tormentos del infierno.

Los títulos de las siete meditaciones de Señeri fueron acompañados por citas bíblicas que abundan sobre el contenido de cada reflexión. Estos textos son los mismos que aparecen como cartelas en las cuevas de la pintura *Las penas del infierno*, lo cual indica que *El infierno abierto* indudablemente fue el texto que sirvió de apoyo para este óleo.

El autor invitaba a sus lectores para que se esforzaran por comprender a profundidad el contenido del libro y a guardarlo en su corazón. Esta exhortación remite a la idea, de origen griego, que en este órgano habitaba el alma del hombre, entidad a la cual se atribuía las capacidades de discernimiento, razonamiento y sentimiento y asimismo valorada como la parte que unía a los mortales con Dios. Señeri afirmó que las potencias interiores del hombre son más perfectas y vulnerables al sentimiento y al dolor.<sup>136</sup>

Bajo estas premisas, en primer término concibió las penas de su libro como atentados contra las facultades psíquicas del alma, y en segundo, del cuerpo. Si se comparara *El infierno abierto al cristiano* con otros libros descriptivos de las torturas infernales, las penas de Señeri resultarían inteligibles, por

ejemplo, junto a las citadas en el *Apocalipsis* de san Pablo, las meditaciones de santo Tomás de Aquino o las narraciones místicas de su contemporánea hispana santa Teresa de Ávila. Mientras estos últimos autores enfatizaban el carácter físico del sufrimiento infernal, *El infierno abierto* centra su atención en padecimientos metafísicos.

Durante la época en que se escribió este libro, el pensamiento filosófico, científico y teológico fue impactado por el racionalismo, corriente gnoseológica encabezada por René Descartes, que enfatizaba el papel de la razón en el proceso cognoscitivo. Su influencia se resintió en la doctrina del infierno, la cual abandonó paulatinamente la preocupación por presentar la diversidad de castigos sensoriales y prefirió utilizarlo como un medio de convencimiento en la prédica contra los herejes,<sup>137</sup> tal como hizo Señeri. Además el privilegio que dieron los filósofos a la capacidad de raciocinio pudo ser también un factor que determinara el peso que este teólogo dio a los malestares del alma frente a las penas de sentido.

Para Señeri, conforme al canon eclesiástico, los pecados cometidos en vida eran la causa de los males escatológicos. A su parecer, éstos se vinculaban a la carne, elemento material que constituye a los hombres, considerado desde los primeros siglos de cristianismo indómito y con marcada tendencia a los placeres lascivos,<sup>138</sup> sin embargo, su origen más profundo estaba en el alma, porque era ella quien desacataba los mandatos divinos. Sostuvo que su primera falta fue abusar y malograr la libertad que Dios le había concedido.<sup>139</sup> Consideró que el mayor peligro para un hombre

<sup>136</sup> Pablo Señeri, *op. cit.*, p. 97-98.

<sup>137</sup> Georges Minois, *op. cit.*, p. 289-291.

<sup>138</sup> Pablo Señeri, *op. cit.*, p. 18.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 11.

era tener en la conciencia un pecado mortal sin confesar, ya que uno solo bastaba para su condenación eterna. Señeri escribió que la vida era frágil como un hilo y que en cualquier instante podría llegar a su fin, razón de más para no guardar una falta mortal en el alma.<sup>140</sup> Por último, el pecado fue la causa por la que Dios, tenido por bueno y amoroso, creara un sitio tan terrible y monstruoso como el infierno.

“No es menos debido a un pecador el infierno, que lo es la sepultura al cadáver.” Con estas palabras Señeri resumió la naturaleza del infierno,<sup>141</sup> el destino adonde caían los que habían satisfecho “los breves y bestiales” apetitos de la carne.<sup>142</sup> Era un sitio antagónicamente paralelo al cielo, ya que mientras en este último los bienaventurados disfrutarían eternamente de gozos, en el primero los condenados padecerían por siempre, sin que nada ni nadie suavizara ni mitigara su penar.<sup>143</sup> Tanto las satisfacciones en el cielo, como los castigos en el infierno, sobrepasarían en duración e intensidad a los placeres y los dolores que el hombre pudiera experimentar en la vida terrena.<sup>144</sup> Señeri decía que las penas del infierno eran de naturaleza sobrenatural, por consiguiente, inaprehensibles al entendimiento y la lengua humanos.<sup>145</sup> Esto se debía a que era centro de todos los males,<sup>146</sup> y que así como Dios era eterno, infinito sería el sufrimiento en el infierno.<sup>147</sup>

Sobre la salvación, Señeri decía que el infierno tenía una puerta, y que la llave para cerrarla era la vida cristiana,<sup>148</sup> calculaba que de cien mil hombres, cuya vida hubiera sido siempre mala, apenas uno merecería alcanzar perdón de

Dios.<sup>149</sup> Empero el pecador tenía diversos medios que le evitarían caer en el infierno, el primero era “verlo y considerarlo” a través de las meditaciones y ejercicios espirituales.<sup>150</sup> El autor creía en la eficacia de la oración para que el hombre se liberara de la eterna condena. Para prepararse diariamente a meditar, recomendaba que los fieles primero invocaran al Espíritu Santo, después a la virgen María, a quien llama “reina de los ángeles” y “puerta a la culpa cerrada”,<sup>151</sup> y por último, al ángel de la guarda.<sup>152</sup> Exhortaba a que los pecadores consideraran el peligro del pecado mortal y que abandonaran la falsa esperanza de alcanzar su salvación si no enmendaban sus acciones.<sup>153</sup> Señeri descalificaba a los malos cristianos e hipócritas de la fe que no actuaban conforme a sus promesas y que sólo se confesaban con motivo de las fiestas religiosas,<sup>154</sup> pero sobre todo hizo una recomendación: “teme mucho, teme, teme.”<sup>155</sup>

#### b. Las ediciones de *El infierno abierto al cristiano* en el mundo hispánico

Tras la muerte de Señeri, *El infierno abierto al cristiano* fue publicado y ampliamente difundido en el ámbito católico y traducido a varias lenguas. En buena medida tuvo éxito porque apareció editado como epílogo de su también famosa obra *Maná del alma o ejercicio fácil y provechoso para quien desea darse de algún modo a la oración*, una serie de meditaciones diarias escritas para cada uno de los días del mes. Así se conoció en España hasta que en 1701 se publicó de manera autónoma y en español bajo el título *El in-*

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 18, 123.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 104-105.

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 5, 32.

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 146-147.

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 101-102.

<sup>154</sup> *Ibidem*.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 50.

*fierno abierto, para que le halle cerrado el cristiano.*<sup>156</sup> Allí mismo tuvo otras cuatro ediciones aunque de nueva cuenta junto al *Maná del alma*:<sup>157</sup> 1702,<sup>158</sup> 1717,<sup>159</sup> 1724,<sup>160</sup> y 1784.<sup>161</sup>

A principios del siglo XVIII los libros de Pablo Señeri arribaron a Nueva España. Llegaron ediciones europeas de los últimos años del siglo XVII, en italiano y latín; tal fue el caso de *Exposición del miserere*, de *El cristiano instruido en su ley* y de *El infierno abierto al cristiano*.<sup>162</sup> Más tarde circularon ejemplares de las tres primeras ediciones hispánicas del *Maná del alma* con *El infierno abierto* anexo. Éstas tuvieron buena acogida por parte del clero secular y regular y rápidamente se integraron a los acervos bibliotecarios mexicanos y poblanos.<sup>163</sup>

Parece que *El infierno abierto* fue un libro exitoso, lo que le valió dos impresiones en Puebla de los Ángeles: una en 1719,<sup>164</sup> y otra en 1780.<sup>165</sup> La primera edición circuló por Tlaxcala, México y San Miguel el Grande, incluso es probable que haya sido conocida en las misiones jesuitas de California y en Perú.<sup>166</sup> Por su parte, la de 1780 reforzó la doctrina del infierno en la zona céntrica del virreinato, nuevamente arribó a la ciudad de México y se conoció hasta la sierra de Oaxaca.

Las ediciones poblanas de *El infierno* de Señeri respetaron las traducciones ibéricas y por primera vez en su historia bibliográfica el libro fue ilustrado “con estampas que en algún modo” expresaban visualmente las penas. La edición de 1719 fue enriquecida con siete grabados para facilitar la comprensión de los tormentos mediante recursos visuales. No se sabe quién

fue el ilustrador ni se conservan ejemplares de este tiraje en México. Sólo he localizado un volumen de esta edición en la Biblioteca Sutro, en San Francisco, Estado de California (Sutro Library, California State Library), en Estados Unidos de América. Este ejemplar quizá provenga de alguna misión jesuita del septentrión novohispano.

A diferencia de la edición anterior, la de 1780 incluyó nueve láminas y, gracias a que la primera conserva la firma “Villavicencio”, se ha concluido que Manuel Villavicencio fue el grabador que las realizó. Como expondré a continuación, el pintor de *Las penas del infierno* se basó en esta versión de *El infierno abierto*: utilizó las reflexiones de Señeri para la composición, la recreación del ambiente infernal y la caracterización de los condenados; a la vez que recurrió a los grabados para la representación simbólica de los tormentos. (Cuadro 2)

Tal parece que los grabados de la edición de 1780 tienen su antecedente gráfico en las ilustraciones de la edición de 1719, pero lamentablemente no he tenido posibilidad de consultarla. Esta hipótesis la baso en que existen dos pinturas relacionadas con Señeri, cuyas características gráficas son cercanas a los grabados que ilustran la edición de 1780 y que grosso modo pueden fecharse durante la primera mitad del siglo XVIII: una se encuentra en San Dionisio Yauhquemecan, Tlaxcala, y la otra en Atotonilco, Guanajuato. Ya que fueron motivadas por el mismo libro que el lienzo *Las penas del infierno*, estas dos obras son sus antecedentes pictóricos más remotos en Nueva España.

<sup>156</sup> Michael Mathes refiere que las misiones de Baja California tuvieron entre su bibliografía una edición de *El infierno abierto* publicada en Valencia, por Diego de Vega, hacia 1701; *vid.* “Oasis culturales en la Antigua California: las bibliotecas de las misiones de Baja California en 1773”, *Estudios de Historia Novohispana*, vol. 10, México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Históricas, 1991, p. 431. Por su parte la Biblioteca Nacional de España, tanto en la Sede de Recoletos, como en la de Alcalá, conserva una posible reimpresión o reedición de la anterior, ya que no precisan su editor, pero sí rezan “Con licencia, en Valencia, 1701”; además indican “1704 (Mallorca)” y la inscripción “Impresso aora en el Real Convento de Santo Domingo”.

<sup>157</sup> El traductor fue Francisco de Rofrán.

<sup>158</sup> Madrid, por los herederos de Antonio Román.

<sup>159</sup> Madrid, por Juan Sanz.

<sup>160</sup> Barcelona, por Jvan [sic.] Piferrer.

<sup>161</sup> Madrid, por Antonio de Sancha.

<sup>162</sup> Paolo Segneri, *Infernus apertus hominibus christianis ut in illum non descendant... sive considerationes de poenis infernalibus propositae et per ritibus hebdomadae diez distributa e itálico sermone à quondam Patre Societatis Jesu; latinè reddita à P. Maximiliano Rassler*. Múnaco, Joannis Caspari Bencard, 1706.

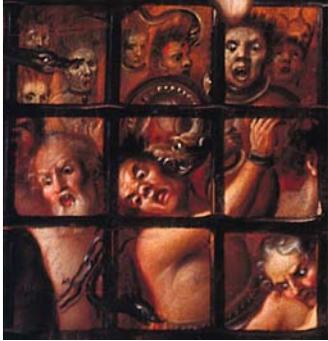
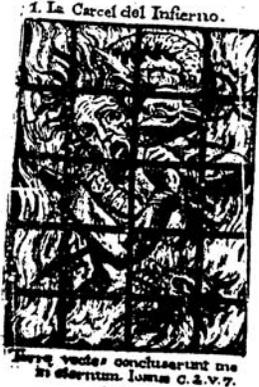
<sup>163</sup> El Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México resguarda ejemplares de las cuatro ediciones. Éstos lucen marcas de fuego de los repositorios de la ciudad de México donde fueron tenidos y leídos. Por ejemplo, la edición de 1717 se conoció en el Colegio de San Pedro y San Pablo, el Convento de San Francisco, el Convento de San Diego y el Colegio de San Fernando; la de 1724 también fue leída en el de Convento de San Cosme y en el de Santa Ana de Coyoacán, en la ciudad de México, y en el de San Agustín de Puebla, mientras que la de 1784 también perteneció al Colegio de San Fernando.

<sup>164</sup> En el taller de la viuda de Miguel de Ortega y Bonilla.

<sup>165</sup> En la oficina nueva de don Pedro de la Rosa.

<sup>166</sup> Ramón Mujica Pinilla, “VI-96 *Un condenado en el infierno*” en Rishel, Joseph J., compilador. *Revelaciones. Las artes en*

Cuadro 2. Fuentes de *Las penas del infierno*.

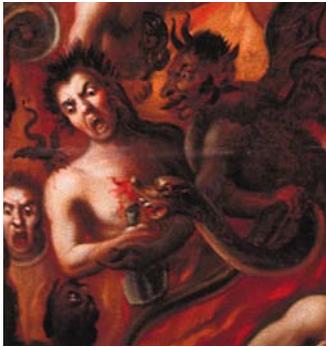
Cuevas de <i>Las penas del infierno</i>	Grbados de <i>El infierno abierto al cristiano</i>
 <p data-bbox="391 997 764 1091"><b>I. La cárcel del infierno.</b> <i>[Te]rrae vectes concluderunt me in aeternum. Ionae 27</i></p>	 <p data-bbox="938 997 1268 1091"><b>1. La cárcel del infierno.</b> <i>Terrae vectes concluderunt me in aeternum. Ionae c.2. v.7.</i></p>
 <p data-bbox="396 1593 764 1688"><b>II. El fuego.</b> <i>Interiora mea efferbuerunt absque ulla requie. Job 30, 27</i></p>	 <p data-bbox="922 1593 1284 1688"><b>2. El fuego.</b> <i>Interiora mea efferbuerunt absque ulla requie. Job. c.30. v.27</i></p>
 <p data-bbox="358 2190 797 2284"><b>III. La compañía de los condenados.</b> <i>Frater fui Draconum et socius Struthionum. Job 30, 29.</i></p>	 <p data-bbox="889 2190 1317 2284"><b>3. La compañía de los condenados.</b> <i>Frater fui draconum &amp; socius Struthionum. Job. c. 30. v. 29.</i></p>



**IV. La pena de daño.**  
*[Proie]ctus sum a facie  
 oculorum tuorum, Psalm. 30, 23*



**4. La pena de daño.**  
*Projectus sum a facie oculorum  
 Tuorum. Psalm. 30. v.23*



**V. El gusano de la conciencia**  
*Repulsa est a pace anima mea; oblitus  
 sum bonorum, Thr[eni]. 3, 17*



**5. El gusano de la conciencia.**  
*Repulsa est a pace anima mea; obli-  
 tus sum bonorum, Thr. c.3. v.17*



**VI. La desesperación.**  
*Perijt finis meus: et spes mea a  
 Domino, Thr.3, 18*



**6. La desesperación.**  
*Perijt finis meus: & spes mea  
 a Domino. Thr. c.3. v.18*



**VII. La eternidad de las penas**  
*Dolor meus perpetuus, et plaga [mea]  
 despe[rabi] Lis renuit curari,  
 Jerem. 15, 18*



**7. La eternidad de las penas.**  
*Dolor meus perpetuus, & plaga  
 mea desperabilis renuit curari. J.c.15.*

Fig. 48. Pintura de Ánimas, parroquia de San Dionisio Yauhquemecan. ▶



c. Repercusión pictórica de la edición poblana de 1719

terrestre, el purgatorio, y en la parte baja, el infierno.<sup>167</sup> (Fig. 48)

*América Latina, 1492-1820.* Brujas, Fondo de Cultura Económica, Antiguo Colegio de San Ildefonso, en colaboración con Philadelphia Museum of Art, Los Angeles County Museum of Art, 2007, p. 448. Este autor fue el primero que reconoció, en los grabados que ilustran la primera edición

El óleo *Ánimas* de la parroquia de San Dionisio Yauhquemecan presenta la reinterpretación más temprana de los grabados de 1719 que he localizado. Esta pintura anónima data de 1735 e integra cuatro registros superpuestos. En ellos fue plasmada una escena fúnebre, punto de partida del alma hacia su destino en el más allá, y los tres destinos escatológicos: en lo alto aparece el cielo; inmediato al plano

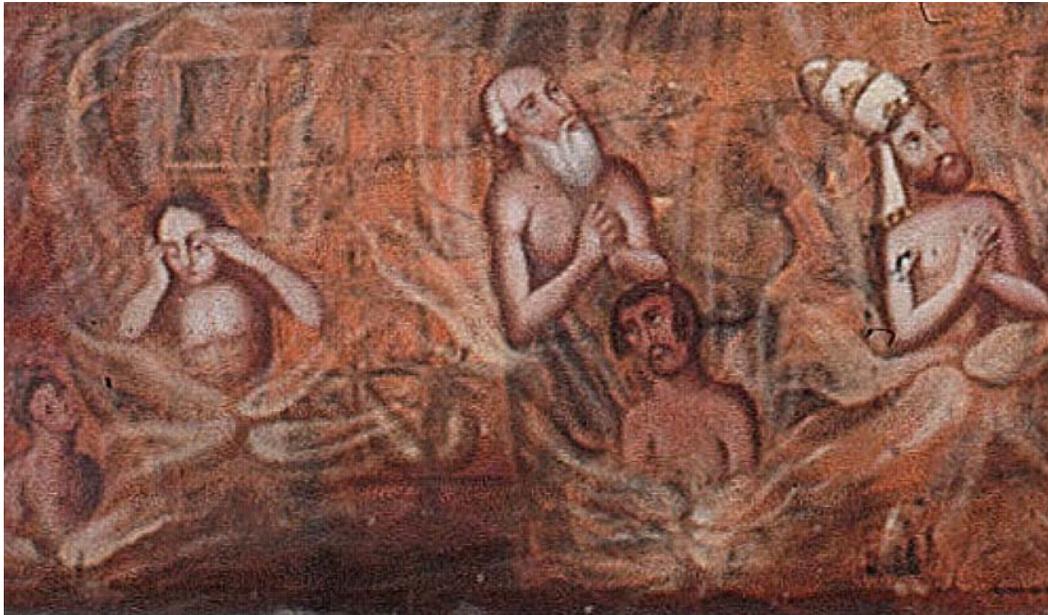
El lienzo de Yauhquemecan fue intervenido, quizá durante el siglo XVIII, para ocultar el infierno bajo la apariencia del purgatorio. Pese a los repintes de llamas y ánimas purgantes, resulta evidente la intención que tuvo el pintor por plasmar un infierno profundo.<sup>168</sup> Se perciben formas humanas presas tras unas rejas, otras con gestos violentos como ojos desorbitados, bocas en actitud de grito y cabellos

poblana de *El infierno abierto al cristiano*, el origen de la iconografía infernal durante el siglo XVIII, en los virreinos españoles en América. Asimismo, gracias a él tuve noticia de esta primera versión poblana del libro de Señeri.

<sup>167</sup> Jesús Franco Carrasco, "Una pintura de ánimas en San Dionisio Yauhquemecan" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 47. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977, p. 118.

<sup>168</sup> El repinte superpuesto al infierno de Yauhquemecan resulta significativo para el estudio de la devoción al purgatorio. Por un lado, evoca su origen como una sección del mismo infierno, y por otro, el desplazamiento que tuvo este último por el purgatorio en el imaginario religioso. Finalmente la doctrina esperanzadora del purgatorio resultaba más alentadora y congruente con los cambios en la mentalidad de la época, que la dicotómica, casi maniquea, teología del infierno contrapuesto radicalmente al cielo.

◀ Fig. 49. *El infierno oculto en la pintura de Ánimas de San Dionisio Yauhquemecan.*



enmarañados; también se distinguen serpientes que acechan a los condenados y perfiles que delinean alas demoniacas. Estas figuras guardan semejanza con las descripciones del texto de Señeri y con los grabados de 1780. Jaime Morera da una noticia según la cual, en la pintura de Yauhquemecan, existió una cartela que rezaba Infierno abierto. De ser cierta esta información no cabría duda de la influencia de Señeri.<sup>169</sup> (Fig. 49)

El segundo testimonio de la difusión y uso del texto de Señeri se

encuentra en los murales que realizó Miguel Martínez de Pocasangre, bajo la dirección del párroco Luis Felipe Neri Alfaro, para el Santuario de Jesús Nazareno, en Atotonilco, hoy Estado de Guanajuato.<sup>170</sup> Éstos se localizan en el intradós del arco de ingreso al templo y corresponden a la etapa constructiva de 1748 a 1759, durante la cual se levantó el vestíbulo al cuerpo de la iglesia.<sup>171</sup> El pintor desarrolló ocho escenas y sus cartelas en las jambas del arco, a modo que los fieles forzosamente las vieran al salir de la iglesia. Las figuras y los textos coinciden clara-

<sup>169</sup> Jaime Morera, *Pinturas coloniales de ánimas del purgatorio... op. cit.*, p. 306. Tras revisar las referencias bibliográficas que el autor cita, no localicé el testimonio. Cuando visité la parroquia de San Dionisio Yauhquemecan corroboraré que existió una inscripción, hoy casi desaparecida. Por la ilegibilidad y el reducido tamaño del vestigio, no puedo suscribir el dato que aporta el doctor Morera.

<sup>170</sup> La fundación se hizo por iniciativa de Luis Felipe Neri Alfaro, clérigo filipense en San Miguel el Grande y más tarde párroco de Atotonilco. Este filipense era un hombre culto que ganó fama por su vida ascética y por las obras poéticas que publicó aún en vida. Bajo su tutela, las obras del Santuario iniciaron el año de 1740, el templo fue consagrado el 20 de julio de 1748 aunque las obras prosiguieron hasta 1776, cuando se concluyó el conjunto de seis capillas y casa de ejercicios espirituales. Numerosos murales y poemas cubren las paredes del templo de Atotonilco; muchos de estos versos se atribuyen a la pluma del fundador. *Vid.* Mercadillo Miranda, José, pbro., *La pintura mural del Santuario de Atotonilco*, versión inglesa de Gladys J. Bonfilio, B.A., M.A. México, Jus, 1950, p. 2, 13-14. Jorge F. Hernández, *La soledad del silencio. Microhistoria del Santuario de Atotonilco*. México, Universidad de Guanajuato, Fondo de Cultura Económica, 1996. (Sección de Obras de Historia), p. 27-28. Elisa García Barragán, "Le sanctuaire de Jésus de Nazareth à Atotonilco. Un baroque satanique" en Jean-Paul Duviols y Annie Molinié-Bertand, editores, *op. cit.* y Clementina Díaz y de Ovando, "La poesía del padre Luis Felipe Neri de Alfaro" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. IV, núm. 15. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1947.

<sup>171</sup> José de Santiago Silva, Atotonilco. *Alfaro y Pocasangre*. 1ª edición en la colección. Guanajuato, Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, La Rana, 2004 (Arquitectura de la fe), p. 122.

Fig. 50. La boca y La cárcel del infierno del Santuario de Atotonilco. ►





◀ Fig. 51. La eternidad de las penas del Santuario de Atotonilco.

mente con los respectivos de El infierno abierto. La primera imagen se halla en la imposta derecha que soporta el dintel de entrada; parece que fue creación del propio Martínez de Pocasangre, ya que no ilustra propiamente ninguna pena. Se trata de una cabeza demoniaca con la boca abierta y que alude al poema que introduce al libro de Señeri, del cual fueron citadas dos estrofas en la cartela correspondiente: (Fig. 50)

Esa boca que te asecha,  
horrible, fiera, voraz,  
aunque trague más y más,  
nunca se halla satisfecha.

De su espanto te aprovecha,  
pues si pudiera su anhelo,  
con incansable desvelo,  
en este vientre profundo  
sumergiera a todo el mundo,  
sepultara a todo el cielo.

El programa iconográfico continúa de manera descendente por la jamba del vano: *La boca del infierno* es sucedida por *La cárcel*, continúa *El fuego* y concluye *La compañía de los condenados*, al pie de la misma. En la jamba contraria, el ciclo prosigue de la base hacia la imposta: *La pena de daño*, *El gusano de la conciencia*, *La desesperación* y remata *La eternidad de las penas*. Desafortunadamente las dos imágenes que se encuentran en los registros bajos se han perdido casi en su totalidad. Por su parte, las cartelas que acompañan las siete figuras también retoman los versos de Señeri; algunas rezan las primeras dos estrofas de cada poema, como *La boca del infierno*, y otras, las dos finales, como ocurre, por ejemplo, en *La eternidad de las penas*: (Fig. 51)

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 142.

Nada la voracidad,  
nada la cerviz clavada,  
nada el dolor todo es nada,  
el todo es la eternidad.

Pues mortales despertad  
al grito de tanta voz;  
y con esfuerzo veloz  
se evite mal tan eterno,  
porque durará el infierno  
mientras que Dios fuere Dios.

<sup>173</sup> Manuel Tous-saint, *Arte colonial en México*, 4ª ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, p. 251.

<sup>174</sup> Francisco Pérez Salazar y Haro, *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles*, edición facsimilar. Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1990, p. 39.

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 36-37.

<sup>176</sup> Hasta la fundación de la Academia de San Carlos, los grabadores no gozaron del reconocimiento social ni prestigio intelectual que sí lograron arquitectos, pintores y, en menor grado, escultores. Jesús Martínez, *Historia del grabado*, v I, *Grabado prehispánico. El grabado en la Colonia*, La Rana, Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, 2006 (Artes y oficios), p. 41. Aunque sí comparto dicho punto de vista con Jesús Martínez, difiero en sus afirmaciones siguientes: la primera, que el grabado sólo cumplía con

el papel de mera ilustración; como se verá a continuación, muchas veces hizo comprensibles y reinterpretó los conceptos expresados en los textos; la segunda, que no existieron grabadores novohispanos de maestría sobresaliente anteriores a la fundación de la Academia de San Carlos, valga como ejemplo el delicado oficio del propio Manuel Villavicencio; por último, no comparto la idea progresista de la historia que esboza en su libro, ya que para él durante los siglos virreinales no se produjo obras de calidad, como sí durante el siglo XIX, considera el grabado novohispano "inferior" ante obras europeas contemporáneas o frente a grabados precolombinos y del siglo decimonono.

<sup>177</sup> Vicente de Paula Andrade, "Datos históricos sobre el grabado. Los primeros grabadores" en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, México, 1910, apud Jesús Martínez, *Un breve recorrido por el grabado en México*, México, Academia de Artes, 1994, p. 16-17.

<sup>178</sup> Reproducido en José de Santiago Silva, *op. cit.*, p. 116.

d. Los grabados de  
Manuel villavicencio para  
*El infierno abierto al cristiano*

Pocos testimonios se tienen acerca de la vida y obra de Manuel Villavicencio. Sólo se sabe que estuvo activo en la ciudad de México, entre 1762 y 1795,<sup>173</sup> y que tuvo una relación estrecha con Puebla de los Ángeles. Parece que ahí gozó de prestigio, ya que no obstante esta ciudad poseía reconocidos grabadores como José de Nava,<sup>174</sup> varios libros allí editados fueron enriquecidos con sus grabados. No se tiene noticia sobre cómo se llevó a cabo este contacto, quizá él se desplazó a la ciudad angelopolita para cumplir con los trabajos que le solicitaban, aunque resulta más probable que desde México los enviara concluidos.<sup>175</sup>

Resulta difícil rastrear obras de Manuel Villavicencio dado que el grabado mantuvo una condición meramente artesanal en Nueva España,<sup>176</sup> por lo cual predomina la ausencia de firmas de los artífices.<sup>177</sup> Sin embargo, tres de sus trabajos identificados sugieren un interés por los temas escatológicos, dos motivados por comitentes y otro, por devoción personal. El primero fue una estampa en memoria y gratitud de Luis Felipe Neri Alfaro, comisionada por Miguel de Obeso; Mariano Vázquez fue el inventor y Villavicencio, el grabador.<sup>178</sup> La obra no está fechada, probablemente data de los años inmediatos a 1776, cuando murió Alfaro. El segundo encargo relacionado con la escatología fueron las ilustraciones para la edición de 1780, en Puebla, de *El infierno abierto*, para lo cual, como se dijo, el artífice recurrió a las imágenes del tiraje precedente.

En el frontispicio del libro sólo aparece su firma, con lo cual se infiere que él mismo rediseñó y grabó.<sup>179</sup> Por último, en 1782 elaboró *motu proprio* una estampa dedicada a san Camilo de Lelis. La cartela que acompaña la efigie de este santo hace referencia al poder salvífico de su intercesión por los agonizantes y por las ánimas del purgatorio, y expresa la intención votiva con que Villavicencio la realizó.<sup>180</sup>

Las láminas de Villavicencio tenían la finalidad de “estimular la fantasía para que el lector, por medio de la imaginación, comprendiera mejor el contenido del texto y lo fijara en su corazón”.<sup>181</sup> Éstas han llamado la atención “por la energía con que están dibujadas y por los tormentos y desesperación que expresan”.<sup>182</sup> En total forman un conjunto de nueve imágenes: un frontis general, una portada para cada una de las siete meditaciones y una estampa de la virgen de Guadalupe.

El primer grabado es el frontis del libro, una imagen que representa la entrada infernal y que está basada en el poema sobre la boca del infierno antes citado (aquél con que inicia *El infierno abierto* y que Martínez de Pocasangre ya había interpretado en Atotonilco). Villavicencio recurrió a la figura de Leviatán para simbolizar las fauces infernales: dibujó una cabeza con aspecto de monstruo, rodeada por serpientes que entrelazan sus cuerpos y con la boca abierta, amenazante y dotada de dientes. (Fig. 47)

Al realizar esta composición, probablemente conoció y utilizó otros libros con tema del infierno, ya que en Nueva España circularon

documentos con ilustraciones que enmarcaban los sufrimientos de los condenados en la silueta de un gran hocico dentado. Un ejemplo es el grabado que ilustra el descenso místico de santa Teresa de Ávila al infierno, incluido en el libro de fray Francisco de la Cruz *Cinco palabras del apóstol san Pablo comentadas por el angélico doctor santo Tomás*. Esta obra, además de la semejanza en las fauces de Leviatán, tiene parecido con los grabados de Villavicencio en el modo de representar el desafío de los condenados por los demonios, ya que en ambos aparecen rostros humanos en actitud de sufrimiento, mientras los diablos, con forma de serpiente, los acechan y muerden.<sup>183</sup>

Para simbolizar los tormentos, Villavicencio se valió del título y de los poemas con que inicia cada meditación. Dispuso al centro de cada composición una figura humana, la rodeó con flamas y demonios, le concedió atributos para identificar el castigo que padecían y la caracterizó mediante gestos de horror y dolor: todos los personajes aparecen despeinados, con los ojos desorbitados y en actitud de proferir gritos. Los instrumentos de tortura que dispuso fueron lanzas, clavos, y grilletes, que idealmente deberían ser considerados metáforas de sufrimiento anímico, aunque parecen tener más una connotación física. Mientras que los demonios por él representados en general evocan ofidios, algunos presentan rasgos de primates, y otros, de bueyes.

Los grabados de las meditaciones primera, segunda, tercera quinta y séptima fueron construidos sobre una composición diagonal, lo cual les imprime un carácter diná-

<sup>179</sup> Una relación peculiar Alfaro-Señeri asoma: había ya quedado esbozada en Atotonilco y parece continuar a través de los trabajos de Manuel Villavicencio.

<sup>180</sup> “Por cada Padre nuestro, Ave María o Gloria tri que se rece delante de una estampa o imagen de san Camilo, se garantizan 120 días de indulgencia apli[cables ?] por las almas del purgatorio y otros 120 a cada morib[undo] por cada minuto que tenga dicha imagen, o se encomiende a dicho santo. San Camilo de Lelis, fundador de la religión de clérigos regulares ministros de enfermos. A devoción de Manuel Villavicencio [...] Año de 1782.” Francisco Pérez Salazar y Haro, *op. cit.*, p. 48.

<sup>181</sup> Pablo Señeri, *op. cit.*, p. 5.

<sup>182</sup> Francisco Pérez Salazar y Haro, *op. cit.*

<sup>183</sup> Francisco de la Cruz, fray, *Cinco palabras del apóstol san Pablo comentadas por el angélico doctor santo Tomás y declaradas por el menor carmelita fray Francisco de la Cruz*, 5 v. Nápoles, Marco Antonio Ferro, 1682, *apud* Pierre Civil, *op. cit.*

Fig. 52. Manuel Villavicencio, La compañía de los condenados. ◀

Fig. 53 Manuel Villavicencio, La desesperación. ▶



<sup>184</sup> Pablo Señeri, *op. cit.*, p. 42.

mico, incluso violento. Entretanto, los correspondientes a la cuarta y sexta son composiciones frontales, una triangular y otra en cruz, lo que les confiere mayor estatismo frente al resto.

El grabado *La cárcel del infierno* muestra a un condenado encerrado tras una reja reticulada, encadenado de las muñecas, atravesado en el pecho por una lanza y atemorizado por una serpiente que le rodea el cuello y lo mira a la altura de la cara. Por su parte, el correspondiente al tema *El fuego* representa un hombre envuelto en llamas, al que nuevamente una lanza le traspasa el torso; él trata de alejar a un demonio serpentino que se enreda entre sus brazos y levanta la cabeza para atacarle el rostro, mientras un diablo semejante a un simio y otro como un ofidio se lanzan en contra suya. Curiosamente el temor que debía despertar este grabado se vincula más a la presencia de las

bestias demoniacas que al impacto estético causado por el fuego.

*La compañía de los condenados*, grabado propio de la meditación dedicada a la naturaleza física y psicológica de los demonios y de los condenados, ilustra un individuo sumergido en un incendio y horrorizado por la visión que tiene de un demonio que asoma sobre su hombro. A su vez, otro demonio de facciones bovinas lo enfrenta. Algunos insectos asoman en la parte superior de la composición; según Señeri sólo se trata de una apariencia que adoptan los demonios para aterrorizar a los condenados.<sup>184</sup> (Fig. 52)

Según los teólogos, la pena de daño era la más dolorosa e infinita pérdida que sufrirían los infieles en las profundidades abismales, ya que consistía en nunca más volver a contemplar a Dios. El apartado que



7. La Eternidad de las Penas.



◀ Fig. 54. Miguel Martínez de Pocasangre, La desesperación.

▶ Fig. 55. Manuel Villavicencio, La eternidad de las penas.

Señeri consagró a esta pena es uno de los más complejos y abstractos de su libro, dada la carga espiritual platónica sobre la que se finca su explicación teológica. Manuel Villavicencio elaboró un grabado homónimo en el que dispuso un hombre encadenado en medio de las llamas del infierno; en actitud inmóvil. Una venda cubre sus ojos, señal de que tiene, para siempre, vedada la posibilidad de apreciar “la belleza y bondad” de Dios.

Los grabados que ilustran dos penas esencialmente psíquicas de los condenados son *El gusano de la conciencia* y *La desesperación*. En el primero aparece un individuo al cual una serpiente — más que un gusano — le desgarró la carne del pecho. Probablemente éste sea uno de los dos grabados más violentos de la serie, a causa de la expresión de dolor, lo escuálido de la anatomía del condenado y la imagen del ofidio que lo corroe.

*La desesperación* es un grabado compuesto por la figura de un hombre atrapado entre los anillos de dos serpientes, de las cuales una le muerde el tronco de manera semejante a *El gusano de la conciencia*; además una tercera le carcome la cabeza. El sujeto grita y se jala los cabellos con las manos para demostrar su desesperación. Dicha lámina parece ser original y no basada en el grabado homónimo de 1719. Esta hipótesis se sustenta en el hecho de que Martínez de Pocasangre representó *La desesperación* mediante la imagen donde un hombre se mordía un brazo, mientras una sierpe le carcomía el cráneo. (Fig. 53 y 54)

La última imagen, *La eternidad de las penas*, es el otro grabado con una fuerte carga agresiva y el que posee la estructura más compleja, sin embargo no es el más apegado al contenido del texto. En él se aprecia a un individuo maniatado por una cadena y detenido por un

grillete, una lanza le atraviesa el costado y, mientras apoya la cabeza sobre un bloque cúbico, un clavo le perfora la sien, a la vez que un demonio con aspecto de dragón se lanza en su contra. (Fig. 55)

Manuel Villavicencio enmarcó estas ocho escenas con líneas rectas. Parece que la edición de 1719 tuvo marcos irregulares que simulaban cuerpos de serpientes, al menos esto se deduce con base en las pinturas de Atotonilco. *La boca del infierno* probablemente sea la única lámina de Villavicencio influida por el perfil serpentino, ya que según se apuntó posee detalles como los labios de Leviatán delimitados por sierpes entrelazadas, sin embargo éstas sí son simétricas.

Por último, la estampa de la virgen de Guadalupe completa la serie de nueve grabados. A la imagen antecede una oración compuesta por el mismo Señeri, en la cual subrayó el carácter salvífico del culto a María, a la que invoca como “madre de misericordia”, “abogada de los hombres”, “refugio de los pecadores”, “puerta del cielo” y “auxilio de los cristianos”, Villavicencio eligió una imagen guadalupana a causa de la devoción que esta advocación de la Virgen gozaba en Puebla, durante el siglo XVIII. Él mismo incluyó la leyenda: “La milagrosa imagen de nuestra señora de Guadalupe que se venera en el Portal de las Flores de la Puebla de los Ángeles”, sitio donde se hallaba la imprenta que editó *El infierno abierto*. La virgen de Guadalupe había creado fama de poderosa aliada en batallas psicomáquicas y exorcismos por los elementos apocalípticos de su iconografía,<sup>185</sup> lo cual quizá contribuyó para que

su estampa se incluyera en un libro de ejercicios contra el infierno.

Manuel Villavicencio recreó el infierno de Señeri en sus láminas al transformar el discurso literal en imágenes. Aunque mediado por los grabados de 1719, este proceso creativo significó una selección y apropiación de las palabras del jesuita, las cuales se mimetizaron en imágenes. Éstas actuaban como el espejo de una realidad espiritual: el infierno; eran el vehículo donde el lector podría recrear mentalmente los suplicios abismales. Sin embargo también fueron la versión del infierno según Villavicencio: si se cotejan textos e imágenes se verá que pese a su estrecha relación, ambos guardan diferencias.

Dichas variantes se debieron en primer término a que los recursos de la lengua y los de la imagen son diversos. Por ejemplo, en el grabado *La cárcel del infierno* los barrotes son el nexo más evidente con el texto, sin embargo el grabador no contempló solución alguna para representar las tinieblas y el hedor descritos. O bien, resulta contrastante pero a la vez efectivo el temor que despierta *El gusano de la conciencia* de Villavicencio junto al escrito de Señeri, ya que la meditación no habla de una sabandija física, sino del dolor psíquico causado por los remordimientos de conciencia y memoria que habría de sufrir el maldito preso en el infierno.

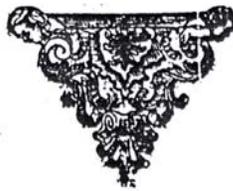
Dada esta dicotomía surge una segunda diferencia que ya se había intuido: los grabados sugieren más castigos físicos, contrario al énfasis puesto por Señeri para expresar un dolor anímico, *psíquico*. Villavice-

<sup>185</sup> Jaime Cuadriello, *Maravilla americana: variantes de la iconografía guadalupana. Siglos XVII-XIX*. [México], Patrimonio Cultural del Occidente, c 1989, p. 86, 93, 95.

nio intentó muy probablemente conservar parte del carácter etéreo de las descripciones del tratado, no en balde aisló a los condenados en medio de las llamas que componen sus imágenes. La propuesta visual que sugirió Villavicencio, aterrizada en malestares corporales, probablemente fue más común y accesible para los novohispanos.

*El infierno abierto al cristiano* fue germen de nuevas representaciones acerca del infierno, las cuales trascendieron del plano es-

piritual e imaginativo, como sugerían los ejercicios espirituales, al visual-plástico. La reinterpretación gráfica facilitó el traslado de las reflexiones morales del papel al plano pictórico, ya que como era costumbre antigua, los pintores se basaron en grabados para ejecutar sus composiciones. En el siguiente capítulo analizaré como el autor de la pintura *Las penas del infierno* de igual manera hizo su apropiación e interpretación tanto de la literatura como de las imágenes de *El infierno abierto*.



### III. LA ÍNSUFRIBLE ATROCIDAD:

“LO TERRIBLE DE *LAS PENAS*

*DEL INFIERNO*”<sup>186</sup>

Durando, pues, la pena del infierno horas infinitas, días infinitos y siglos infinitos, será una pena y mal infinito que sobrepuje a todo discurso y pensamiento nuestro. [...] Confieso llanamente que con esto se me acaba todo el entendimiento y sentidos, ni sé qué hablar y quedo pasmado y confuso.<sup>187</sup>

En este capítulo analizaré la relación que existe entre la obra *Las penas del infierno* los escritos de Señeri con los grabados de Villavicencio. Consideraré tres apartados que agrupan de acuerdo a su contenido los siete capítulos del tratado de Señeri y las mismas cuevas de *Las penas del infierno*. En el primero referiré el ambiente y las penas de sentido, en el segundo abordaré la caracterización de los demonios y de los condenados y en el tercero me referiré a los tormentos de la *psique*.

<sup>186</sup> Pablo Señeri, *op. cit.*, p. 139.

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 122, 126.

Fig. 56. Las penas del infierno: la caída de los condenados. ▶



1. El ambiente y las penas de sentido

<sup>188</sup> “[...] he repartido en estas consideraciones cuantos son los días de la semana; y cada una de ellas he dividido en tres puntos, para que la distinción y el orden ayuden a la claridad”, *ibídem*, p. 3.

<sup>189</sup> *Ibídem*, p. 116. Caso contrario, la puerta del cielo se creía más pequeña que el ojo de una aguja.

La estructura iconográfica de la pintura *Las penas del infierno* se fincó en la división del libro *El infierno abierto*, ya que en el lienzo las siete reflexiones devinieron en siete cavernas, de las cuales cada una simboliza uno de los tormentos referidos y conservó el título y la cita bíblica que el mismo Señeri dispuso. Esta primera semejanza no obstante también es la primera dicotomía texto-imagen, ya que mientras el libro describe siete instancias distintas sólo para reflexionar a lo largo de los días de la semana y hacer comprensible la magnitud del sufrimiento de los condenados,<sup>188</sup> la pintura rompe la unidad tácita del infierno de Señeri

y lo muestra como un conjunto de compartimentos, donde parece que los tormentos se aplican de manera especializada en cada uno de ellos. (Fig. 1)

En la parte superior, los condenados que caen hacia las grutas hacen evidente la condición subterránea del infierno. (Fig. 56) Esta caída también evoca cómo los hombres sucumbirían ante las tentaciones del mal, causa de su eterna aprehensión, ya que en la tradición cristiana se dice asimismo “caer” para referir el desapego a los mandatos morales. Ancha y espaciosa era la puerta del infierno, muchos llegarían por ella al sufrimiento sin fin.<sup>189</sup> Ya decía Señeri que este destino era

Fuego eterno, eterno llanto,  
nada de bien, todo de mal,  
rabias, gusano inmortal,  
cárcel, tinieblas, espanto.<sup>190</sup>

El mismo teólogo consideró que los deleites terrenales eran amenazas continuas de caer en el infierno, ya que entregarse a ellos equivalía a poner un pie en la boca del infierno, de tal manera que “un ligero vaivén”, como un accidente en vida, arrojaría a los individuos en las profundidades del abismo.<sup>191</sup>

¿Quién de vosotros, quien tendrá ánimo para vivir dentro de semejante fuego, y sufrir los ardores eternos? ¿Habrá, por ventura, alguien que tenga tanto valor? No por cierto, y con mucha razón. ¿Pues cómo en cada paso de vuestra vida, pecadores, os exponéis con pecar a caer en ellos?<sup>192</sup>

A lo largo de su obra y con las escrituras bíblicas como sustento, Señeri utilizó distintos apelativos como sinónimo de infierno. Algunos resaltaban sus características físicas, como despenadero, horrible lago, pozo infernal, cueva, crujía, cárcel, calabozo de fuego, incendio, horno y noche eterna. Otros subrayaban sus atributos psicológicos; a éstos corresponden los nombres abismo de penas, congojas y lamentos; eterna desesperación, lugar de tormentos, centro de todos los males, condena perenne y muerte eterna.

La pintura *Las penas del infierno* evoca muchos de estos epítetos: resultan evidentes aquéllos que describen la constitución material, se deducen los de tipo emocional, y algunos como “lago” y “noche eterna” fueron omitidos, probablemente a causa de la complejidad para representarlos de manera figurativa. ¿Cómo representar la no-

che en un averno donde se sabe que privan las llamas? ¿Cómo conciliar ideas aparentemente antagónicas como lago e incendio? En el discurso teológico sí se podía plantear estas disyuntivas y exponerlas de manera retórica, en las imágenes resultaba imposible.

Texto y pintura coinciden en un panorama abrumador. Señeri compara el cielo con el averno a fin de crear una idea pesimista en el lector: el condenado miraría “sobre sí cerrado el cielo; debajo de sí, un fuego abrasador que nunca se apagará; alrededor de sí, insufribles demonios, y dentro de sí, una suma pena.”<sup>193</sup> Ésta sería la cloaca donde los pecadores vivirían en el error eterno de creer que Dios, por su misericordia, algún día los perdonase, sin comprender que para él los pecados eran “la suma fealdad” y “dignos de aborrecimiento”.<sup>194</sup>

Con la misma intención desalentadora y consternante, el pintor retomó la fealdad en *Las penas del infierno* y la representó como siniestros monstruos que acechan a los condenados, afilados colmillos que desgarran la carne humana, mutilación de miembros corporales, cuerpos que yacen cual cadáveres y la ira y el sadismo de los diablos, entre otros.

El pintor tuvo que elegir los recursos más eficaces para causar impacto y conmoción en los espectadores del lienzo. La riqueza descriptiva de Señeri quedó en muchas ocasiones disuelta en el mar de figuras pintadas, no obstante fue también gracias a las imágenes que las meditaciones cobraron una dimensión humana y visualmente apprehensible.<sup>195</sup>

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>195</sup> A propósito de esta dicotomía es prudente recordar la disyuntiva “la pintura es una poesía muda y la poesía una pintura parlante”. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte o de los límites de la pintura y de la poesía*. México, introducción de Justino Fernández. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1960, p. 2. Este libro desarrolló una serie de divergencias y coincidencias entre la plástica y la literatura, mediante las cuales propuso una conciliación a la antigua disputa entre poesía y pintura, entendida esta última como cualquier manifestación plástico-visual y aquella, como cualquier tropo literario. Aunque Lessing sólo mostraba interés por el arte laico, especialmente el griego y romano, a lo largo de este capítulo recurriré a él constantemente, no como línea metodológica pero sí como fuente estético-histórica, por tratarse de un autor que trató temas muy cercanos a las relaciones texto-imagen que se establecen entre *El infierno abierto* y *Las penas del infierno*.

Fig. 57. Las penas del infierno: la cárcel. ►



<sup>196</sup> Pablo Señeri, *op. cit.*, p. 26. Estas consideraciones todavía se fincaban en el rancio sistema ptolemaico-aristotélico, a pesar que hacía casi dos siglos de las tesis copernicanas y una cincuentena de las galileanas. Como en toda la teología cristiana, los acentos platónicos pesaron en este "tratadillo", tal como se percibe en las oposiciones y correspondencias entre cielo e infierno: arriba y abajo, bien y mal, respectivamente. Más aún, el autor declaró que el infierno era una prisión oscura, donde se vivía en ausencia de luz, es decir lejos de la manifestación divina; *ibídem*, p. 10.

Señeri dedicó las primeras dos meditaciones de su libro, "La cárcel del infierno" y "El fuego", a describir el ambiente infernal. Argumentó que este espacio fue construido por Dios en el centro de la Tierra: conforme la silueta de ésta, era una cueva redonda "de muchas leguas en su circunferencia, en lo profundo y en lo alto".<sup>196</sup> Dijo que el infierno se hallaba en el punto más distante al cielo,<sup>197</sup> y que se apartaba del plano terrenal 4 000 millas, longitud que equivalía al grosor de sus muros.<sup>198</sup>

El mismo autor decía que esta caverna era una "cárcel" ocupada por los cuerpos de todos los condenados, quienes no podrían moverse y deberían permanecer amontonados y sin espacio entre ellos.<sup>199</sup> Pese a su gran tamaño no tendría cupo suficiente y su aspecto sería el de una crujía estrecha y oscura, no

obstante estuviera llena de fuego. La penumbra eterna del ambiente era el primer mal que asolaría a los cautivos. Este abismo sería como una noche horrenda sin vacío y sin esperanza; la poca luz que irradiaban las llamas quedaría ensombrecida por el humo de la misma combustión.<sup>200</sup>

Señeri nunca abandonó el registro simbólico de la palabra "cárcel", sin embargo el pintor de *Las penas del infierno* dispuso una infraestructura que parece materializar esta idea en una serie de entes físicos. Cuando uno contempla la pintura se tiene la impresión de una mazmorra subterránea, donde las piedras del primer plano parecen definir celdas y pasillos; mientras en los planos posteriores se dibujan pasadizos arquitectónicos como si fueran muros de calicanto. Incluso se aprecia un edificio íntegro en el



◀ Fig. 58. Las penas del infierno: herramientas punitivas.

fondo de una de las cavernas pintadas. (Fig. 69)

Con base en el segundo grabado de Villavicencio, el pintor realizó la primera de sus cuevas. En ella dispuso barrotes como si se tratara de una celda, en la cual padecen los condenados sujetos por cadenas. Al centro de esta sección de la obra, se aprecia un personaje semejante al representado en la ilustración del libro: esposado de las manos, el individuo está rodeado por los anillos de una serpiente, su rostro demuestra el terror y el sufrimiento causados por la mordedura que el ofidio está por darle. En esta misma cueva, unos malditos sufren encadenados a las piedras, otros portan collares con candados y uno más sufre porque un demonio le cerceña la lengua con unas pinzas. (Fig. 57)

A diferencia de las representaciones infernales que provinieron de la tradición medieval, en Las penas del infierno no hay instrumentos de tortura sofisticados, tales como camas de clavos, calderos hirvientes y ruedas dentadas.<sup>201</sup> En esta pintura sólo aparecen algunas herramientas punitivas como cadenas y grilletes que sujetan a los condenados; hachas, pinzas, saetas, lanzas, tridentes y hoces utilizadas por múltiples demonios para amedrentar, desgarrar, y mutilarlos, así como mazas, escarpas y yunques para golpear y atravesarles la cabeza. (Fig. 58) Esta multiplicidad de tormentos contrasta con la intención simbólica, no real ni física, que Señeri tuvo al mencionar algunos de estos instrumentos en su libro. Por ejemplo apunta

La lóbrega oscuridad  
de esta cárcel, sus prisiones

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 12-13.

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 14-15.

<sup>201</sup> Caso contrario, por ejemplo, la pintura ya citada *Infierno*, del templo de Zimatlán de Juárez, Oaxaca, también del siglo XVIII, sí luce un complejo aparato punitivo con el que los demonios castigan a los condenados.

y sus grillos son pensiones  
que forja la libertad.<sup>202</sup>

Dado que teológicamente el hombre poseía libre albedrío, es clara la intención de Señeri por alegorizar su condena voluntaria mediante los grilletes. Por otra parte las cadenas y los cepos que menciona sólo fueron un recurso verbal para explicar cómo el fuego detendría a los condenados y evitaría su escapatória.<sup>203</sup>

El castigo por fuego caracterizó al infierno desde sus orígenes bíblicos. Con base en el *Apocalipsis* de san Juan se creía que estas llamas provenían del trono de Dios en el cielo y que Él les ordenaba la intensidad con que deberían arder.<sup>204</sup> Señeri lo consideraba “golpe del brazo de Dios”; afirmó que este suplicio era invento de la mente y sabiduría de Dios y que la divina justicia lo había elegido como el mayor azote contra los infieles.<sup>205</sup> Además, para su peor sufrimiento, los condenados permanecerían plenos en todos sus sentidos, para que experimentasen la magnitud del tormento.<sup>206</sup>

Tanto el segundo capítulo de *El infierno abierto* como la cueva correspondiente en *Las penas del infierno* fueron consagrados al fuego infernal. La relación literatura-pintura que de este asunto encuentro queda cabalmente expresada por una cita de san Agustín utilizada por el mismo Señeri: “[pareciera] ser como pintado el fuego de este mundo en comparación del fuego del infierno”.<sup>207</sup> Contrario a la iconografía tradicional en este lienzo aparecen pocas representaciones de flamas y sólo dos cuevas fueron plenamente “incendiadas”, la que corresponde a esta meditación y la

intitulada “El gusano de la conciencia”. El resto de la obra gana calidez gracias a la imprimatura roja, lo cual hizo visualmente prescindible la figuración de llamas y permitió al pintor dedicar mayor interés al dolor por instrumentos. Así como para san Agustín el fuego de la tierra era sólo un reflejo del que ardía en el infierno, el óleo ofrece una idea implícita de éste, un destello. (Fig. 59)

El tratado precisa que todo el espacio sería inhóspito porque privarían las llamas y el humo,<sup>208</sup> producidos por la quema constante de azufre y alquitrán.<sup>209</sup> A este respecto el pintor incluyó dos columnas de humo que emergen desde hogueras donde arden condenados. (Fig. 60)

El dolor que causaba este incendio fue comparado con la sal: causaría ardores pero mantendría vivos y con gran amargura a los condenados.<sup>210</sup> Les quemará el cuerpo exterior y las vísceras hasta los huesos, por lo que cada uno de ellos sería como un horno o como una olla, dado que les hervirían las entrañas y el corazón.<sup>211</sup> Como se creía que en dicho órgano moraba el alma, ésta sería asimismo achicharrada,<sup>212</sup> por lo que el fuego también era un castigo anímico.

En la pintura no aparecen cuerpos calcinados, los existentes están íntegros en medio de las flamas. Cromáticamente algunos condenados se funden con los tonos ígneos, sus carnaciones se tornan rojas, anaranjadas y amarillas. En el centro de la cueva correspondiente fue asimismo plasmada la interpretación hecha por Manuel Villavicencio en el grabado *El fuego*. Como

<sup>202</sup> Pablo Señeri, *op. cit.*, p. 10.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 30-31 *cf.* Apocalipsis, 20, 9. Esta idea había sido plasmada por Giotto en el *Juicio final* de la Capilla Scrovegni, anteriormente ya citado. Al centro de esta obra se aprecia un Cristo apocalíptico entronizado en un nimbo con forma de mandorla del cual surgen las llamas que descienden al infierno, pintado en el extremo inferior derecho.

<sup>205</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 105-106.

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>208</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>209</sup> *Ibidem*, p. 15, 24 *cf.* Apocalipsis, 11, 8.

<sup>210</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 28-29.

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 31.



◀ Fig. 59. Las penas del infierno: el fuego.  
▼ Fig. 60. Las penas del infierno: el humo.



en la placa de metal, en el óleo se aprecia un individuo enredado por una serpiente, sin embargo se omitió el demonio simiesco y la saeta que perfora el pecho del condenado. (Cuadro 2, II. El fuego.)

Señeri afirmó que por naturaleza el fuego infernal era diverso al que conocía el hombre en la tierra: no era benéfico sino vengativo,<sup>213</sup> su calor sería tan intenso que fundiría montañas;<sup>214</sup> ardería mas no alumbraría y sería eterno. Ante tan devastador castigo un condenado preferiría ser en una ocasión consumido a permanecer en este seno de brasas por los siglos de los siglos.<sup>215</sup> El fuego que nunca merma era sinónimo de nula esperanza, el futuro sería tan terrible como el presente, nada lo extinguiría.<sup>216</sup> Su antítesis era el agua redentora del bautismo, la cual les hubiera permitido ingresar a la gloria, sin embargo sus faltas cometidas les valdría para siempre el odio de Dios.<sup>217</sup>

La combustión infinita provocaría que el aire se impregnara con un olor de azufre quemado, sin embargo ésta no era la única peste, era sólo la primera de muchas inmundicias que deberían aspirar los condenados. El olfato era por lo tanto otro sentido castigado. Como sumidero del mundo, el infierno habría de recibir los desperdicios de la tierra, una vez celebrada la purificación del juicio final, lo cual aumentaría el aire maloliente. Los diablos poseerían un desagradable hedor, el cual aumentaría en cantidad proporcional a la multitud que de ellos allí poblaba. Por último se sumaría el aroma ponzoñoso de los cuerpos condenados; según Señeri despedirán la fetidez como de un cadáver en putrefacción y tan sólo

uno de ellos bastaría para apestar el mundo entero.<sup>218</sup>

Salvo algunos cuerpos de pieles verdosas que probablemente se relacionen con la corrupción de la materia, en la pintura no existen alusiones consistentes a la pestilencia del ambiente. Si bien es cierto que los olores no tienen una forma visible para representarlos como tales, también lo es que otros pintores, aunque en contextos distintos, se valieron de gestos y actitudes humanos para sugerir la existencia de aires turbios y viciados.<sup>219</sup>

En la descripción formal de Las penas del infierno dije cómo ésta era una obra notable por el dinamismo que le imprimió el pintor. Los cautivos parecen huir de sus verdugos, gritan, extienden sus miembros y luchan contra los instrumentos y la multitud de serpientes que los atemorizan. Empero El infierno abierto reza que uno de los primeros suplicios que enfrentarían los condenados es la eterna inmovilidad, ya que su amontonamiento les impediría moverse.<sup>220</sup> Estáticos darían cuenta de lamentos, gritos y clamores, atentados contra el sentido de oído y que volverían intolerable y desesperante su permanencia.<sup>221</sup> Como se ha visto, la estruendosa sonoridad del infierno sí fue plasmada en la pintura.

Si el ambiente físico, conforme al libro y al lienzo, era por sí mismo ya doloroso, el psicológico sería peor: siempre se escucharían abominaciones,<sup>222</sup> los diablos preferirían mortificaciones y escarnios, los condenados se reencontrarían con los cómplices de sus pecados y vivirían eternamente atormentados por las dolencias que azotarían a sus almas.

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>214</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>215</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>216</sup> Dice Goldman "Esperar significa la posibilidad de desarrollar la esperanza, que es el elemento que se opone al infierno." *Apud* Fernando Savater, *Los siete pecados capitales*. México, Sudamericana, 2008 (Filosofía, 182), p. 152.

<sup>217</sup> Pablo Señeri, *op. cit.*, p. 31.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 17 *cf.* Isaías 34, 3.

<sup>219</sup> Por ejemplo Cristóbal de Villalpando, en su lienzo Cristo en el aposentillo, pintó hombres que tapan boca y nariz para dar a entender que la mazmorra donde estuvo preso Jesús poseía olores desagradables. *Cf.* Juana Gutiérrez Haces, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar y Pedro Ángeles. *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grupo Modelo México S.A. de C.V., Fomento Cultural BANAMEX A.C., Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 290-292.

<sup>220</sup> Pablo Señeri, *op. cit.*, p. 12-13.

<sup>221</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 44.

## 2. Los habitantes del infierno

¿Quién querrá pintarte, si nadie quiere tan sólo verte?<sup>223</sup>

De acuerdo con la concepción clásica, y cómo se expresa en este proverbio griego, la mimesis debía estar constreñida idealmente por los límites de la belleza. En el pensamiento cristiano, ésta se vinculó a la idea del bien, uno de los principios trascendentales de Dios y de los entes. Numerosas obras de la plástica religiosa novohispana exaltaban a los seres hermosos de la creación y, en el más alto de los casos, la belleza de Dios. Se consideraban bellos y dignos de representación la majestad divina, la virgen María, la gloria de los cielos, los ángeles o las ejemplares vidas de los santos. Sin embargo ¿quién y cómo pintaría los horrorosos habitantes del infierno, si se creían tan feos que nadie querría verlos?<sup>224</sup>

En este marco *Las penas del infierno* aparece como un vasto catálogo de diablos y condenados. Ya que esta obra buscaba revelar a sus espectadores los crueles misterios de la vida de ultratumba que esperaban a todo aquel infiel a los mandatos de Dios y de la Iglesia, podía valerse de recursos iconográficos ajenos a la tradición de la belleza y del decoro.<sup>225</sup> Los sentimientos, especialmente de dolor, y las pasiones, sobre todo de rabia e ira, afloraron en los personajes de este lienzo, licencias que pocas veces aparecieron en la pintura virreinal. La repugnancia, criticada por los estetas europeos y evitada por los pintores novohispanos,<sup>226</sup> se convirtió en el principal recurso de

*Las penas del infierno*, ya que si un ejercitante espiritual contemplaba las crueldades que experimentaban los prisioneros a manos de sus inclementes celadores, con mayor seguridad rectificaría su camino en vida para ganar la salvación y la belleza del cielo.

Además, los desagradables seres tuvieron un espacio privilegiado de reflexión en “La compañía de los condenados”, título del tercer apartado del libro de Señeri, y de la tercera cueva de *Las penas del infierno*. Mientras la meditación se encargó de la descripción física y psicológica de diablos y condenados, el detalle de la pintura hizo especial hincapié en la naturaleza física de los demonios y el terror que causarían a sus víctimas. A continuación expondré la caracterización de los habitantes del infierno tanto en el libro como en la pintura, así como el modo en que se relacionan. (Fig. 61)

### a. Los demonios

Según las creencias de la época, en el infierno los demonios actuarían como ministros de la justicia divina y verdugos de los condenados, a quienes afligirán de dos maneras: la primera sería con su horroroso aspecto, y la segunda, con grandes oprobios.<sup>227</sup> Ambas contribuirían a las penas sensoriales, la primera atentaba contra la vista y la segunda, contra los demás sentidos.

Pablo Señeri escribió que mirar un solo demonio, por su espeluznante apariencia, era ya un in-

<sup>223</sup> Epigrama griego apud Gothold Ephraim Lessing, *op. cit.*, p. 11.

<sup>224</sup> “La vista de un demonio es tan horrible que san Francisco, después de haberla tenido, declaró a su compañero, fray Egidio, que sin particular auxilio de Dios no era posible mirar un tal monstruo por pocos momentos, sin morir. San Antonio refiere de un religioso que habiendo visto a un demonio, decía que de mejor gana entraría en un horno ardiente, que volverle a ver. Santa Catarina de Sena afirmaba mucho más (hablando con el Señor), que por no volver a ver a aquel monstruo infernal que vio, hubiera escogido caminar por un camino de fuego hasta el día último del juicio.” Pablo Señeri, *op. cit.*, p. 41.

<sup>225</sup> El decoro fue un canon formal pictórico de origen renacentista que alejó la figura humana de cualquier arrebató pasional y anárquico. Buscaba someter la expresión de las emociones a la

censura de formas fijas, abstractas e impersonales para dar paso a una realidad sublimada, ennoblecida, exenta de lo efímero y cotidiano. *Vid.* Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 409-411.

<sup>226</sup> Para ensalzar el arte griego, del cual era admirador y difusor, Lessing consignaba que “Ni la rabia ni la desesperación profanaron ninguna de sus obras”, ya que prefirió “disimular” los sentimientos humanos, por ejemplo la desesperación la convertía en tristeza, y la ira, en severidad. Él afirmaba que los sentimientos y las pasiones causarían repugnancia en cualquier espectador, quien experimentaría un profundo desagrado que lo forzaría a desviar la mirada de la obra. Gothold Ephraim Lessing, *op. cit.*, p. 20.

<sup>227</sup> Pablo Señeri, *op. cit.*, p. 14, 41.

Fig. 61. Las penas del infierno: la compañía de los condenados. ►



<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 18, 128.

<sup>230</sup> *Ibidem*, p. 42, 122.

fierno e invitaba a reflexionar sobre lo atroz que sería observar la multiplicidad de diablos en el averno.<sup>228</sup> Aunque no precisa con exactitud la fisonomía de los mismos, sí menciona que eran seres crueles, fuertes, malévolos y pestilentes.<sup>229</sup>

Como era ya tradición, los animales preferidos para representar a los agentes del mal fueron culebras y reptiles fantásticos como dragones. Ellos serían carniceros monstruosos con ojos deformes cuyos cuerpos podrían tomar figuras “horribles” para semejar osos, leones, tigres, lobos y sapos. También podrían manifestarse como arácnidos, alacranes, gusanos y otras alimañas. Todos asustarían a los miserables, les darían crueles mordeduras y fieros piquetes.<sup>230</sup>

Por su parte el pintor de *Las penas del infierno* si bien se nutrió de las descripciones que ofreció Señeri para personificar a los entes malignos, bebió también de las fuentes visuales consagradas en la tradición y construyó una pléyade diabólica, quizá una de las más amplias y diversas en la pintura novohispana, pese al reducido límite del lienzo.

La obra se convierte en un nido de pérfidas serpientes, anómalas, crueles. Ellas caen como lluvia desde las alturas hacia el interior de la hoguera eterna. A su paso arrastran a hombres malditos que serán lanzados a las llamas que no consumen y sólo queman. Los retan, los muerden, los desgarran y los desangran. Delgadas y gruesas reptan por las cuevas, sus cuerpos escamosos ondean mientras se



◀ Fig. 62. Las penas del infierno: serpientes y condenados.

yerguen, al momento de lanzarse a provocar una herida o cuando someten y retienen a los condenados en su desesperado movimiento. Se enredan en sus brazos, alrededor de sus caderas o entre sus piernas. Las cabezas de tan fatídicas sierpes adoptan rasgos aguileños, siluetas de dragón y hocicos de cerdo. Sus fauces abiertas dejan ver dentadas mandíbulas y enrojecidas lenguas. (Fig. 62)

Toca el turno a los dragones, seres que oscilan entre la naturaleza de un ofidio, un lagarto, un quiróptero y un ave. Los antiguos monstruos mitológicos transfigurados por el velo moral cristiano en espantosas caras del mal y del pecado. Dos robustas bestias dominan la tercera cueva, precisamente la dedicada a los pobladores del averno. Sus miembros como

de reptiles, escamas y pelo les cubren los cuerpos, poseen barbas de cabra, hocicos que podrían pertenecer a un cochino y alas quizá de murciélago que se extienden desde sus lomos parecidos a espaldas humanas. (Fig. 61)

Los demonios antropomorfos son otra variante. En ellos la estructura y posición misma de los cuerpos son los elementos que remiten a la silueta del hombre. Seres bípedos, con piernas y brazos, sus pieles son negras, en ocasiones con reflejos carmín. Aparecen algunos con largos rabos negros y con patas de macho cabrío, estas últimas probablemente sean herencia inconsciente del numen griego Pan. Las cabezas de todos han sido desfiguradas o alternadas por rostros que recuerdan felinos, roedores o cabras. Todos expresan un sem-

Fig. 63. Las penas del infierno: *diablos antropomorfos*. ►



blante malicioso, destructivo, que goza con el mal que confieren a los reos. Ocho diablos de esta “especie” extienden sus alas, mientras sobrevuelan esta infernal crujía o al momento de torturar a sus víctimas. (Fig. 63)

Atención especial merece una serie de rostros alados que se elevan por los registros altos del óleo o que detienen su vuelo en las cavernas inferiores, como para contemplar impávidos las puniciones. En el primer capítulo había ya dicho que algunos teólogos establecieron un paralelismo antagónico entre la estructura cortesana del cielo y el infierno; por ejemplo, mientras en las alturas empíreas existían jerarquías angélicas simbólicas de las virtudes, en el abismo se hallaban diablos que personificaban los vicios. Podría ser, con fundamento en la semejanza iconográfica, que los diablos conformados sólo por una cabeza flanqueada por alas sean los adversarios de los serafines y los querubines. (Fig. 64)

El último género demoniaco que se encuentra en el óleo son las sabandijas, tanto las reales como las ficticias. A las primeras corresponden escorpiones y escarabajos que merodean la tercera cueva del lienzo, y que se vinculan con el escrito de Señeri y con el cuarto grabado de Villavicencio. A las segundas atañen cuadrúpedos híbridos, parecidos a felinos y cánidos, que merodean la primera cueva, “La cárcel del infierno”. (Fig. 57 y 61)

Acerca de los diablos se podría concluir brevemente que las imágenes del óleo por mucho superaron la letra del teólogo italiano, ya que no sólo interpretaron sus palabras para crear una prolífica taxonomía del mal, sino que motivadas por la fantasía habrán también contribuido a que el espectador imaginase un sinfín de aspectos malignos.



◀ Fig. 64. Las penas del infierno: rostros alados.

### b. Los condenados

Los condenados, según Señeri, fueron quienes por amar los deleites y las sensualidades de la tierra no se preocuparon por la eternidad,<sup>231</sup> no pensaron ni miraron el cielo en vida,<sup>232</sup> y mediante sus pecados se convirtieron en esclavos de los demonios.<sup>233</sup> En el infierno subsistirían atados de pies y manos, padecerían hambre y sed,<sup>234</sup> serían tan escuálidos y débiles que no podrían siquiera sacudirse un gusano que les carcomiese un ojo, mucho menos liberarse,<sup>235</sup> y su vista sería impedida por densos nubarrones, sin que pudieran distinguir cosa alguna.<sup>236</sup> Vivirían rabiosos en compañía de sus semejantes y de sus verdugos. Su estancia sería intolerable a causa de los lamentos, clamores, blasfemias, injurias y maldiciones que unos a otros se proferirían eternamente.<sup>237</sup>

Caso contrario a la literatura, el pintor representó a los maldi-

tos con anatomías idealizadas. Tal como marcaba el gusto de la época, sus cuerpos desnudos lucen musculaturas corpulentas, sobre todo aquellos que caen desde el plano superior. La debilidad que los aquejaría quedó nulificada ante la fuerza que imprimen los presos para luchar, aunque inútilmente, contra las cadenas, los pinchos y los demonios. En la cueva que incumbe a la meditación "El fuego", un sujeto sostiene entre sus manos una botella plena de un oscuro líquido. Difícil es vincularla con la sed que sufrirían los condenados o cavilar sobre su posible relación con el pecado de gula y embriaguez, incluso de avaricia.<sup>238</sup> (Fig. 65)

Psicológicamente un condenado sentiría gran desesperación contra sí mismo al verse sumergido en tal desgracia, subsistiría desconsolado por el fuego que no consume y su existencia sería más amarga que mil muertes.<sup>239</sup> Eternamente se lamentaría sin cesar:

<sup>231</sup> *Ibidem*, p. 8, 14.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>234</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 38-39, 46, 58.

<sup>238</sup> "[...] después de muchos siglos, padeciendo muy graves tormentos, no les tenga lástima su divina majestad, ni siquiera con darles una gota de agua para su alivio y refrigerio, del mismo modo que se le negó al rico codicioso y avariento; y lo que es más, no se les dará gracia ninguna para reconocer su pertinacia y obstinación en la maldad." *Ibidem*, p. 101.

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 25, 50.

Fig. 65. Las penas  
del infierno:  
condenado con una  
botella. ►



<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 87-88.

<sup>241</sup> Esta es una diferencia que Señeri marca entre las ánimas del purgatorio y los malditos del infierno: las primeras mitigarían su dolor gracias a que se humillan ante Dios. *Ibidem*, p. 100.

<sup>242</sup> *Ibidem*.

¡Oh qué miserable y sin juicio, pues compré por un momento de sucio deleite esta eternidad de penas! ¡Cuántas veces me lo dijeron los confesores! ¡Cuántas lo conocí y lo temí por lo que leí en los libros espirituales y oí a los predicadores! Y sobre todo, ¡cuántos remordimientos no tuve por la fe que profesaba, la cual me decía y amonestaba ser el único paradero del pecado el infierno! ¡Y yo insensato, yo bestia indómita, y maldito, no me quise abrir los ojos a mi bien, sino que por mi rebeldía quise condenarme! ¡Cuántos años tuve para volverme a Dios? Todos los de mi vida me estuvo llamando su inmensa bondad con santas inspiraciones, me ablandaba con suaves y amorosas voces, me atraía con grandes promesas y me amedrentaba con terribles amenazas, pero yo a todo me hice sordo. Y ahora que conozco mi maldad, y estoy sumergido en un mar de lágrimas y confusiones, no podré conseguir lo que consiguiera en vida con una sola lágrima de contrición. ¡Ah infeliz! ¡Ah miserable de mí!

¡Oh si pudiese siquiera conseguir el que con mi muerte (aunque se juntasen en ella los tormentos de todos los condenados) se acabasen todos mis males! Pero aún esto no se puede, por ser eterna la pena de mi condenación, y así no me queda otra cosa sino tormentos para siempre.<sup>240</sup>

Estas quejas le provocarían desesperación, y la convivencia con sus iguales, sensaciones de enemistad y odio. En lugar de arrepentirse, desarrollaría la idea de venganza.<sup>241</sup> Los condenados persistirían eternamente en inconformidad con los designios divinos, obstinados en el mal y coléricos “como un sapo venenoso y herido”.<sup>242</sup> Iracundos, odiarían mortalmente a Dios, puesto que ahora él les daría la espalda. Blasfemarían contra él, maldecirían a los demonios, por haberlos engañado en vida a través de los deleites, así como a sus cómplices

y amigos. Incluso se insultarían a sí mismos por haberse dejado caer en el abismo.<sup>243</sup>

Ellos querrían aislarse para expiar sus penas, sin embargo esta concesión les sería negada y se consumirían en medio de su rabia; todos se aborrecerían mutuamente, su convivencia sería dolorosa como espinas en el corazón, no pararían de proferirse maldiciones e injurias, desearían destruirse unos a otros, tragarse vivos y comerse las entrañas, más aún si se trataba de viejos amigos o de cómplices de pecado, porque éstos serían la peor de las compañías.<sup>244</sup>

El autor lanzó una crítica a quienes sentían mayor afecto por un semejante que por la divinidad. Los que se estimaron en vida serían tan molestos como pértigas clavadas en los ojos, se despreciarían.<sup>245</sup> Los amores idolátricos se convertirían en terribles espectros que aplicarían tormentos peores que los diabólicos a sus antiguos admiradores.<sup>246</sup>

[...] no habrá demonio que tanto te atormente cuanto te atormente aquella persona a quien torpemente contra Dios amas ahora. Aquel rostro que tanto miras y casi adoras te parecerá tan horrible y feo, que ni el del mismo Lucifer te será tan espantoso y abominable.<sup>247</sup>

El odio que los condenados deberían sentir por sí mismo y por sus semejantes no fue representado en *Las penas del infierno*. El pintor prefirió legar los rencores y azotes a la responsabilidad de los diablos, mas no por ello la estadía de los presos sería más liviana en el plano figurativo. Abandonados a la fealdad

de ver sus cuerpos deformados tras continuas mutilaciones, golpes y pinchos, infelices sufrirían los embistes demoniacos. Sus pieles, algunas enrojecidas por el fuego y otras verdosas, denotan un estado patológico.

### c. La espantosa relación

La relación entre demonios y condenados quizá sea el tema que Señeri planteó con mayor sadismo, ya que explicó que los verdugos habrían de proferir burlas contra los torturados para mofarse de su deplorable situación, puesto que los odiarían.<sup>248</sup>

¿Y qué diremos de los continuos oprobios con que a cada uno de los condenados irán atormentando los demonios, juntando todo género de mofas y escarnios? Ya has caído (dirán) maldito en la red, y estás en nuestras manos, sin poderte jamás escapar. ¡Qué bien lo entendiste en dejarte llevar de tu deshonestidad!<sup>249</sup>

Por su parte, la pintura *Las penas del infierno* concretó la descripción literaria en fuertes y probablemente más convincentes imágenes, cargadas de un inherente sentido descriptivo-visual de cuerpos, objetos y acciones, que pretenden causar repulsión en el espectador. En esta cueva más que en otras se aprecia el espanto y la sorpresa que habrían de experimentar los condenados ante visiones atemorizantes y antinaturales, como el ataque de sabandijas. (Fig. 61)

<sup>243</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>244</sup> *Ibidem*, p. 38-39, 45-46.

<sup>245</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>247</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>248</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>249</sup> *Ibidem*, p. 42-43.

Estéticamente se llama siniestro a lo feo de situación, a todo aquello que “nos espanta o nos causa horror, algo que no es como debiera ser.”<sup>250</sup> Sin embargo esa imposibilidad de ser en la realidad humana constituía la naturaleza en el infierno. Allí los espíritus demoniacos, de quienes sólo se escuchaban y leían historias, serían materiales, tangibles, reales. En “La compañía de los condenados” de *Las penas del infierno*, siniestra es la relación entre los demonios y los presos, el instante en que la fantasía abandona su estado espectral y se hace presente mediante fisonomías híbridas que conjugan siluetas humanas, cuernos de macho cabrío y pelambres, todas existentes en la tierra pero fantasmagóricamente articuladas. También lo es aquel momento en que los pecados aparecen ante los condenados encarnados en monstruos.

Pareciera que el rencor y el desprecio con que los verdugos habrían de atacar a los cautivos del infierno, así como las expresiones de angustia de los condenados, quedaron manifiestos de modo más explícito en la pintura que en el texto. El pintor trató de causar repugnancia en el espectador mediante la representación de momentos pregnantes, aquellos que dan a entender la consecuencia de ciertas acciones con el uso de la imaginación. Por ejemplo la serpiente que abre el hocico para morder la cara del condenado en la gruta “La cárcel del infierno” sin que se concrete la acción, el maldito que con angustia ve cómo el filo de un hacha, empuñada por un demonio, vuela hacia su cabeza para destazarlo en “La compañía de los condenados” o los martillazos que están por caer sobre los clavos en los ojos humanos, en “La eternidad de las penas”. La intención era pro-

vocar desagrado y miedo en el espectador. (Fig. 71)

### 3. Las torturas de la psique

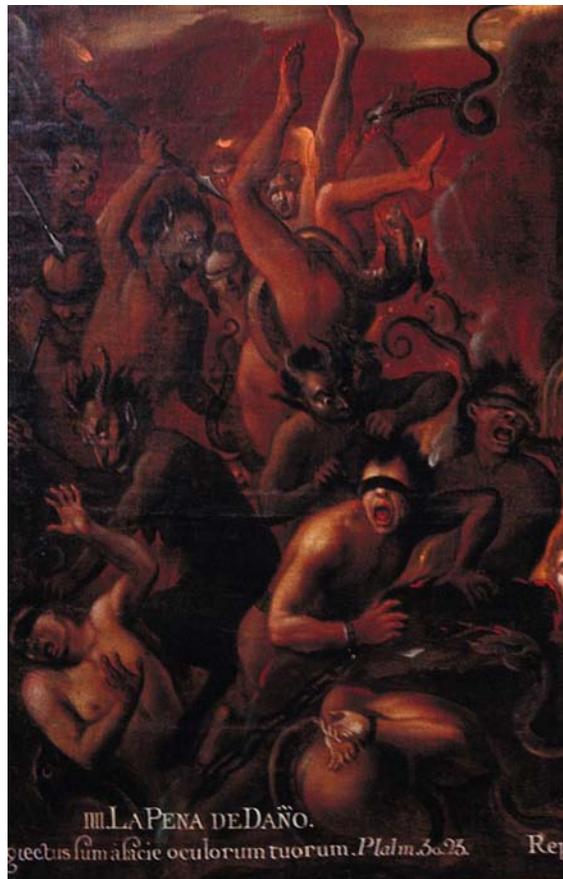
De acuerdo con la teología, el alma de los hombres tenía diferentes características y capacidades. Era eterna e indestructible, por tratarse del vínculo que emparentaba a los humanos con la divinidad;<sup>251</sup> poseía libertad de albedrío y acción; ella permitía que los individuos experimentaran sensaciones corporales y les concedía facultades psíquicas como la memoria, el razonamiento y el conocimiento, entre otras.

A través de las cualidades *ánimicas* (es decir, del alma, por su etimología en latín *anima*), los condenados serían víctimas de otra serie de torturas conforme a *El infierno abierto*. Esta categoría de penas, que bien podrían llamarse *psicológicas* (por *psique*, alma en griego), le mereció especial atención, hecho que lo distingue y aleja de los escritos medievales acerca del infierno y que hasta cierto punto muestra una visión moderna de este aciago destino: mientras los resabios escolásticos y algunos escritos místicos aún remitían a los infiernos plagados de castigos físicos, el “tratadillo” de Señeri dio mayor peso a los psíquicos. Quizá esta misma razón motivó a que el autor no describiera elaborados mecanismos ni artefactos punitivos, salvo las parcas menciones a los instrumentos metafóricos anteriormente ya citados.

La imaginación, la fantasía y los recuerdos, entre otras capacidades psíquicas, serían azotados con

<sup>250</sup> Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, traducción de María Pons Irazábal. Borgaro, Turín; Lumen, 2007, p. 312.

<sup>251</sup> Pablo Señeri, *op. cit.*, p. 77.



◀ Fig. 66. Las penas del infierno: la pena de daño.

tormentos muy superiores a las penas de sentido.<sup>252</sup> Por ejemplo, los condenados verían sus pecados transfigurarse en los más monstruosos seres,<sup>253</sup> o el pensamiento cavaría en la memoria para flagelarla con nefastos recuerdos.<sup>254</sup> Incluso las penas de sentido les producirían malestares emocionales: vivirían asolados por la tristeza de verse inmersos en la desolación y exasperados por sus padecimientos.

Para Señeri, tres males resumían los padecimientos psicológicos: el abandono de Dios, el remordimiento de conciencia y la desesperación. Estas penas y las de sentido poseerían además como propiedad común e inmanente la eternidad de duración. El registro inferior de *Las penas del infierno* expone estos males, dentro de las cuatro cavernas restantes, para

completar las siete meditaciones de *El infierno abierto*. Esta zona del lienzo es la que condensa un mayor contenido simbólico, ya que si bien todo el infierno era en sí una realidad ajena a la humana, las cuevas superiores expresaron sus características físicas y materialmente “constatables”, mientras que las últimas se encargan de problemas metafísicos.

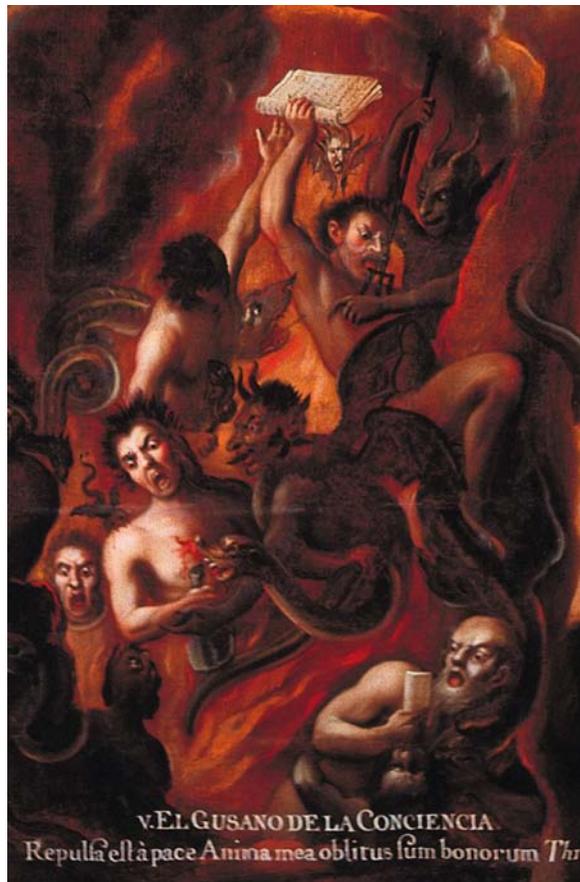
Al no contar con palabras que describiesen en qué consistían los castigos de la psique, el autor de *Las penas del infierno* y Manuel Villavicencio utilizaron para representarlos figuras humanas provistas de símbolos que sugieren dichos tormentos. Pese a que el recurso fue semejante, las imágenes difieren en que el grabador plasmó hombres aislados, mientras el pintor dispuso grupos de condenados.

<sup>252</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>253</sup> *Ibidem*, p. 20, 81.

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 60-61.

Fig. 67. Las penas  
del infierno: el gu-  
sano de la concien-  
cia. ►



<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 56-57,  
59.

<sup>257</sup> *Ibidem*, p. 58, 82.

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 54.

Así como el gusto por los deleites “prohibidos” originaría la pena de sentido, haberse alejado de Dios en vida causaría la pena de daño,<sup>255</sup> quizá el castigo más inteligible por tratarse del mal definitivo a raíz de la ausencia eterna de Dios en el abismo. Señeri decía que éste sería un mal superior a los conceptos y al entendimiento humano, inexpressable a través de la palabra y ajena a los sentidos. La llamaba “el infierno del infierno”,<sup>256</sup> ya que sería la manera como Dios “se convertiría a sí mismo en el mayor suplicio”.<sup>257</sup>

Tras la muerte del cuerpo, las almas de los hombres, libres de su prisión material, buscaban instintivamente volver a Dios, ya que según la teología él era centro, fin y “corazón” de todas ellas. Por lo tanto un alma infernal sufriría infinitamente por estar separada de Dios. Esta condena era una respuesta a la

rebelión del alma humana, la cual en lugar de mantener su “inclinación natural” al bien, dio la espalda voluntariamente a Dios, el mayor de los bienes.

Retóricamente el teólogo expresó tal condena mediante la metáfora de una venda que privaría a los infieles de contemplar a Dios.<sup>258</sup> Ésta pasó al lienzo donde ciega numerosos cautivos, mientras un conjunto de diablos los atacan con lanzas y agreden físicamente. No obstante si un iletrado se guiara únicamente por las imágenes, pareciera que la pena de daño consistía en que los demonios aprovecharan la limitante de sus prisioneros para violentarlos. (Fig. 66)

“La tremenda, amarga y gigante” pérdida de Dios se sumaba a la angustia que significaba,

según Señeri, el conocimiento que los castigados poseerían acerca de la bienaventuranza. Permanecerían frustrados por no alcanzar el sumo bien, envidiarían la dichosa visión beatífica de los bienaventurados, mayor premio en el cielo, y la culpa se volvería sufrimiento.<sup>259</sup>

Si la pena de daño era el mayor castigo, el estado de conciencia de los condenados sería su peor verdugo, ya que como un crudelísimo áspid atacaría su corazón y, por ende, su psique, para propinarles tres heridas: los afligiría con la memoria de los deleites pasados, con remordimientos tardíos e infructuosos y con el pesar de las ocasiones de penitencia perdidas.<sup>260</sup> Es decir, mientras en la pena de daño Dios se convertía en sumo flagelo, el castigo de la conciencia era una punición reflexiva, donde los condenados se verían a sí mismos en su presente, contemplarían el “horroroso aspecto de sus acciones pasadas” y lamentarían nunca haber “corregido” su vida. Mientras en la tierra, el cadáver de un infiel se corrompería y sería devorado por sabandijas, de modo análogo, en el infierno, su psique sería corroída por la conciencia, oculta bajo la metáfora de un gusano:<sup>261</sup> sería la podredumbre del alma por el pecado.<sup>262</sup>

Manuel Villavicencio grabó un gusano con afilados dientes para desgarrar el pecho de un condenado, el cual fue trasladado a *Las penas del infierno* mediante la efigie de una sanguinaria víbora que disfruta sonriente el instante cuando brota el chorro bermejo de un torso masculino. Esta imagen se aprecia en la cueva que alude al suplicio de la conciencia, sin embargo no es

la única alusión a dicha tortura: un gusano de menor tamaño se dispone a efectuar lo correspondiente a otro “maldito”, un dragón ofídico se disputa con un diablo antropomorfo para roer el busto de otro sujeto, mientras que un demonio más clava su trinche en el pecho de un tercero. Las embestidas contra el tórax que implican estas agresiones quizá pretendieron simbolizar el descuartizamiento del corazón, y por consecuencia el de la psique. (Fig. 67)

El paralelismo entre la descomposición material y anímica que planteó Señeri quedó manifiesta en la séptima cueva de *Las penas del infierno*, donde aparece un condenado al que una serpiente le desgarró las entrañas y se atraganta con ellas.<sup>263</sup> (Fig. 71) Una intención y solución formal semejante se halla en la pintura *Pudridero*, conservada asimismo en la Pinacoteca de la Profesa.<sup>264</sup> (Fig.68)

El “gusano” mantendría en conciencia la desdicha de los presos aunque les nublaría con “tinieblas interiores” el entendimiento y la memoria. Ellos olvidarían su vida pero les sería permitido recordar los placeres por los que se condenaron,<sup>265</sup> para que los comparasen con los azotes infernales y sufriesen por añoranza.<sup>266</sup> La fantasía evocaría imágenes deleitosas del pasado y las transfiguraría en horribles visiones: lo bello de la tierra mutaría en espanto, cada culpa se transformaría en un “infierno”,<sup>267</sup> y adquiriría la apariencia de un ominoso monstruo más feo que cualquier diablo.<sup>268</sup> Además por magnífica que fuese cualquier reminiscencia de placeres, quedaría disminuida por la enorme y eterna

<sup>259</sup> *Ibidem*, p. 56, 59-60.

<sup>260</sup> Inocencio III, *Desprecio del mundo (De contemptu mundi sive de miseriis humanae conditionis o Del desprecio del mundo o de las miserias de la condición humana)*, c. 2 apud *ibidem*, p. 73-74.

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>262</sup> “En cuanto al gusano que le roe el corazón viene a ser el gusano de la conciencia que es en definitiva dicha conciencia en sí misma; pues dicen de ella los teólogos que remordiéndola estimula el alma de los pecadores, manteniéndose activa y vigilante mientras absorbe los pulsos y sangre del pecado, del que se nutre y toma su vigor y entereza.” Cesare Ripa, *Iconología*, tomos I y II. Traducción del italiano, Juan Barja y Yago Barja; traducción del latín y griego, Rosa Ma. Mariño Sánchez-Elvira, Fernando García Romero. 3ª ed. Madrid, Akal, 2002 (Arte y estética 8); t. II, p. 188.

<sup>263</sup> ¡Ay gusano, / que así repastas tirano, / en mis entrañas tu diente!

Pablo Señeri, *op. cit.*, p. 72.

<sup>264</sup> Este óleo representa un cadáver putrefacto y con los intestinos visibles, cuyo fin era reflexionar sobre lo efímero, despreciable y negativo de la materia. Probablemente también expresa el espejo cuerpo-alma, donde la fealdad física corresponde a lo grotesco del alma.

<sup>265</sup> Pablo Señeri, *op. cit.*, p. 72-73.

<sup>266</sup> *Ibidem*, p. 76, 99.

<sup>267</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>268</sup> *Ibidem*, p. 81.

Fig. 68. Pudridero.



<sup>269</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>270</sup> *Ibidem*, p. 78-79.

<sup>271</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>272</sup> La bolsa cerrada es un atributo que desde la Antigüedad ya se había dado a las personificaciones de la avaricia, dado que representaba la obsesión por retener bienes materiales. Cesare Ripa, *op. cit.*, t. I, p. 123. Mientras tanto, el documento enrollado como el legajo podrían simbolizar la propiedad de tierras, tal como interpretó Jaime Morera en una personificación del lienzo Juicio final de Zimatlán de Juárez, Oaxaca. Jaime Morera, *Eternidad novohispana...* *op. cit.*, p. 138-139.

<sup>273</sup> Pablo Señeri, *op. cit.*, p. 95-96.

<sup>274</sup> *Ibidem*, p. 98.

realidad de los castigos mencionados.<sup>269</sup>

No pararían ahí los horrores por recuerdo, ya que también se volverían lastres los momentos desaprovechados para arrepentirse y redimirse. Los cautivos sólo pensarían en pedir perdón, pero para su desgracia no tendría ya sentido alguno.<sup>270</sup> Para Señeri “la víbora” que más crudamente emponzoñaría el corazón de los condenados sería la del “tiempo perdido”: las almas no cesarían de llorar por haber desperdiciado las oportunidades de su salvación.<sup>271</sup>

Los únicos tres malditos con atributos identificables en Las penas del infierno se alojan en la cueva correspondiente al gusano de la conciencia. Probablemente simbolizan pecados: uno parece sostener un documento enrollado, otro, un saco cerrado quizá de monedas, y

el último, un legajo abierto. Los tres objetos quizá se relacionen con la avaricia, el pecado capital más reprobado por la teología.<sup>272</sup> Además el tercero también se podría decir que lleva el libro de malas acciones, recurso iconográfico frecuente en escenas de juicios finales e individuales que tal vez aparece en esta obra por relacionarse con la memoria de los hechos vividos. (Fig. 67 y 26)

Todas las torturas hasta ahora descritas atacarían simultáneamente a los condenados; éstos “cargarían sobre sus espaldas” los castigos del cuerpo y de la psique, unidos por Dios “como en un mazo”.<sup>273</sup> La divina justicia los heriría con sus flechas, los golpearía y sumiría en “un continuo naufragio de molestias, de agonías, de rabias y de angustias”.<sup>274</sup> Este diluvio de males sería causa de su desesperanza, ante la pérdida de cualquier ilusión y anhelo de mejor futuro, y

desesperación, dado que en el infierno no habría descanso para tan infelices reos.<sup>275</sup>

No es de los males la alianza  
el más triste desconsuelo,  
porque puede haber consuelo  
como haya alguna esperanza.

Ésta el infierno no alcanza  
en su padecer eterno,  
antes el furor intenso  
de la desesperación  
que abriga en el corazón,  
le fragua mayor infierno.<sup>276</sup>

Para Señeri, la desesperación de los condenados tenía una triple raíz. La primera era el tedio causado por la eterna duración e invariabilidad de las penas que los lastimarían como “numerosas y atroces muertes”.<sup>277</sup> La segunda, la intensidad colosal de las mismas, ya que el mal que azotase a un sólo condenado bastaría para que todos los vivos en la tierra murieran en el peor sufrimiento.<sup>278</sup> Por último, el recelo y la rabia que les traería la noticia de la gloria de los santos.<sup>279</sup>

Ante su realidad de gemidos y dolores, el gozo de los bienaventurados les heriría el alma.<sup>280</sup> Los condenados tendrían claro en la mente tal estado de dicha, y la envidia que sentirían de ese feliz destino se convertiría para ellos en un nuevo infierno, más aún porque el cumplimiento de la desesperación de los condenados sería el anuncio de la gloria de los elegidos.<sup>281</sup> Los presos, tenidos como “vasos de la ira y venganza de Dios”,<sup>282</sup> serían contemplados en su agonía eterna por los bienaventurados, los santos y los ángeles, quienes gozarían con su languidez.<sup>283</sup> Entonces los infelices sentirían rabia y miseria, su corazón aullaría y generarían odio y soberbia contra Dios;<sup>284</sup> despojados

de su capacidad de discernimiento entre el bien y el mal,<sup>285</sup> querrían “arrebatar a los santos del cielo” para hacerlos partícipes del infierno.<sup>286</sup> Sin embargo, su malestar psicológico aumentaría cuando viesen su venganza frustrada y permaneciesen impotentes en su castigo, sin poder huir.<sup>287</sup>

La cueva que ilustra el capítulo sobre “La desesperación” en *Las penas del infierno* muestra a una mujer agredida por cuatro demonios: dos ofídicos y dos antropomorfos. Uno de ellos le corta el seno derecho, ayudado por dos hoces, mientras otro le muerde el codo diestro. La infortunada profiere un grito de dolor, de su boca emerge la lengua y los ojos se le desorbitan. Sus cabellos vuelan a la vez que con una mano los jala para denotar el sentimiento que la embarga. Por la posición que esta fémica ocupa en la gruta y su protagonismo iconográfico podría decirse que se trata de la desesperación personificada. (Fig. 69)

El pintor retomó los gestos faciales y el tirón de cabellos del grabado análogo de Manuel Villavicencio. Ambas obras también guardan similitud con los diseños que hizo el ya referido Charles le Brun acerca de las pasiones humanas,<sup>288</sup> especialmente con las representaciones del pavor y la desesperación. El pintor galo plasmó esta última mediante una figura masculina, cuyos cabellos se erizan y su rostro expresa una dolorosa tensión, patrón semejante al que siguió Villavicencio y, aunque en versión femenina, el pintor de *Las penas del infierno*. (Fig. 53) Del grabado alusivo al pavor parece que Villavicencio retomó la solución de los ojos, la cual también se aprecia en el óleo.<sup>289</sup> (Fig. 70)

<sup>275</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>276</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 101, 108.

<sup>278</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>279</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>280</sup> *Ibidem*, p. 113-114.

<sup>281</sup> *Ibidem*, p. 110-111.

<sup>282</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>283</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>284</sup> *Ibidem*, p. 99, 113.

<sup>285</sup> *Ibidem*, p. 101.

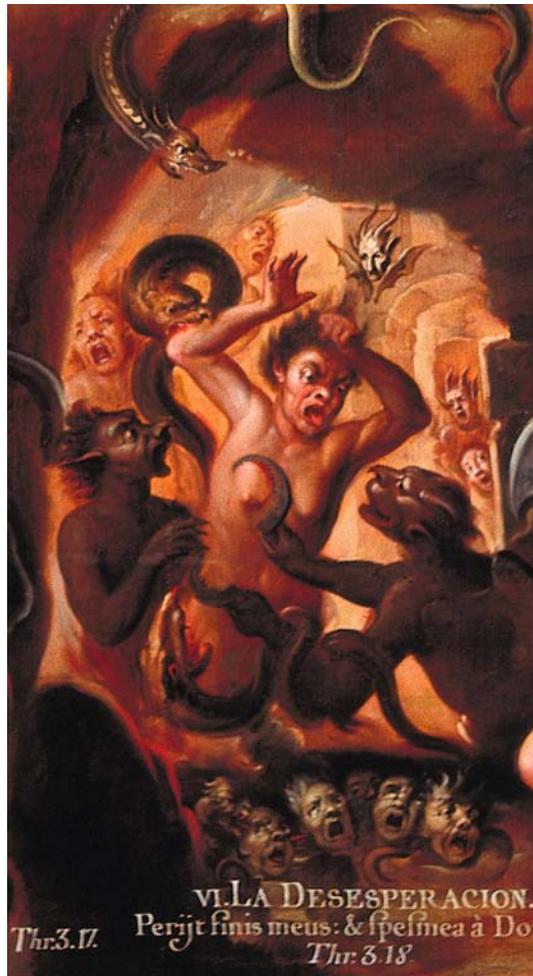
<sup>286</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>287</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>288</sup> Estos dibujos aparecieron editados como grabados, de manera póstuma, en 1698 bajo el título *Tratado de pasiones (Méthode pour apprendre à dessiner les passions)*.

<sup>289</sup> El grabado titulado *El pavor* también guarda un estrecho parecido con el grabado *La cárcel del infierno* que hizo Villavicencio: en ambas láminas aparecen personajes que abren los ojos más de lo habitual, sus bocas profieren gritos y sus cabellos vuelan.

Fig. 69. Las penas  
del infierno: *la  
desesperación*. ►



<sup>290</sup> Pablo Señeri, *op. cit.*, p. 133, 135.

<sup>291</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>292</sup> *Ibidem*, p. 131.

Horror especial pretende evocar un conjunto de cinco cabezas que yacen al pie de la misma cueva. Sus carnaciones son oscuras incluso verdosas, todas aparentan exclamar gritos y una serpiente ataca a una de ellas. (Fig. 69)

La reflexión final de *El infierno abierto* se intitula "La eternidad de las penas". Este capítulo describe el sufrimiento que resultaría para los condenados permanecer por siempre en el infierno, con penas crudelísimas. Como eternas se consideraban la majestad y la justicia de Dios, infinitas devendrían las ofensas que profirieron los condenados al ultrajarlas, dado que la malicia de un pecado mortal superaría cualquier acción u obra de bien.<sup>290</sup> Por consiguiente las penas

que compensaran estos agravios deberían ser igualmente enormes. Ignorantes, los condenados no se percatarían que "sus penas serían incluso menores a lo que por justicia les correspondería".

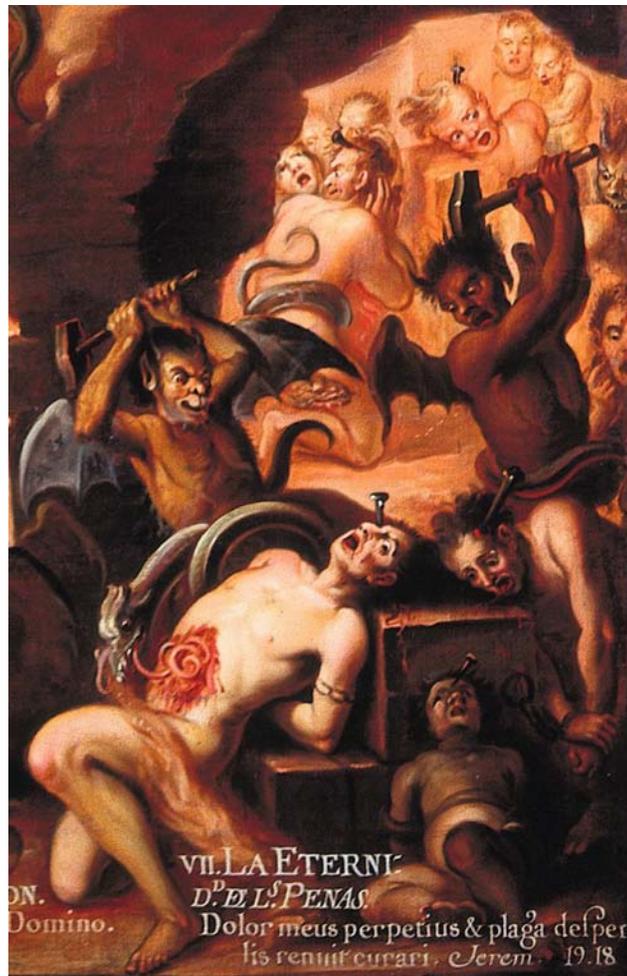
El texto informa que el hombre podría resarcir daños tan monumentales sólo con puniciones sempiternas por su intensidad o por su extensión, pero al ser incapaz de cumplir los primeros, al menos lo serían por duración, es decir eternos,<sup>291</sup> "de suerte que en cada momento habrá una eternidad de penas".<sup>292</sup> Aunque los tormentos fuesen livianos, su dolor crecería inimaginablemente por nunca tener fin. Un condenado preferiría sufrir espeluznantes tormentos por innumerables siglos con tal de que



Fig. 70. Diseños de Charles le Brun:  
◀ a. El pavor.  
▼ b. La desesperación.



Fig. 71. Las penas del infierno: la eternidad de las penas. ►



<sup>293</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>294</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>295</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>296</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>297</sup> *Ibidem*, p. 204-205.

<sup>298</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>299</sup> *Ibidem*.

algún día acabasen, en lugar de sentir molestias menos dolorosas por toda la eternidad:<sup>293</sup> “Nada el dolor, todo es nada, el todo es la eternidad”.<sup>294</sup>

Señeri reconoció que la idea de eternidad supera el entendimiento y los sentidos humanos; él mismo se confiesa pasmado, confuso y constreñido por las palabras para expresarla;<sup>295</sup> incluso escribió que era ininteligible para los ángeles.<sup>296</sup> Ante dichas limitantes, una vez más recurrió a metáforas: por ejemplo comparó la eternidad con los granitos de arena de una montaña gigantesca, la cual además aumentase geométricamente su tamaño al punto que llegase al cielo y superase la creación.<sup>297</sup> Sólo la inmensidad de Dios correspondía a la eterni-

dad, por lo que dada esta magnitud, los condenados querrían morir nuevamente con tal de evadir tan grandes sufrimientos: “porque durará el infierno mientras que Dios fuere Dios”.<sup>298</sup>

“La eternidad de las penas” quedó plasmada en la séptima y última cueva de *Las penas del infierno*, una de las más crueles de toda la pintura. Para realizarla, el pintor siguió el grabado respectivo de Villavicencio. Éste a su vez había partido de la metáfora escrita por Señeri, donde afirmó que hasta el inclemente tormento de una aguja clavada en el cuello quedaría reducido a nada junto al dolor causado por la eternidad.<sup>299</sup> Tal como en el grabado, en la pintura aparecen hombres con las sienas trepanadas

por un clavo, sin embargo el detalle más violento es aquel donde figuran dos diablos blandiendo gruesos mazos para taladrar con toscas puntas las cabezas de dos reos. Encadenados a una roca, los malditos aguardan el fatídico golpe de los martillos que hunda los clavos en el ojo de uno y en la sien del otro. El primero de ellos abre la boca en gesto de sufrimiento y grito y, como dije en los párrafos dedicados al gusano de la conciencia, aparece desgarrado por una serpiente que le devora las entrañas. La manera cómo está inmovilizado, la posición arqueada de su cuerpo y el dramático destino que encara recuerdan el mito de Prometo, titán de la mitología griega condenado por Zeus a permanecer por siempre sujeto con cadenas a la roca del Cáucaso, en espera de que un águila le carcomiera diariamente el hígado, el cual para su desgracia se regeneraba.<sup>300</sup> (Fig. 71)

Por su parte, el segundo demuestra mayor pasividad ante los azotes; su cuerpo ofrece menos resistencia y tensión que la del otro cautivo. No obstante su gesto de horror y sufrimiento, manifiesta cierto dejo de agonía. Finalmente aparece un tercer condenado asimismo encadenado, en primer plano y con un cuidado trabajo de escorzo, tendido sobre el suelo y con aspecto cadavérico. Aunque teológicamente se decía que los condenados se hallaban en "la muerte eterna" del infierno, como Señeri consignaba,<sup>301</sup> no tengo la certeza de que este concepto haya sido alegorizado en dichas imágenes fúnebres.

La eternidad del infierno, amén de inconmensurable y justa, sería monótona. Los castigos serían in-

mutables tanto en intensidad como en variedad, y si un bien o placer provoca hastío cuando no varía, cuánto fastidio causaría un dolor continuo, constante y eterno.<sup>302</sup> Para garantizar que los condenados mantuviesen sus pensamientos concentrados en la sentencia imperecedera que les fue otorgada, la llevarían escrita ante sus ojos.<sup>303</sup> Por lo tanto, la perpetuidad era el modo inconmensurable, sublime, de enajenar la *psique*.

De este modo quedó alegorizado el infierno en *Las penas del infierno*. Todos y cada uno de sus símbolos, con base en la doctrina de Señeri, quedaron concatenados, cual sucesión de metáforas, en esta obra descriptiva de su ambiente y pobladores y narrativa de los tormentos que allí se administraban. Pero si bien la pintura conservó elementos de sus dos premisas, el libro y los grabados, también se distanció de ambas, sobre todo del tratado.

La cercanía con las ilustraciones de Villavicencio se debió a que tanto éstas como la pintura compartían el mismo medio comunicativo: la imagen. Pero cuando el pintor trasladó los personajes de dichas láminas a su lienzo, transformó su aspecto gracias al color y la ambientación. Sin embargo no se entienda que el pincel superó al buril: si bien las figuras al óleo ganaron naturalismo, también perdieron el carácter etéreo que tenían las estampas, el cual estaba más próximo a las intenciones e intereses que perseguía el escrito de Pablo Señeri.

Como arriba expuse, si bien dicho teólogo no dejó de lado el carácter sensible de los tormentos del

<sup>300</sup> Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 455.

<sup>301</sup> "Pero si me arrojáredes, Señor, al infierno, como bien lo merezco, tendré yo muerte eterna, [...] pero mi maldad y pecado vivirá para siempre en aquella cárcel. Representaos, Dios Todopoderoso, que soy criatura vuestra, y que vuestras soberanas manos me han formado a vuestra imagen y semejanza." Pablo Señeri, *op. cit.*, p. 20-21. "¿Pues qué será el que por gozar tan breve y sucios deleites escoge la muerte eterna de tal lugar?" *Ibidem*, p. 78.

<sup>302</sup> *Ibidem*, p. 128.

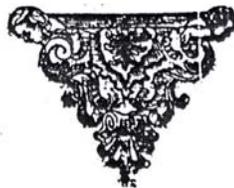
<sup>303</sup> *Ibidem*, p. 130-131.

infierno, italiano se avocó principalmente a los castigos de la *psique*. No obstante la diferencia de medios y recursos entre la lengua y la imagen derivó resultados distintos. Ambas obras buscaron una claridad didáctica en su discurso, pero mientras el escritor se valió de palabras que abundaran sobre la naturaleza del infierno, el artífice sólo pudo acudir, como era de esperarse, a la imagen fija: los contenidos del tratado quedaron circunscritos al universo de las acciones suspendidas, los símbolos y la materia.

A través del diálogo entablado entre *El infierno abierto* y *Las penas del infierno* se constata que el naturalismo de las imágenes pintadas abandonó el sentido psíquico que pretendía el escrito al transfigurarse en imágenes sensibles, dolorosas, que aluden más al sufrimiento físico que al espiritual. En ocasiones el discurso visual parece incluso contrariar los predicados de Señeri, lo cual posiblemente se debió a razones tan distintas como las siguientes: la diferencia entre el lenguaje y los recursos verbales y figurativos; que el pintor no comprendiera ca-

balmente el contenido del libro, el peso de la tradición todavía latente en el imaginario religioso novohispano que prescribía penas físicas, o el hecho que éstas fueran más comprensibles y efectivas ante la complejidad que implicaban los tormentos metafísicos.

La dicotomía texto-imagen pudo quedar subsanada si los espectadores a quienes estaba dirigida la pintura, hombres que acudían a realizar ejercicios espirituales, acompañaban la visión del lienzo con la lectura de *El infierno abierto*. No se olvide que tanto la pluma como el pincel pretendían iluminar las penumbras del averno para que los cristianos contemplaran tan espantosa realidad postrera, amenazante y latente, con el objetivo de que transformaran sus vidas en aras de la redención eterna y así fueran aceptados en la corte celestial. La fealdad de estas imágenes coadyuvaría a ganar la eterna belleza de la gloria. Al fin y al cabo, para Señeri y sus lectores, la total enmienda de los actos era la única llave que cerrara definitivamente la monstruosa boca del infierno.



Durante la segunda mitad del siglo XX, la pintura *Las penas del infierno* fue receptora de numerosas muestras de interés académico gracias a la peculiaridad de su contenido y su valor plástico; sin embargo sólo había sido objeto de estudios iconográficos y no de análisis más amplios. Las investigaciones que se hicieron en torno suyo contribuyeron a identificar la línea de pensamiento religioso que la motivó, pero no se logró determinar las fuentes literarias ni visuales que sirvieron para su ejecución. Aún era una obra que encerraba numerosos enigmas.

La existencia de una pintura como *Las penas del infierno* obedece a los cambios de religiosidad que se vivieron en Nueva España durante el siglo XVIII. En este periodo surgió un renovado y enfático interés por del infierno, tema que había sido relegado a un segundo término en la catequesis durante el siglo XVII. Dicha reconsideración fue fomentada por ciertas facciones civiles y religiosas que rechazaban la vida galante, arribada hacía unas décadas desde la metrópoli al virreinato, tras el cambio dinástico de los Habsburgo a los Borbón. Parece que esta postura desaprobatoria fomentó una reconsideración del papel moralizante y reflexivo de la escatología en el discurso pastoral y plástico, con la cual, como resultado lógico, adquirirían nuevos bríos la doctrina y la representación del infierno.

La pintura *Las penas del infierno* cumplió una función didáctica en aras de la salvación de los feligreses. Localizada en la que otrora fue Casa Profesa de la Compañía de Jesús, esta pintura estuvo vinculada a meditaciones expiatorias conocidas genéricamente como ejercicios espirituales, ya que un texto con este propósito fue el que sirvió como referente literario para dicho lienzo. Este libro fue escrito por el jesuita italiano Pablo Señeri y se intitula *El infierno abierto al cristiano para que no caiga en él...*

La obra de Señeri llegó a los confines novohispanos durante los primeros años del siglo XVIII, donde parece que se difundió ampliamente, conforme lo sugieren los numerosos ejemplares europeos que de él se atesoran en los acervos virreinales y las dos ediciones en

castellano que de él se hicieron en Puebla, en 1719 y 1780. La influencia de *El infierno abierto al cristiano...* sobre la pintura *Las penas del infierno* es evidente gracias a que la composición del óleo en siete cuevas responde a las siete meditaciones, programadas una para cada día de la semana, que Señeri escribió en su obra. Otra evidencia de esta relación se halla en los textos que aparecen a manera de motes en el óleo, dado que éstos corresponden a los títulos con que el teólogo denominó cada una de sus reflexiones.

Una importante peculiaridad que distinguió a las ediciones poblanas de *El infierno abierto al cristiano...* de las europeas fue el conjunto de láminas que acompañaron a los textos, cuya función era interpretar y comunicar visualmente las reflexiones del tratadista. Todo indica que los grabados de 1780 fueron las fuentes visuales de la pintura en cuestión. Esta correspondencia se demuestra gracias a la semejanza que se observa entre los condenados que aparecen en los grabados y los pintados en el óleo. El autor de dichas láminas fue Manuel Villavicencio, grabador activo a mediados del siglo decimotercero y quien al parecer tuvo asimismo preocupaciones escatológicas personales, según refieren otras piezas por él firmadas. Aunque Villavicencio ejecutó nueve láminas, el pintor de *Las penas del infierno* solamente se valió de las siete que ilustran cada uno de los tormentos infringidos en el averno.

*Las penas del infierno* tuvo ante todo una finalidad didáctica, puesto que debía transmitir a sus espectadores los principios sobre los cuales se hallaba cimentada la

concepción del infierno según Señeri. Sin embargo, el pintor no siempre fue fiel a la obra del teólogo, ya que en muchas ocasiones se alejó del espíritu racionalista y psíquico manifiesto en *El infierno abierto al cristiano...* y optó por una vuelta a la representación de suplicios físicos.

La paradoja anterior tiene claras explicaciones. La primera es la diversidad de recursos que atañen a la literatura y a la pintura. Resultaba más factible describir los sufrimientos del alma mediante el uso de la palabra que a través de una imagen fija.

Señeri concibió que los condenados padecerían una serie de sufrimientos sensitivos, conocidos tradicionalmente como penas de sentido. Éstas serían infringidas por el ambiente y por los demonios, agentes del mal y verdugos de los presos infernales, y tal como su nombre indica, eran atentados contra los sentidos del hombre. Sin embargo, el mismo autor dedicó mayor atención a una serie de penas cuyo carácter indica que consistirían en tormentos contra las facultades anímicas y que yo he denominado "penas psíquicas". Señeri hablaba en primer lugar de la terrible relación psicológica que privaría entre los condenados; asimismo incluyó la pena de daño, un castigo contemplado por otros tratadistas y que radicaba en el dolor por no ver nunca más a Dios; el remordimiento de conciencia, que desgarran los recuerdos y que hace ver lo vano y absurdo que fue entregarse al deleite en vida; la desesperación, estado anímico causado porque los condenados habrían de verse sumidos en un mar de sufrimientos sin consuelo, y el castigo

por la eternidad, instancia enigmática, según el propio teólogo, ya que el tiempo gestaría una visión pesimista entre los habitantes de aquel lugar.

Para crear esta atmósfera de temor y sufrimiento, el pintor recurrió a imágenes que implícitamente evocan algunos aspectos de la fealdad. El horror causado por mutilaciones, el dolor que se intuye de los cuerpos desgarrados y los gritos que profieren los cautivos, las expresiones de espanto dibujadas en los rostros condenados, el siniestro aspecto de los diablos, son algunos de las principales categorías estéticas que pueden apreciarse en la pintura. No obstante la escisión del discurso, también debe considerarse que con toda probabilidad un novohispano haya comprendido con mayor facilidad las meditaciones de Señeri ante la expectación de *Las penas del infierno*. La complejidad de la naturaleza y los suplicios infernales que planteó el teólogo seguramente no fue de acceso abierto para todos los practicantes de sus ejercicios, sin embargo gracias a los símbolos de la pintura muchos de estos conceptos hayan sido traducidos a un lenguaje más asequible para los fieles. Por lo cual, *Las penas del infierno* se erige no sólo como una descripción visual, sino como una verdadera alegoría del infierno.

Es probable que posturas como la de Señeri pudieran haber sentido un remoto precedente a concepciones escatológicas contemporáneas como la del papa Juan Pablo II, quien sostuvo que el infierno ya no era más un espacio físico, sino un estado del alma, el "rechazo definitivo a Dios".<sup>304</sup>

<sup>304</sup> Catequesis de Juan Pablo II, 28 de julio de 1999.

Fig. 72. Tres interpretaciones de El infierno abierto: a. Miguel Martínez de Pocasangre, Atotonilco, Gto.; b. Manuel Villavicencio; c. Las penas del infierno, y d. La boca del infierno, Pinacoteca de la Profesa, ciudad de México. ►

Otra de las razones por la cual el pintor de *Las penas del infierno* representó en su obra más castigos físicos que anímicos fue la tradición que al respecto existía en Nueva España. Desde el Medioevo, por influencia de obras como el *Apocalipsis* apócrifo de Pablo, los cristianos creyeron en el infierno como una prisión en la cual se torturaba a los condenados mediante flagelaciones físicas, las cuales podían estar asociadas a los pecados mortales cometidos en vida. Esta concepción subsistió en el inconsciente colectivo y motivó a que la mayoría de teólogos, pintores y civiles novohispanos imaginaran penas infernales de una manera primordialmente física.

Cabe señalar que *Las penas del infierno* no fue la única obra pictórica que motivó el texto de Pablo Señeri. Como se dijo, la edición poblana de 1719 de este libro había servido ya como referente para la pintura de *Ánimas* de San Dionisio Yauhquemecan, Tlaxcala, y para los murales del Santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco, Guanajuato, realizados por Miguel Martínez de Pocasangre. Incluso existe una pintura en el Convento de la Merced, en Cuzco, Perú (procedente del Convento de San Francisco, Potosí, Bolivia), hoy conocida bajo el nombre *Un condenado en el infierno*, que el investigador Ramón Mujica ha identificado con esta primera edición poblana del texto de Señeri.<sup>305</sup> Por su parte, la edición de 1780 parece que originó el óleo *La boca del infierno*, que asimismo se halla en la Pinacoteca de la Profesa; *La alegoría del infierno*, que se encuentra en el Museo Nacional de Historia, y *La cárcel del infierno* ubicada en el tem-

plo de Santa Ana Zegache, Oaxaca. (Fig. 72)

Por último, nuevas hipótesis acerca de *Las penas del infierno* también me han surgido gracias a esta revisión iconográfico-estética, empero al no contar de momento con mayores evidencias que las conjeturas históricas, prefiero únicamente dejarlas esbozadas con el fin de continuar las investigaciones. Considero que *Las penas del infierno*, dado que partió de la edición de 1780 del libro de Señeri, haya sido un encargo filipense y no jesuita. Resulta que tras la expulsión de los jesuitas, la congregación del Oratorio de san Felipe Neri ocupó el edificio de la Casa Profesa, donde fundó una casa de ejercicios espirituales dirigidos a varones. Me resulta sugerente considerar que así como el otrora filipense Luis Felipe Alfaro utilizara *El infierno abierto* para sus ejercicios y proyectos iconográficos en Atotonilco, sus congéneres siguieran la misma línea doctrinal en la ciudad de México. Además, si realmente se trata de un encargo filipense, atribuiría este lienzo a José de Alcívar, pintor que tuvo una importante relación con dicha congregación y a quien la doctora Clara Bargellini ha propuesto como autor del lienzo *Condiciones de una buena confesión*, perteneciente al mismo repositorio y con el que *Las penas del infierno* guarda semejanza en dibujo, pinceladas y figuras demoniacas.<sup>306</sup> Incluso la obra *Condiciones...* pudiera tener origen asimismo en alguno de los libros de Señeri. Espero tener oportunidad de aclararme esta nueva nebulosa en la que me sumerjo en torno a *Las penas del infierno*.

<sup>305</sup> Ramón Mujica Pinilla, en Rishel, Joseph J., compilador, *op. cit.*

<sup>306</sup> Clara Bargellini, "VI-70 *Condiciones para una buena confesión*" en *ibidem*, p. 419.







# RELACIÓN DE ILUSTRACIONES

Fig. 1 Anónimo, *Las penas del infierno*, óleo sobre tela, Pinacoteca de la Profesa, ciudad de México, siglo XVIII. Fotografía: AFMT-IIEs, UNAM.

Fig. 2 Juan Pablo Galluci, *Theatrum mundi*, Cielo, Venecia, 1589. Tomado de Edmundo O'Gorman, *La invención de América*.

Fig. 3 Juan Pablo Galluci, *Theatrum mundi*, Infierno, Venecia, 1589. Tomado de Edmundo O'Gorman, *op. cit.*

Fig. 4 Antonio Sánchez, *La caridad perfecta de Jesucristo soberano*, óleo sobre tela, col. Rodrigo Rivero Lake, ciudad de México, siglo XVIII, en Gustavo Curiel, Fausto Ramírez, Antonio Rubial y Angélica Velázquez, *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*.

Fig. 5 Antonio de Santander, *Juicio final*, óleo sobre tela, parroquia de Totimehuacán, Puebla, siglo XVIII. Fotografía: Abraham Villavicencio.

Fig. 6 Anónimo, *Triunfo de la muerte*, detalle, pintura mural, Casa del Deán, Puebla de los Ángeles, siglo XVI, en Alfonso Arellano, *La casa del Deán de Puebla. Un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla*, lámina XV.

Fig. 7 Anónimo, *Pintura de ánimas*, óleo sobre tela, parroquia de Santa Cruz, Tlaxcala, siglo XVIII, en Elisa Vargaslugo, *et al.*, *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVIII*.

Fig. 8 Martín de Vos, *San Juan escribiendo el Apocalipsis: visión de la Jerusalén celestial*, óleo sobre madera, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, Estado de México, siglo XVI, en Miguel Ángel Fernández, *La Jerusalén indiana. Los conventos fortaleza mexicanos del siglo XVI*.

Fig. 9 Anónimo, *Alegoría de la salvación a través de la sangre de Cristo*, óleo sobre tela, parroquia de San Nicolás de Bari, Panotla, Tlaxcala, siglo XVIII. Fotografía: Abraham Villavicencio.

Fig. 10 José de Páez, *Sagrada familia*, óleo sobre tela, Museo de Bellas Artes, Toluca, Estado de México, siglo XVIII. Fotografía: AFMT-IIEs, UNAM

Fig. 11 Anónimo, *Ánimas con san Diego, santos y Trinidad*, óleo sobre tela, parroquia de San Diego Metepec, Tlaxcala, siglo XVIII. Fotografía: AFMT-IIEs, UNAM.

Fig. 12 Andrés de Concha, *Juicio final*, óleo sobre madera, convento de Santo Domingo, Yanhuitlán, Oaxaca, siglo XVI, en Guillermo Tovar y de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*.

Fig. 13 Anónimo, *Infierno*, pintura mural, capilla de patio, convento de San Nicolás de Tolentino, Actopan, Hidalgo, siglo XVI. Fotografía: Gisela von Wobeser.

Fig. 14 Anónimo, *Los bebedores de pulque*, pintura mural, visita de Santa María Xoxoteco, Hidalgo, siglo XVI. Fotografía: Gisela von Wobeser.

Fig. 15 Diego Valadés, *Etapas de tentaciones y pecados y Castigos de los condenados en Rhetórica cristiana*.

Fig. 16 Anónimo, *El infierno*, detalle de desollamiento, pintura mural, capilla de patio del convento de San Nicolás de Tolentino, Actopan, Hidalgo, siglo XVI, en Gisela von Wobeser y Enriqueta Vila Vilar, *coordinadoras, Muerte y vida en el más allá. España y América, siglos XVI-XVIII*.

Fig. 17 Anónimo, *Horno del infierno*, pintura mural, templo de la visita de Santa María Xoxoteco, Hidalgo, siglo XVI. Fotografía: Gisela von Wobeser.

Fig. 18 Anónimo, *Juicio final e infierno*, pintura mural, claustro del convento de San Agustín Acolman, Estado de México, siglo XVI, en Miguel Ángel Fernández, *La Jerusalén indiana. Los conventos fortaleza mexicanos del siglo XVI*.

Fig. 19 Anónimo, *Juicio final*, pintura mural, convento de Santa María Magdalena Cuitzeo, Michoacán, siglo XVI. Fotografía: AFMT-IIEs, UNAM.

Fig. 20 Anónimo, *La boca del infierno*, óleo sobre tela, Pinacoteca de la Profesa, ciudad de México, siglo XVIII, en *Artes de México*, Revista libro núm. 37 "Serpiente virreinal".

Fig. 21 Cristóbal de Villalpando, *La tentación de santa Rosa de Lima*, óleo sobre tela, Catedral Metropolitana, ciudad de México, siglo XVII, en Juana Gutiérrez Haces, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar y Pedro Ángeles. *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*.

Fig. 22 Anónimo, *La cárcel del infierno*, óleo sobre tela, parroquia de Santa Ana Zegache, Oaxaca, siglo XVIII. Fotografía: Berta Gilabert.

Fig. 23 Francisco Jerónimo Zendejas, atribuida, *Alegoría del infierno*, óleo sobre tela, Museo Nacional de Historia, siglo XVIII. Fotografía: AFMT-IIEs, UNAM.

Fig. 24 Anónimo, *La boca del infierno*, detalle de la confesión, óleo sobre tela, Pinacoteca de la Profesa, ciudad de México, siglo XVIII. Fotografía: Berta Gilabert.

Fig. 25 Nicolás Rodríguez Juárez, atribuida, *Cristo juez*, óleo sobre tela, Museo de la Basílica de Guadalupe, siglo XVIII. Fotografía: AFMT-IIEs, UNAM.

Fig. 26 Anónimo, *Árbol vano* o *Juicio de un pecador*, óleo sobre tela, Museo del Pueblo, Guanajuato, Guanajuato, siglo XVIII, en *Visiones apocalípticas. Cambio y regeneración. Siglos XVI al XX*.

Fig. 27 Anónimo, *Infierno*, detalle, óleo sobre tela, parroquia de Zimatlán de Juárez, Oaxaca, siglo XVIII. Fotografía: AFMT-IIEs, UNAM.

Fig. 28 Anónimo, *Anástasis*, pintura mural, ábside de la capilla del patio, convento de San Estaban Tizatlán, Tlaxcala, siglo XVI. Fotografía: Abraham Villavicencio.

Fig. 29 Anónimo, *Tránsito de san José*, detalle del limbo, óleo sobre tela, templo de San Diego de Alcalá, Huejotzingo, Puebla, siglo XVIII. Fotografía: Abraham Villavicencio.

Fig. 30 Antonio de Oliva, atribuida, *De las escenas de la vida de san Francisco: triunfo sobre el Anticristo*, óleo sobre tela, Museo de Guadalupe, Guadalupe, Zacatecas, siglo XVIII, en Federico Sescosse, *El colegio de Guadalupe de Zacatecas. Escuela de misioneros y semillero de mártires 1706-1993*.

Fig. 31 Círculo de los Rodríguez Juárez, *La tentación*, óleo sobre tela, colección Guadalupe Sánchez-Drasdo de Solís, ciudad de México, siglo XVIII, en Elisa Vargaslugo, *et al.*, *Parábola novohispana. Cristo en el arte virreinal*.

Fig. 32 Anónimo, *Príncipe de la largueza y príncipe de la avaricia*, óleo sobre tela, Denver Art Museum, Denver, Colorado, Estados Unidos de Norteamérica s. XVIII, en *México en el mundo de las colecciones del arte*, v. 2 "Nueva España".

Fig. 33 Diego Valadés, *Dios creador, redentor y remunerador*, en *op. cit.*

Fig. 34 Miguel Martínez de Pocasangre, atribuida, *La caída de los ángeles y el pecado original*, pintura mural, Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato, siglo XVIII. Fotografía: Abraham Villavicencio.

Fig. 35 Miguel Vallejo, *Virgen del Apocalipsis*, óleo sobre tela, Museo Regional de Querétaro, Querétaro, siglo XVIII. Fotografía: Berta Gilabert.

Fig. 36 Miguel Cabrera, *Madre santísima de la luz*, óleo sobre tela, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, Estado de México, 1756, en Mónica Martí Cotarelo, *Miguel Cabrera, un pintor de su tiempo*.

Fig. 37 Anónimo, *Tota pulchra*, óleo sobre tela, Colección Fondo Cultural BANAMEX, ciudad de México, siglo XVII, en *Un privilegio sagrado: la Concepción de María Inmaculada. Celebración del dogma en México*.

Fig. 38 *Las penas del infierno*: división por planos superpuestos y secciones.

Fig. 39 *Las penas del infierno*: líneas y proporciones áureas.

Fig. 40 *Las penas del infierno*: líneas áureas, "cruz de san Andrés" y ejes medios vertical y horizontal.

Fig. 41 *Las penas del infierno*: subdivisión de la "cruz de san Andrés".

Fig. 42 *Las penas del infierno*: correspondencias.

Fig. 43 *Las penas del infierno*: algunas líneas compositivas importantes por correspondencias.

Fig. 44 Pieter Pawel Rubens, *La caída de los condenados*, óleo sobre tela, Pinacoteca Antigua de Múnich, Alemania, en Rosa Giorgi, *Ángeles y demonios*.

Fig. 45 Charles le Brun, *La caída de los ángeles*, óleo sobre tela, Museo de Bellas Artes de Dijon, Francia. Consultada en línea el 31 de enero de 2009: [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

Fig. 46 Cristóbal de Villalpando, *Ánimas del purgatorio*, óleo sobre tela, parroquia de Tuxpan, Michoacán, 1708, en Juana Gutiérrez Haces, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar y Pedro Ángeles, *op. cit.*

Fig. 47 Manuel Villavicencio, frontis a Pablo Señeri, *El infierno abierto al cristiano*, Puebla, Oficina Nueva de don Pedro de la Rosa, 1780. Tomada de Fernando Cervantes, *The Devil in the New World: the impact of diabolism in New Spain*.

Fig. 48 Anónimo, *Ánimas del purgatorio*, óleo sobre tela, parroquia de San Dionisio Yauhquemecan, Tlaxcala, siglo XVIII. Fotografía: AFMT-IIEs, UNAM.

Fig. 49 Anónimo, *Ánimas del purgatorio*, óleo sobre tela, detalle del infierno oculto, parroquia de San Dionisio Yauhquemecan, Tlaxcala, siglo XVIII. Fotografía: AFMT-IIEs, UNAM.

Fig. 50 Miguel Martínez de Pocasangre, *La boca y La cárcel del infierno*, pintura mural, Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato, siglo XVIII. Fotografía: Abraham Villavicencio.

Fig. 51 Miguel Martínez de Pocasangre, *La eternidad de las penas*, pintura mural, Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato, siglo XVIII. Fotografía: Gisela von Wobeser.

Fig. 52 Manuel Villavicencio, *La compañía de los condenados*, en Pablo Señeri, *op. cit.* Tomada de Fernando Cervantes, *op. cit.*

Fig. 53 Manuel Villavicencio, *La desesperación*, en *ibídem.*

Fig. 54 Manuel Villavicencio, *La eternidad de las penas*, en *ibídem.*

Fig. 55 Miguel Martínez de Pocasangre, *La desesperación*, pintura mural, Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato, siglo XVIII. Fotografía: Gisela von Wobeser.

Fig. 56 Anónimo, *Las penas del infierno*: detalle de la caída de los condenados.

Fig. 57 Anónimo, *Las penas del infierno*: detalle de la cárcel.

Fig. 58 Anónimo, *Las penas del infierno*: detalles de herramientas punitivas.

Fig. 59 Anónimo, *Las penas del infierno*: detalle del fuego.

Fig. 60 Anónimo, *Las penas del infierno*: detalles de humo.

Fig. 61 Anónimo, *Las penas del infierno*: detalle de la compañía de los condenados.

Fig. 62 Anónimo, *Las penas del infierno*: detalle de serpientes y condenados.

Fig. 63 Anónimo, *Las penas del infierno*: detalles de diablos antropomorfos.

Fig. 64 Anónimo, *Las penas del infierno*: detalles de rostros alados

Fig. 65 Anónimo, *Las penas del infierno*: detalle de condenado con botella.

Fig. 66 Anónimo, *Las penas del infierno*: detalle de la pena de daño.

Fig. 67 Anónimo, *Las penas del infierno*: detalle del gusano de la conciencia.

Fig. 68 Anónimo, *Pudridero*, óleo sobre tela, Pinacoteca de la Profesa, ciudad de México, siglo XVIII, en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España.*

Fig. 69 Anónimo, *Las penas del infierno*: detalle de la desesperación.

Fig. 70 Jean Audran, *El pavor y La desesperación*, copia de los diseños de Charles le Brun; grabado sobre metal, París, Museo de Louvre, Departamento de Artes Gráficas, siglo XVIII. Consultados en línea el 31 de enero de 2009: [www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/](http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/)

Fig. 71 Anónimo, *Las penas del infierno*: detalle de la eternidad de las penas.

Fig. 72 Detalles comparados de los murales del Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, los grabados de Manuel Villavicencio, *Las penas del infierno* y *La boca del infierno*.

*Ad maiorem Dei gloriam.* La Compañía de Jesús promotora del arte. México, Universidad Iberoamericana, 2003.

*Artes de México*, Revista libro núm. 37 "Serpiente virreinal," Número coordinado por Dominique Dufétel. México, Artes de México, El Mundo, 1997.

*Arte y mística del barroco.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Colegio de San Ildefonso, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Departamento del Distrito Federal, Ediciones El Equilibrista, Turner Libros, 1994.

*Biblia de Jerusalén.* Nueva edición revisada y aumentada. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998.

*Catecismo de la iglesia católica*, 3ª ed. Madrid, Impresos y Revistas S.A., Asociación de Editores del Catecismo, 1993.

*Catecismo del santo concilio de Trento para los párrocos: ordenado por disposición de san Pio V.* Madrid, Imprenta de la Compañía de Impresores y Libreros del Reino, 1860.

*Doctrina cristiana para la instrucción de los indios. Redactada por fray Pedro de Córdoba, O.P. y otros religiosos doctos de la misma orden, impresa en México, 1544 y 1548;* Medina A. Miguel, editor; Salamanca, San Esteban, 1987.

*Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España.* México, Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte A.C., Grupo financiero BANAMEX-Accival S.A. de C.V., Elek, Moreno Valle y Asociados, Grupo ICA, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad del Claustro de Sor Juana, Ediciones del Equilibrista, Turner Libros, 1994.

*Le ali di Dio: messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Marco Bussagli y Mario D'Onofrio, editores. Cinisello Balsamo, Milán, Silvana, 2000.

*Los evangelios apócrifos. Colección de textos griegos y latinos, versión crítica y bilingüe, estudios introductorios y comentarios de Aurelio de Santos Otero.* 10ª ed. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002. (B.A.C. 148)

*México en el mundo de las colecciones del arte*, 5 v. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1994.

*Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII. Primer Seminario de Pintura Virreinal.* Edición a cargo de María Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas; Fomento Cultural BANAMEX A.C.; Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura; Banco de Crédito del Perú, 2004.

*Un privilegio sagrado: la Concepción de María Inmaculada. Celebración del dogma en México.* México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, 2005.

*Visiones apocalípticas. Cambio y regeneración. Siglos XVI al XX.* Cuidado de la edición a cargo de Verónica Zaragoza, Ana Isabel Pérez Gavilán, Sara Gabriela Baz. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia: Museo Nacional del Virreinato, 2000.

ACINAS, Blanca, coordinadora, *En torno al Apocalipsis*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001. (Estudios y ensayos BAC, Teología, 14)

ALARCÓN Cedillo, Roberto; García de Toxqui, María del Rosario y Ana Joaquina Montalvo de Morales (colaboradora), et al., *Pintura novohispana: Museo Nacional del Virreinato*, 2 t. Tepozotlán, Estado de México, Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1992.

ALBERTI, Leon Battista, *De re aedificatoria*, prólogo de Javier Rivera, traducción de Javier Fresnillo Núñez. Madrid, Akal, 2007. (Fuentes de arte/10)

ALIGHIERI, Dante, *La divina comedia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Secretaría de Educación Pública: Dirección General de Publicaciones y Medios, 1988.

ARELLANO, Alfonso, *La casa del Deán de Puebla. Un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Coordinación de Humanidades, 1996. (Colección de arte, 48)

ARZUBIALDE, Santiago S.J., *Ejercicios espirituales de san Ignacio*. Historia y análisis. Bilbao, Mensajero, Sal Terrae, 1991. (Manresa, 1)

AUTREY Maza, Lorenza, et al., *La Profesa. Patrimonio artístico y cultural*. México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1988.

BENAVENTE, Toribio de, fray, *Historia de los indios de la Nueva España*, estudio crítico, apéndice, notas e índice de Edmundo O'Gorman. 5ª ed. México, Porrúa, 1990. ("Sepan cuantos...", 129)

BERMÚDEZ de Castro, Carlos, *Motivo heroico que eleva la utilísima devoción a las benditas almas del purgatorio*. México, Herederos de la viuda de Miguel de Ribera, s/f.

BIEDERMANN, Hans. *Diccionario de símbolos*, traducción de Juan Godo Costa. Barcelona, Piados, 1993.

BONETA, Joseph, *Gritos del purgatorio y medios para acallarlos*, 5 reedición. Puebla de los Ángeles, Imprenta de Sebastián de Guevara y Ríos, 1703.

BULL, Malcolm, compilador. *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*. Primera edición en español; traducción de María Antonia Neira Bogorrea. México, Fondo de Cultura Económica, 2000. (Sección de obras de historia)

BURTON Russel, Jeffrey, *Satanás*, traducción de Juan José Utrilla. México, Fondo de Cultura Económica, 1986. (Colección popular, 329)

CAMELO Arredondo, Rosa, Jorge Gurría Lacroix y Constantino Reyes Valerio, *Juan Gerson. Tlacuilo de Tecamachalco*, 2 v. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964 (Departamento de Monumentos Coloniales, 16)

CARRERA Stampa, Manuel, "El sistema de pesos y medidas colonial" en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia correspondiente de la Real de Madrid*, México, enero-marzo de 1967, tomo XXVI, número 1.

CASTIÑEIRAS, Manuel, *Introducción al método iconográfico*. Barcelona, Editorial Ariel, 2007. (Ariel patrimonio artístico)

CENNINI, Cennino, *El libro del arte*, comentado y anotado por Franco Brunello, introducción de Licisco Magagnato y traducción del italiano por Fernando Olmeda Latorre. Madrid, Akal, 2002. (Fuentes de arte, 5)

CERVANTES, Fernando, *The Devil in the New World: the impact of diabolism in New Spain*. New Haven, Yale University, 1994.

-----, *El diablo en el Nuevo Mundo*, traducción de Nocile D'amonville. Barcelona, Editorial Herder, 1996.

-----, "El demonismo en la espiritualidad barroca novohispana" en Clara García Ayluardo, et al., *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, Universidad Iberoamericana, 1997.

COULIANO, Ioan P., *Más allá de este mundo. Paraísos, purgatorios e infiernos: un viaje a través de las culturas religiosas*, traducción de Irene Saslavsky Niedermann. Barcelona Paidós, 1993.

CUADRIELLO, Jaime, *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte*, introducción de Aurea Ruiz Gurza. México, Museo Nacional de Arte, 1999.

-----, *Maravilla americana: variantes de la iconografía guadalupana. Siglos XVII-XIX*. [México], Patrimonio Cultural del Occidente, c 1989.

CURIEL, Gustavo, Fausto Ramírez, Antonio Rubial y Angélica Velázquez, *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*. México, Fomento Cultural BANAMEX, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

DALLAL, Alberto, editor. *XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. El proceso creativo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006. (Estudios de arte y estética, 59)

DELUMEAU, Jean, *El miedo en Occidente. (Siglos XIV-XVIII) Una ciudad sitiada*, versión castellana de Mauricio Armiño, revisada por Francisco Gutiérrez. Madrid, Taurus, 2003. (Taurus Pensamiento)

-----, *Historia del Paraíso*. 3 t. México, Taurus, 2003. (Taurus Minor)

DENZINGER, Heinrich, Peter Hünermann, editor. *El Magisterio de la Iglesia. Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, versión castellana de la 38ª edición alemana, 3ª impresión. Barcelona, Editorial Herder, 2006.

DÍAZ y de Ovando, Clementina, "La poesía del padre Luis Felipe Neri de Alfaro" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. vol. IV, núm. 15. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1947.

DUVIOLS, Jean-Paul y Annie Molinié-Bertand, editores, *Enfers et damnations dans le monde hispanique et hispano-américain. Actes du colloque international*. Paris, Presses Universitaires de France, 1996. (Histoires)

ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*, traducción de María Pons Irazazábal. Borgaro, Turín; Lumen, 2007.

EIRE, Carlos M.N., *From Madrid to Purgatory. The Art and Craft of Dying in Sixteenth - century Spain*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

ESTRADA de Gerlero, Elena Isabel, "Sacristía" en *Catedral Metropolitana de la ciudad de México, patrimonio artístico y cultural*. México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, Fomento Cultural BANAMEX A.C., 1986.

-----, "Los temas escatológicos en la pintura mural novohispana del siglo XVI" en *Traza y baza. Cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1978.

-----, "El sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana" en *Historia del arte mexicano*, t 5, Arte colonial I. El Marqués, Querétaro; Secretaria de Educación Pública, Editorial Salvat, 1982.

-----, "La pintura mural durante el virreinato" en *Historia del arte mexicano*, t 7, Arte colonial III. El Marqués, Querétaro; Secretaria de Educación Pública, Editorial Salvat, 1982.

-----, "La demonología en la obra gráfica de fray Diego Valadés" en *Iconología y sociedad. Arte colonial hispanoamericano. XLIV Congreso Internacional de Americanistas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987. (Estudios de arte y estética, 26)

-----, "Ánimas del purgatorio" en Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria, coordinadores, *Juan Correa. Su vida y su obra*, t IV "Repertorio pictórico", primera parte. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.

FERNÁNDEZ, Martha, *Artificios del barroco. México y Puebla en el siglo XVII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México: Coordinación de Humanidades, 1990. (Colección de arte, 44)

-----, "El Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Una reconstrucción novohispana del Templo de Salomón" en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, Víctor Hugo Mínguez, editor. 2 v. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2000.

-----, "La Jerusalén celeste. Imagen barroca de la ciudad novohispana" en *Barroco iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Ana Maria Aranda, editora. 2 v. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, Giralda, 2001.

-----, *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

-----, "La imagen del paraíso en la arquitectura novohispana. Mantos, doseles y cortinajes" en Gisela von Wobeser y Enriquera Vila Villar, coordinadoras, *Muerte y vida en el más allá. España y América, siglos XVI-XVIII*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Históricas, 2009. (Serie Historia Novohispana / 81) [En prensa]

FERNÁNDEZ Félix, Miguel, coordinación general, *Tepozotlán, la vida y la obra en la Nueva España*. 2ª ed. México, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, Bancomer, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia: Museo Nacional del Virreinato, 2003.

FERNÁNDEZ, Miguel Ángel, *La Jerusalén indiana. Los conventos fortaleza mexicanos del siglo XVI*; Mario de la Torre, editor. México, Smurfit Cartón y Papel de México, S.A. de C.V., 1992.

FERRATER Mora, José, *Diccionario de filosofía*, nueva edición revisada, aumentada y actualizada por Josep-María Terricabras; supervisión de Priscila Cohn Ferrater Mora. IV t. Barcelona, Ariel, 2001 (Ariel Filosofía).

FRANCO Carrasco, Jesús, "Una pintura de ánimas en San Dionisio Yauhquemecan" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 47. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977.

GALÍ Boadella, Montserrat, *Historias de bello sexo: la introducción del Romanticismo en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002 (Estudios y fuentes del arte en México, 72).

GARCÍA Barragán, Elisa, *Senderos celestiales del barroco*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003. (Círculo de Arte)

GARCÍA Gutiérrez, Oscar Armando, *Una capilla abierta franciscana del siglo XVI: espacio y representación*. (Capilla baja del convento de la Asunción de Nuestra Señora, Tlaxcala). Tesis de doctorado en historia del arte, asesor Jorge Alberto Manrique Castañeda. Universidad Nacional Autónoma de México: Facultad de Filosofía y Letras. México, 2002.

GARCÍA Ponce, María del Consuelo Lucía, *Santa María Xoxoteco. El pensamiento escatológico cristiano que llegó a la Nueva España con los primeros misioneros en el siglo XVI*, Tesis de maestría en historia de México, asesor Jesús Alfonso Torres Tello. Centro Universitario de Integración Humanística, Naucalpan de Juárez. México, 2005.

GILBERT Hidalgo, Berta, *La idea del mal y el demonio en los sermones novohispanos: arquidiócesis metropolitana, siglo XVII*, Tesis de maestría en historia de México, asesor José Rubén Romero Galván. Universidad Nacional Autónoma de México: Facultad de Filosofía y Letras. México, 2005.

-----, manuscrito de *Las caras del maligno, Nueva España, siglos XVI al XVIII*, tesis doctoral en proceso y para obtener el grado de doctora en historia de México. Tutor: Dr. Antonio Rubial, cotutores: Dra. María Dolores Bravo Arriaga y Dra. Martha Raquel Fernández García. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Facultad de Filosofía y Letras.

GIORGI, Rosa, *Ángeles y demonios*. Barcelona, Electa (Random House Mondadori, S.L.), 2004. (Los diccionarios del arte)

GOMBRICH, Ernst H., *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento 1*, versión castellana de Remigio Gómez Díaz. 1ª edición en Debate. Singapur, Debate, 2001.

-----, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento, 2*, versión castellana de Remigio Gómez Díaz. 1ª ed. en Debate. Singapur, Debate, 2001.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, prefacio de Charles Picard, prólogo a la edición española de Pedro Pericay. Barcelona, Paidós, s/a.

GUTIÉRREZ Haces Juana, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar y Pedro Ángeles. *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grupo Modelo México S.A. de C.V., Fomento Cultural BANAMEX A.C., Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.

HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, 2 t., versión castellana de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, corrección de René Palacios More, introducción de Valeriano Bozal. Madrid, Debate, 1998.

HERNÁNDEZ, Jorge F., *La soledad del silencio. Microhistoria del Santuario de Atotonilco*. México, Universidad de Guanajuato, Fondo de Cultura Económica, 1996 (Sección de obras de historia).

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, Universidad Nacional Autónoma de México: Facultad de Filosofía y Letras, 1991.

HORCASITAS, Fernando, editor, *Teatro Náhuatl, Épocas novohispana y moderna*, prólogo de Miguel León-Portilla. 2 v. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

JIMÉNEZ Hernández, Blanca Yazel, "Hechos prodigiosos acaecidos a indios devotos según las crónicas religiosas del siglo XVI" en Gisela von Wobeser y Enriqueta Vila, coordinadoras, *Muerte y vida en el más allá. España y América, siglos XVI-XVIII*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Históricas, 2009. (Serie Historia Novohispana / 81)

LANG, Bernhard y Collen McDannell, *Historia del cielo. De los autores bíblicos hasta nuestros días*. Madrid, Taurus, 2001. (Taurus Minor)

LAVRÍN, Asunción y Rosalva Loreto L. compiladoras, *Monjas y beatas. La escritura femenina en la espiritualidad barroca novohispana. Siglos XVII y XVIII*. México, Universidad de las Américas- Puebla, Archivo General de la Nación, 2002.

-----, *Diálogos espirituales. Manuscritos femeninos hispanoamericanos, Siglos XVI- XIX*. Puebla de los Ángeles, Benemérita Universidad de Puebla, Universidad de las Américas, 2006.

LE GOFF, Jacques, *El nacimiento del purgatorio*, traducción de Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid, Taurus, 1985.

-----, *La bolsa y la vida. Economía y religión en la Edad Media*, traducción de Alberto L. Bixto. Barcelona, Gedisa, 1987.

LEDESMA Gallegos, Laura, Alejandra González Leyva y Beatriz Sandoval Zarauz, ... *Y hasta ahora todo ha sido hacer y deshacer edificios... El conjunto religioso de la Natividad, Tepoztlán*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005.

LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoonte o de los límites de la pintura y de la poesía*, introducción de Justino Fernández. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1960

LÓPEZ Pozos, Susana, *Mensajeras divinas. Un retrato general de las beatas visionarias novohispanas. Siglos XVI al XVIII*. Tesis de maestría en historia de México, asesor Antonio Rubial. Universidad Nacional Autónoma de México: Facultad de Filosofía y Letras. México, 2007.

LÓPEZ Rendón, Citlalli, *El cuerpo en narraciones de ilusas en la Nueva España del siglo XVIII*. Tesis de licenciatura en lengua y literaturas hispánicas, asesora María Dolores Bravo Arriaga. Universidad Nacional Autónoma de México: Facultad de Filosofía y Letras, 2007.

MADRE de Dios, Agustín de la, fray, *Tesoro escondido en el Santo Carmelo mexicano. Minirica de ejemplos y virtudes en la historia de los carmelitas descalzos de la provincia de la Nueva España*, Manuel Ramos Medina, paleografía, notas y estudio introductorio; presentación de la obra, Elías Trabulse. México, PROBURSA, Universidad Iberoamericana: Departamento de Historia, 1984.

MÂLE, Emile, *El arte religioso del siglo XII al XVIII*. 2ª ed. Traducción de Juan José Arreola. México, Fondo de Cultura Económica, 1966. (Breviarios, 59)

MARTÍ Cotarelo, Mónica, *Miguel Cabrera, un pintor de su tiempo*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999 (Círculo de arte).

-----, *Obras notables del Museo Nacional del Virreinato*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003 (Círculo de arte).

MARTÍNEZ, Jesús, *Un breve recorrido por el grabado en México*. México, Academia de Artes, 1994.

-----, *Historia del grabado*, II v. México, La Rana, Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, 2006 (Artes y oficios).

MATHES, Michael, "Oasis culturales en la Antigua California: las bibliotecas de las misiones de Baja California en 1773", *Estudios de Historia Novohispana*, vol. 10, México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Históricas, 1991.

MAZA, Francisco de la, *El pintor Cristóbal de Villalpando*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964.

-----, *El churrigueresco en la ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969. (Presencia de México, 9)

-----, *Los templos de San Felipe Neri en la ciudad de México, con historias que parecen cuentos*. México, Libros de México, 1970.

-----, *El guadalupanismo mexicano*. México, Fondo de Cultura Económica, Secretaría de Educación Pública: Subsecretaría de Cultura, 1981. (Lecturas mexicanas)

MÉNDEZ, Juan Bautista, O.P., *Crónica de la Provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores (1541-1564)*, transcripción de justo Alberto Fernández. México, Porrúa, 1993 (Biblioteca Porrúa, 110)

MERCADILLO Miranda, José, pbro., *La pintura mural del Santuario de Atotonilco*, versión inglesa de Gladys J. Bonfilio, B.A., M.A. México, Jus, 1950.

MINOIS, George, *Historia de los infiernos*, traducción de Godofredo González. Barcelona, Editorial Paidós, 1994.

MONTERROSA Prado, Mariano, "El barroco en Tlaxcala" en *Saber ver. Lo contemporáneo del arte*, número 38 "Rincones barrocos de Tlaxcala". México, Fundación Cultural Televisa, enero-febrero, 1998.

MORERA y González, Jaime Ángel, *Pinturas coloniales de ánimas del Purgatorio, iconografía de una creencia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Seminario de Cultural Mexicana, 2001.

-----, *Arte e iconología de la pintura novohispana de novísimo*. Tesis de doctorado en historia del arte, tutora: Dra. Elisa Vargaslugo Rangel; cotutores: Dra. Montserrat Galí y Dr. Luis Ramos. México, Universidad Nacional Autónoma de Letras: Facultad de Filosofía y Letras, 2004. [En prensa bajo el título Eternidad novohispana. Los novísimos en el arte virreinal.]

MUCHEMBLED, Roger, *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, 2ª ed, traducción de Federico Villegas. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

MUES Orts, Paula, *José de Ibarra. Profesor de la nobilísima arte de la pintura*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001. (Círculo de arte)

MUÑOZ Camargo, Diego, *Historia de Tlaxcala*. México, Alfredo Chavero, 1892.

O'GORMAN, Edmundo, *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999. (Tierra firme)

-----, *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de nuestra señora de Guadalupe del Tepeyac*, 2ª ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Históricas, 2001. (Serie de historia novohispana, 36)

OLIVERAS, Elena, *Estética. La cuestión del arte*, 2ª ed. Buenos Aires, Ariel, 2006 (Ariel Filosofía).

PALAFIX y Mendoza, Juan de, *Luz a los vivos y escarmiento en los muertos*. Madrid, María de Quiñones, 1661.

PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, versión castellana de Nicanor Ancochea, 2ª ed. Madrid, Alianza Editorial, 2006. (Alianza Forma)

-----, *Estudios sobre iconología*, prólogo de Enrique Lafuente Ferrari, versión española de Bernardo Fernández. Madrid, Alianza Editorial, 2001. (Alianza Universidad)

PÉREZ Martínez, Herón y Bárbara Skinfill, editores, *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002.

PÉREZ Salazar y Haro, Francisco, *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles*, edición facsimilar. Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1990.

PIERCE, Donna, Rogelio Ruiz Gomar y Clara Bargellini. *Mexican art and life, 1521-1821*. Denver, Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art, Denver Art Museum, 2004.

PLAZAOLA, Juan, *Introducción a la estética: historia, teoría, textos*, 3ª ed. España, Universidad de Deusto, 1999.

PONS, Guillermo, editor, *El más allá en los padres de la Iglesia*. Madrid, Ciudad Nueva, 2001.

POZO, Cándido, *Teología del más allá*, 3ª ed. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1992. (Serie Historia salutis, 282)

PRADO, Francisco, *Vida y virtudes heroicas de la madre María de Jesús, religiosa profesora en el convento de la limpia Concepción de la virgen María, nuestra señora de la Ciudad de los ángeles*. México, Imprenta de la viuda de Bernardo Calderón, 1676.

QUELLE Parra, Constantino, *El hombre ante el más allá*. 2ª ed. México, Ediciones Paulinas, 1999.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *et al.*, *Dios arquitecto. J. B. Villalpando y el Templo de Salomón*, Juan Antonio Ramírez, editor. Madrid, Siruela, 1991. (La biblioteca azul, Serie mayor, 3)

RAMOS, Alonso, *Prodigios de la omnipotencia y milagros de la gracia en la vida de la venerable sierva de Dios Catharina de San Joan*, 3 v, edición facsimilar. México, Centro de Estudios de Historia CONDUMEX [CARSO], Sociedad Mexicana de Bibliófilos A.C., 2004.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, 2t, 22ª ed. Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2001.

RIAZA Morales, José María, *La Iglesia en la historia de la ciencia*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1999. (BAC Normal, 601).

RIPA, Cesare, *Iconología*. Tomos I y II. Traducción del italiano, Juan Barja y Yago Barja; traducción del latín y griego, Rosa Ma. Mariño Sánchez-Elvira, Fernando García Romero. 3ª ed. Madrid, Akal, 2002. (Arte y estética 8)

RISHEL, Joseph J., compilador, *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*. 1ª ed. en español. Con la colaboración de Suzanne Stratton-Pruitt. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Brujas, Fondo de Cultura Económica, Antiguo Colegio de San Ildefonso, en colaboración con Philadelphia Museum of Art, Los Angeles County Museum of Art, 2007.

RIVERA Cambas, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental*, edición facsimilar de la de 1880-1883. 3 t. México, Editorial del Valle de México, 1972 (?).

ROYO Marín, Antonio, O.P., *Teología de la salvación*, prólogo de Francisco Barbado Viejo, O.P. 2ª ed. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1959. (BAC 147, Sección II, Teología y Cánones)

RUBIAL García, Antonio, *Notas para el estudio del franciscanismo en Nueva España. 1523-1550*. Tesis de licenciatura en historia, asesora Beatriz Ruiz Gaytán. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Facultad de Filosofía y Letras, 1975.

-----, *La Hermana Pobreza. El franciscanismo: de la Edad Media a la evangelización novohispana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Facultad de Filosofía y Letras, 1996.

-----, "Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XX, núm. 72, México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, primavera de 1998.

-----, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Facultad de Filosofía y Letras, Fondo de Cultura Económica, 2001. (Sección de obras de historia)

SAHAGÚN, Bernardino de, fray, *Adiciones, Apéndice a la postilla y ejercicio cotidiano*, versión española y notas de Arthur J.O. Anderson. Prólogo, Miguel León Portilla. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Históricas, 1993.

SANTIAGO Silva, José de, Atotonilco. *Alfaro y Pocasangre*. 1ª edición en la colección. Guanajuato, Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, La Rana, 2004. (Arquitectura de la fe)

SARANYANA, Joseph-Ignasi, director, *Teología en América Latina, desde los orígenes a la Guerra de secesión (1493-1715)*. Madrid, Editorial Iberoamericana, 1999.

SAVATER, Fernando, *Los siete pecados capitales*. México, Sudamericana, 2008 (Filosofía, 182)

SEBASTIÁN, Santiago, *Iconografía e iconología del arte novohispano*. Italia, Grupo Azabache, 1992. (Colección de Arte novohispano)

SESCOSSE, Federico, *El colegio de Guadalupe de Zacatecas. Escuela de misioneros y semillero de mártires 1706-1993*. México, Fondo Cultural Bencen, 1995.

SEÑERI, Pablo, *El infierno abierto al cristiano para que no caiga en él, o consideraciones de las penas que allá se padecen, propuestas (con estampas que en algún modo las expresan) en siete meditaciones para los siete días de la semana*. Puebla, Oficina Nueva de don Pedro de la Rosa, 1780.

SIGAUT, Nelly, editora, *La iglesia católica en México*. México, El Colegio de Michoacán, Dirección General de Asuntos Religiosos, 1997.

-----, "El uso de la emblemática en un programa catedralicio", en Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill, editores, *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002.

SIGÜENZA y Góngora, Carlos de, *Paraíso occidental*, edición facsimilar de la primera de México, 1684. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

TORQUEMADA, Juan de, fray, *Monarquía indiana*, 3ª ed. México, S. Chávez Hayhoe, 1943-1944.

TORRE Villar, Ernesto de la, y Ramiro Navarro de Anda, *Testimonios históricos guadalupanos*. México, FCE, 1999. (Sección de obras de historia)

TOUSSAINT, Manuel, Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, 4ª ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.

-----, *Pintura colonial en México*, 3ª ed. a cargo de Xavier Moyssén. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estética, Ciudad de México-Departamento del Distrito Federal, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990.

TOVAR y de Teresa, Guillermo, de, *México barroco*; coordinación general del proyecto, Miguel Ángel Corzo; realización y diseño, Beatrice Trueblood. México, SAHOP, 1981.

-----, *The City of Palaces: chronicle of a lost heritage*; textos introductorios, Enrique Krauzá y José Iturriaga. 2 v. Hong Kong, Fundación Cultural Televisa, Espejo de Obsidiana Ediciones, Vuelta, 1990.

-----, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*. Italia, Grupo Azabache, 1992. (Colección Arte novohispano)

VALADÉS, Diego de, fray, *Rhetórica cristiana*, edición facsimilar. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

VARGAS Lugo, Elisa y José Guadalupe Victoria, coordinadores, *Juan Correa. Su vida y su obra*, IV v. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.

VARGASLUGO, Elisa, et al., *Parábola novohispana. Cristo en el arte virreinal*. México, Comisión de Arte Sacro, Arquidiócesis Primada de México, Fomento Cultural BANAMEX, Grupo Infra, 2000.

-----, et al., *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVIII*. México, Fomento Cultural Banamex, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, 2005.

VIQUEIRA Albán, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social den la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001. (Sección de obras de historia)

VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, traducción de José Manuel Macías. 2 v. Madrid, Editorial Alianza, 1987. (Alianza Forma 30, 31)

WECKMANN, Luis, *La herencia medieval de México*, 2ª ed. revisada. México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 1996. (Sección de obras de historia)

WOBESER, Gisela von, *Cielo, infierno y purgatorio. Concepciones y representaciones escatológicas en Nueva España. Siglos XVI-XVIII*. [En prensa]

-----, y Enriqueta Vila, coordinadoras, *Muerte y vida en el más allá. España y América, siglos XVI-XVIII*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Históricas, 2009. (Serie Historia Novohispana / 81) [En prensa]

WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, prólogo Enrique Lafuente Ferrari, 3ª ed. México, Espasa Calpe, 2007. (Austral, Ciencias y Humanidades)





“En tu mano está la llave maestra con que cerrarás esta puerta que tiene abierta el infierno para tragarte...”

Pablo Señeri.

En la Ciudad Universitaria,  
durante el mes de mayo,

a 2009 años del nacimiento de IHΣ

XPO, Abraham Villavicencio

*me fecit.*

& Manuel

Villavicencio

R.I.P.

*Amén.*

