



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

Maestría en Artes Visuales

Facultad de Artes y Diseño

Transformaciones de la representación demoniaca en la Nueva
España a través de la pintura

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

LIC. FABIÁN DAGOBERTO GARCÍA HUERTA

TUTOR

MAESTRA AUREA MARIA EUGENIA QUINTANILLA SILVA

JURADO

DOCTOR EDUARDO ANTONIO CHÁVEZ SILVA

DOCTOR JULIO FRIAS PEÑA

MAESTRA LAURA CASTAÑEDA GARCÍA

MAESTRA MARÍA DE LAS MERCEDES SIERRA KAHOE

Maestría en Artes Visuales

Ciudad Universitaria, Cd.Mx., Marzo, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Introducción	3
Capítulo primero	
La imagen del demonio, los orígenes cristianos	5
Capítulo segundo	
La conquista y las primeras representaciones pictóricas del demonio en el mundo novohispano.	17
Capítulo tercero	
El siglo XVII y los espacios del demonio	28
Capítulo cuarto	
El demonio en el siglo XVIII, entre el claustro y lo popular	53
Conclusiones	69
Imágenes	71
Relación de imágenes	111
Fuentes de consulta	119

Introducción

Una de las figuras importantes para entender el cristianismo es la del demonio, esta representa la maldad y por ende la contraparte en esa lucha dinámica entre bien y mal que está a la base del pensamiento cristiano.

Si bien esta figura es importante también es cierto que al igual que el mal, carece de una forma fija y que como se verá en el presente trabajo ha cambiado en las representaciones cristianas hasta llegar a manejar atributos que colocados en otras imágenes les dan la connotación de demoniacas, como lo son los cuernos, la cola y las alas de murciélago, por lo que estando presentes en una imagen nos permiten calificarla a esta de diabólica.

Lo anterior nos ha permitido rastrear las imágenes que podrían ser más representativas en los cambios iconográficos así como en las temáticas en las que está presente el demonio.

La Nueva España es por otro lado un fértil territorio para analizar dichas imágenes y darle un seguimiento a los cambios aportados por los locales a estos modelos europeos, por lo que presente tesis analizará pues la evolución de la figura del demonio en este territorio tomando para ello los modelos europeos y comparando como los pintores novohispanos trataron la imagen del diablo.

Cabe señalar de antemano que los términos demonio, diablo, Satanás, al igual que otros populares como chamuco, se usan indistintamente incluso por los estudiosos de la demonología, y a pesar de que estos desde la edad media han escrito tratados de jerarquías infernales y diferentes atributos, la realidad es que estos nunca han penetrado en el imaginario colectivo, y si bien en los relatos se pueda hablar de santos a los que se les aparecía Belcebú, Satanás, Lucifer y otros demonios, en la pintura no se les pone ningún atributo iconográfico particular que nos permita distinguirlos, para los cristianos todos son diferentes caras de la misma maldad que genéricamente llamamos demonio.

Esto ha llevado a que la figura del demonio sea una de las más polifacéticas en el arte, y que cada pintor lo haya representado de diferentes maneras dependiendo de su contexto y de los atributos con los cuales quería representar al mal, representándolo como una bestia compuesta con otros tantos rostros malignos en los codos, el estómago, garras, alas de insecto o de murciélago y de toda bestia que a sus ojos fuera nociva o repugnante, hasta quién lo representara en su forma humana, esos ángeles guiados por el ángel más hermoso del cielo que en su soberbia se rebeló a su creador.

La presente tesis se centra sobre las transformaciones de la representación del demonio en la pintura novohispana, por lo que comenzaré pues por revisar los antecedentes de la figura de los demonios en la Europa cristiana, para posteriormente pasar a los territorios que llevarán el nombre de Nueva España, la conquista espiritual y la introducción de esta figura en dicho territorio, con ese mensaje de que lo malo, las enfermedades, pestes y desgracias tienen como origen un ser malvado que busca nuestra perdición, mientras que Dios no castiga por egoísmo sino como una consecuencia de los actos del hombre.

Sólo quiero agregar de que a pesar de que hay muchos estudios sobre la figura del demonio, raramente este se analiza desde la imagen, ya que esta solo la vemos como un acompañamiento al texto y no como un documento en sí mismo que resume no solo las ideas existentes, sino que muestra en sí misma las novedades y los cambios en la mentalidad de quienes las producen.

Lo anterior llevó a la censura de algunas imágenes como veremos más adelante, así como a confinar la figura del demonio a ciertos espacios y a cambiar la iconografía de este, pues siendo parte integral de la doctrina cristiana, el diablo se debía de adaptar a los objetivos que se buscaba alcanzar.

Capítulo 1

La imagen del demonio, los orígenes cristianos

Para comenzar a analizar la imagen del demonio es necesario reflexionar sobre su naturaleza, su origen y evolución durante los siglos precedentes a su llegada al nuevo mundo para lo cual es necesario analizar desde los textos como las imágenes que testimonian estos cambios en el imaginario colectivo, materia de estudio de la iconografía.

La palabra iconografía deriva de Iconos (imagen) y grafía (escritura), Erwin Panofski la define como: "la rama de la Historia del Arte que se ocupa del *contenido temático* o significado por una parte y *forma* por otra."¹ Esto será útil en cuanto nos ayudará a analizar las obras estudiando los cambios formales que son el resultado de la "introducción de un tema nuevo formulado textualmente por escritores"² lo cual además de explicar las diferencias y reinterpretaciones de los artistas nos muestra también la apropiación cultural de dichas imágenes.

Esto porque como subraya Burke "al igual que los textos o los testimonios orales, las imágenes son una forma importante de documento histórico. Reflejan un testimonio ocular"³. Por lo tanto estudiando los cambios estéticos y formales de las imágenes entenderemos las transformaciones mentales que las originaron, pues no se trata de un arte por el arte si no de un lenguaje codificado a través de símbolos, animales y atributos, que en su conjunto, dan pie a una imagen que trasciende la mera representación inmediata para convertirse en un concepto teológico.

El demonio en este sentido es una de las figuras más complejas y problemáticas porque en el mundo cristiano es la encarnación misma del mal⁴ y por lo tanto representa todos los aspectos del mismo.

¹ Erwin Panofsky, *Estudios sobre Iconología*, Alianza Editorial, 1962, p. 11.

² Erwin Panofsky, Op. Cit. P. 17.

³ Peter Burke, *Visto y no visto, El uso de la imagen como documento histórico*, Ed. Critica, Barcelona, 1992. P. 17.

⁴ Para profundizar la evolución del concepto del mal durante la edad media véase Fernando Cervantes, *El diablo en el Nuevo Mundo*, ed. Herder.1994.

Antes de la aparición del cristianismo no se consideraba la maldad como un ente separado, por lo que las religiones anteriores al cristianismo concebían el mal como una parte integral de la naturaleza humana y por lo tanto los dioses de esas culturas representaban una dualidad, y si bien tenían divinidades que podríamos calificar de “malvadas”, estas no eran absolutamente negativas, teniendo igualmente aspectos positivos.

De aquí que el balance natural dependía de la relación que los hombres establecieran con sus dioses, lo que les ayudaría a salvar sus cosechas, ganar las guerras y no sufrir las pestes, sequías e inundaciones, en otras palabras evitar el sufrimiento derivado del hambre, la muerte y la enfermedad que les serían causados por esos mismos dioses en caso de irritarlos.

En este modelo de pensamiento se incluye la religión hebrea ya que, como se aprecia en la Torah (el Antiguo Testamento cristiano), para los israelitas todo el bien y el mal tenían una única fuente: Dios.

Sin embargo esta visión cosmogónica sufre un cambio con el cristianismo, ya que en el Nuevo Testamento se maneja una visión dual en la que el bien deriva de una entidad y el mal de otra, un mundo dividido entre Dios y el Diablo.

El Dios cristiano, a diferencia del Dios hebreo, no es vengativo ni egoísta, los evangelios recalcan constantemente la naturaleza benévola de Dios hacia la humanidad, mientras por otro lado hacen referencia a un enemigo de Cristo y de los hombres, llamándole indiferentemente Satanás, Diablo o demonio.

Ante toda esta confusión de quién pudiera ser este personaje o personajes, ya que no queda claro si sólo era uno o más ni la naturaleza de los mismos, los padres de la iglesia se dieron a la tarea de buscar una respuesta, por lo que Santo Tomás en su Summa Theologica al explicar la naturaleza de los ángeles y relacionando varios pasajes bíblicos, comienza a explicar el origen de los demonios, tomando como primera referencia el apocalipsis de San Juan sobre la caída de los ángeles rebeldes, seres que llenos de orgullo se volvieron malvados y lucharon con los ángeles fieles a Dios, mismos que los

derrotaron y arrojaron del cielo por lo que cayeron a la tierra y trajeron esa maldad al mundo (apocalipsis 12, 3-9).

Santo Tomas y los demás padres de la iglesia, partiendo de lo anterior identificarán al demonio en varios pasajes bíblicos del Viejo Testamento para así darle una coherencia cronológica a la historia del diablo, por lo que le identifican en la serpiente que aconseja a Eva para comer el fruto prohibido (Génesis 3,1-7), en los ángeles rebeldes que caen a la tierra y se unen a las hijas de los hombres (Génesis 6, 2-4), en el dragón adorado por los babilonios descrito en Daniel (14, 23-26) y finalmente en el adversario o “Satán” que mediante el permiso divino desciende a la tierra a castigar a Job.

La relación entre estas partes del Antiguo Testamento con otras citas como son las palabras de soberbia que Ezequiel dice al rey de Tiro (Ezequiel 28, 11-19) o que Isaías dirige hacia Babilonia (Isaías 14, 1-23), se toman como una alusión directa a esa estrella caída que llaman Lucifer y que Santo Tomás afirma que hacen referencia directa a Satanás.

Sin embargo la presencia del Satanás en el Antiguo Testamento es marginal, mientras que por el contrario en el Nuevo Testamento estos seres llamados ahora demonios (*δαιμόνιον daimónion*) aparecen constantemente.

Su líder se reconoce en el diablo ((*Διάβολος*, el calumniador), y si bien en el Viejo Testamento carece de autonomía, en el Nuevo se revela una fuerza activa, estos demonios pueden dañar al hombre, pueden poseer a las personas (marco, 1, 34), poseer los animales (Mateo 8, 28-33 y Marco 5, 11-14), atacar a los hombres con enfermedades (Marco 5, 11-14) y comandar espíritus malignos para inducir al hombre al pecado (Lucas 22, 31).

En algunos pasajes como el de la tentación de Jesús en el desierto aparece de manera individual y se le llama Diabolo (Mateo 4: 1-11) , igualmente cuando en la última cena se introduce en Judas (Juan 13. 24-30) llamándosele Satán , pero en otros pasajes se habla en plural, Mateo dice que los apóstoles pueden expulsar demonios, poseen a un individuo como una legión entera (Lucas 8. 26-33), por lo que podemos observar que los nombres

con los que se le designa son genéricos y se usan indiferentemente, al igual que se usa demonios y diablos en plural igualmente sin una clara diferenciación.

Estas menciones a los demonios y al infierno se complementan con el apocalipsis de Juan, el Apocalipsis de Pedro, el Apocalipsis de Paolo, el libro de Enoc y la visión de Efrén de Siria, que salvo el primero los demás se considerarán apócrifos, pero que dejarán una marca profunda en la mentalidad de los cristianos, ya que antes de ser prohibidos circulaban ampliamente entre las primeras comunidades cristianas configurando así las imágenes del paraíso y del infierno.

De esta manera se puede entender el ingreso de lo horripilante en las imágenes cristianas, que ya estaba presente en las fuentes literarias:

La fealdad, bajo forma de terrorífico y diabólico, hace su ingreso en el mundo cristiano con el apocalipsis de San Juan Evangelista. No es que faltaran menciones al demonio y al infierno en el Antiguo Testamento y en los libros del Nuevo. Pero en esos textos el diablo es descrito más que nada a través de las acciones que lleva a cabo o los efectos que produce (por ejemplo las descripciones de los endemoniados en el evangelio), exceptuando la forma de serpiente que toma en el Génesis. El no aparece nunca con la evidencia “somática” con la que se le representará en la Edad Media; y del más allá se citarán en modo bastante genérico los sufrimientos que tendrán los pecadores (llanto y crepitar de los dientes, fuego eterno) pero no será ofrecida nunca alguna imagen real y evidente.⁵

Sin embargo no parece que durante los primeros siglos del cristianismo la representación del demonio fuera una preocupación, las pinturas de las catacumbas y los mosaicos de las primeras basílicas cristianas representan escenas del Antiguo Testamento o al buen pastor pero sin representar al maligno, el mal en sí no es parte del repertorio iconográfico.

Esta ausencia de representaciones demoniacas en los primeros cinco siglos del cristianismo es un aspecto que llama bastante la atención ya que ni

⁵ Umberto Eco, *Storia della Brutezza*, p. 73, trad. del autor.

siquiera en el monstruo o la “ballena” que devora a Jonás y que es una de las escenas más recurrentes en las catacumbas, vasos y sarcófagos paleocristianos, parece tener alguna característica que le pueda dar de alguna manera la connotación de “demoniaca”, y que si bien tiene una forma que recuerda a un dragón, no es más que una bestia marina como observamos en el fresco de una cubículo de una tumba en las catacumbas de Calixto del siglo III D.C. (figura 1) .

No es hasta Ravena en los mosaicos de Sant’Appollinare Nuovo del siglo VI que algunos estudiosos creen que la imagen de la separación de las ovejas de las cabras pudiera representar al demonio en el ángel azul que está a la izquierda de Cristo (fig. 2).

Sin embargo no hay nada que indique que el ángel sea una figura demoniaca más que el hecho de estar parado justo detrás de las cabras y su color azul, ya que incluso el gesto que hace con la mano es igual que el del ángel rojo que está detrás de las ovejas, no obstante menciono esta imagen porque a partir de dicha parábola las cabras adquieren una connotación negativa en la iconografía cristiana, convirtiéndose en la imagen de los rechazados, por lo que en siglos posteriores servirá de base para las características caprinas de los demonios⁶.

Pero el cambio decisivo comienza con las invasiones de los bárbaros, durante las cuales la iglesia posterior al siglo IV no solo luchó por su supervivencia como institución, tuvo igualmente que atacar a los demás cultos que tenían los vándalos, godos, visigodos y demás pueblos invasores cuyas tradiciones no desaparecieron con su conversión al cristianismo y para ello la demonización de estas ideas juega un papel decisivo, y las imágenes son un medio eficaz para su difusión.

Para resolver el problema de cómo representar a este ser informe los pintores regresaron a los textos bíblicos y las interpretaciones de los

⁶ Investigadores que han abordado la figura del demonio hacen hincapié en los prestamos iconográficos para la imagen del demonio, el Dios Pan, los guardianes del inframundo etruscos, etc., sin embargo como no existen representaciones de los demonios en los primeros siglos del cristianismo y las representaciones paganas habían estado desapareciendo, podemos inferir que en realidad estas imágenes no fueron un modelo directo inmediato.

primeros padres, para así tener tres referencias directas al demonio: ángeles que caen y pierden su belleza, la serpiente y el dragón.

Sin embargo ni los evangelios canónicos ni los apócrifos dan una descripción física de los demonios, estos se entiende que son seres espirituales, no visibles y solo se manifiestan a través de sus acciones, por lo que lograr una solución gráfica para la representación de estos seres será la dicotomía que se establece entre estos los entes malignos y los espíritus divinos, ya que por ejemplo los ángeles los encontramos ya representados en mosaicos desde el siglo VI en Ravena⁷ con los atributos propios con que los romanos representaban a las victorias aladas.

Así pues bastaba representar el contrario, a los ángeles se les representa con facciones humanas y de belleza idealizada, con alas de aves hermosas y vestidos de finas togas pues representan lo divino y los demonios siendo ángeles caídos como los describe Santo Tomás debían tomar las formas contrarias, por lo que si Dios es luz el demonio es oscuridad, si Dios es belleza el demonio será fealdad.

Con el medioevo los teólogos buscarán darle una mayor precisión a la figura del demonio, lo cual se aprecia en el libro de Ioannis Vieri de de 1568 “*de Praestigiis demonum et incantationibus*”, que fruto de una tradición demonológica arraigada, menciona una lista de jerarquías infernales pero sin dar una descripción particular de ninguno de ellos, por lo que no existió realmente un manual que indicara la forma o formas que pudiera tener un demonio en particular y por lo tanto no existe una forma fija para cada uno, y Satanás, Lucifer y Belcebú pueden ser diferentes para un autor mientras para otro son el mismo⁸.

Una de estas primeras imágenes que representan demonios aparece en el llamado “Códice de Rábula” que data del 586, en el aparecen las imágenes

⁷ La figura del ángel tiene una referencia directa a las Nike o victorias aladas, reinterpretadas y transformadas posteriormente en los ángeles.

⁸ Colin de Plancy en su “Diccionario Infernal” de 1842 tampoco dará mayor claridad a las cosas, menciona solo como los autores tengan confusión al respecto de muchos de los demonios, y cabe señalar que ningún pintor dejó plasmada en un juicio Universal ni en otras representaciones una jerarquía infernal que identificara a cada uno de los demonios que aparecen pintados.

de unos poseídos y sobre ellos los demonios recién expulsados de sus cuerpos, mismos que solo son unas manchas aladas de color rojizo, probablemente el autor se limitó a la idea de que los demonios son ángeles caídos y como perdieron su luz ahora aparecen como figuras antropomorfas oscuras (fig. 3).

Las imágenes del demonio tienen pues, una transformación lenta, pues siglos después de esta primera representación aparecen otras escenas en la cual los demonios no han sufrido demasiadas variaciones, como son las del Beato de Liébana del siglo X (fig. 4) o los mosaicos del siglo XII en Torcello (fig. 5), en ellos aparece un ser oscuro, salvaje, semidesnudo, con la barba y los cabellos desordenados que se puede identificar con Satanás, rodeado de serpientes y bichos nocivos, además de figuras oscuras que representarían a los otros demonios.

En las del beato los demonios son seres oscuros en un lugar que pudiéramos interpretar como una cueva con fuego, un horno, en donde serpientes muerden a los condenados incluyendo al mismo Satanás que estaría en la parte central.

Sin duda son modelos evolucionados del anterior pero llama la atención ese demonio de pelos erizados y ojos vacíos que abre la boca en una expresión que señala el sufrimiento al que debe ser sometido pero también a un grito bestial que debería salir de su garganta y subrayar su naturaleza anti natural.

En la de Torcello se pueden notar algunos cambios, las figurillas negras están aladas y en un trono se sienta Satanás con el anticristo en sus piernas (como Cristo se sienta en el regazo de la virgen), sin embargo llaman la atención esas cabezas que como dragones o serpientes con cuernos devoran a los pecadores y que marcan la bestialidad del demonio.

Esta insistencia de representar al mal con formas de animales ponzoñosos, nocivos y nocturnos continuará hasta transformar a esos primeros seres oscuros y alados que eran los demonios del siglo X, en monstruos

zoomorfos⁹, formas que se impondrán paulatinamente en Europa hasta tomar la forma en que aparece en el tímpano de Notre Dame de Paris del siglo XIII (fig. 6).

Esta representación del demonio lo caracteriza ya como una mezcla de diferentes animales entre los que destacan los machos cabríos, murciélagos, serpientes, sapos y fieras salvajes. Todo ello para crear formas cada vez más monstruosas y horripilantes que crearan verdadero terror en los creyentes, estableciendo un vínculo entre la escena y el observador, que acostumbrado a atestiguar en las plazas de las ejecuciones públicas, podía ver su rostro reflejado en las caras de los condenados que serían torturados en el infierno por toda la eternidad.

Ciertamente alguna justificación se debería encontrar para mostrar de esa manera a los demonios y entre sermones y teología se creó una tradición que llegó hasta el siglo diecinueve, explicando los autores que una vez que la rebelión de los ángeles fracasó y él fue arrojado al abismo “la hermosura de los sediciosos se desvaneció, sus semblantes se oscurecieron y arrugaron, cargáronse sus frentes de cuernos, de su trasero salió una horrible cola, armáronse sus dedos de corvas uñas, la deformidad y la tristeza remplazaron en sus rostros á las gracias y á la impresión de la dicha; sus alas de puro azul e convirtieron en alas de murciélago; porque todo espíritu bueno o malo, es precisamente alado”¹⁰

Pero no solo es la figura del demonio la que ha sido transformada, el infierno paso a tener una forma cada vez más precisa y aterradora, el infierno se transforma igualmente hasta que se configura una cartografía clara del mismo, con espacios reservados para castigos específicos y una jerarquía bien establecida en su interior, dividiéndose generalmente en siete espacios reservados cada uno de ellos a uno de los pecados capitales que son la gula,

⁹sin embargo cabe aclarar que aunque el demonio parece tomar una serie de características de dioses paganos y de seres monstruosos, es difícil rastrear una influencia directa ya que aunque si el mundo romano estaba lleno de imágenes del dios Pan por ejemplo, no existen representaciones de demonios con cuernos y atributos de cabras hasta el siglo XII, lo que habla de un distanciamiento de dichos modelos y en una reinterpretación medieval que busca recrear formas de estos seres en lo bizarro y monstruoso.

¹⁰Collin de Plancy, Diccionario infernal, Ed Barcelona, 1842, Edición Facsimilar, librerías “París-Valencia S.L.”, tomo I, p. 249.

lujuria, pereza, ira, envidia, avaricia y soberbia, reflejo de una instrumentalización teológica de la imagen.

El cambio es radical, se pasa de un lugar oscuro y donde las almas permanecen estáticas como se menciona en el libro de los números (capítulos del 16 al 30) o de la descripción del segundo libro de Samuel (22, 6) donde los muertos solo son sombras que viven en la obscuridad, a un lugar de condenación y castigo mediante el fuego y tormento, como insisten los textos del Nuevo Testamento.

En la carta a los romanos (10, 7) San Pablo a este espacio le llama el “abismo”, dónde será arrojada la bestia (apocalipsis 17,9) confundándose con el Gehena, lugar de los gemidos o de los condenados o “ <Gi-hinnom>”¹¹.

Este Abismo parece haber sido la fuente de inspiración para la representación del infierno de los mosaicos de Torcello (fig. 5), en el cual y divididos por 6 registros, sobre los cuales se encuentra la escena infernal, aparecen los condenados, en dos de estos pequeños recuadros los condenados son castigados con fuego, en el siguiente aparecen sumergidos en aguas heladas, mientras que en los restantes tres, los condenados aparecen en obscuridad, en una de ellas de pie desesperados, mientras que en las inferiores solo aparecen los restos devorados por los gusanos.

El ingreso a este lugar de sufrimiento es una cuestión aparte, ya que el hecho de habersele llamado “la boca del infierno”, llevo poco a poco a que se le representara como una boca real, específicamente la boca de un dragón, por la cual ingresan los pecadores mientras los castigos son representados detrás de ella como en el caso de la representación del infierno en el tímpano de ingreso de la iglesia de Sainte-Foy en Conques del s. XII (fig. 7) en el cual se abre una puerta por la que asoma la cabeza de la bestia que con sus fauces devora a los pecadores, la puerta divide la escena y así podemos ver diferentes personajes castigados, desde el que es puesto sobre el fuego, los que son

¹¹ Para G. Minois era un “lugar maldito, sede de un antiguo culto cananeo, donde se quemaban un tiempo las víctimas ofrecidas a Baal, tal vez incluso sacrificios humanos. Después del Éxodo se convierte en una gran vertedero en donde se quemarán continuamente carroñas e inmundicias, comidas por gusanos y por el fuego” ,Minois G., “ *Piccola storia dell’inferno*”, Bologna 1995, p. 47. Traducción del autor

colgados, al que se le arranca la lengua y a los que se les agrede con picones y demás instrumentos de tortura.

Un antecedente a la división del infierno en espacios en los cuales representar un castigo específico para cada uno de los pecados capitales: la gula con el hambre, la lujuria castigando sus partes pecadoras, el avaricioso colgado con sus bolsas de dinero como contrapeso o tomando oro derretido, la pereza con demonios que no les darán paz, la ira dónde el pecador se muerde el cuerpo, la envidia en la que les cortan la lengua y la soberbia representada en los que son devorados por Satanás una y otra vez.

Esta escena es una transición intermedia entre el demonio como un salvaje de pelos erizados y el demonio con cuernos y peludo de Notre Dame, sin embargo la descripción gráfica del infierno es tan impactante se impondrá en el imaginario colectivo europeo, haciendo las formas de los verdugos cada vez más monstruosas.

Estos demonios serán una mezcla de modelos que se retroalimentan constantemente entre las esculturas, los vitrales, los frescos de las catedrales, las miniaturas y los relatos populares y un claro ejemplo de ello es la representación del infierno de Giotto en la Capilla Scrovegni en Padua (fig. 8), la cual es un resumen de las tradiciones gráficas de su época, con demonios de cuerpos peludos y oscuros, sus alas son de murciélago marcando aún más el contraste con las coloridas alas de aves de los ángeles, los cuernos y garras aunados al color oscuro aumentan el contraste con los ángeles en blancas túnicas y de cabellos claros, y su maldad se recalca en las torturas que aplican a los condenados ayudados de lanzas y otros instrumentos lacerantes afilados.

El infierno representado por Giotto sintetiza y conjuga las ideas que se tienen sobre el infierno en Europa en el siglo XIV, su infierno contiene los diferentes pecados que llevarían a la condenación de los pecadores, el Satanás es una mezcla de todas las imágenes que circulan en esos momentos un ser peludo cuyos pies son unas garras con los que pisa y destroza a otros pecadores, su cuerpo azul, la barba, los cuernos y las serpientes que le salen

de las orejas y que devoran a su vez a unos pecadores recalcan su naturaleza bestial y maligna.

Sin embargo aquí hay hombres que dejan de manifiesto cómo han cometido sus pecados aconsejados por los demonios o en un claro arreglo con ellos como es la escena en la que un viejo compra con dinero a una joven y los demonios están detrás de ellos pero un tercer demonio cierra el trato.

El juicio Universal de Giotto nos muestra así un mundo cuya mentalidad está irremediabilmente dividida en dos bandos, quienes están con Dios y buscan el paraíso y quienes obedecen al demonio y se condenarán por la eternidad.

Queda pues así configurada la imagen del demonio y del infierno en la mentalidad del mundo cristiano europeo, y que si bien los estudiosos de la naturaleza demoniaca no se pueden poner de acuerdo en cuántos demonios hay y sus jerarquías, en si son diferentes seres Satanás y Lucifer, o diferentes nombres de una misma entidad, si diablo o demonio son entidades diferentes con diversas propiedades, todos coinciden en que esa imagen monstruosa les identifica y representa.

La España que descubrirá América en 1492 es pues heredera de este bagaje iconográfico que hemos resumido hasta aquí, las imágenes de los demonios representados en las catedrales góticas francesas y en los grabados flamencos y alemanes que ilustraban los misales, son de seres producto de la mezcla de diferentes partes animales, cuernos, garras, dientes afilados o picos enormes, insectos, peces, aves y mamíferos juntos en un solo ser monstruoso, por lo que el demonio que llega al Nuevo Mundo ya es una figura consolidada iconográficamente y cuyos múltiples rostros son bien conocidos por los predicadores y demuestran su naturaleza mimética y engañosa.

Sobra señalar la impresión que a los ojos de esos españoles causarían ver a los pobladores de tierras extrañas adornados con cuernos, pintados sus cuerpos y caras, las narices perforadas, dando alaridos y atacando entre la selva ante las plegarias del padre que acompañaba a los soldados, la demonización del otro y el auto reafirmarse como soldados de Dios.

Por lo mismo en los primeros años de la conquista asistimos a una proliferación de las imágenes demoniacas en las pinturas (ya del diablo haciendo de las suyas, ya del infierno), que junto a las historias moralizantes, las representaciones teatrales y las leyendas, se convertirán en las herramientas fundamentales para la cruzada evangelizadora que se llevaría a cabo en el recién descubierto Nuevo Mundo.

Capítulo 2

La conquista y las primeras representaciones del demonio en el mundo novohispano.

Para poder entender mejor las imágenes demoniacas en el Nuevo Mundo durante el siglo XVI, será pertinente analizar las obras más representativas de este siglo, ellas son los catecismos testerianos y los frescos de las capillas y conventos novohispanos, constituyendo estos las primeras manifestaciones pictóricas que se realizan en la Nueva España.

Estas fuentes iconográficas se complementan con las ilustraciones que acompañan las crónicas que frailes y soldados escriben sobre el nuevo mundo, solo que cómo las mismas están pensadas para un público europeo, instrumentalizan al demonio y constantemente aparece la demonización del “otro” como parte integral del discurso.

Esta comparación de la cosmogonía y la religión prehispánica con lo demoniaco inicia desde el primer momento en que ambas culturas se encuentran, pues los conquistadores percibieron las religiones locales como cultos que los demonios habían implantado en estas tierras mediante el engaño para así hacerse adorar y llevar a estos pueblos a conductas abominables entre las cuales se encontraban las relaciones homosexuales, la poligamia, la idolatría, la hechicería, los sacrificios humanos y el canibalismo¹², todos ellos catalogados como actos contra la religión cristiana y por lo tanto de naturaleza diabólica.

Esta condenación discursiva debía ir acompañada de la imagen, por lo que gráficamente el demonio aparece en el Nuevo Mundo como parte integral de la campaña de evangelización de los naturales, por lo que la conquista

¹² Esta constante de demonización de lo indígena aparece en autores como Cortés en sus *“Cartas de relación”*, Bernal Díaz del Castillo en su *“Historia verdadera de la conquista de la Nueva España”* o las crónicas de los religiosos como Durán, Motolinía, Sahagún y demás cronistas de indias), cada vez que nombran a alguna divinidad prehispánica le denominan “demonio” o “diablo” y como se mencionó anteriormente pesar de que los escritores de las demonologías medievales como Johan Weyer con su *“Pseudomonarchia Daemonum”*, hacen distinciones entre los demonios, creando una jerarquía semejante a la celestial, distinguiéndolos entre sí, esto no tiene una repercusión gráfica.

espiritual se va a dar a la par de la conquista militar y ambas se complementan y justifican entre sí.

Las justificaciones de esta lucha son principalmente acabar con la idolatría y los sacrificios humanos, por lo que ninguna práctica ligada a la idolatría podría ser considerada “inocente” y fruto de la ignorancia y la superstición, por lo que bastaba remitirse a vinculación que estas prácticas tenían con lo demoniaco y que se atestiguaba constantemente en los pasajes bíblicos, un ejemplo de lo anterior lo encontramos en la primera carta a los Corintios:

Sino que digo que lo que los gentiles sacrifican, lo sacrifican a los demonios y no a Dios; no quiero que seáis partícipes con los demonios. No podéis beber la copa del Señor y la copa de los demonios; no podéis participar de la mesa del Señor y de la mesa de los demonios. ¿O provocaremos a celos al Señor? ¿Somos, acaso, más fuertes que El?¹³.

No extraña pues, que tomando esos escritos quedara plenamente justificado el carácter demoniaco de la idolatría y aceptada toda forma de lucha contra la misma, por lo que serán frecuentes los discursos y sermones pronunciados por los frailes durante los primeros años de la conquista en los que se denuncien los rituales prehispánicos como un engaño de los demonios y se instigue a los conversos a perseguir y denunciar los casos de idolatría.

Sin embargo el idioma era un obstáculo para la transmisión de los conceptos clave, los frailes se daban cuenta de lo limitado de sus recursos y de que los métodos usados no eran los adecuados, por lo que los religiosos dejan testimonio de ello, un ejemplo son los memoriales de fray Toribio de Benavente, el cual escribe:

Estaba así la idolatría tan entera como de antes, hasta que el primero día del año de 1525, que aquel año fue en domingo, en Texcoco, adonde había los más y mayores teocallis o templos del demonio, y más llenos de ídolos, y muy servidos de papas y ministros, la dicha noche tres frailes, desde las 10 de

¹³ En Latín el texto dice “20 Sed quae immolant gentes daemoniis immolant et non Deo. Nolo autem vos socios fieri daemioniorum. Non potestis calicem Dominibibere et calicem daemioniorum. 21 Non potestis mensae Domini participes esse et mensae daemioniorum. 22 An aemulamur dominum? Nun quid fortiores illo sumus?”

la noche hasta que amanecía, espantaron y ahuyentaron todos los que estaban en las casas y salas de los demonios; y aquel día después de misa se les hizo una plática encareciendo mucho los homicidios, y mandándoles de parte de Dios, y del rey no hiciesen más la tal obra, sino que los castigarían según que Dios mandaba que los tales fuesen castigados¹⁴

Sabemos por los testimonios de los evangelizadores y cronistas de Indias que los pueblos prehispánicos eran sumamente religiosos y que tenían normas morales bastante rígidas según lo consigna Sahagún en su *Codex Florentino*, pero que su religión era mucho más compleja de lo que pensarán los conquistadores en un primer momento, y que esto haría más ardua la tarea para desarraigar estas creencias, pues sus divinidades abarcaban muchos aspectos, lo que se observa leyendo a los informantes de Sahagún en la parte relativa a los dioses.

Tomemos como ejemplo lo que dice el *Codex Florentino* respecto a Tezcatlipoca:

El dios llamado Tezcatlipoca era tenido por verdadero dios, e invisible, el cual andaba en todo lugar, en el cielo, en la tierra y en el infierno; y tenían que cuando andaba en la tierra movía guerras, enemistades y discordias, de donde resultaban muchas fatigas y desasosiegos. Decían que él mismo incitaba a unos contra otros para que tuviesen guerras y por esto le llamaban Néoc Yáotl. Que quiere decir sembrador de discordias de ambas partes: y decían él solo ser el que entendía el regimiento del mundo, y que él solo daba riquezas y que él sólo las quitaba cuando se le antojaba; daba riquezas, prosperidades y fama, y fortaleza y señoríos, dignidades y honras, y las quitaba cuando se le antojaba; por esto le temían y reverenciaban, porque tenían que en su mano estaba el levantar y abatir, de la honra que se le hacía.¹⁵

Para el mundo prehispánico en este sentido queda claro como una divinidad representaban una dualidad cosmogónica que interactuaba con otras divinidades en un ciclo continuo que establecía el orden natural, el bien y el mal

¹⁴Fray Toribio Benavente, *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971, p. 35

¹⁵ Bernardino de Sahagún, *Historia verdadera de las cosas de Nueva España*, Editorial Pedro Robredo, México, 1938, pp. 16 y 17

pues eran producto de la relación que se establecía entre los dioses, la naturaleza y los hombres, por lo que, no existía una entidad a quién culpar de todas los males. Su mundo se regía por dioses caprichosos cuyos conflictos explicaban una lucha cósmica que determinaban hambrunas, desastres, glorias y reveses humanos.

De aquí que la conquista para muchos indígenas (a pesar de que los evangelizadores reiteren como los nativos abrazaban masivamente la fe), no fue un evento meramente bélico que termino con la caída de Tenochtitlán o la posterior perdida de sus derechos y territorios, si no un conflicto que puso en jaque su visión cosmogónica, por lo que algunos grupos continuarían manteniendo una resistencia cultural, lo que explicaría las posteriores revueltas indígenas durante el siglo XVI.

Este conflicto ideológico-cultural conforme avanzó la conquista demostró ser un proceso más complejo de lo que creyeran los españoles, sobre todo ante el desconocimiento del “otro”, por lo que evangelizadores como Duran lamentarán la destrucción de los códices, más que por un interés humanista o antropológico, por el hecho de haber perdido los instrumentos que les hubieran permitido entender realmente la religión prehispánica a fondo y así erradicar los rituales indígenas de manera más efectiva, esto por una:

necesidad de saber de raíz los antiguos engaños y supersticiones, para evitar que esta miserable y flaca gente no mezcle sus ritos antiguos y supersticiones con nuestra divina ley y religión christiana; porque son tantos y tan enmarañados y muchos dellos frissan tanto con los nuestros, que están encubiertos con ellos, y acaece muchas veces pensar que están aviendo placer y están idolatrando y pensar que están jugando y están echando suertes de los sucesos delante de nuestros ojos, y no los entendemos, y pensamos que se desceplinan y estanse sacrificando¹⁶

Es por todos estos problemas a los que se enfrentan los evangelizadores, que se buscarán diversos métodos que permitan educar e implantar en los indios las nociones básicas del cristianismo de una manera simple pero eficaz.

¹⁶Durán, fray Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 2002, p. 15

La respuesta serán los catequismos testerianos, atribuidos al franciscano fray Joaquín de Testera y que datan del siglo XVI. Estos se caracterizan por ser un compendio de las principales oraciones católicas traducidas en imágenes, entre las que se encuentran “el Padre Nuestro”, “el Ave María” y “el Credo”.

La representación del diablo en estos catequismos muestran como la imagen fue en muchos casos el vehículo más efectivo para transmitir la idea cristiana del mal, tarea que en parte se facilitó debido a que las culturas prehispánicas transmitían sus conocimientos a través de las imágenes en los códices que eran de diferente naturaleza, desde la adivinación a la historia, por lo que la imagen estaba enraizada en las culturas prehispánicas hasta el punto que incluso en los primeros años de la evangelización “los indios recurrían a estas para explicar sus pecados cuando se confesaban”¹⁷.

De estos Catequismos han llegado hasta nosotros varios ejemplares, uno de ellos es el atribuido a Pedro de Gante (figura. 9), el cual es gráficamente más cercano a la mentalidad indígena, pues sigue la estructura de los códices prehispánicos.

En este observamos como la figura que representa al infierno consiste en la entrada a una gruta de fuego, una analogía con el Mictlán, ese lugar oscuro a dónde van los muertos, pero reinterpretado por los españoles.

Una ilustración similar, aunque más elaborada se encuentra en el llamado manuscrito Egerton (Fig. 10), en el cual ya no es solo una cueva si no que se ha transformado en la boca del infierno, sin embargo en el caso de ambas imágenes, estas se han alejado ya de sus modelos europeos, se han intentado acercar tanto a la mentalidad indígena que han terminado por ser una creación original que intenta imitar los símbolos que aparecen en los códices prehispánicos.

¹⁷Báez, Rubí, Linda, *Mnemosine novohispánica: retórica e imágenes en el siglo XVI*, UNAM, 2005, pp. 291-293

En esta escena se observa a Cristo en el momento en el cuál después de la crucifixión (misma que se observa a un costado) ha bajado a los infiernos tomando de la mano a algunas almas para sacarlas de allí.

La boca del infierno consiste en una cueva que es a la vez un ser monstruoso de fuego con dos cuernos que devora a los pecadores, sigue la idea de los modelos europeos, aunque con leves modificaciones ya que parece más una cueva que no las bocas de dragones o cancerberos que encontramos en los tímpanos de las iglesias góticas.

Otra variable se encuentra también en los demonios que aparecen en la página dos y tres del mismo catecismo (fig. 11), que de alguna manera se acerca a los modelos gráficos europeos. En este catecismo los dos demonios que analizaré ilustran el Padre Nuestro, y se ubican como un modelo intermedio entre los demonios anteriores y los europeos, así que comenzaré por analizar el que se encuentra en la primera página al fondo.

Este demonio está cubierto tanto de escamas como de ojos en los pies y piernas, un brazo termina en una garra mientras que el otro consiste en una serpiente, la cabeza es similar a la de un vacuno con una enorme cornamenta pero arrojando fuego por las fauces.

La serpiente que tiene por brazo sirve para mostrar que esta no es un ser positivo como se concebía en el México prehispánico, sino un ser negativo culpable de la perdición de los hombres, idea reforzada por el fraile que aparece con la espada protegiendo a los indígenas que acuden buscando su protección, escena que hace referencia al “líbranos de todo mal”, por lo que esta demonización de los símbolos prehispánicos responde al hecho de concebir a los dioses nativos no como ídolos falsos sino cómo diablos disfrazados que engañaban a los naturales de estas tierras.

El otro demonio en cambio, el de la página opuesta, consiste en un reptil alado que posee alas, en las cuales tiene ojos, tiene un par de cuernos y está justo sobre un alma “que ha caído en la tentación”, probablemente esta apariencia se debe a que para dar un peso mayor a la figura del demonio era más eficaz si este era representado mediante las “alimañas” locales. Esto

debido a que si el demonio representa lo negativo y lo que daña al hombre por lo que una manera sencilla de su representación era mediante los animales nocivos, ya que estos debían ser forzosamente sus aliados o al menos eran formas que el diablo podía tomar, en este caso serpientes venenosas, murciélagos, aves nocturnas de rapiña¹⁸ o los alacranes, maldad que resulta más efectiva y aterradora si todos estos animales forman en un solo ser.

Sabemos que los indígenas realizaban igualmente muchas ceremonias en cuevas y cenotes con la idea de que estas representaban entradas al inframundo, y que hay cuevas en el área maya en dónde está representado todo el recorrido por el Xibalbá, por lo que se explica la imagen de la cueva y el sincretismo con boca del infierno en estos manuscritos, en dónde ya no representa el portal al mundo de los muertos, si no a la guarida de Satanás, aunque resulta interesante como los evangelizadores más que seguir usando los modelos de representación nativos para la noche y lo dañino, prefieren poco a poco integrar los modelos europeos, lo que asumo que se debe a la contrarreforma y su reacción hacia la ortodoxia.

Para los lectores europeos por otro lado la idea de que los dioses indígenas eran en realidad demonios disfrazados, es tajante en los grabados y pinturas de los libros de crónicas, tal como es el caso del códice Durán (fig. 12), en el cual al narrarse la salida de los pueblos de la cueva, esta es representada como la boca del infierno que encontramos en el medioevo, como en el retablo del Juicio Final de Hagenau, Francia (fig. 13) y que es característico de estas representaciones.

¹⁸ Andrés de Olmos en su libro *Tratado de Hechicerías y sortilegios* se refiere a que los nativos le llamaban al demonio el hombre tecolote, Sahagún en su *Historia General de las cosas general de la Nueva España* dice que el séptimo signo ce quiáhuilitl era el de los nigromantes y hechiceros o tlacatecolotl, tecolotes humanos, esta idea de que existía un nahual o que los hechiceros podían transformarse en animales en determinadas circunstancias y hacer el mal, coincidía plenamente en la idea de que los brujos se valían de animales en Europa para hacer sus maldades, otros creían que eran los brujos mismos quienes se transformaban en animales, idea que algunos incluso aceptaban por verdadera aunque otros la rechazaran por creer firmemente que los demonios fueran incapaces de poder transformar la materia y que todo era una mera ilusión diabólica. No obstante resulta interesante este paralelismo del Tlacatecolotl que será usado en los sermones como un término para sustituir a la palabra demonio en los sermones contra las tentaciones y acechanzas del mismo, figura retórica efectiva debido a que hay aun la creencia en regiones de México que “cuando el tecolote canta el indio muere”, por lo que se creía que el tecolote presagiaba malos augurios. El hecho de que el nahual pueda tomar varias formas se podía asociar igualmente al demonio y sus múltiples rostros por lo que no faltaran las similitudes entre el demonio y el Tlacatecoloth, también asimilado a la deidad Tezcatlipoca que era la divinidad de los hechiceros por excelencia.

Solo que en el caso de la Ilustración de Durán, esta tiene por objetivo resaltar la idea de que fue el “diablo” Huitzilopochtli, quién los hiciera abandonar sus tierras y partir en peregrinación hacia el centro de México, subrayando la idea de cómo estos pobladores estaban bajo la influencia demoníaca, hasta tal punto que el diablo había impuesto en ciertos casos rituales similares a los cristianos para burlarse de la obra divina y para confundir a los naturales, ya que como indica Alejandra Moreno Toscano:

Sahagún y sus hermanos de orden comprendían bien el problema que para el evangelización significaba el desconocimiento de las antiguas costumbres de los indígenas, de su significado cultural y social. Problema delicado como pocos. La religión de los indígenas incluyó a ciertas formas de culto, ceremonias y creencias que representaban analogías con las practicadas por los cristianos. Huitzilopochtli fue concebido en Coatlicue virgen, existía un tipo de comunión (el comer la carne del sacrificado o la costumbre de tomar alimentos hechos de pasta con la figura de Huitzilopochtli), había un lavatorio de recién nacidos muy semejante al bautismo de los cristianos, un tipo de confesión. Sin embargo las semejanzas eran formales y las diferencias esenciales. La confesión, por ejemplo, tenía efectos de Justicia temporal; por ello los indios luego de confesarse solían pedir una cédula firmada para mostrarla a los justicias y probar que habían hecho penitencia. El paraíso de los indígenas no se alcanzaba por la manera como se hubiera vivido, sino por las circunstancias específicas en que los individuos morían. Estas semejanzas formales fueron explicadas por los misioneros. Vieron en ellas una especie de *parodias diabólicas* de las prácticas cristianas. Existían por consejos del demonio. El haber encontrado estas prácticas entre los indígenas resultó más un obstáculo para la evangelización que una ayuda. Había, pues, que romper radicalmente con ese pasado¹⁹

El discurso tiene así una reafirmación en la imagen, pero con una doble traducción, por decirlo así, una traducción de lo europeo a lo nativo en los catecismos y otra que deformaba el mundo indígena ante los europeos, lo que es el caso del Códice Durán, pues más adelante encontramos en la imagen que describe los sacrificios en el templo mayor (fig. 14), como un lugar donde se adoraba al demonio, y de poco servía buscar una representación fiel de las

¹⁹ Alejandra Moreno Toscano, “El siglo de la Conquista” en “Historia General de México”, tomo 1, el Colegio de México, 1976, p.337.

divinidades aztecas, pues la figura del demonio era más efectiva e impresionante.

En la imagen de Duran, aparece la pirámide con sus dos templos en la cima, el de Tláloc y el de Huitzilopochtli, en este último se está sacrificando a una víctima y bajo de ella hay una serpiente que se baña en la sangre del sacrificado, la cual baja por toda la escalinata, la alusión que se hacía en los sermones sobre la presencia del demonio en el Nuevo Mundo, se convierte aquí en un hecho incontestable, en esta ilustración son los demonios quienes habitan estos templos y los que se regodean con la sangre de los sacrificados, probablemente el hecho de que estos demonios no lucen tan europeos se debe a querer subrayar que el demonio usaba “mascaras” diferentes para engañar a los nativos.

Por los elementos presentes sobre cada uno de los edificios, podemos inferir que el templo que tiene las jarras en el techo es el de Tláloc y el otro a Huitzilopochtli. Sin embargo no hay una correspondencia entre la representación que vemos en los códices y esta reinterpretación y aunque ambas deidades aparecen en las entradas de sus adoratorios sus cuerpos y formas aluden a esas imágenes genéricas del demonio.

El que estaría en el templo de Tlaloc trae una serpiente en la mano y tiene una cola que a su vez se convierte en serpiente, lo que nos muestra la importancia de satanizar a este animal que aparece constantemente en la iconografía prehispánica ligada a diversas divinidades como Coatlicue (fig. 15), la madre tierra ligada a la vida y la muerte y que tiene en su cintura una falda de serpientes de cascabel, y que personalmente encuentro esta escultura muy similar en su cuerpo al dibujo de Durán arriba mencionado.

Solo que para dejar en claro la naturaleza infernal de este ídolo los ilustradores de Duran agregan líneas rojas que representarían el fuego que sale de su cuerpo.

El que representaría a Huitzilopochtli tiene rasgos más semejantes a los de los demonios europeos, si bien la mandíbula está hecha a la manera prehispánica como se observa en las ilustraciones de Mictlantecuhtli, este

tiene cuernos y las manos hacia arriba de las cuales salen llamas, aunque tiene algunas variaciones pues parece tener un collar, orejeras y algunos adornos, recordando el que aparece en una ilustración en Sahagún sobre los rituales que incluían el consumo de hongos alucinógenos y donde Mictlantecutli aparece como un demonio que induce a los indios a tales prácticas (fig. 16).

A los lados de los adoratorios sobre la gran pirámide hay otros dos demonios, cubiertos de pelo completamente y que se encuentran a cada extremo de los dos templos, el de la izquierda tiene un rostro tipo Tlaloc mientras que el de la derecha no es muy distinguible, pero muestra unos pechos secos como los que observamos en demonios europeos femeninos que muestran su infertilidad, el sacrificio humano que se lleva a cabo en el adoratorio de Tezcatlipoca recalca lo sanguinario de estas divinidades demoniacas, ya que el sacrificio se realiza sobre el ídolo del cual una de sus piernas se convierte en serpiente.

Estas ilustraciones podemos intuir que sirvieron para reforzar el discurso sobre la necesidad de reforzar la cruzada cristiana y expulsar a estos demonios que tanto daño habían hecho en estas tierras, y como la cruz es el símbolo más efectivo para tal tarea.

Esto se aprecia en los grabados que ilustran la obra de Diego Muñoz Camargo, "Historia de Tlaxcala", la cual narra la historia del reino de Tlaxcala desde antes de la llegada de los españoles hasta la conquista y evangelización de los tlaxcaltecas y que fuera escrita probablemente a finales del siglo XVI.

En una de sus ilustraciones (fig. 17) observamos a los franciscanos hincados ante la cruz y sobre esta un grupo de demonios con rostros de dioses prehispánicos, algunos con tocados en sus cabezas además de narigueras y otros adornos faciales.

Que los demonios tengan apariencia prehispánica por otro lado nos hace ver que el que realizó las ilustraciones estaba familiarizado con estas imágenes reinterpretadas de los códices, como las del Códice Borbónico (fig. 18), incluso en algunos demonios se observa que tienen por nariz un pedernal lo que deja en claro la naturaleza demoniaca del mismo ya que se asociaba a

los sacrificios humanos, así como rostros que recuerdan lejanamente los dibujos prehispánicos.

Estos demonios se alejan justo en el momento en que sobre el templo pagano se coloca la cruz²⁰, y corresponde a los relatos que se encuentran en otros autores como Jerónimo de Mendieta que relata varios sucesos asombrosos en los cuales el demonio seguía acosando a los indígenas obligándolos a adorarlo en diferentes parajes, pero justo después de ser colocada una cruz en estos lugares estos demonios desaparecían. Motolinía igualmente narra varios sucesos milagrosos en los cuales los frailes cada vez que colocaban una cruz alejaban al maligno construyendo en su lugar una ermita.

Vio entonces del templo de Tizatlán (donde se puso la cruz) al demonio que allí era adorado, llamado Macuiltonal, en una forma espantosa, que le pareció tiraba algo a puerco, y se fue corriendo por la ladera de una cuesta que la nombraban Mayotepeque y en lo alto desapareció²¹

Para ello la labor de los evangelizadores se centró en los niños, estos y los conversos fueron sus principales aliados, por lo que los conventos se convirtieron en la base desde la cual se formaron a los nuevos evangelizadores.

A estos niños se les educaba usando diferentes recursos como las obras de teatro, las pastorelas y otras representaciones sagradas, mensajes que luego eran reiterados mediante las imágenes que llenaban los muros de los conventos, iglesias y capillas abiertas, mismas que fueron realizados por los indígenas conversos.

Pero ante la falta de pintores europeos estos frailes tuvieron que ser más laxos y aceptar una mayor libertad compositiva en las imágenes, como lo atestiguan los frescos de la iglesia del ex convento de San Miguel Arcángel Ixmiquilpan, en el Estado de Hidalgo, realizados por indígenas otomíes.

²⁰ Aparentemente según algunos autores la cruz no tenía el cuerpo de Cristo para evitar que los indígenas lo asociaran al sacrificio humano, sin embargo este razonamiento es polémico ya que ignora las representaciones de Cristo de pasta en los que se aprecian incluso las costillas y la columna dejadas al descubierto luego de que los azotes desgarraran sus carnes.

²¹Mendieta, 1997, lib. III, cap. 49, p. 475

El complejo fue construido entre 1550 y 1560, siguiendo el modelo de convento fortaleza, siendo los Otomíes un pueblo guerrero que tenía por dios supremo a Tezcatlipoca, este fue sustituido por San Miguel Arcángel, un santo guerrero que con su armadura peleara contra las huestes de Satanás, por lo que estos frescos según Vergara Hernández representan guerreros otomíes en combate pero pudieran ser una alegoría de las luchas contra las fuerzas del mal²².

Según Vergara Hernández se trata de un enfrentamiento entre guerreros otomíes contra guerreros chichimecas y seres zoomorfos entre los que destacan el centauro y el dragón, que para él “Los monstruos representan seres demoníacos que luchan en el bando chichimeca, lo que equivale a satanizar a este pueblo”²³, aunque igual se podría identificar en los centauros el mal encarnado por los soldados españoles a caballo que habían acabado con su civilización y de ser así tendríamos un mensaje subliminal o una reminiscencia del terror que les causaron los caballos a los indígenas y que en su imaginario, el mal debía ser similar a esas bestias y que como menciona Powell en “la Guerra Chichimeca”, los chichimecas habían aprendido a montar y los usaban en sus campañas contra los españoles.

El dragón (fig. 19) cuyas patas terminan en pezuñas, tiene el cuerpo cubierto de escamas y con un brazo toma a un hombre desnudo que trae una rodela que según Pierce y Vergara se trataría de un chichimeca que viéndose en apuros invoca al demonio para que lo auxilie, de ahí los glifos del habla ahora como flores de acanto que salen de su boca, lo anterior porque los Otomíes estarían en guerra con tribus chichimecas, lo que resulta más interesante pues aquí estaría representada la demonización del otro indígena por un indígena de una etnia diferente.

La cabeza de este dragón es de la misma tipología que se encuentra en la iconografía europea en los mosaicos paleocristianos en Aquileia o en las catacumbas paleocristianas, como el monstruo que devora a Jonás en las

²² Los frescos cubren toda la iglesia, pero fueron ocultados por su contenido aparentemente y redescubiertos en el siglo XX

²³ Arturo Vergara Hernández, “Las pinturas del templo de Ixmiquilpan. ¿Evangelización, reivindicación indígena o propaganda de guerra?”, 2010, p.10.

catacumbas de Marcelino y Pedro (fig. 20), y que con algunas variantes se continuará a usar para la representación de las fauces del infierno (fig. 13).

Sin embargo las hojas que salen de su cabeza y la cola son más parecidas a las crines de un caballo, lo que nos muestra como estos animales para algunos indígenas tomaron connotaciones negativas, pues sobre ellos venían los conquistadores matando y trayendo enfermedades, aunque también trae un penacho en la cabeza que señalaría su unión a la idolatría y los antiguos dioses prehispánicos.

Aparecen en el fondo igualmente dos cabezas de dragones que surgen de los motivos vegetales, mismas que se repiten a lo largo de todo el friso, esta abundancia de cabezas de dragones creo que es la que subraya el sentido de una guerra sagrada simbólica entre las fuerzas del bien representadas por los guerreros civilizados, ahora bajo la protección de San Miguel, y los supuestos chichimecas sirvientes del demonio.

Según el mismo Vergara tanto la figura del Dragón como el centauro “al estar tocadas con borlas de plumas de quetzal y discos de chalchihuite, son identificadas como figuras demoniacas de alta jerarquía”²⁴, ya que recordemos que en la sociedad prehispánica los nobles se distinguían por este tipo de adornos.

Sin embargo esta sería la única referencia realmente demoniaca para el centauro que aparece completo, de otros solo se observan partes ya que al parecer había más figuras similares, pero las aberturas de las capillas en épocas posteriores mutilaron la secuencia del fresco, probablemente el uso del centauro se deba a como ya mencione en el caso del dragón, a la demonización de un animal que a los ojos del indígena era una bestia que no habían comprendido del todo durante sus primeros contactos con los españoles y que por la violencia de estos quedaba irremediabilmente ligado a la maldad.

El centauro aparece detrás de una figura ataviada de azul (fig. 21), trae un escudo y un arco en una mano, mientras que en la izquierda tiene un

²⁴ Vergara, Op. Cit. P. 14

puñado de flechas que al parecer atraviesan un corazón, trae en su cinto la cabeza cortada de un español y sus patas terminan en dos pies ataviados con ricas sandalias, y de su cuerpo entremezclado con las plantas surgen cabezas de dragones, “Este ser híbrido encaja en el esquema de la psicomaquia por estar relacionado con la lujuria, ya que la mitad de su cuerpo es humana y la otra animal (a esta última corresponde el sexo), por lo que sus apetitos sexuales son animales y descontrolados. Sin embargo, esta pintura también puede estar haciendo referencia a los chichimecas montados a caballo,”²⁵.

Atributos similares se aprecian en la figura de otro centauro que se localiza en el soto coro, imagen parcialmente mutilada y que aparece detrás de un guerrero jaguar (fig. 22). El hecho de que los centauros aparezcan detrás de los guerreros “civilizados” atacándolos a las espaldas como el pecado que se insidia, aunque también pueden ser demonios alentando a los chichimecas y queriendo atacar por la espalda a los Otomíes, ya que el tener arco y escudo según Vergara los asocia a los chichimecas, convirtiéndose en demonios aliados de estos pueblos incivilizados.

El hecho de que se permitiera que en las imágenes los guerreros vencedores tengan las cabezas cortadas de sus vencidos resalta la fuerte raíz indígena ideológica, la cabeza del enemigo resalta el valor del guerrero, es un trofeo y un testimonio tanto de su bravura como de la victoria.

Sin embargo el mensaje de las pinturas aún sigue siendo motivo de debate entre los estudiosos, los motivos europeos, la simbología prehispánica relacionada con rituales y cosmovisión, además de las mutilaciones sufridas en el mural dejan aún muchas dudas y una variedad de interpretaciones porque “Los frailes usaron conceptos nativos e imágenes metafóricas para hacer comprensible el mensaje cristiano, y esta táctica causó muchos malentendidos. Probablemente esto pasó en Ixmiquilpan. Tal vez en ausencia de ilustraciones los tlacuilos de Ixmiquilpan intentaban reproducir el *Apocalipsis* dándole formato del *teoamoxtli*, de forma instintiva.”²⁶

²⁵ Vergara, Op. Cit., p. 100.

²⁶ Vergara, Op. Cit., p. 23.

Para Vergara el caso de Ixmiquilpan es una concesión política a los otomíes debida a los tiempos de guerra contra los chichimecas y al uso de los primeros para pacificar el norte, aunque no se deja de lado la parte moralizante, como en la lucha contra las mujeres desnudas que se ha interpretado como la lucha de la virtud contra la lujuria. Lamentablemente carecemos de más ejemplos que nos indiquen si esta fue una estrategia aplicado a otros grupos indígenas en un primer momento de los agustinos, el permitir que los indígenas usando su propia cosmovisión reinterpretaran la lucha entre el bien y el mal o si fue solo un caso aislado.

Esto porque los otros ejemplos de representaciones del demonio que tenemos de pintura en el siglo XVI son realizados a través de modelos europeos, el primero de ellos se localiza en las llamadas capillas de indios o capillas abiertas, específicamente en la representación del Juicio Final.

En la Capilla abierta del Convento Agustino Siglo XVI, San Nicolás Tolentino, Actopan, en el Estado de Hidalgo, que a pesar del deterioro sufrido conserva su colorido y expresividad. En el fondo, el muro testero, aparece en la parte superior la representación del juicio final y debajo de este dividido en dos partes encontramos del lado derecho 4 recuadros, los dos superiores con Adán y Eva en el paraíso comiendo del fruto, luego la expulsión del paraíso, debajo de estos un terremoto en el día de la ira de Dios y las almas del purgatorio, en los del lado izquierdo aparece la creación de Eva y a la derecha de esta los demonios desde el infierno ven con envidia el acto creador, debajo de estos, Adán y Eva en el castigo trabajando la tierra y sufriendo, mientras que a un lado de ellos se encuentran los jinetes del apocalipsis saliendo de las fauces del infierno y el diluvio universal.

En los muros se aprecian los castigos en el infierno en los cuales los demonios cuelgan a las almas de los condenados, los ponen en parrillas y los meten en hornos, si bien estos demonios parecen ser inspirados en los grabados europeos (fig. 23) con torturas que venían con los evangelizadores o en los castigos practicados ya fuera por la inquisición o por los conquistadores.

Lo interesante aquí es que la temática de los murales de la capilla abierta de Actopan, que según Ballesteros García data de 1550, como los de la

iglesia de Santa María Xoxoteco, tienen el mismo programa iconográfico con leves variantes, debido tal vez a la diferencia de espacio que existe entre ambas, una de ellas es que en la iglesia de Santa María Xoxoteco falta el purgatorio, sin embargo sus pinturas a diferencia de Actopan están mejor conservadas y nos permiten apreciar mejor el esplendor que alcanzó la pintura mural novohispana.

Los demonios por su parte comienzan a aparecer en espacios bien precisos como el Juicio Final.

Bajo el Cristo aparece junto al Arcángel Miguel, un demonio con una alma a cuestas (fig. 24), mismo que tiene todas las características europeas, cuernos, rostro caprino o vacuno, cola, un color azulado negruzco y patas que terminan en garras, es claro que los modelos usados fueron grabados europeos de los libros traídos posteriormente desde España para la evangelización de los nativos.

Esta figura, como todas las de los demás demonios dejan clara su matriz europea (generalmente flamenca y Nord europea ya que eran los principales países donde se realizaban las miniaturas para los catecismos), traídas por los frailes y que se vuelven terribles a los ojos de los indígenas al torturar a las almas y maltratarlas tal como posiblemente vieron hacer a más de un encomendero.

Otro de los temas es la lucha entre los ángeles y demonios, en el caso de Actopan esta se ubica justo al lado de la creación de Eva. En esta imagen (fig. 25) los demonios luchan con unos ángeles, que desde unas nubes los atacan y los arrojan con sus lanzas hacia la boca del infierno, misma de la cual se ven cuatro demonios, uno blanco con cuernos y cuerpo bovino, el segundo se aferra a una de las lanzas de los ángeles, que con sus fuerzas ya han arrojado a algunos demonios hacia la boca de Leviatán, similar a las que se encuentran en los muros laterales.

Esta escena probablemente representa en realidad la caída de los ángeles rebeldes, misma que en Santa María Xoxoteco sufre algunos cambios, ya que en este fresco esas mismas fauces infernales se abren pero para

recibir en ellas a los pecadores del Juicio Universal que son empujados por los demonios hacia el abismo, demonios que se ubican afuera y alrededor de las fauces del Leviatán (fig. 26)., un monstruo azul que abriendo el hocico permite a los demonios de su interior aferrar a los pecadores.

Resalta el aspecto de que en Actopan no fue representado el paraíso y solo el infierno, lo que muestra un énfasis en mostrarles a los indios más la condenación como un medio de persuadirlos de abandonar los antiguos ritos que no el quererles convencer por medio de la idea del paraíso, que para la mentalidad indígena debía resultar ajena y poco atractiva, por lo que adecuándose a esta misma mentalidad pusieron los pecados que para los agustinos eran los más comunes entre los indígenas: robo, idolatría, lujuria y la embriaguez.

Uno de ellos, la idolatría, muestra a un indígena con un sahumador frente a un templo prehispánico del cual asoma una figura de un ídolo, mientras un indígena da la espalda a este templo siguiendo a un español en su devoción hacia el sagrado nombre de Jesús que aparece en el cielo y dejando la herejía que lo llevaría al infierno (fig. 27).

Para Vergara las ilustraciones del infierno pudieron haberse basado en las que aparecieron en el libro de *Rhetorica Christiana*, aunque también cabe señalar que este tipo de representaciones de los castigos infernales eran ya comunes en Europa y que los castigos generalmente se repiten: las tenazas, los calderos, la parrilla, la rueda, herir con tridentes o lanzas, el descuartizamiento o ingerir metales líquidos por medio de embudos. Por lo que los castigos infernales puede ser más bien fruto de diferentes fuentes apócrifas y tradiciones gráficas de los agustinos ya arraigados en la mentalidad europea, que no la búsqueda de una simple imagen, después de todo se tratada de mostrarles a los indios los más posibles horrores y tormentos para que el miedo los alejara de la idolatría.

Las escenas de los pecados son más visibles en Xoxoteco, ya que al parecer esta era una capilla abierta que después se cerró, convirtiéndose en iglesia. Vergara cree que Xoxoteco es una versión anterior a la de Actopan por tener una mayor calidad artística, esto estaría aún por confirmarse ya que no

hay elementos suficientes para aseverarlo o para saber qué edificio fue decorado primero, y sin saber si hubo otros con programas iconográficos similares que se perdieron y no llegaron hasta nosotros.

En Xoxoteco en el muro del fondo se encuentran el Juicio Final con el infierno (fig. 28), la creación de Eva, el pecado original y la expulsión del paraíso, y como en Actopan en los muros laterales se encuentran las escenas infernales y las faltas en las que recurren los indios, estas son:

El maltrato necesario: un español dándole con un garrote a un indígena, en Actopan aparece un tercer personaje, igual un diablo, Vergara lo interpreta como el maltrato necesario ante las faltas del indio por no existir un demonio atrás instigando, aunque pudiera tener múltiples interpretaciones, los agustinos y demás ordenes denunciaban el maltrato indígena, aunque pudiera ser peligroso el demostrar esto a los indios como actos motivados por el diablo y como tales, legitimar los levantamientos indígenas, por lo que coincidiendo con Vergara pudiera ser una conminación al indio a ser bueno y obediente con sus señores y evitar el maltrato.

La libertad pagana: un demonio aleja al indígena de un español, Vergara lo interpreta como que un indio que regresa a su modo de vida anterior está condenado al infierno.

La embriaguez: una pareja de indígenas están de cuclillas y reciben pulque que beben en jícaras de un tercer indio, azuzados por dos demonios que aparecen detrás de ellos

La idolatría: dos indígenas se acercan al templo uno con un guajolote y otro con un incensario, del templo sale un ídolo, dándole la espalda a este aparece un indio converso y un español orando al monograma de Cristo.

La lujuria: aparecen dos parejas, una indígena y una de españoles mientras detrás de las mujeres aparecen dos demonios señalándoles a los varones.

El robo: un indígena aparece frente a un baúl abierto, otro indígena está de pie y tres demonios aparecen incitándolos a robar.

Abordo estas ilustraciones que representan un concepto del mal, mismo que se ve subrayado por las penas infernales que les acarrearía el no cumplirlas, ciertamente conforme avance la evangelización estas pasaran a un segundo término y al ser los conceptos más claros las imágenes europeas serán más que suficientes y ya no será necesario recurrir a este tipo de estratagemas.

Cabe señalar los detalles como el de la figura 29 en la que unos demonios con cuernos y colas de serpiente torturan a un hombre al que le han desollado parcialmente y al que siguen torturando con unas tenazas, este llama la atención ya que parece haber sido una creación particular del pintor puesto que se desconocen modelos para esta imagen que tiene una crueldad bastante marcada.

Estos murales por su finalidad didáctica son radicalmente opuestos al que se encuentra en el claustro del convento de Acolman (fig. 30), realizadas entre 1550 aproximadamente, se ubica en un muro de la planta alta, lo que por su ubicación nos habla más de una función de reflexión para los agustinos que no de finalidad didáctica evangelizadora de estas pinturas.

Este mural es visiblemente una composición sacada de grabados europeos, el Cristo aparece en la parte superior sobre la mandorla, junto a Él los ángeles suenan las trompetas para que en la parte inferior resuciten las almas. A ambos lados se encuentran almas de santos y beatos contemplando la gloria divina.

La escena se divide en la parte de en medio por un cartel con la escrita "Ite maledicti in ignem aeternum", traducido como "vayan malditos al fuego eterno", lo cual resalta la influencia europea ya que como vimos en los ejemplos anteriores, estos carecían de escritos en latín, pues no tenían ningún sentido para los recién convertidos.

En el registro inferior aparece el infierno, el cual ya no es tan terrible como en Actopan o Xoxoteco, pues aquí solo se muestran escuetamente algunas torturas, mismas que son solo tres: la rueda, el caldero y un árbol con espinas de las cuales cuelgan algunos pecadores, seguramente porque están

más destinados a los frailes este mural aporta torturas que para los indígenas eran desconocidas y que eran comunes en Europa.

No existe en esta representación la boca del infierno ni parece tan terrorífico como en los casos anteriores, incluso solo aparecen cuatro demonios dedicados a sus tareas de tortura y flagelación de las almas condenadas.

Un demonio con bastón gira la rueda, que contiene los cuerpos de cuatro condenados, aunque esta parece también estar aplastando a un demonio con facciones de reptil, otros dos demonios aparecen en la escena, uno debajo del caldero y otro encima de este echando adentro a otro pecador.

Este cambio en la manera y en los espacios en dónde se reproducen los demonios probablemente se deben a las discusiones de los religiosos en torno a la naturaleza del pensamiento de los indígenas, si pecaban por inocentes o si eran verdaderos idolatras engañados por el demonio, lo que llevo a varios concilios provinciales a discutir estas ideas y “Una recomendación recurrente del concilio es la necesidad de prohibir festividades populares y otras prácticas que pudieran alentar el resurgimiento de la idolatría, supersticiones y brujerías, incluso ordenando que no se pintara ninguna efigie de animales o demonios para evitar que los indios pensaran que habían de adorarlos”²⁷.

Estas pugnas continuaron como apunta Serge Gruzinski en su libro la guerra de las imágenes, ya que la fuerza ideológica de la contrarreforma se unió al control que se comenzaba a ejercer sobre los pintores de origen indígena, lo que daría pie a que para 1555 el virrey les diera autoridad a los pintores de origen europeo de revisar las imágenes además de buscar “que se evitara pintar ángeles sobre las camas o sobre las cruces e imágenes de San Antonio en las escaleras y rincones; que no se representaran sátiros ni animales en los retablos. Los pintores se proponían reglamentar la venta y la reventa de las imágenes que no salían de sus manos para proscribir los errores y los defectos de representación. La corporación pretendía ejercer pues, un derecho de supervisión, a la vez comercial, técnica e ideológica”²⁸

²⁷ Fernando cervantes, *el Diablo en el Nuevo Mundo*, Herder, 1994, p. 59.

²⁸SergeGruzinski, *la guerra de las imágenes*, CFE, p. 108

Lo anterior se facilitó ante la llegada de pintores de origen europeos que terminaron por desplazar a los pintores indígenas, al tiempo que las pinturas europeas reemplazaban las anteriores representaciones realizadas por los naturales, en una sociedad que buscaba evitar los errores que pudieran llevar a la herejía, imponiendo los modelos de la contra reforma y limpiar de errores las imágenes religiosas producidas en el siglo XVI.

Sin embargo era algo difícil de erradicar del todo por lo que en 1585 la iglesia prohibió nuevamente “que en los retablos ni en las ymágenes de bulto se pinten ni esculpan demonios, ni caballos, ni serpientes ni culebras ni el sol ni la luna como se hace en las ymagenes de Sant Bartholomè, Sancta Martha, Santiago, Sancta Margarita porque, aunque estos animales denotan las proezas de los sanctos, las maravillas y milagros que obraron por virtud sobrenatural, estos nuebamente convertidos no lo piensen así.. porque como sus antepasados adoraban estas criaturas y ven que adoramos las imágenes santas, deven entender de que hazemos adoración también a los dichos animales.”²⁹

Para concluir podemos decir que el siglo XVI fue en gran medida una época de conocimiento de ambas partes, asimilación de algunos conceptos y contradicciones continuas, mismas que se buscaron erradicar mediante la imposición de un corpus gráfico coherente con la doctrina que se buscaba implantar.

Sin embargo en una sociedad que continuaba creciendo y agregando nuevos territorios, con una población mestiza y distintos grupos indígenas de las más variadas costumbres y lenguas, las imágenes cumplieron una función didáctica, la imagen continuará siendo el principal vehículo de comunicación y puesto que el demonio era parte integral del discurso religioso, este no podía desaparecer del todo, por lo que si bien en el siglo siguiente se le restringe a espacios específicos, a pesar de ello su presencia deberá seguir siendo necesaria.

²⁹ Citado por Serge Gruzinski, op. Cit., p. 175, citado de José A. Llaguno, *La personalidad jurídica del indio y el III Concilio Provincial Mexicano (1858)*, México, Porrúa, 963, p. 201, las faltas de ortografía son de la cita original.

Capítulo tercero

El siglo XVII y los espacios del demonio

Hacia finales del siglo XVI la frontera de la Nueva España se había expandido tanto al sur como hacia el norte, creándose nuevas provincias, absorbiendo otros grupos indígenas y formando una sociedad con un gran número de mezclas raciales que se conocerán genéricamente con el nombre de “castas”, lo que da por resultado una sociedad multifacética donde uno de los factores unificadores será la religión católica.

Es por eso que en lo religioso, los puntos acordados tras el concilio de Trento de 1563 se difundieron por las colonias españolas en el Nuevo Mundo y como consecuencia directa de ello las representaciones del demonio novohispano quedaron restringidas a espacios concretos que no permitían estos juegos de múltiples interpretaciones que se dieron en la primera parte del siglo XVI, aunque cabe señalar que a pesar de esta rigurosidad las características figurativas del demonio eran tan amplias que permitieron se permearan ciertos elementos autóctonos.

Por lo anterior las obras analizadas en el presente capítulo se concentran en temas devocionales marianos como es la advocación de la inmaculada, pero que también incluyen las visiones del apocalipsis o las representaciones de San Miguel arcángel que es el enemigo por excelencia de Lucifer.

Debemos partir pues de que el demonio del siglo XVII tiene ya una iconografía establecida y se restringe a escenarios que hacen necesaria su presencia, sin embargo sus características denotan la influencia de la contra reforma, subrayándose en su forma una representación cada vez más hacia el aspecto humano, pero manteniendo las pezuñas, uñas largas, cuernos y alas de murciélago como atributos de lo demoniaco.³⁰

³⁰ Esto contrasta con los relatos de las apariciones demoniacas recogidas por autores como Gisela von Wobeser, Berta Gilabert o Javier Ayala Calderón en los que el demonio aparece bajo forma de perro negro, gato, serpiente, león, toro, lagarto, dragón y otros animales

El espíritu religioso de la época probablemente sea el que influyó más en esta presencia demoníaca, ya que no solo en los conventos el fervor religioso y las duras pruebas físicas a las que se sometía el cuerpo (ayunos y flagelaciones) llevaron a varios religiosos a experimentar experiencias místicas, en muchas de las cuales el demonio aparecía constantemente agrediendo físicamente o provocando mediante la visión de imágenes lascivas y queriendo interrumpir el sueño o las plegarias del santo de turno para que este errara el camino, por lo que son innumerables los casos de monjas y frailes atacados por el demonio pues estos ataques se consideraban una prueba fehaciente de virtud y de perfección cristiana³¹.

El siglo XVII también trae otro cambio en las artes novohispanas, los indígenas que decoraron y pintaron las primeras iglesias y retablos en la Nueva España y cuyos nombres no han llegado hasta nosotros, fueron poco a poco sustituidos por maestros europeos y mestizos como se aludió anteriormente.

Estos nuevos pintores firman sus obras dejando constancia de sus trabajos, sin embargo pocos son los autores que conocemos entre cientos de anónimos por lo tanto para el presente capítulo me centrare en los ejemplos más representativos.

Entre los pintores de los cuales conservamos sus nombres destacan los Echave (Baltasar de Echave Orio, Baltasar de Echave Ibía y Baltasar de Echave y Rioja), Luis Lagarto, Luis Juárez, Alonso López de Herrera, Sebastián López de Arteaga, José Juárez, Pedro Ramírez, Cristóbal de Villalpando, Juan Tinoco, Juan Correa, Nicolás Rodríguez Juárez, Nicolás Correa, entre otros. Mismos que fueron trayendo diferentes influencias a la Nueva España hasta darle un carácter más original, según Heriberto García Frías comenta:

ponzoñosos, o como un negro feroz y horrible cuando tomaba aspecto antropomorfo, sin embargo esta variada mutación de aspectos no sería tan sencilla de permitir una rápida identificación al verla en la imagen por lo que en la gráfica y para no confundir a los espectadores aunque tome semblanzas más humanas siempre mantiene los cuernos, la cola o las alas .

³¹ Desde la Edad Media se encuentran casos de alumbrados, santos y beatos que fueron tentados por el demonio en una tradición en la que al parecer la prueba de la santidad de una persona dependía de que tanto la atacaran los demonios.

“Los artistas que vinieron del Viejo Mundo, a principios del siglo XVII, como Alonso Vázquez y Alonso López de Herrera, eran pintores de experiencia, formados en el concepto del arte renacentista, y en parte italianizantes, como todos los pintores de aquella época. Según Sigüenza y Góngora, Vázquez fue autor de las pinturas del altar de la capilla de la Universidad y si bien ese pintor fue el primero que en el siglo XVII dio prueba de un arte superior a cuanto se había hecho hacia entonces en la Nueva España, es Baltasar de Echave Orio, quién floreció en las primeras décadas del siglo, el que fuera cabeza visible de la primera escuela de pintura mexicana que conto con artistas como Luis Juárez. Más tarde cuando aparece Sebastián de Arteaga, la pintura de la Nueva España se enriquece con una nueva expresión, más española y menos italianizante según juicio de Justino Fernández, Baltasar de Echave Orio, también llamado “el viejo” para distinguirlo de su hijo, el pintor Baltasar de Echave Ibía “el mozo”. Había nacido en tierras de España pero se crio en México y fue en nuestro país en donde aprendió su arte con Francisco Zumaya, otro pintor español establecido en la Nueva España, y con cuya hija Isabel de Ibía, contrajo matrimonio.”³²

La influencia italiana y española toman pues la batuta sobre las manifestaciones plásticas oficiales mexicanas, desplazando a los pintores y escultores locales, por lo que los pintores llegados de Europa acapararon las mejores comisiones y se adhirieron más fácilmente al gusto de las elites.

De aquí que conforme la presencia española se haga mayoritaria se da un fenómeno de desplazamiento que en la pintura prefiere un gusto más europeo y que poco a poco va desplazando a los indígenas que en buena parte del siglo XVI fueron los protagonistas en las pinturas.

Uno de los fenómenos sin embargo que acompaña a la conquista es su marcada devoción mariana, que dio como resultado un surgimiento de cultos locales por todos los territorios en los que se fue extendiendo la presencia española, vírgenes que se aparecían o que realizaban milagros en las zonas recién conquistadas (en el caso de la Nueva España la virgen de Guadalupe).

Sin embargo estas devociones marianas locales que por su importancia llegaron a crear una identidad propia en los reinos de Nueva España, Nueva

³² Heriberto García Rivas, “*pintores mexicanos*”, Ed. Diana, pp. 28-29

Granada, el Perú, Río de la Plata, etc., continuaron a la par con las advocaciones ya tradicionales de la Virgen María: la purísima, la del apocalipsis, la de los dolores, la de la asunción, del rosario, de la caridad, etc.

En algunas de estas advocaciones se encuentra la presencia del demonio, ya que si el hombre cae en pecado y desgracia por una mujer (Eva), otra mujer (la Virgen María) le dio la redención, de aquí que la Virgen de la Purísima o de la Inmaculada Concepción, este pisando la cabeza a la serpiente, misma que según el Viejo Testamento indujo a Eva al pecado y que ahora yace derrotada a los pies de María, retorciéndose entre la media luna que sostiene a la Virgen.

De los cuadros de la Inmaculada Concepción comenzaremos por analizar los pintados por el hijo de Baltasar de Echave Orio, el pintor Baltasar de Echave Ibia “el mozo” de quién se conservan dos cuadros con este tema.

“El mozo” también conocido como “el Echave de los Azules” no dejó como muchos pintores de la época demasiadas noticias de su vida ni de su formación, sin embargo su cromatismo le ha llevado a ser reconocido como un pintor de gran calidad.

En sus pinturas de la Inmaculada Concepción aparecen varios elementos interesantes como son los listones en los que se encuentran frases que refuerzan el tema que se trata en el cuadro, aparecen igualmente representados elementos de la letanía, una sirena y una media luna.

Esta media luna se ha interpretado ya sea como un símbolo pagano que representaría la castidad de Diana, del cual se apropian posteriormente por los cristianos asociándolo a María, pero también ya como la media luna musulmana derrotada por los cristianos en la batalla de Lepanto., sin embargo sea cual fuere su verdadero significado, esta aparece constantemente en la Inmaculada Concepción³³.

³³ Para ver más sobre la iconografía y significados de la inmaculada concepción véase Juan Gonzalo Escobar Correa , “Ave María Gratia Plena: Iconología e iconografía de la Inmaculada Concepción”, tesis de Maestría, ,Universidad de Colombia, 2012., “Inmaculada: Tota Pulchra y reina en el arte virreinal surrealino” Pontificia Universidad de Chile, catálogo de la colección Joaquín Gandarillas Infante <http://extension.uc.cl/images/PDF/GANDARILLAS/Catalogo-Inmaculada.pdf>,

Esta Media Luna se explica su presencia en la Virgen del Apocalipsis en la que Juan ve a una mujer embarazada sobre la Luna, misma que cuando estuvo a punto de dar a luz, se enfrenta con un dragón de siete cabezas (apocalipsis: 12) lo que probablemente en algunos teóricos llegará a dar la idea de que la luna significaba que la Virgen estaba encinta.

La sirena en la parte inferior es la única referencia demoniaca, probablemente por los sentidos ya que con sus cantos engañaban a los marineros haciendo que estos se estrellaran con sus naves contra los arrecifes, creencia que viene desde los griegos, pero creo que en este contexto tiene una alusión también a que el demonio puede tomar formas “hermosas” para engañarnos y al igual que a los marineros, llevarnos al abismo, además de que por otro lado en el medievo se le asociaba a la sirena con la lujuria representándola con las piernas abiertas en actitud lasciva (fig. 27).

Esta serpiente-sirena antropomorfa aparece sin embargo debajo de la Luna, no está siendo pisada por la Virgen aunque se cubre la cabeza con ambos brazos como si no soportara la vista de la divinidad, carece de senos o bien estos se los pudieron haber eliminado posteriormente como algo obsceno, lo que lo convierte parcialmente en una figura masculina.

Sin embargo sea probablemente la ambivalencia de esta figura la razón por la cual no aparece en otros cuadros del mismo tema y es sustituida por la serpiente que tiene un significado más directo.

En ambos cuadros de Chave Ibía aparecen los recurrentes símbolos asociados en el transcurso de los siglos a la Virgen María tomados del Cantar de los Cantares, las letanías y algunos libros del antiguo testamento: el pozo, el sol, la luna, una puerta, un jardín, la torre, el espejo, una ciudad, una palmera, una fuente, una escalera, el lirio, la rosa, un olivo, el templo de Dios y un ciprés.

Arriba esta un cartel con la frase *“Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te”* tomada de los Salmos “toda pura eres, amiga mía, y no hay mancha en ti”, mientras debajo aparece otro con la escrita *“In plenitudine sanctorum detentio mea”*, tomada del Eclesiastés “en medio de los santos puse mi asiento”.

En el segundo cuadro (fig. 28), la Virgen tiene una postura más dinámica, alza los brazos al cielo y el manto ondula dando la sensación de que esta flotando por los aires, mientras en la parte inferior aparecen dos carteles sostenidos cada uno por un ángel, en el primero se lee “Mater Dei”, mientras el segundo lleva la escrita “Virgo Singularis”. En este cuadro Ibía retoma la iconografía tradicional del maligno, este ya no es la sirena ambigua del cuadro anterior, aquí Satanás es una serpiente verde azulada que se contorsiona entre los cuernos de la luna, tiene un hocico medio canino, dos orejas puntiagudas y carece de la lengua bífida, pero cabe recordar como en muchas representaciones contemporáneas el dragón tiene orejas, carece de lengua bífida y el hocico en la mayoría de ellas se alarga tomando estos aspectos lobeznos, que en una pintura deteriorada parecen acentuarse.

Esta mezcla entre el dragón y la serpiente, responde al hecho de que la inmaculada tiene en sus raíces iconográficas inspiraciones del apocalipsis, y porque en las interpretaciones bíblicas, la identificación de la serpiente del paraíso con el dragón del apocalipsis, con el Satán de algunos pasos bíblicos se funde en el mismo ser negativo, por lo que esta serpiente puede tener patas, alas, cuernos, orejas, hocico alargado; o carecer de alguna de estas características, ya que no hay una ley fija para su representación.

Sin embargo el que Echave Ibía haya realizado dos cuadros del mismo tema con dos representaciones del demonio completamente diferentes, habla de la influencia de los modelos y del paso de la pintura renacentista a la barroca en el contexto de la contra reforma, así como las normas de representación por símbolos cuya lectura fuera inequívoca, pues durante un tiempo al cuadro de la Inmaculada mencionada anteriormente se le conoció como “la Virgen de la Sirena”³⁴.

Pero retomando las transformaciones del rostro de la serpiente que aparece a los pies de la inmaculada, podemos ver que el modelo probablemente este inspirado en otras Inmaculadas como la de José de Ribera de 1630, en la que apreciamos como el hocico de la serpiente dragón se alarga

³⁴ Luis Ignacio Sáinz. “Entre el dragón y la sirena, la Virgen, apuntes sobre un cuadro de Baltazar de Echave Ibía”, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996.

(fig. 29) dándole ese toque de forma canina³⁵ya que aunque toma forma de serpiente, varios seres negativos pueden converger en la misma figura dándole así un aspecto monstruoso pero al mismo tiempo resaltando su lejanía con la naturaleza y subrayando su aspecto sobrenatural.

Baltasar de Echave y Rioja hijo de Ibía, igualmente realizó un cuadro de la Inmaculada Concepción (fig. 30), mezclando ambas imágenes del demonio, ya que en este lo representa como un ser con cuerpo de serpiente y alas, pero tiene cabeza humana, cuya cara acentúa la desesperación de este ser arrojado a los infiernos, con su cola se aferra a un tronco y se enrosca en uno de los cuernos de la luna que sostiene a la virgen, misma que parece igualmente una fusión de las dos anteriores pintadas por Echave Ibia.

La Virgen aparece con las manos juntas mirando hacia el padre eterno en una postura que permite el movimiento del velo, detrás de ellos aparecen los símbolos marianos ya recurrentes.

Estos cambios podrían deberse en parte a la influencia de su padre y en parte por el hecho de que Echave y Rioja se fue a completar sus estudios de pintura a España para luego volver a la Nueva España y realizar diversos trabajos aquí, sin embargo como en el caso de muchos de sus contemporáneos, la mayoría de las obras se perdió y se conservan pocas obras de él.

Este ser recuerda la tradición europea de representar a la serpiente del paraíso como un ser mitad humana mitad reptil como observamos en el fresco del pecado original y la expulsión del paraíso realizado por Miguel Ángel en la capilla Sixtina (fig. 31), lo que habla de modelos que circulaban a través de grabados y que posteriormente eran interpretados por los pintores novohispanos.

Las representaciones en miniaturas realizadas por Luis Lagarto (1556-1624), retoman al dragón- serpiente siguiendo las modificaciones de la época, en su ilustración de la Inmaculada Concepción (fig. 32), aparecen los

³⁵ Bien pudiera ser que las formas caninas hagan una referencia al Cancerbero que cuida las puertas del inframundo, ya solo como una lejana influencia de modelos iconográficos adoptados por el cristianismo.

emblemas marianos, la virgen sobre la media luna, esta vez sostenida por querubines, mientras debajo de ella aparece un dragón alado cuya mitad del cuerpo se convierte en una cola enroscada, teniendo solo las patas delanteras y emulando la forma de los caballos marinos de las diferentes ilustraciones de los pintores del renacimiento.

Sin embargo hay un aspecto de maldad resaltado en este dragón del cual carecen otras de sus figuras de reptiles que solo funcionan como marco de sus ilustraciones, que tienen una postura pasiva y no agresiva, el que aparece bajo la figura de San Marcos (fig. 33), se inclina curioso hacia otra ave, como si lo olfateara intentando descubrir la naturaleza de ese pájaro que parece no temerle a pesar de su aspecto feroz, y lo mismo podríamos decir de otras realizadas por el que solo siguen la tradición medieval de los marginalia y de las letras decoradas con seres monstruosos para hacer más curioso el manuscrito pero sin que ellas tengan un carácter moralizante o didáctico, sin ninguna carga simbólica.

Luis Juárez (1635-1665), ilustra otra de las representaciones en dónde el demonio será recurrente, es el caso de los cuadros de San Miguel Arcángel el general de las fuerzas celestes y que encarna la lucha con los ángeles rebeldes.

Esta confrontación es narrada en varias partes de la biblia, por lo que en el mundo bizantino abundan imágenes de ángeles guerreros, mientras que en el caso particular de San Miguel su devoción como un santo que derrota al demonio se desarrolló en varias partes de la Nueva España,.

El cuadro de Luis Juárez (fig. 34) al igual que varias pinturas novohispanas toman ilustraciones difundidas en la época para realizar sus composiciones, en este caso en particular el cuadro de Juárez hace eco del Juicio Universal pintado por Miguel Ángel (fig. 35), en dónde se representa al demonio con rasgos más humanos quitándole mucha de su bestialidad de las representaciones medievales.

En la representación de Luis Juárez el demonio aparece pues más humanizado, las garras, las alas, las orejas puntiagudas, su color rojizo y la cola son los únicos elementos que denotan su carácter maligno.

El arcángel Miguel incluso aparece menos violento que en otras representaciones de la misma escena, pues si bien pisa al demonio empujándolo hacia abajo, se posa sobre él, retomando una composición más renacentista.

Desconozco si Luis Juárez se basó en las pinturas de la Sixtina, que pudo haber conocido mediante grabados, ya que en los detalles de la escena de los condenados aparecen seres “demoniacos” con características humanas más cercanas al Satanás pintado por Juárez, no ya esas bestias peludas, llenas de cuernos y colmillos que son una representación abstracta del mal y que abundaban aún en el siglo XVI, si no hombres con aspecto monstruoso pero que recuerdan que la maldad es una práctica humana .y que los monstruos reales se esconden bajo aspecto humano.

Sin embargo si vemos con atención las semejanzas entre ambas representaciones son similares, si bien Juárez retoma características del demonio que están en el imaginario colectivo como las alas y la cola, resaltando ese aspecto negativo de la imagen y de que ese ser, de ser hermoso como el ángel que ahora se encuentra encima de él, ahora esta vencido, desnudo mostrando sus vergüenzas, ha perdido su belleza debido a su soberbia y es arrojado al abismo.

Estas imágenes de la lucha entre San Miguel y el demonio son ampliamente difundidas en el mundo novohispano ya que la devoción a San Miguel fue tal, que se le atribuyeron milagros y apariciones, en su nombre se edificaron pueblos mientras otros lo adoptaron como toponímico, pues que mejor defensa contra los demonios que un santo guerrero que había arrojado a Satanás a los infiernos.

Una de estas apariciones milagrosas de San Miguel se llevó a cabo en Tlaxcala el 25 de abril de 1631 cuando un indígena llamado Diego Lázaro vio la aparición de San Miguel Arcángel indicándole como prueba una nueva

fuelle de agua milagrosa, aunque cabe señalar que estas apariciones milagrosas en cañadas, cuevas, caminos peligrosos y serranías también servían a la iglesia para exorcizar los lugares en donde aún los indígenas llevaban a cabo ceremonias que a los ojos de los frailes eran rituales paganos.

De aquí que a estas apariciones milagrosas se les diera tanta importancia, pues con tales presencias divinas se ahuyentaba al demonio o a los diablos que otrora fueran adorados en esos mismos sitios, así en uno de los cuadros laterales de la puerta oeste de la catedral de Puebla, Luis Berrueco represento, el milagro de la aparición de San Miguel en Tlaxcala (fig. 36).

Como en casos anteriores, en el lugar dónde se realizó el milagro había sido sitio de cultos prehispánicos por lo que Luis Berrueco en la parte superior del cuadro representa como los demonios que antes se hacían adorar por los indígenas salen ahuyentados mientras son perseguidos por las huestes angelicales que les arrojan a los infiernos.

En la parte inferior se ve al indígena ante el arcángel que le muestra la fuente del agua milagrosa que cura cualquier enfermedad (en esos momentos la peor era el cocolixtli o gran plaga), de ahí el indígena enfermo en la cueva, mientras el resto del pueblo llega al lugar sagrado.

Estos demonios huyen con culebras en las manos, elemento adorado por los indígenas, pero su piel roja y el humo que desatan a su paso descubre su origen maligna, uno de ellos que va al frente de todos alza el rostro lleno de furia teniendo facciones de máscara carnavalesca, todos se contorsionan y empujan debido a la rabia de sentirse alejados de los que alguna vez hubieran sido sus terrenos, sin embargo Berrueco no pone ningún elemento prehispánico que identifique los cultos erradicados y la lectura de la imagen es completamente hispana.

Esta misma escena la vemos repetida por otro autor anónimo del siglo XVII, en la cual detrás del Arcángel Miguel se observan los demonios arrojados al fuego eterno (fig. 37), sin embargo de estos no se aprecian las facciones, sin embargo se ve como gesticulan al caer.

Las apariciones eran ya parte de la cultura Novohispana puesto que tanto en Europa como en la América precolombina existía toda una tradición al respecto (Gisela Von Wobeser, 2017, p. 12), por lo que las narraciones de apariciones de santos, la Virgen o el demonio se tomaban como hechos reales y los lugares de dichas apariciones se convertían en santuarios o se exorcisaban colocando cruces.

Pero probablemente la figura que más representa este encuentro de culturas que es la Nueva España, la búsqueda y formación de una identidad, sea la pintura de San Miguel Arcángel, anónima que se conserva en el museo del Tepeyac (fig. 38), el cual lleva en sus manos el estandarte guadalupano mientras con el hasta del mismo y una espada, ataca a la bestia de 7 cabezas mencionada en el apocalipsis.

Esta imagen es un ejemplo de la síntesis de la iconografía cristiana en el siglo XVII, en la cual diferentes textos y tradiciones convergen en una sola imagen: el culto guadalupano, el apocalipsis de San Juan Evangelista, el enfrentamiento entre San Miguel y el demonio.

Aquí a la bestia apocalíptica se le representa con siete cabezas de dragones muy parecidas entre ellas, mismas que en ocasiones están coronadas, un cuerpo con cuatro patas y la cola, un color oscuro y cuellos largos como la hidra, cuyo modelo primitivo se encuentra desde las vasijas griegas y que sirve para la representación de esta bestia que será arrojada y encadenada en los infiernos el día del juicio final.

Cabe señalar que algunas de estas imágenes fueron criticadas por parecer peligrosas y poco ortodoxas ante los inquisidores, el doctor Javier Ayala Calderón señala las denuncias que se localizan actualmente en el AGN, entre las cuales mencionamos la que hiciera en 1683 fray Nicolás de Villalobos, declarando que en el convento de San Gerónimo había una imagen de “San Miguel con el demonio a los pies, en forma humana y la cabeza de serpiente, mientras que en el Convento de la Concepción se tienen en exhibición otras

dos pinturas del mismo arcángel con el Demonio a los pies, medio cuerpo de persona humana, y de la cintura para abajo con cauda de serpiente”³⁶

Sin embargo como ya se aclaró en el capítulo anterior, estas imágenes que salvo algunos casos fueron retiradas de la vista del público, en general sabemos que continuaron a circular por que las protestas y denuncias continuaran en el siglo siguiente.

Probablemente las quejas se debieran a la amplia circulación de leyendas populares sobre el diablo, que en la mentalidad del pueblo llano comenzó a tomar características menos terribles, leyendas que iban de la mano al uso que de las imágenes hacían mestizos y mulatos, lo que se sumaba a la discusión de que estas imágenes podrían causar confusión en los indios. Gruzinski menciona que las imágenes del demonio “circularon a partir del siglo XVII entre las manos de mulatos y negro, en el mundo de las haciendas y los pastores. El diablo aparecía ahí en la forma estereotipada que le conocemos”³⁷

Este uso recurrente al diablo en movía al clero a querer quitar de la vista un modelo iconográfico que inspirara un culto, sobre todo por los más explotados que lo usaban como una arma contra el amo blanco, que se espantaba solo de escucharlo nombrar, por lo que “los mulatos y los negros, parecían gustar de las figuras demoniacas en la espalda, los muslos y los brazos: siluetas con garras, el “búho de la noche”, el diablo “Mantelillos”, paje de Lucifer, corazones atravesados por una flecha: la flecha inquisición³⁸, expresa aquí el amor que se le tiene al demonio, y los corazones la sumisión que se le debe”³⁹.

El otro problema es que algunos grupos indígenas continuaron con sus cultos mezclándolos con los nuevos santos y vírgenes y creando otros nuevos,

³⁶ Javier Ayala Calderón, “*El Diablo en la Nueva España*”, Universidad de Guanajuato p. 309.

³⁷ Serge Gruzinski, Op. Cit. P. 162

³⁸ Un estudio amplio lo ofrece Javier Ayala Calderón en su libro “*el Diablo en la Nueva España*”, aunque cabe señalar que el hecho de que hayan existido casos del uso de la imagen demoniaca por parte de mulatos y negros no implica que fuera una práctica generalizada en todos ellos, ya que los que pudieron siguieron con sus prácticas religiosas disfrazadas de imágenes católicas, en las cuales los santos, vírgenes y figuras de Cristo tienen una importancia fundamental.

³⁹ *Ibidem*, p. 163.

teniendo para ellos la figura demoniaca un valor ambivalente y más difícil de entender, por lo que a los ojos del clero se buscaron los remedios más diversos, ya la prohibición de ciertos símbolos pero teniendo que tolerar otros que eran necesarios en las pinturas para entender la lectura de las mismas, buscando erradicar imágenes que cayeran fuera de la iconografía establecida.

Lo anterior explica por qué en las representaciones de la Virgen del Apocalipsis aparecen reunidos varios de estos símbolos que en otras escenas podrían ser catalogados como “peligrosos” y capaces de desencadenar ideas erradas. Por lo que la Virgen del apocalipsis mantiene la imagen de la bestia de siete cabezas, un dragón monstruoso pero debemos señalar que estas imágenes aparecen sobre todo en el interior de los conventos, apartados de las miradas de los indios y negros supersticiosos.

Una de las imágenes más interesantes es la pintada por Cristóbal de Villalpando (fig. 39) y que se encuentra en la Sacristía de la Catedral Metropolitana, la pintura se llama “la mujer del apocalipsis” ya que en ella la virgen aparece en el centro con la iconografía de la Inmaculada Concepción, los querubines a su alrededor le muestran el espejo y las palmas de la victoria, a su alrededor los ángeles entonan música celestial y en la parte superior el Padre Eterno recibe una alma que le es presentada por dos ángeles.

La parte inferior sin embargo es la que resulta interesante para nuestro tema, aquí la bestia está siendo arrastrada por una lluvia de estrellas mientras el Arcángel Miguel lo empuja con una lanza, ante una armada de ángeles que contempla al espectador, esta bestia tiene escamas en la cabeza que simulan coronas, como subrayando su falsedad.

En esta pintura se observa el uso de las figuras demoniacas como necesarias para recalcar la importancia de representación del triunfo del bien sobre el mal, delimitando su presencia a temas en donde se justifique plenamente, y buscando no enfatizarlo demasiado, lo que contrasta con los modelos europeos donde abundan las pinturas de San Jorge matando al dragón, el apocalipsis, el juicio final, las tentaciones del demonio y la caída de los ángeles rebeldes, figuras demoniacas que en ocasiones ocupan la mayor parte del cuadro.

El recalcar el carácter negativo de las serpientes en el mundo novohispano se aprecia constantemente ya que en la época prehispánica la serpiente tenía un valor positivo.

Sin embargo esto pone un problema al abordar cuadros que tienen otro mensaje, como por ejemplo "*la Alegoría de la Eucaristía y la Serpiente de Bronce*" que alude a la elaboración de una serpiente por Moisés para aliviar a los israelitas (fig. 40).

El cuadro de Cristóbal de Villalpando (1669-1714) parece contrastar pues la figura de la serpiente solo subraya su carácter maligno, le da una faz feroz y le pinta alas de tipo demoniaco para subrayar de alguna manera lo maligno de la figura, aunque en el relato bíblico es positiva ya que según se relata en números 21: 5-9:

5 Y habló el pueblo contra Dios y contra Moisés: ¿Por qué nos hiciste subir de Egipto para que muramos en este desierto? Pues no hay pan ni agua, y nuestra alma tiene fastidio de este pan tan liviano.⁶ Y Jehová envió entre el pueblo serpientes ardientes, que mordían al pueblo; y murió mucho pueblo de Israel. 7 Entonces el pueblo vino a Moisés y dijo: Hemos pecado por haber hablado contra Jehová, y contra ti; ruega a Jehová que quite de nosotros estas serpientes. Y Moisés oró por el pueblo. 8 Y Jehová dijo a Moisés: Hazte una serpiente ardiente, y ponla sobre una asta; y cualquiera que fuere mordido y mirare a ella, vivirá. 9 Y Moisés hizo una serpiente de bronce, y la puso sobre un asta; y cuando alguna serpiente mordía a alguno, miraba a la serpiente de bronce, y vivía.

La Serpiente se encuentra enroscada sobre un madero que tiene un travesaño en la parte superior, sin embargo su aspecto es muy diferente a las pinturas europeas de este tema, lo que probablemente sea una manera de marcar una división entre la vieja ley y la nueva, por una parte el carácter hasta cierto punto negativo del judaísmo en ese tiempo duramente perseguido por la inquisición y por otro lado la llegada de Cristo y la eucaristía que es la escena superior. Lo anterior ciertamente queda sólo como una observación personal,

pero llama fuertemente la atención que el autor decidiera ponerle alas de dragón a la serpiente elaborada por Moisés.

El siglo XVII tiene por protagonista a un demonio de las más diversas formas, con una mezcla de influencias, pero en el que la iconografía europea desplaza completamente a los modelos nativos debido en parte a la reacción de la contra reforma y en el que o va tomando forma más humana o se aparece en su forma de dragón y serpiente.

En el siglo XVII los rastros del encuentro entre ambos mundos que se dieron en la pintura religiosa se van desvaneciendo y ya no son tan palpables como en el siglo XVI, aunque si se ve una distancia entre las pinturas europeas y la naciente “escuela mexicana”, en la que si bien los pintores de esta época buscan imitar lo europeo e incluso viajan a España a terminar su educación como el caso de Echave y Rioja, al regresar deben trabajar materiales locales y adaptar su pintura a este lenguaje novohispano que dialoga con lo español, pero que ya está comenzando a tener sus propias leyendas, sus propias historias y su propia interpretación del demonio y del mal.

Capítulo cuarto

El demonio novohispano entre el claustro y la calle, el consejero de la perdición.

Si bien el siglo XVII estuvo marcado por la difusión de las ideas de la contra reforma, lo que llevó a cerrar espacios creativos en el arte para orillar a los pintores y escultores a encuadrarse en los modelos oficiales bajo una estricta vigilancia y constantes recordatorios a seguir las ordenanzas.

Sin embargo el siglo XVIII será el siglo en el que la Nueva España desarrolle un incipiente nacionalismo promovido por los criollos y mestizos a través de las ideas ilustradas y de una floreciente conciencia de identidad propia que se manifestará igualmente a través de los cultos locales, la que se reforzará a finales del mismo como una reacción a las reformas Borbónicas.

Las prohibiciones que se habían establecido la corona y la iglesia en materia de imágenes seguirán vigentes en el siglo XVIII y la inquisición continuará emitiendo edictos para reglamentar la creación y uso de imágenes; Entre estos múltiples edictos de la inquisición mencionó el fechado el 24 de diciembre de 1767 que prohíbe “que se fabriquen en estos Reynos, o se introduzcan de los extraños, pinturas, medallas, estampas, empresas e invenciones, en cualquier manera estampada, figuradas o hechas que puedan ceder en irrisión y escarnio de los Santos ó de sus imágenes, o sagradas reliquias.”⁴⁰

Este edicto igualmente prohibía que se hicieran esculturas o imágenes que pudieran terminar en lo que llaman lugares inmundos, pues esto podría interpretarse como una burla hacia las imágenes sacras.

Esta lucha contra las imágenes que pudieran atraer ideas heréticas fue lo que probablemente fue limitando la representación de figuras demoniacas en los espacios públicos para restringirlas en gran medida al interior de los conventos desde parte del siglo anterior y cuyo objetivo sería su uso exclusivo como exempla o ejemplos para reflexión de los religiosos y monjas de las diferentes órdenes novohispanas.⁴¹

Varios son los casos sin embargo durante la época colonial de esclavos, mulatos o indígenas que son acusados de haber hecho un pacto con el demonio mismo que era acompañado por una imagen según declaran los

⁴⁰ AGN, fondo indiferente virreinal, Caja 1256, exp. 10. Foja 1

⁴¹ Los pactos demoniacos como los contratos realizados entre los hombres se sellaban mediante un documento que incluía las cláusulas y firmas de los contrayentes, podía incluso incluir alguna imagen demoniaca pues cabe recordar que se creía que las imágenes poseían el poder de llamar lo ahí representado o de obtener la protección de la imagen pintada sobre ese lienzo o papel, en este caso un demonio.

acusadores en los diferentes casos que se encuentran en los archivos de la inquisición.

Sin embargo cabe señalar que en pocas ocasiones se tenía una evidencia que sustentara las acusaciones, uno de esos raros casos aparece en la foja 1 del pacto del mulato Miguel de la Flor ⁴² (fig. 41), ya que los negros según varios autores⁴³ habían encontrado en el demonio un aliado contra su enemigo el conquistador blanco y veían en la blasfemia y el pacto un rechazo a los símbolos y cultura de los blancos.

En esta imagen vemos una transformación de la forma tradicional del demonio, llama la atención que su rostro sea más humano y aparezca casi sonriente, lo que recuerdo al demonio de los cuadros de Luis Juárez (fig. 34), por lo que de alguna manera este dibujo expresa el pensamiento sincrético de varias imágenes del demonio que se contemplaban en las pinturas de diferentes iglesias y que se transmitían entre los fieles.

Solo los cuernos que salen de su cabeza y el cuerpo mezclado con partes de diferentes animales como la serpiente, las patas de gallo y los brazos y manos con garras revelan su verdadera naturaleza venenosa y dañina, pero aún que comparte estos elementos, su representación se aleja de los terribles modelos europeos y creo este es un punto importante pues marca la transformación de esa figura terrible que aparecía como un verdugo inflexible hacia una figura burlesca, fruto de la literatura y del teatro, pero que le resta solemnidad y la vuelve carnavalesca.

Sin embargo aunque pareciera una figura burlesca su presencia seguía aterrorizando a la gente y sirviendo como referencia para reflexionar sobre las penas infernales y los peligros que corría constantemente el alma en este mundo lleno de tentaciones y constantes obstáculos para la salvación.

Esto llevo a inspirar pinturas como las que actualmente se encuentran en la profesa y que representan las penas del infierno (fig. 42 y 45), ambas anónimas pero que al parecer fueran realizadas para uso exclusivo de los frailes en sus reflexiones espirituales como un recordatorio constante de la condenación eterna que amenazaba al alma de los condenados, en las que se hace referencia a los siete pecados capitales que son la base de la condenación.

En este cuadro los demonios infringen las más variadas puniciones a los pecadores y tienen las formas más variadas, siendo una compilación de los

⁴² Archivo General de la Nación, fondo Indiferente Virreinal, Inquisición, caja 1118, exp. 14, fs. 73 y 74.

⁴³ Entre ellos se encuentran Solange Alberro, "Negros y mulatos en los documentos inquisitoriales: rechazo e integración", en Elsa Cecilia Frost, Michael C. Meyer y Josefina Zoraida Vázquez (compiladores), *El trabajo y los trabajadores en la historia de México*, México, El Colegio de México, 1979, p. 159.

demonios representados en los siglos anteriores, las garras, alas, colores verdes, rojos y negros se mezclan con formas zoomorfas, antropomorfas y de reptiles, en lo alto las almas van cayendo al infierno arrastradas por los demonios que los van arrojando al abismo de fuego y castigo, debajo del cuadro aparece el versículo de Mateo 13:42 “mitte meos in caminum ignis: ibi erit fletus et stridor dentium”, que en español es: “y los echará en el horno de fuego; allí será el lloro y el crujir de dientes”. Sólo que el pintor erróneamente escribe “ibi erite letus et shidor dentium” y equivoca también el versículo ya que escribe 13:22 mismo que une a su firma.

En este cuadro aparecen los siete pecados capitales que aunque estos no están del todo definidos, pues carecen de la iconografía clásica, por algunos elementos podríamos identificarlos ya que debajo de cada uno de ellos aparecen unas notas al pie haciendo referencia a un acto de reflexión y a un pasaje bíblico, la lectura de este cuadro pues debe ser completa uniendo la literatura a la imagen por lo que describiré cada una de ellas.

Primera escena: en ella se ve una reja a través de la cual observamos a los pecadores encadenados, algunos de los cuales sacan la lengua lo que probablemente indicaría que son los que pecaron de envidia, identificada generalmente con la maledicencia y por lo tanto con la lengua, debajo aparece la escrita “la Cárcel del infierno” y “Terra vectes concluderunt me in aeternum” jonas 2:7, que es “la tierra se cerraba tras de mí para siempre”, lo que es el ser enterrado y enfrentar el destino infernal.

Segunda escena: aparecen serpientes atacando a los condenados, uno de ellos en primer plano intenta llevarse una botella a la boca (¿alusión a la gula?) y bajo de esta escena la escrita “el Fuego”. Interiora mea efferbuerunt absque ulla requie”, Job 30: 27, “dentro me hierven las entrañas y no puedo descansar”, alusión al dolor producido por las torturas que sufrirán en el infierno y probablemente siguiendo la imagen del pecador con la botella una alusión a la gula y una referencia directa a los dolores intestinales.

Tercera escena: en esta un demonio amenaza con un hacha a un condenado ante el espanto de los demás, mientras en primer plano uno está en el piso sometido por la serpiente lo que podría ser una alusión a la pereza, debajo de estos aparece la escrita “la compañía de los condenados”. “frater fuit draconium et socius struthionum” Job 30:29, “hermano fui del dragón y compañero de las avestruces”, haciendo referencia a las compañías nefandas similares a bestias, por lo que en este recuadro aparecen dos dragones en primer plano.

Cuarta escena: los condenados tienen los ojos vendados probable alusión a la soberbia y la ceguera del orgullo, debajo de estos la escrita “la pena de daño” y el salmo “proiectus sum a facie oculorum tuorum” salmos 30: 23, “apartado estoy a los ojos de tu rostro”, los pecadores en este caso tienen

sus ojos vendados y no pueden mirar a Dios, se desesperan en su ceguera mientras unos demonios antropomorfos los castigan y golpean constantemente.

Quinta escena: los condenados que son torturados por los demonios llevan en las manos diversas posesiones, alusión a la avaricia, debajo de ellos la escrita “el gusano de la conciencia” y el latín “Repulsa est a pace anima mea, oblitus sum bonorum” thr 3. 17 libro de las lamentaciones. “han arrancado a mi alma la paz , ya no me acuerdo de la dicha”, los pecadores se aferran aún a las bolsas con dinero y a los títulos de propiedad ante los ataques incesantes de los demonios que con caras burlescas continúan a torturarlos.

Sexta escena: aparece una condenada a la que le están por cortar uno de los pechos, simbolizando la lujuria, mientras en la parte inferior sumergidas aparecen las cabezas de unos condenados y debajo de ellos la escrita “la desesperación” y “perit finis meus, et spes mea a Domino” Lamentaciones 3:18., “perecieron mis fuerzas y mis esperanzas en el Señor”, los pecadores abatidos por haberse rendido ante sus pasiones ahora se arrancan los cabellos que antes lucieron para provocar y los bellos rostros se han convertido en muecas horribles, la lujuria motivada por una pasión efímera es ahora castigada por demonios sádicos que se divierten castigando a las almas en sus partes pecadoras.

Séptima escena: los condenados son torturados de una manera más terrible lo que probablemente los ligaría a la ira, un demonio clava el cráneo de un condenado a un madero con un clavo que ha colocado en sus ojos mientras que otro le destroza los intestinos y arroja fuego por el hocico, al lado otro condenado es clavado a este madero pero el clavo lo tiene en la nuca, dos demonios realizan esta tarea de martillar a los condenados debajo de ellos aparece la escrita “la eternidad de las penas”. Dolor meus perpetuus et plaga mea desperabilis reunit curari?, jeremías 15: 18 (solo que el pintor se equivocó y puso un 19 en lugar del 15), “mi dolor será perpetuo y mi herida desahuciada nunca ha de curarse?”, en este caso el dolor de los condenados es tan horrible que muestra como este dolor eterno debe de transmitirse a través de imágenes que de alguna manera muestren un dolor que parezca no tener fin, el estómago abierto hace referencia a esas heridas que nunca sanarán porque estarán constantemente abriéndose por toda la eternidad.

Aquí en estos demonios llaman varios aspectos la atención, por una parte en su mayoría toman la forma de serpientes para así enrollarse y morder continuamente a los pecadores, otros dragones que arrojan fuego sobre las almas condenadas, otros son antropomorfos, con alas de murciélago pero con facciones algunas humanizadas como caretas de carnaval mientras hay unos que llaman la atención por ser rostros alados que contemplan las escenas de

los castigos y que no tienen una referencia en la tradicional iconografía demoniaca del tiempo.

Esta pintura es mucho más completa e su discurso que la otra pintura que se encuentra igualmente al interior de la profesa. En esta otra versión (figura 45), la escena principal está ubicada en el centro, aquí las fauces de una bestia se abren y permiten contemplar su interior con varios condenados siendo castigados por demonios zoomorfos, figuras de un color rojo oscuro con patas caprinas, alas de murciélago o ave de rapiña, colas e serpiente y cuernos.

En los extremos se observa a la izquierda la escena de un moribundo, al cual un brazo demoniaco toma por el cuello para que no se arrepienta ante su confesor por lo que su alma es llevada ya por los demonios ante el asombro de otro cura. En el extremo opuesto se ve el alma a punto de caer en el infierno, en su pecho arde el Sagrado Corazón como símbolo de la posible salvación, en la parte superior se encuentran un ángel contemplando la escena y junto a este unas manos salidas de entre las nubes cortan lo que un escrito inferior señala como “el hilo de la vida”, hilo frágil del que pende el alma que está siendo atacada por demonios quienes desde abajo encadenan su cuerpo al que la boca del infierno ya acerca su lengua los pies del alma, leyéndose abajo “el alma en pecado mortal”.

Debajo de estas tres escenas aparecen los condenados que representan los siete pecados capitales siguiendo la iconografía del cuadro con las penas del infierno ya descrito, por lo que aparece el condenado tras las rejas, la serpiente mordiendo a un pecador, otro agredido por un demonio, el siguiente con los ojos vendados, uno con un demonio en el cuello, otra serpiente se enrolla y muerde la cabeza de un condenado y la última con un condenado que parece estar atado o clavado a una superficie es atormentado por otro demonio.

Los demonios de este cuadro son como en el anterior similares, un demonio con patas de cabra, cola, alas de murciélago ,cabeza perruna coronada por cuernos ataca a un condenado en el centro de la escena mientras demonios con rostros humanos se encaran de torturar a otros pecadores siendo ayudados en su tarea por serpientes infernales.

Está de sobra el pensar que efecto habría causado este cuadro de encontrarse ante las miradas poco doctas de los feligreses, la mayoría de ellos analfabetas y que pudieran llevar a ideas equivocadas, lo que explica que su ubicación fuera al interior y no en la iglesia.

En la escena del alma atacada por tres demonios que intentan arrastrarla a las fauces del infierno representada por una bestia similar a las de los retablos góticos europeos (fig.), el alma tiene el Sagrado Corazón pues

este representa la Cardiomorfosis o las transformaciones del corazón humano con el Sagrado Corazón de Jesús, que tradicionalmente se representa en tres etapas: el corazón en pecado, el corazón arrepentido y el corazón lleno de gracia y en el último el corazón tiene en su interior al espíritu santo y los demonios huyen despavoridos.

El primero se caracteriza porque el Sagrado Corazón está habitado por el pecado, en el segundo está acosado por demonios alrededor y pecados que buscan penetrar en él, pero en su interior están símbolos cristianos como el pez, el rosario, la limosna, símbolos de la pasión

Como ejemplo del primero tenemos dos anónimos novohispanos del siglo XVIII (fig. 47 y 48) en el cual encontramos en el centro reinando Satanás sentado sobre un trono, con su cetro que es la horquilla y una capa de armiño como los reyes, sobre él se encuentra el ojo del corazón con una nube que le impide ver que está en pecado.

Alrededor de Satanás se encuentran los siete pecados capitales representados por demonios que tienen unos animales el pavorreal para la soberbia, la cabra de la lujuria, el puerco de la gula, la tortuga de la pereza, la serpiente de la envidia, un tigre para la ira y un sapo de la avaricia, mismos que se aprecian mejor en la figura 48 ya que en ella solo aparecen los animales y la escrita del pecado correspondiente.

Esto nos explica la iconografía del alma con el sagrado corazón de la profesa y así mismo como la simbología medieval de los siete pecados capitales relacionándolos con animales en la que si bien encontramos aún algunos que se mantienen, ha ido variando en la nueva España por animales con los que se estuviera más familiarizados como los sapos, tortugas, serpientes y el jaguar⁴⁴, lo cual apreciamos también en las figuras demoniacas y en sus aspectos animalescos que tiene algunas variaciones.

Las Cardiomorfosis toman pues como modelo el Sagrado Corazón de Jesús para llegar a una reconciliación con él mediante los ejercicios espirituales impulsados por órdenes como los jesuitas, como un cambio interior en la propia vida, por lo que estas pinturas buscan reflejar como se encuentran los corazones de los hombres en su interior, que en el caso de estos primeros ejemplos como vemos están llenos de vicios y pecados al centro de los cuales se encuentra Satanás.

⁴⁴Aquí hay que recordar que los españoles los jaguares y a otros felinos, les llamaron indiferentemente tigres o panteras, desde los inicios de la colonización y algunos de estos errores continuarían en el imaginario colectivo novohispano, incluso Sahagún en el libro tercero del Codex Florentino al hablar del Jaguar, del ocelote, el lince y del yaguarundí les llama tigres y solo para el puma usa la referencia del león.

En el de la figura 48 Satanás aparece de pie, las alas de murciélago desplegadas y sostiene su horquilla en cuya punta se encuentra una serpiente, su cuerpo es humano en la parte superior con unos prominentes pezones puntiagudos, sus extremidades inferiores son peludas y terminan en garras de ave rapaz, una cola serpentina concluye esta forma grotesca pero de facciones humanas.

El otro corazón en el que apreciamos una cantidad considerable de demonios es el del hombre que persevera en la fe o que está en por alcanzar el estado de gracia, pues alrededor de él revolotean los demonios montados sobre animales que representan los pecados capitales así como por tentaciones mundanas.

En este anónimo (fig.49) a cuyo pie de imagen aparece la escrita “el estado del Corazón de un hombre que persevera en la fuga del mal; y en la práctica de el bien”, observamos en la parte interna los símbolos cristianos mientras debajo de ella por un lado un caballero con el vicio de la bebida, pues trae una copa y una botella, al otro extremo otro caballero que con una espada ataca al corazón, picando el orgullo e incitando al pecado.

Alrededor aparecen los pecados capitales , a la izquierda la soberbia representada por un pavorreal que es llevado por un demonio coronado como rey, debajo de este la avaricia en un demonio de facciones faunescas con alas de insecto y una bolsa con dinero, sigue la lujuria representada por la cabra con otro demonio tipo fauno que la abraza, mientras que en la derecha aparece en la parte superior un demonio con cadenas buscando colocárselas al corazón, debajo de él la envidia con un demonio que saca la lengua y lleva unas serpientes en las manos, luego la gula en un puerco cargado por un demonio tan negro como él, la ira en un demonio que desesperado e iracundo acerca una llama al corazón contra el que nada puede y debajo de este la pereza representada por un asno llevado por un demonio.

Sin embargo otro anónimo novohispano representa unas variantes respecto a este modelo (fig. 50), en el no aparece la pereza y la avaricia es representada por un sapo llevado por dos demonios en el extremo superior derecho, uno de los caballeros ha desaparecido, el interior del corazón tiene los símbolos de la pasión y el rostro en la parte superior cierra un ojo para indicar que el ojo cerrado es el inicio de la interiorización espiritual pero que aún tiene un ojo abierto a las tentaciones del mundo⁴⁵.

De alguna manera se observa cómo estos modelos se reinterpretan a los tradicionales animales medievales que eran: el león para la soberbia, el perro para la envidia, el jabalí de la ira, el asno de la pereza, el mono de la

⁴⁵ Esto porque en la serie aparece primero con los ojos abiertos hacia el mundo del pecado, en esta cierra un ojo y en el último cierra ambos demostrando que está inmerso en el mundo espiritual y en meditación.

lujuria, el oso de la gula y la pantera como la avaricia⁴⁶ como se observa en este manuscrito medieval (fig. 51), mismo en el que aparte aparecen miembros de la sociedad cabalgando cada uno de estos animales y representando un vicio por lo que la gula es montada por un obispo, la pereza por un mendicante, el león por un príncipe, el perro por un cortesano, el mono por un noble, la ira por un noble que acuchilla a un hombre y la avaricia por un mercader.

Así pues los autores de las Cardiomorfosis recurren a nuevos modelos para representar los vicios, siendo que estas imágenes eran un método de catequización y retórica, donde el ojo central representa Según san Agustín el ojo que mira a Dios, mientras que este corazón se va llenando de vicios o virtudes según el hombre se comporte, por lo que al arrepentirse este vuelve a ser la casa de Dios convirtiéndose como el de la figura 49 en un lugar de virtudes con “la bolsa abierta simboliza la largueza y la caridad; el pan y el pez, la moderación, la templanza y la sobriedad. La Iglesia simboliza su constancia en la oración, en la vida sacramental y la escucha de la Palabra. El corazón sanado y orientado al cielo, deja de mirar al mundo que lo sedujo y sólo tiene ojos para mirar la cruz que lo salvó”⁴⁷

Así pues el corazón del pecador libera su corazón y el demonio derrotado se aleja, sin embargo vemos como las figuras demoniacas no necesariamente siempre adoptan las características de los animales que representan los siete pecados capitales y como existe una elasticidad en las formas del demonio pero son constantes las formas de animales, sobre todo en los rostros que constantemente son reemplazados por hocicos.

Esta multiplicidad se observa en el cuadro de Francisco Martínez titulado “el ánima guiada por Cristo” (fig. 52), en esta aparece el alma con los ojos venados, delante de ella Cristo le habla y la encamina, sin embargo abajo aparece la bestia de siete cabezas del apocalipsis de Juan que posiblemente alude al juicio final, la boca del infierno y la condenación, detrás del alma se encuentra la vanidad representada por una mujer y la ignorancia representada por un joven con antifaz con una esfera en la cabeza como la vanidad del mundo, y sobre ellos un demonio que tira también al alma, delante del alma hay un basilisco, animal que desde la edad media se consideraba que podía matar con la mirada y que era capaz de escupir un veneno mortal.

El demonio tiene las mismas facciones que los sátiros esculpidos desde la antigua Roma, cuernos caprinos, cabellos hirsutos, barba, orejas y nariz

⁴⁶ Existen variantes regionales pero en general están presentes estos animales con leves variantes.

⁴⁷ José Gálvez Krüger, La Cardiomorfosis y su simbología: el hypogrammon barroco del culto al Sagrado Corazón de Jesús, consultada el 29 de noviembre de 2018
http://ec.aciprensa.com/wiki/La_Cardiomorfosis_y_su_simbolog%C3%ADa:_el_hypogrammon_barroco_del_culto_al_Coraz%C3%B3n_de_Jes%C3%BA

puntiagudas, pero sus alas de murciélago nos muestran que se trata de un demonio que está buscando la perdición del alma.

Cristo como en las pinturas antes mencionadas jala del alma para guiarla y vemos modificaciones respecto a las otras pinturas, aquí el alma es una mujer ya que Cristo está enfrente para guiarla con una cuerda entre los peligros de demonios que la acechan en el camino.

Estas formas de representar al demonio con formas animalescas se repiten en varios cuadros anónimos que eran parte de un ciclo de la pasión que se encuentra en el Museo Virreinal del Museo de Guadalupe, en Zacatecas, el primero de los cuales es el cuadro en el que aparece el Sanedrín (fig. 53), o el supremo Consejo de rabinos y personajes prominentes de cada ciudad de Israel que se juntaban para resolver los asuntos más importantes, en este caso para juzgar a Cristo.

En el evangelio el Sanedrín es quién pronuncia la condenación de Cristo, por lo que el autor de la pintura los representa mientras están deliberando y para subrayar la maldad de los sumos sacerdotes para con Jesús, estos son aconsejados por demonios de formas animalescas y que se montan en sus espaldas.

El pasaje en concreto se refiere a Juan capítulo 11, versículo 50, cuando Caifás pronuncia la frase “ni reflexionáis que os conviene el que muera un solo hombre por el bien del pueblo y no perezca toda la nación.”⁴⁸, y aunque en el evangelio no se hace ninguna referencia a que estos estuvieran malaconsejados por los demonios o que hubiera alguna influencia demoniaca en el Sanedrín, al parecer no se podía concebir como un consejo de sabios condenara a un justo a no ser por obra del demonio que los confundiera e influenciara con maledicencias, calumnias y mentiras que terminaran por condenar definitivamente a Cristo.

No todos estos demonios lucen terribles y algunos de ellos lucen ridículos, sin embargo se retoma la idea de que el demonio aconseja a los malvados, pero estos demonios que incluso se montan en las espaldas de los sacerdotes lo cual subraya la influencia demoniaca sobre ellos.

Estos demonios tienen rasgos caprinos, porcinos, caninos o felinos, la punta de la nariz en ocasiones termina en pico de ave de rapiña, incluso uno de ellos tiene una trompa aunque siempre muestran unos afilados colmillos.

⁴⁸ En latín la frase se lee “expeditvobis ut unusmoriatur homo pro populo et non tota gens pereat”

En esta serie de cuadros de la pasión de Cristo ubicada en el convento de Guadalupe, los demonios están presentes en otras escenas: en la captura de Cristo en el Sinaí en donde hacen un círculo como si danzaran, en la última cena de la cual se aleja Judas y en la que carga un demonio, así como en el ahorcamiento de Judas en la que unos demonios flotan a su alrededor, lo que da una lectura de la pasión en la cual el demonio juega un papel activo, instigando a los protagonistas para la condenación de Cristo.

En el caso de la escena en la última cena (fig.54), el cuadro fue parcialmente ocultado por el marco, lo que nos impide observar el rostro del demonio que cabalga la cabeza de Judas, pero vemos un cuerpo similar al de una rata y con un par de prominentes cuernos pero que sigue el evangelio de Juan en el que Satanás se apodera de Judas después de que toma el pedazo de pan dado por Jesús y que describiré más adelante al hablar de otro cuadro en el cual Satanás aparece al centro de la escena, ya que en el presente Judas aparece en el momento en el que abandona la cena para ir a buscar a los guardias que apresarán más tarde a Jesús.

Sin embargo la condenación de Judas la notamos desde esta escena y que a pesar de su posterior arrepentimiento, está no será evitada, ni siquiera con su acto supremo de suicidio que más que ser interpretado como un acto de pagar con su vida la traición cometida, se ve como un acto cobarde de desesperación para no enfrentar las consecuencias de sus actos y por lo tanto de condenación..

El suicidio de Judas muestra dos diablillos que bailotean en el aire uno con una enorme trompa, pero ambos con colas de rata y alas de insecto, el pintor recurre a estos mismos rostros de demonios sin duda que observamos en la escena del Consejo del Sanedrín, pues ellos se observan luego en la escena de la captura de Cristo en el que están en la parte superior y que tienen las mismas características físicas (fig. 57).

Cabe señalar que solo en el evangelio de Mateo se habla de que Judas se ahorca pero nunca habla de demonios que se lleven su alma, esto responde a una tradición del pensamiento medieval en el que lo más lógico es que en cuanto Judas se suicida los demonios lleguen por su alma, lo que observamos en pinturas como la de Giovanni Canavesio (fig.56) en la cual el demonio ya está sacando el alma de un Judas, por lo que los pintores y la iglesia ven con buenos ojos la presencia de demonios alrededor del cuerpo de Judas para subrayar la condenación del alma de este y de paso sobre la condenación del suicidio.

En la captura de Cristo se muestra el regocijo de los demonios al haber participado activamente en la prisión de Cristo, posteriormente desaparecen ya que la crucifixión no puede ser de ninguna manera un triunfo

del demonio, pero si deja marcada esta idea de que los demonios participaron incitando la maldad y el egoísmo de los hombres para dañar al Mesías.

Esta idea se repite en otro anónimo del siglo XVIII con el tema de la última cena que se encuentra en la iglesia de San Simón Yahualtepec, Puebla, (Fig. 58), en la cual un demonio se encuentra detrás de Judas mientras este come el pan que Cristo le ofrece, Judas no trae la bolsa con las monedas, pero la presencia del demonio lo señala.

Este demonio a diferencia de los ejemplos antes mencionados se ve mucho más terrible, su rostro es humano aunque sus cuernos y alas de murciélago delatan su naturaleza bestial, arroja fuego por la boca sobre la cabeza de Judas, misma que toma con sus garras, la escena está basada en el Evangelio de San Juan, cap. XIII, versículos 26 y 27 “Jesús le respondió: es aquel a quién yo ahora daré pan mojado. Y habiendo mojado un pedazo de pan, se lo dio a Judas, hijo de Simón Iscariote. Y después que tomó este el bocado, se apoderó de él Satanás plenamente. Y Jesús con majestuoso desdén le dijo: lo que pienses hacer, hazlo cuanto antes”, por lo que tanto el pintor anónimo de la Última Cena del Museo Virreinal de Guadalupe Zacatecas (fig. 54) como este autor, plasmaron este mismo paso evangélico.

En los frescos del Santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco, Guanajuato, realizados por Antonio Martínez de Pocasangre y acompañados por versos escritos por el padre Luis Felipe Neri de Alfaro, el demonio aparece varias veces ya que los ciclos van desde la historia de Jesús hasta el juicio universal. En ellos el demonio también acompaña a Judas montándose en sus espaldas, siendo un demonio que tiene una apariencia simiesca y solo los cuernos señalan su naturaleza demoniaca.

La escena es la de la traición de Judas por un beso (fig.59), por lo que este se acerca a la mejilla de Cristo mientras a sus espaldas un soldado con cadenas ya está listo para apresar al que les señalaría Judas mediante este gesto, sin embargo el demonio solo está sobre Judas recalcando la maldad de este y siguiendo probablemente los pasajes de los evangelios a los que hacían referencia las pinturas que he mencionado anteriormente, sobre todo el de Juan que recalca que Satanás se apoderó de Judas en cuanto este decidió seguir con la traición.

El demonio también sigue a Judas en otras escenas como en la que Judas tiene las monedas en la mano ante Caifás y el Sanedrín (fig.60), en esta el demonio en las espaldas de Judas parece un grifón, tiene pico y cabeza de ave de rapiña, unos cuernos, alas de murciélago y una cola, por la escena que se encuentra al fondo en el cuál Jesús esta ya encadenado y es llevado al interior de unos muros se deduce que esta escena corresponde al momento

en el que Judas arrepentido intenta regresar las monedas, sin embargo su condenación ya es definitiva por lo que observamos cómo incluso el perro reacciona ante Judas ladrando.

La otra escena en la que el demonio acompaña a Judas, es cuando el traidor se acerca a Cristo señalándolo a los soldados (fig.61), aquí una figura con alas de murciélago se encuentra sobre la cabeza de Judas, misma que tiene una cola enrollada y de su cara resalta una prominente nariz.

Los demonios de Pocasangre son fruto de varias tradiciones y lo único que los unifica son las alas y sus cuerpos de colores rojizos y anaranjados, sin embargo los rostros son solo trazos negros que señalan los ojos, la boca, las orejas puntiagudas y los cuernos, siendo el que tiene mayor detalle el que se ubica debajo del Juicio final (fig. 62), el cual tiene patas de cabra, tiene una pluma probablemente para anotar los nombres de los condenados en el libro que tiene en sus manos y esta sobre un rostro monstruoso, que probablemente sea la boca del infierno, misma que ya no pierde esta forma durante todo el siglo XIX y que más tarde aún se ven en los grabados de Posada, sin embargo aquí la boca del infierno es la caricatura de un negro, solo los colmillos y los cuernos marcan su naturaleza demoniaca, pero se muestra esta asociación entre el diablo y los negros que se creía podrían ser instrumentos del demonio.

Otra escena con demonios es la que hace referencia al momento de la muerte (fig. 63), en la cual aparecen cuatro demonios, tres en la cabecera del moribundo distrayéndole para que no haga actos de constricción, mientras que el cuarto le muestra un libro al moribundo, ya sea que en este se encuentren sus pecados escritos a detalle, ya que sean recuerdos de los goces terrenales que impedirían su arrepentimiento lo cual parece factible ya que los demonios de rostros de fauno parecen dar alaridos y jalonear al moribundo para distraerle del arrepentimiento, y en otras escenas similares es recurrente que el moribundo piense aun en los placeres terrenales apareciendo el juego, la lujuria, el vino y la avaricia cerca de su cama como símbolos de estos pecados que lo llevan irremediamente al infierno.

Pero no solo a los moribundos se encarga el demonio de tentar, las hagiografías están llenas de referencias demoniacas y estas circulaban como parte de la literatura de la época, se hacen obras de teatro basadas en ellas y los encuentros entre el diablo y los santos son constantemente recordados desde el púlpito como un ejemplo del poder divino, y aunque no son un tema recurrente en la pintura virreinal si hay ejemplos al menos en el caso de Santa Rosa de Lima, que pienso sea más que nada debido a que es una naciente devoción.

Estas hagiografías se desarrollan en un contexto en el que Satanás y sus legiones tienden a manifestarse físicamente a los santos pero ya no solo es para tentarlos y salir luego huyendo al ser derrotados ante la firmeza y el poder

divino, si no que estos nuevos santos de la contrarreforma son atacados físicamente por las huestes demoniacas que los azotan, arañan y golpean quedándose estas marcas y los alaridos que se escuchaban en la noche en las celdas de estos santos como una prueba irrefutable de su cercanía con Dios.

Santa Rosa (1586-1617) fue una mística dominica de la ciudad de Lima, y una santa americana cuya devoción se comenzó a desplegar por las colonias españolas, por lo que la orden comenzó a comandar pinturas sobre la santa en las que se representarán hechos de su vida, siendo algunos de ellos como es de suponer, los encuentros que la santa tuvo contra el demonio en diversas ocasiones, por lo que Cristóbal de Villalpando había elaborado uno a finales del siglo XVII (fig. 64) representando el momento en el que el demonio se le apareciera a la santa en forma de Gigante mientras ella encontraba en una despensa, arrojándola por los aires y clavándole púas en el cuerpo. Este demonio rojo y gigantesco sigue los modelos del siglo XVII, es más humano y solo el color rojizo de su piel, la nariz puntiaguda al igual que sus orejas, con una mirada de lascivia y la sonrisa muestran su naturaleza infernal, su rostro horroroso contrasta con la belleza serena de la santa que no se asusta a pesar de que su agresor se agacha para tomarla de la cintura.

Llama la atención que en esta pintura el demonio solo aparece amenazador por su tamaño gigantesco y su rostro feroz, sin embargo hay algo de sensualidad en la pintura, aspecto probablemente no intencional de parte de Villalpando que quiso oponer a la cara feroz del demonio la serenidad en el rostro de Santa Rosa, pero al hacer esto la santa parece complaciente ante el abrazo de Satanás que la toma por la cintura, arrodillándose en una pierna lo que baja el velo que cubre su desnudez, pero que le resta ferocidad al gesto.

En otra ocasión el demonio la ataco en forma de perro y Francisco Martínez al realizar la pintura de esta escena (fig. 65) recalca lo demoniaco de la creatura solo en el color rojo del animal, pues el modelo es un grabado de Cornelis Galle (fig. 66) que apareció en Juan del Valle, "Vita et historia S. Rosae As. María", Amberes, primera mitad del s. XVII y Francisco Martínez se limitó solo a copiar el grabado con ligeras modificaciones.

Igualmente el Beato Sebastián de Aparicio fue torturado por el demonio en varias ocasiones (fig. 67), siendo toda su vida comerciante, no tomo los hábitos franciscanos sino hasta los 70 años, contaba que el demonio lo sacaba de la cama y lo apaleaba, que a veces le quitaba la cobija dejándolo en el frio, el cuadro anónimo que se encuentra en la iglesia de San Francisco en Puebla, en el cual tres demonios azotan al santo al cual acude en su ayuda san Miguel, pues trae una espada en la mano, estos demonios llaman la atención por sus formas, el que está en la cabecera tiene alas de insecto, el que toma al beato por la cintura tiene alas de murciélago y el tercero tiene un pico de ave pero

carece de alas lo que habla de la naturaleza multifacética de los demonios novohispanos que si bien los pintores toman los modelos europeos, terminan haciendo una mezcla entre los diferentes seres que podemos llamar genéricamente demonios.

No son pues demasiadas las escenas en las que el demonio puede justificar su presencia, y por lo que se puede observar en el siglo XVIII el dragón que cae al abismo o el dragón de las siete cabezas son de las más recurrentes debido al culto a San Miguel por lo que se realizarán un sinnúmero de esculturas en la nueva España en las que está pisando al dragón o a la figura del demonio más humanizado, o las pinturas de la Virgen del Apocalipsis, con la derrota de la bestia del apocalipsis.

Esta última advocación se había desarrollado en la Nueva España desde el siglo XVII como se vio en el capítulo anterior y tiene algunas variantes respecto a la Inmaculada.

Entre ellas desaparecen los símbolos marianos, se mantiene la media luna pero se agrega el globo celeste, la virgen aparece alada y coronada de estrellas, sobre ella Dios Padre, debajo la bestia del apocalipsis de siete cabezas o simplemente una serpiente, querubines rellenan la escena y ocasionalmente aparece San Juan contemplando la escena.

De esta representación se encuentra una de José de Ibarra (1688-1767 (fig.68) que tienen una iconografía más tradicional, en ella la Virgen esta sobre la esfera celeste mientras que el niño Jesús con su báculo atraviesa la boca del dragón.

En la pintura de Miguel Cabrera (figura 69) el dragón tiene siete cabezas y es arrojado a la parte inferior del cuadro por el Arcángel Miguel, este dragón parece querer arrastrar con algunas de sus cabezas el globo celeste sobre el cual se apoya la virgen, cosa que un querubín intenta evitar azotando una de estas con una palma.

La diferencia entre la Inmaculada y la Virgen del Apocalipsis podemos verla sobre todo en su rival, el demonio, que en los cuadros de la Inmaculada es representado como la serpiente del pecado original y de ahí que a pesar de que tenga rasgos de dragón, solo tiene una cabeza, mientras que en la que aparece en la Virgen del Apocalipsis tiene las siete cabezas, mismas que pueden tener coronas o carecer de ellas como en el cuadro ya mencionado de "el alma guiada por Cristo", en el cual aparecen sin las coronas.

El demonio tuvo una presencia constante en el imaginario novohispano y a pesar de que algunas de las pinturas como ya se vio fueran retiradas del público y se encontraran en el interior de los conventos, esto no disminuye su

influencia, el teatro, las leyendas y las hagiografías se encargan de mantenerlo presente en la mente de los creyentes.

Ni siquiera las ideas ilustradas y el hecho de que algunos de las obras de Voltaire, Montesquieu y Rousseau circularan en algunos círculos y se discutieran, alejo al demonio de la imaginación, y este revive cuando al iniciar la lucha de independencia los sermones contra los insurrectos están llenos de alegorías demoniacas.

Pero esta imagen tan recurrente del demonio recordemos que sigue presente en las mentes populares a través de las danzas y representaciones de semana santa en las cuales la figura del demonio esta presenta para distraer a los danzantes, tentar a los fieles o como en las de semana santa cuando los centuriones que azotan a Cristo toman facciones demoniacas, como lo muestra esta mascara del siglo XVIII (fig. 70) que se encuentra en el museo de las máscaras de San Luis Potosí.

Esta demonización del enemigo tuvo sus consecuencias ya que según menciona Luis Villoro “el arzobispo Lizana, en sus discursos contra Miguel Hidalgo exclama: “Tu, que lucías antes como un astro tan brillante por tu ciencia, como has caído como otro Luzbel por tu soberbia?”, y el obispo Bergosa llama enfáticamente a Hidalgo, “apoderado de Satanás y del infierno todo”.⁴⁹

Pero igualmente en el imaginario colectivo de los insurrectos el enemigo es el demonio y el mismo Luis Villoro menciona como “El concepto popular medieval revive en el populacho que asalta Guanajuato; entre las pilas de cadáveres europeos se ve a los indios revolver los cuerpos desnudos para descubrirles el rabo, marca infamante del judío”.⁵⁰

En el imaginario Novohispano el Judío y el demonio son sinónimos, el mismo Villoro en este ensayo menciona como Fray Simón de Mora en su informe a la inquisición remarca que los insurgentes llamaban herejes a los inquisidores y al Obispo de Valladolid a los gachupines los tenían por judíos, seguramente por el marcado antisemitismo de identificar a los judíos como culpables de la condena de Cristo (lo que explica la presencia demoniaca en la pintura sobre el Sanedrín en Zacatecas), y por lo tanto aliados del demonio⁵¹.

Y llama poderosamente la atención como una rebelión encabezada por un cura y abanderada por una virgen tiene este carácter de guerra santa, una cruzada contra los aliados de Satanás, españoles a los cuales irónicamente

⁴⁹ Luis Villoro, “El proceso ideológico de la Revolución de la Independencia”, UNAM, 1977, P.66

⁵⁰ *Ibidem*, p. 74.

⁵¹ Sobre la atribución del rabo a los judíos este se basa en la tradición europea de que algunos pueblos con aura de malditos tenían rabo, véase “Judíos en la literatura española” de José Manuel Pedroza, p. 442, Ediciones de Castilla la Mancha. El cristianismo encontraría pues una lógica natural al hecho de que si los Judíos eran aliados de Satanás, una de las marcas sería el tener rabo, lo que demostraría su naturaleza demoniaca y bestial, no humana más que en apariencia.

ahora les tachan de judaizantes y herejes, un imaginario del enemigo odiado al que la inquisición tanto había señalado en los autos de fe.

El demonio en la Nueva España es pues una entidad real, para el clero y el español, el diablo no es sólo el enemigo que ataca nuestra espiritualidad, su imagen está presente en quién incita a la rebelión y a la desobediencia de las autoridades, es el enemigo que está en los caminos, cuyos aliados son el indio supersticioso, ignorante e idolatra y el negro ignorante, bajo cuyo aspecto también se puede aparecer.

Por su lado se puede entrever como para los indios y negros el demonio es el amo cruel, con sus injusticias y abusos, son los criollos y españoles que oprimen y azotan.

Podemos concluir pues que en el siglo XVIII la imagen del demonio se refuerza en la mente de la población, en la pintura el demonio aparece bajo aspectos bestiales alejándose así de los modelos europeos que ya prefieren demonios más humanizados, esto probablemente se deba a que para el mundo novohispano Satanás representa aún su naturaleza indómita, la superstición de negros e indios y aunque oculto en el convento, su imagen continuará recorriendo el imaginario colectivo y aterrizando las mentes a través de las artes populares y las leyendas que seguirán presentes durante todo el siglo XIX.

Conclusiones

La imagen del demonio sufre una transformación en Europa, la presencia continua durante la edad media se reduce durante el renacimiento, los europeos ya no creen que el juicio final sea una amenaza inmediata y el pensamiento humanista llevó al replanteamiento del papel del demonio en el mundo cristiano, reflejo de esto son los demonios del cinquecento, aquí ya no son esas criaturas mezcla de diversos animales, aves de rapiña, felinos, osos, lobos e incluso insectos, estos se vuelven más “humanos”, línea de pensamiento que vemos en pinturas posteriores como la de “San Miguel arrojando a los ángeles rebeldes” de Domenico Beccafumi (fig. 71) en donde los demonios tienen formas humanas y solo el dragón al fondo denuncia su origen maligno.

La reforma protestante marcó en Europa un punto de inflexión sobre las representaciones demoniacas, la oposición a la iglesia católica y su carácter iconoclasta llevo a que en los países en donde las iglesias protestantes tomaron el control como Inglaterra, Alemania, Suiza, Holanda y Francia, se vieran los tradicionales discursos del juicio universal y del demonio, como cuentos para asustar a las multitudes ignorantes y buscar una religiosidad más espiritual como lo atestiguan las caricaturas de William Hogarth (fig. 72) en las que se ridiculiza a los católicos en sus misas con un clérigo que asusta desde el púlpito a la multitud con un demonio y una bruja.

Sin embargo a pesar de que no se le represente o se le vea como una figura burlesca, el demonio seguirá siendo una presencia base en el pensamiento protestante, tal como lo atestiguan los casos de persecución de brujas en Salem, Massachusetts.

En los países católicos el demonio se siguió representando pero dejo de ser un tema central, por lo que lo observamos en los demonios pintados por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina en 1536, alguna pintura de San Miguel pero en general en Italia los temas serán apoteosis de santos y cuando se hable de demonios estos son humanos como en la pintura del Tiepolo de la caída de los ángeles rebeldes.

En España el demonio no corre mejor suerte, la tentación se Santo Tomás de Aquino de Velázquez no representa una presencia demoniaca sino una mujer que se aleja cautamente de la presencia del Santo que es confortado por ángeles (fig. 72)

De aquí que las representaciones novohispanas tengan una relevancia mayor de la que les hemos otorgado, la Nueva España es un territorio de continua educación a través de la imagen, ya no se trata solo de implantar

modelos como fuera el caso en el siglo XVI, se busca reforzar las ideas religiosas en un mundo que sigue siendo misterioso y por lo tanto el demonio sigue siendo una presencia real.

Las influencias europeas siguen llegando a la Nueva España, pero aquí se replantean los temas, los demonios con formas de bestias conviven con las representaciones de demonios con formas más humanas, pero que encontrándose en un contexto diferente podrían ocasionar la confusión de los devotos.

De aquí que las imágenes de los demonios novohispanos sean una mezcla de ambas tendencias y que aun en pleno siglo XVIII el diablo que tienta e induce al pecado no pierde sus aspectos animalescos, las leyendas de la época colonial hacían que la figura del demonio se mantuviera en el imaginario colectivo como un personaje real.

Así lo vemos en algunos cuadros anónimos (fig. 73), en este se observan dos demonios mostrando el camino del pecado, mientras que Cristo muestra el camino celeste, uno de los diablos es peludo con dos enormes cuernos el segundo tiene dos cuernos igualmente y carga una estatua, probable símbolo de la soberbia y la vanagloria, aparece un caldero con insectos, alegoría probable de la gula o la bebida y cartas alusión al juego y la avaricia.

Estas alegorías como hemos visto son frecuentes y la presencia del demonio en ellas es indispensable para subrayar la diferencia entre el bien y el mal, de manera que los cuentos, las leyendas, las historias sacras, las pastorelas, el teatro y las fiestas populares terminaron por crear una imagen del demonio que en el siglo XIX terminará por transformarse con las ideas ilustradas en un personaje menos malvado y más jocoso, que ya en algunas de las piezas barrocas aparece ante las burlas de los santos que salen victoriosas ante las embestidas del maligno.

De aquí que a través de la presente tesis se puede apreciar como en México se va presenciando una paulatina transformación de las imágenes demoniacas, que si bien mantiene una relación con las realizadas en Europa, desarrollan su propio lenguaje y siguen vigentes en el Nuevo Mundo.

Todo lo anterior terminara por dar una visión diferente de la imagen del demonio, misma que llega hasta nuestros días y que se manifestara en las artesanías a través de máscaras, figuras de barro y juguetes, pues como la muerte, el demonio se convertirá en una figura popular y llena de folclor que no dejará de hacerse presente en cuentos e historias populares.

imágenes

Capítulo I



Fig. 1 Catacumbas de Calixto, Jonás devorado por la ballena, S. III. Roma.



Fig. 2 San Apolinar Nuevo, Ravena, mosaico del siglo VI con la separación de las cabras y las ovejas.



Figura 3. Códice Rábula, curación de los endemoniados de Gerasa, 586 d.C, folio 8b, Biblioteca Laurenziana, Florencia

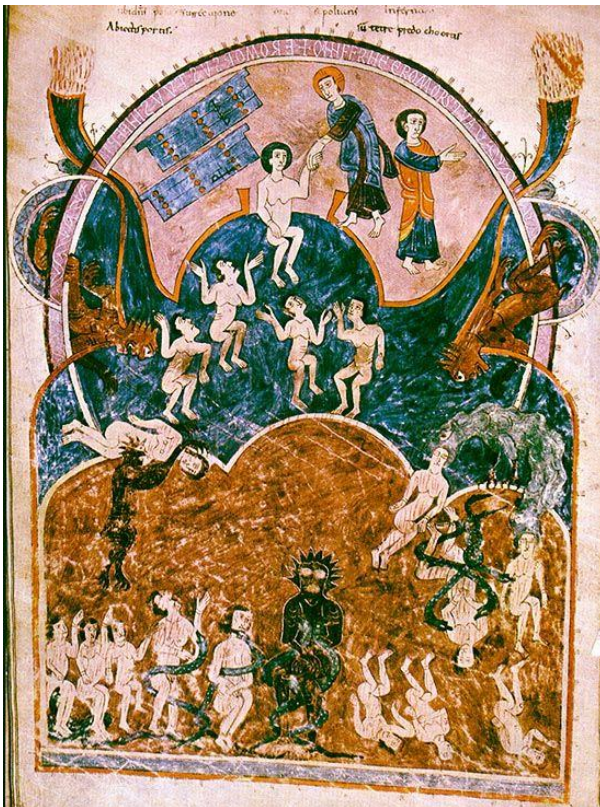


Fig. 4 Beato da Liebana, Cristo desciende a los infiernos

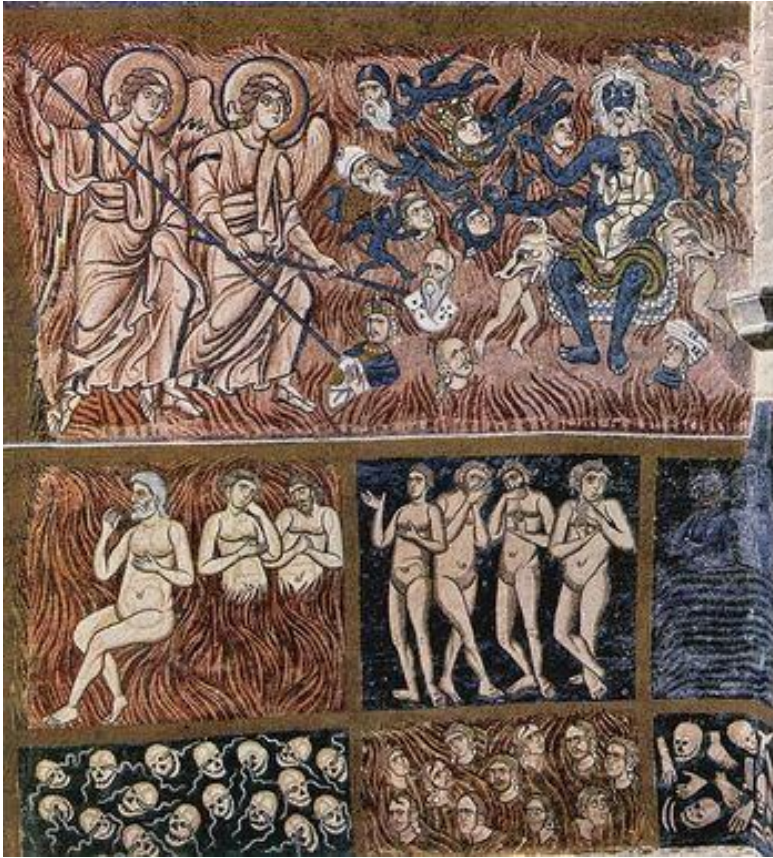


Figura 5. Escena del Infierno, mosaico, Basílica de Santa María Asunta, Torcello. Venecia, Italia, siglo XII.

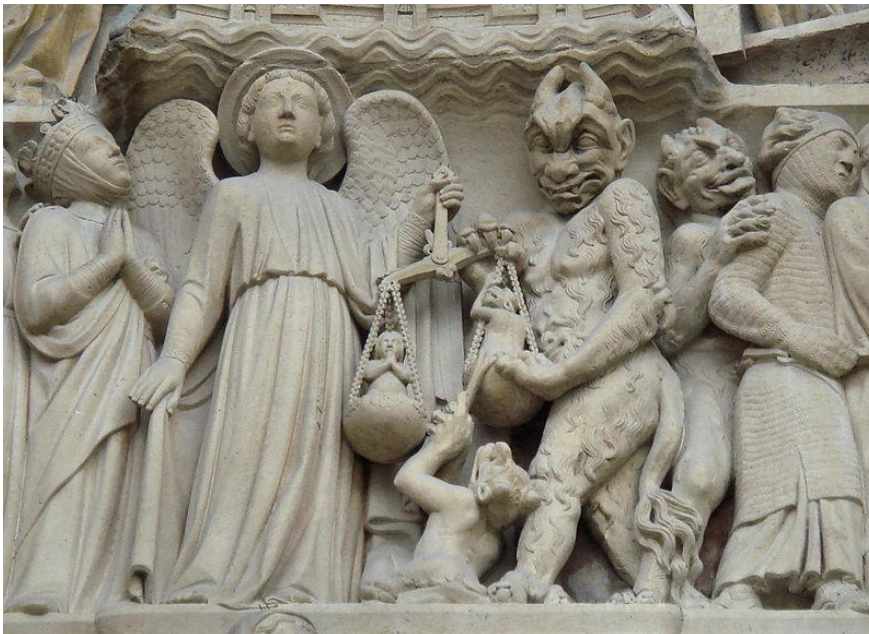


Figura 6. Escena del Infierno, Tímpano, Catedral de Notre Dame, Paris, siglo XIII.

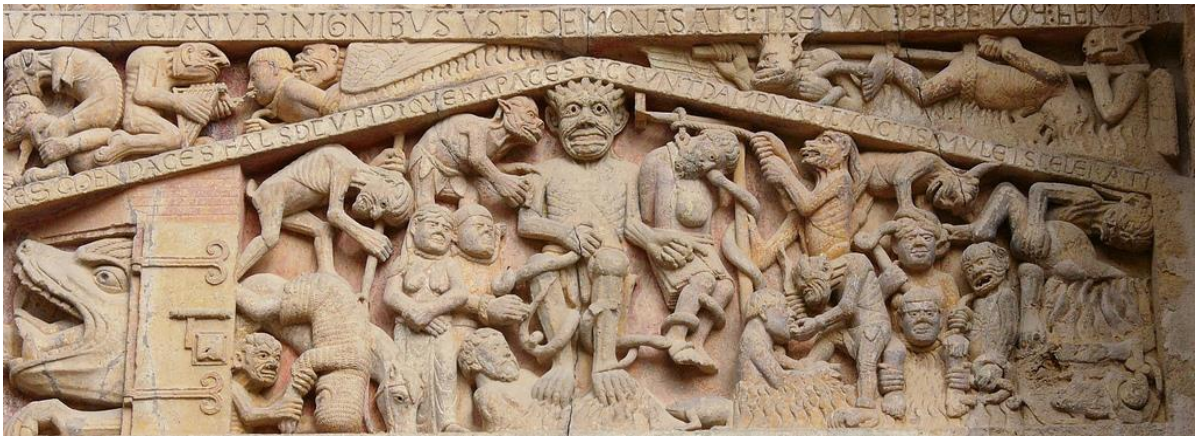


Figura 7. Escena del Infierno, Tímpano de laCatedral de SainteFoy, Conques, siglo XII.



Figura 8. Giotto, Capilla Scrovegni, Padua, 1326, Juicio Universal, particular del infierno

Capítulo segundo



Figura 9. Pedro de Gante, Catecismo Testeriano, Biblioteca Nacional de Madrid, N. 2528

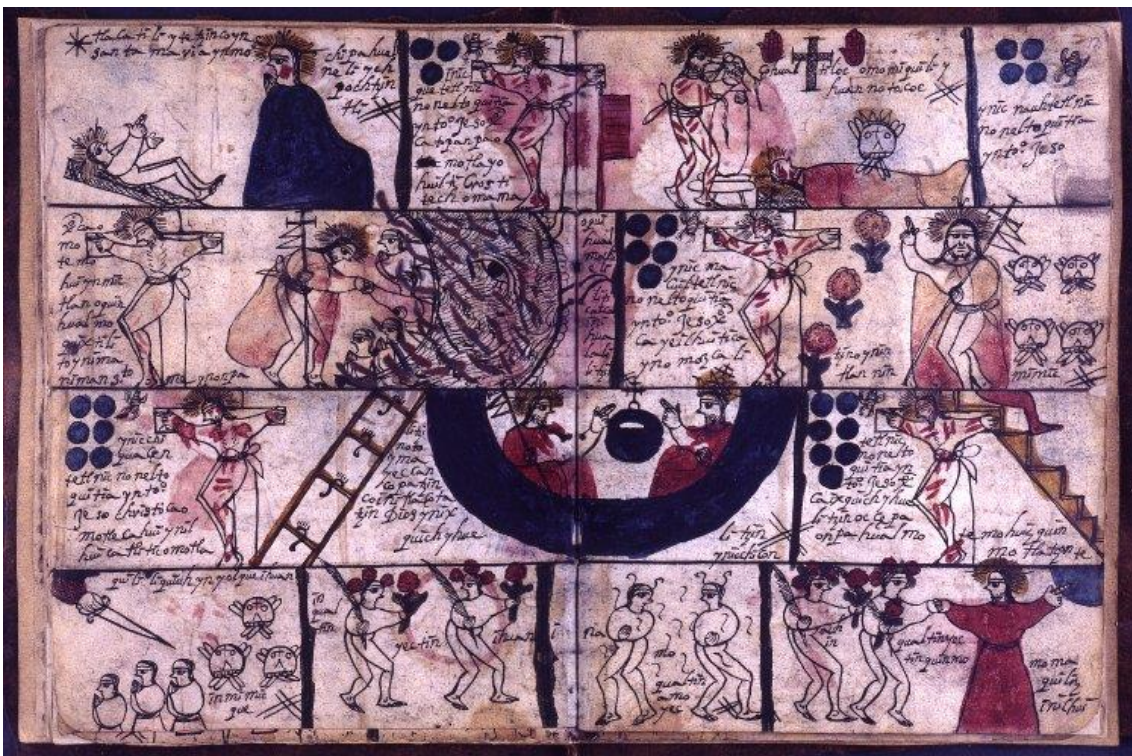


Fig. 10, Catecismo testeriano Egerton M p. 22 y 23

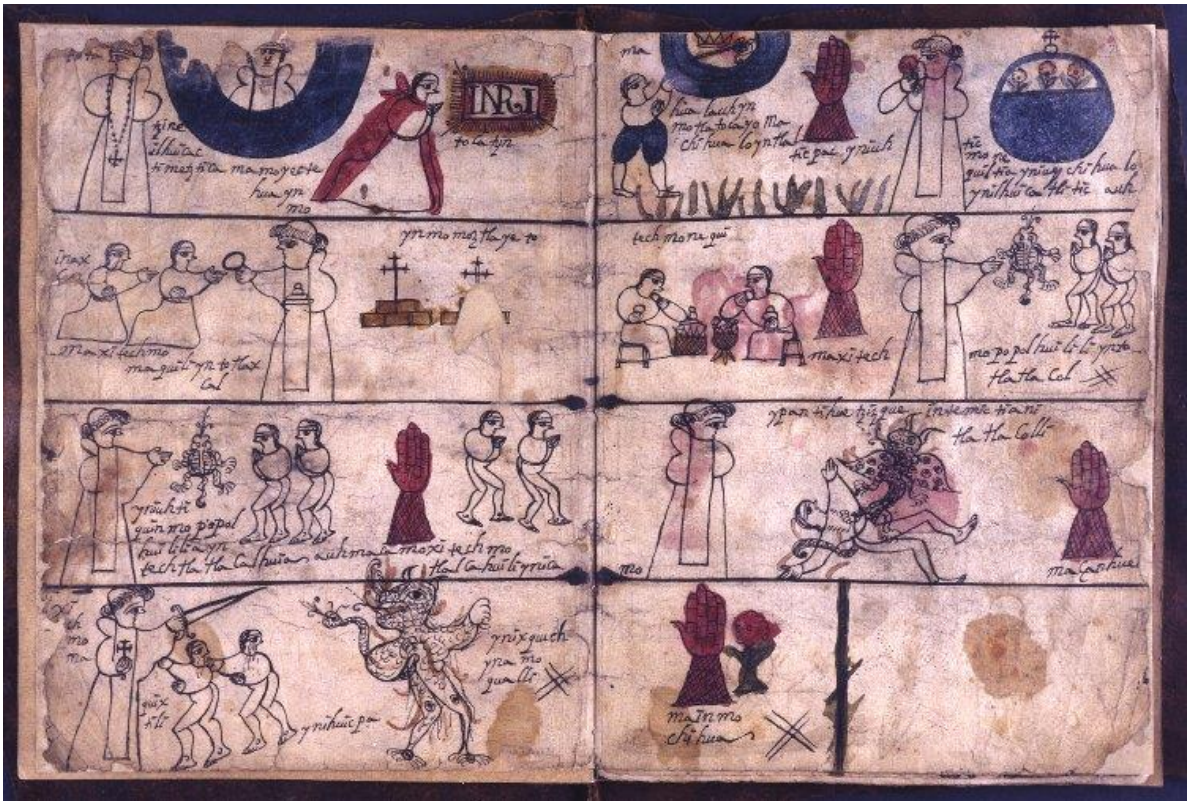


Figura 11. Catecismo testeriano Egerton Ms



Figura 12. Códice Duran, salida de las 7 tribus.



Figura 13. Retablo del Juicio Final de la catedral de Haguenau, Francia.



Figura 14. Códice Durán, lámina XXXX, tomo 1



15. Coatlicue, escultura en el Museo del Templo Mayor, cultura azteca.



Fig. 16, Mictlantecutli induciendo a los indígenas al consumo de alucinógenos, Códex Florentino.



Figura 17. Historia de Tlaxcala



Fig. 18, Códice Borbónico, página 5, Tlaloc.

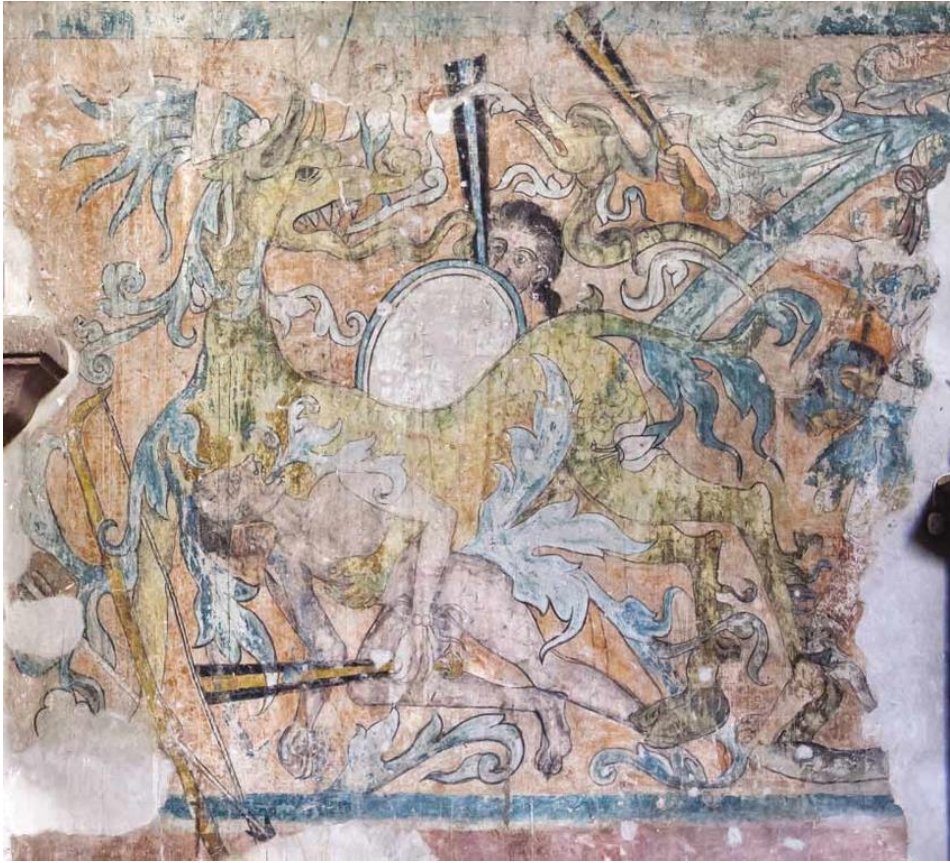


Fig. 19, fresco de Ixmiquilpan, dragón tomando a un Chichimeca ante un guerrero Otomí que se protege de la bestia con su escudo.



Fig. 20, Jonás devorado por la ballena, catacumbas de los santos Marcelino y Pedro, Roma, siglo II y III.

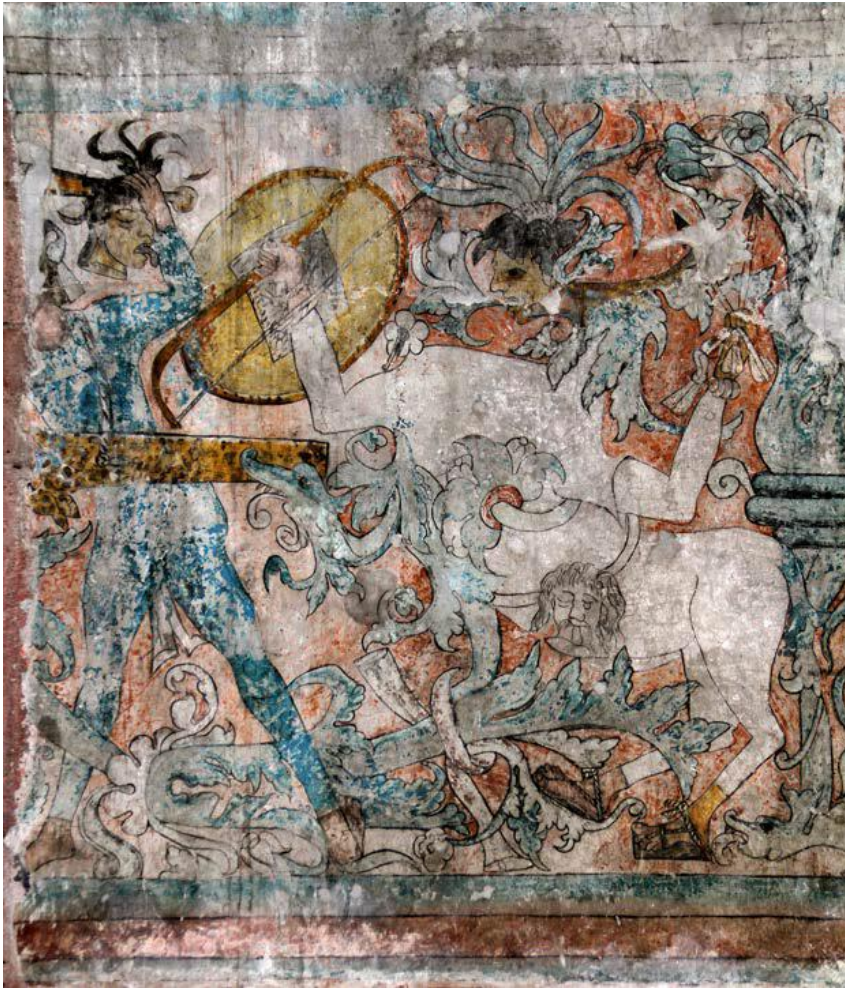


Fig. 21, Ixmiquilpan, centauro



Fig., 22, centauro, Ixmiquilpan



Fig. 23 demonios castigando almas, manuscrito.

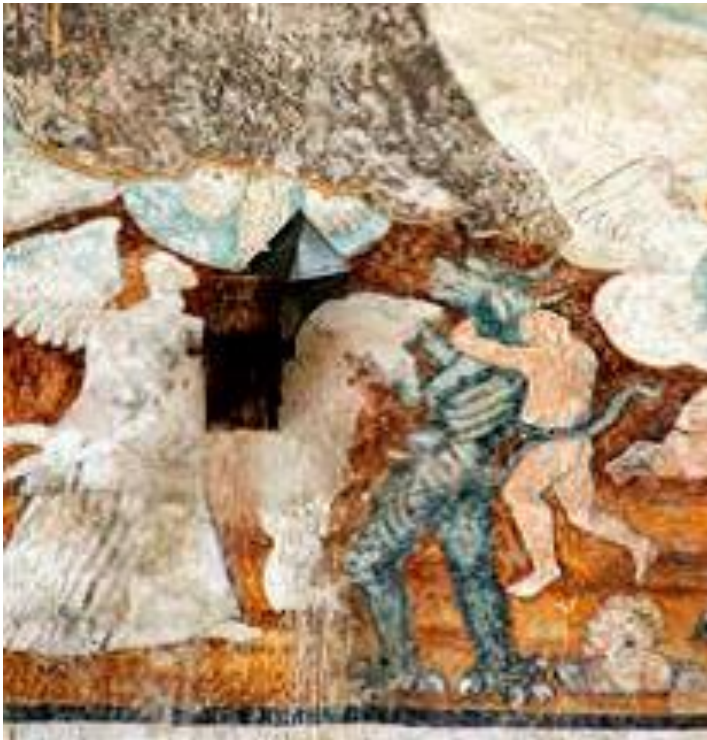


Fig. 24, Juicio Universal, detalle, muro testeriano, Actopan



Fig. 25. Lucha entre ángeles y demonios, Actopan, muro testeriano.



Fig. 26, Santa María Xoxoteco, Juicio Final, detalle.



Fig. 27. Acopan, capilla abierta, detalle muro derecho, escena del abandono de la idolatría.



Fig. 28 Santa María Xoxoteco, pinturas murales



Fig. 29, Santa María Xoxoteco, frescos, detalle de la tortura en el infierno



Fig. 26 Acolman, Juicio Final.

Capítulo tercero



Fig. 26, Baltasar de Echave Ibá, Inmaculada Concepción,



Fig. 27, sirena con las piernas abiertas, capitel, abadía de Sainte-Foy de Sélestat, Francia.



Fig. 28. Baltazar de Echave Ibañeta, Inmaculada Concepción.



Fig. 29, José de Ribera, Inmaculada Concepción 1630



Fig. 30 Baltasar de Echave y Rioja, Inmaculada Concepción.



Fig. 31 , Miguel Ángel Buonaroti, CapillaSixtina, pecado Original.



Figuras 32 y 33 Luis Lagarto, miniatura Inmaculada Concepción y miniatura de San Marcos.



Fig. 34 Luis Juárez, San Miguel Arcángel,



Fig. 35, Miguel Ángel, juicio Final, particular de los condenados



Fig. 36, Luis Berruete, Aparición de San Miguel Arcángel en Tlaxcala.



Fig. 37., Anònim, aparició de San Miguel Arcàngel en Tlaxcala.



Fig. 38 Anónimo, San Miguel Arcángel y la bestia del apocalipsis



Fig. 39, Cristóbal de Villalpando, Virgen del Apocalipsis,



Fig. 40 Cristóbal de Villalpando, Alegoría de la Eucaristía y la serpiente de bronce, detalle inferior

Capítulo cuarto



Fig. 41 Demonio Maimon, tomado del juicio al mulato Miguel de la Flor.



Fig. 42 las penas del infierno, la profesa. Anónimo, s. XVIII.



Fig. 43, detalle escenas II y III.



Fig. 44 detalle escenas 6 y 7.



Fig. 45 penas del infierno la profesa, anónimo siglo XVIII.



Fig.46. las penas del infierno

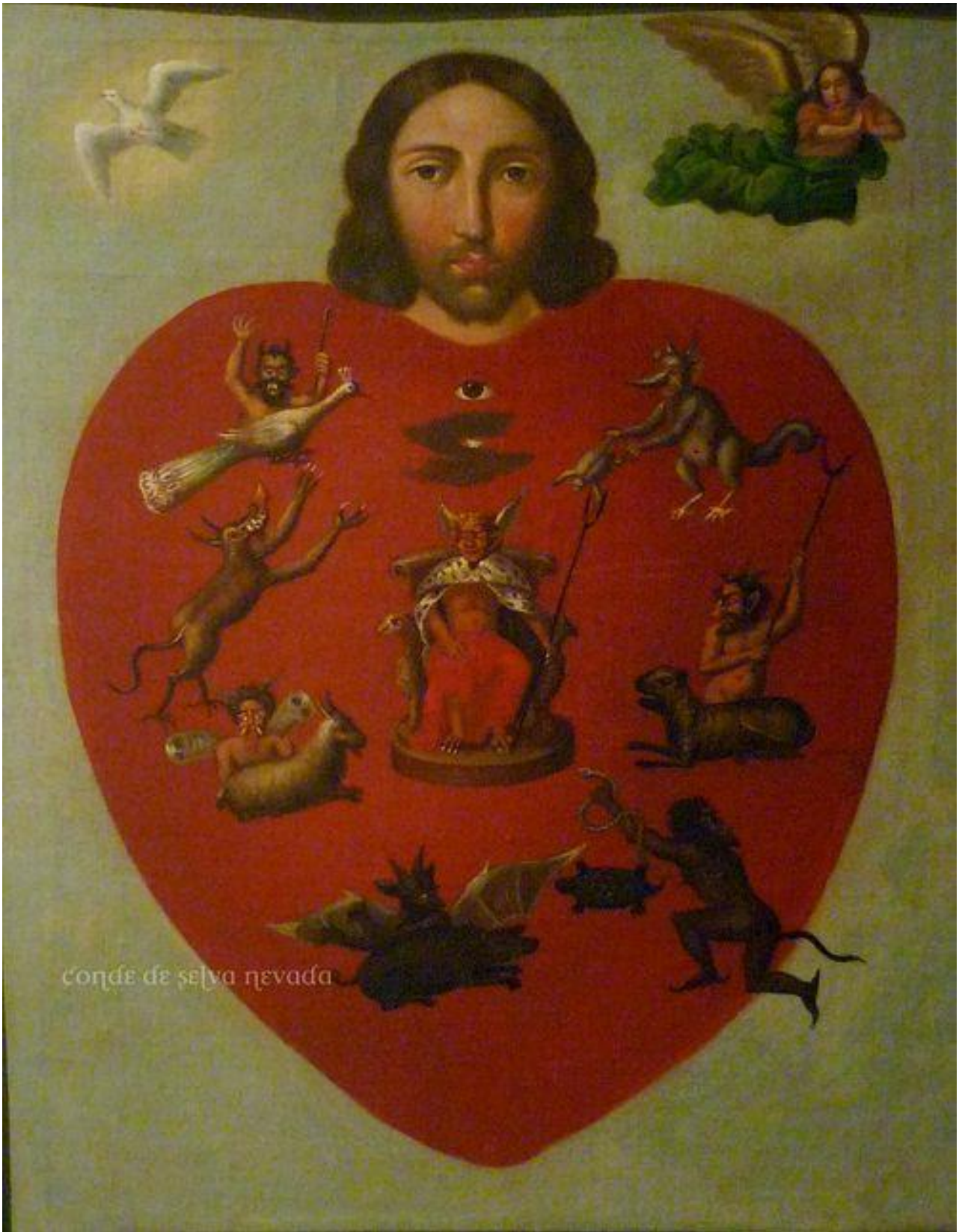


Fig. 47el corazón del hombre pecador, siglo XVIII

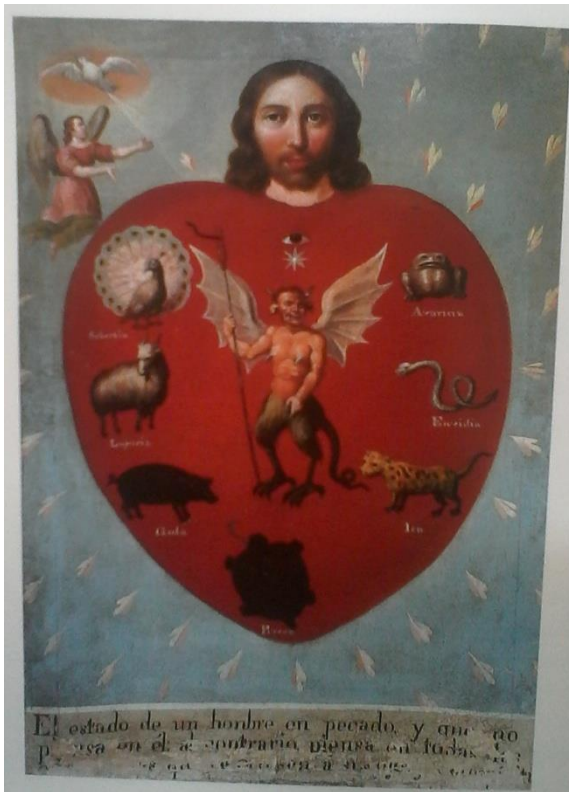


Fig.48. El corazón del hombre pecador, anónimo, s. XVIII

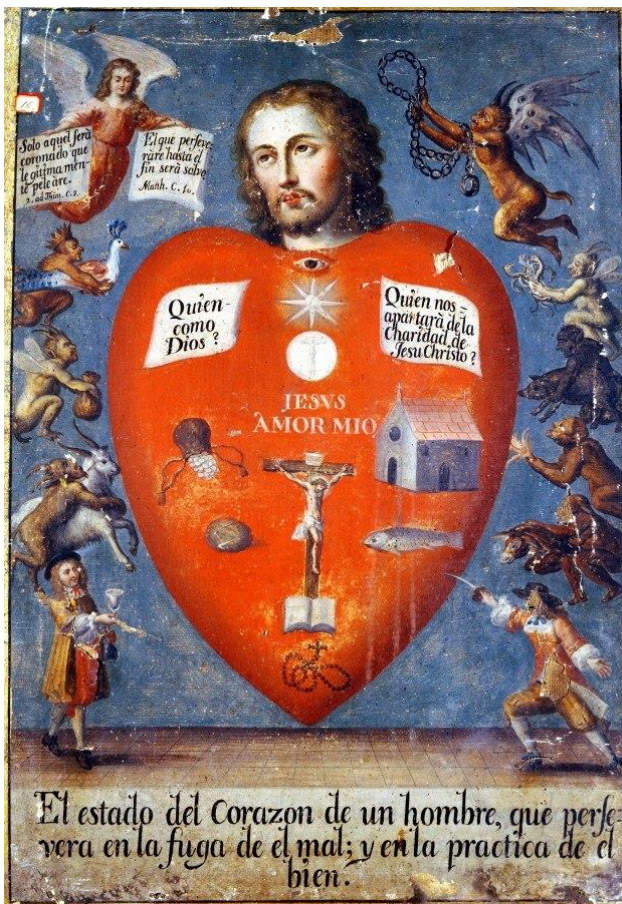


Fig.49 Anónimo, El estado del corazón que persevera en la fuga del mal



Fig. 50. El corazón de un hombre con los símbolos de la pasión, s. XVIII



Fig. 51, *Miroir Historial*, cabalgata de los pecados capitales, Vincent de Beauvais 1459 1436, BNF.



Fig.52 Francisco Martínez, el alma guiada por Cristo.



Fig. 53, Anónimo, el consejo el Sanedrín, Museo de Guadalupe, Ex Convento de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe, Zacatecas.



Figuras 54 y 55, detalle de la última cena y particular con el suicidio de Judas. Anónimo .siglo XVIII, Museo Virreinal de Guadalupe Zacatecas



Fig. 56 Giovanni Canavesio, suicidio de Judas, detalle



Fig. 57, anónimo, Cristo es apresado en el Sinaí, detalle, Museo Virreinal Guadalupe, Zacatecas.



Fig. 58, Última cena, iglesia de San Simón Yahualtepec, Puebla., Anónimo, s..XVIII, detalle



Fig. 59, el beso de Judas, Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, s. XVIII



Fig. 60, Judas ante Caifás y el Sanedrín, Antonio Martínez de Pocasangre.



Fig. 61 Antonio Martínez de Pocasangre, Judas lleva a los soldados ante Cristo.



Fig. 62. Antonio Martínez de Pocasangre, demonio y boca del infierno, Atotonilco.



Fig. 63, Antonio Martínez de Pocasangre, demonios distraendo al moribundo para evitar el arrepentimiento de este.



Fig. 64 Cristóbal de Villalpando, Santa Rosa atacada por el demonio, 1697



Fig. 65 Francisco Martínez, el diablo ataca Santa Rosa de Lima y fig. 66 grabado de Cornelis Galle



Fig. 67. Anónimo, Beato Sebastián de Aparicio, siglo XVIII, iglesia de San Francisco, Puebla.



Fig. 68 José de Ibarra, Inmaculada.



Fig. 69. Miguel Cabrera Virgen del apocalipsis.



Fig.70, Máscara de madera centurión de Semana Santa, s. XVIII, Museo de las Máscaras de San Luis Potosí.

Conclusiones



Fig. 71, Domenico Beccafumi, San Miguel arrojando a los ángeles rebeldes, 1515.



Fig. 72, William Hogarth, caricatura religiosa.



Fig. 72, Diego de Velázquez, la tentación de Santo Tomás de Aquino, 1631.



Fig. 73, anónimo, s. XVIII, Jesús mostrando el camino a la salvación,

Relación de Imágenes

Capítulo primero.

1 Anónimo, Jonás devorado por la ballena, Catacumbas de Calixto, Roma, fresco, Siglo III D.C., (pág. 9), imagen tomada de <https://www.imagenesmi.com>

2 Anónimo, Cristo separa las ovejas de las cabras, San Apolinar Nuevo, Ravena, mosaico, siglo VI D.C. (pág.10), imagen tomada de Camminare nella storia blog - WordPress.com

3. Curación de los endemoniados de Gerasa, 586 D.C., folio 8b, Códice Rábula, Biblioteca Laurenziana, Florencia. (pág. 12), imagen tomada de:

4.- Descendimiento de Cristo a los infiernos con Satanás encadenado en la parte inferior, Apocalipsis del Beato de Liebana, folio 17v, (pág. 13) Imagen tomada de <https://blogcamminarenellastoria.wordpress.com>

5. Infierno, detalle del juicio Final, Basílica de Santa María Asunta, Torcello. Venecia, Italia, mosaico, siglo XII. (pág. 14) imagen tomada de https://en.wikipedia.org/wiki/File:Meister_von_Torcello_001.jpg

6. Infierno, detalle del Juicio Final, grupo escultórico del Tímpano de la Catedral de Notre Dame, Paris, escultura, siglo XIII. (pág. 15), imagen tomada de: <http://www.paris-a-nu.fr/notre-dame-de-paris-saint-michel-et-satan-portail-du-jugement/>

7. Infierno, detalle del juicio final, grupo escultórico del Tímpano de la Catedral de Sainte Foy, Conques, siglo XII. (pág. 17), imagen tomada de: art.image.free.fr

8. Giotto di Bondone, fresco de la Capilla Scrovegni, Padua, 1326, Juicio Universal, detalle del infierno (pág. 19), Tomada de: Traveling in Tuscany

Capitulo segundo.

9. Escenas del Credo, Catecismo Testeriano, Biblioteca Nacional de Madrid, N. 2528, 15.5 x 11 cm, (pág. 26) imagen tomada de: sincronia.cucsh.udg.mx

10. Escenas del Catecismo Testeriano, Egerton, M p. 22 y 23, 15.5 x 11 cm, British Museum, (pág. 27) imagen tomada de: catarina.udlap.mx

11. Escenas del Credo, Catecismo Testeriano Egerton Ms, 15.5 x 11 cm, British Museum, (pág. 28), imagen tomada de: catarina.udlap.mx

12. Escena de la salida de las 7 tribus nahuatlacas, Códice Duran,.(pág. 30), imagen tomada de: portalacademico.cch.unam.mx
13. Escena del paraíso y del infierno, Retablo del Juicio Final de la catedral de Haguenau, Francia, madera policromada s. XV., (pág. 31), imagen tomada de: archeographe.net
14. El templo mayor, Códice Durán, lámina XXXX, tomo 1 (pág. 32), imagen tomada de: PBase.com
15. Coatlicue de oxcatlán, escultura en piedra, Museo del Templo Mayor, México D.f., (pág. 33) imagen tomada de: oocities.org
16. Mictlantecutli induciendo a los indígenas al consumo de alucinógenos, Bernardino de Sahagún, Códex Magliabechiano, f. 90r., (pág. 34), imagen tomada de: komoni.chemisax.com
17. Frailes colocan una cruz para exorcizar los demonios, Diego Muñoz Camargo, Historia de Tlaxcala, folio 239 v (pág. 35), imagen tomada de: <https://pueblosoriginarios.com/meso/valle/tlaxcalteca/glasgow.html>
18. El mes de Tlaloc, Códex Borbónico, folio 5, papel amate, (pág. 36), imagen tomada de: FAMSI
- 19 Centauro dragón tomando a un Chichimeca ante un guerrero Otomí que se protege de la bestia con su escudo, fresco, iglesia del ex convento de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan, Hidalgo,. (pág. 39), imagen tomada de: El BlogChinaco - WordPress.com
20. Jonás devorado por la ballena, catacumbas de los santos Marcelino y Pedro, Roma, fresco, siglo II y III. (pág. 40), imagen tomada de: <https://www.imagenesmi.com>
21. Centauro con la cabeza de un español amarrada de la cintura, detrás de un guerrero Otomí que sostiene una cabeza de un enemigo, iglesia del ex convento de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan, Hidalgo (pág. 41), imagen tomada de: El BlogChinaco - WordPress.com
22. Centauro armado de escudo y arco, detrás de un guerrero con una cabeza de un enemigo en mano. Iglesia del ex convento de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan, Hidalgo. (pág. 42), imagen tomada de: El BlogChinaco - WordPress.com
23. demonios castigando almas, Livre de la Vigne nostre Seigneur, 1450, f. 100 r Manuscrito, (pág. 44), imagen tomada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Demons_Canibalism_Livre_de_la_Vigne_nostre_Seigneur_f._100r_1450-1470.JPG

24. Demonio que carga un alma en sus espaldas, detalle del Juicio Final del Muro testeriano de la capilla abierta de .Actopan, fresco (pág. 45), imagen tomada de: [Flickr](#)

25. Lucha entre ángeles y demonios, detalle del Juicio Final del Muro testeriano de la capilla abierta de .Actopan, fresco (pág. 46), imagen tomada de: [Flickr](#)

26. Boca del infierno, detalle del Juicio Final, fresco, Santa María Xoxoteco, (pág. 47), imagen tomada de: [Flickr](#)

22. Escena del abandono de la idolatría, fresco del muro derecho de la capilla abierta de Acopan, capilla abierta, (pág. 48), imagen tomada de: [Flickr](#)

23. Vista general del interior de la iglesia de Santa María Xoxoteco y de los muros con los frescos, (pág. 50), imagen tomada de: [Flickr](#)

24. tortura del desollamiento, detalle del infierno, Santa María Xoxoteco, fresco (pág. 51), imagen tomada de: [Flickr](#)

25. Juicio Final, ex convento de Acolman, fresco. (pág. 52), imagen tomada de: www.ugr.es

Capítulo tercero.

26. Baltasar de Echave Ibía, Inmaculada Concepción, Tota Pulchra, óleo sobre tela, 1620, 1.90 x 1.21, Museo Nacional de Arte (pág. 59), imagen tomada de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baltasar_de_Echave_Ib%C3%ADa_-_Tota_Pulcra_\(The_Immaculate_Conception\)_-Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baltasar_de_Echave_Ib%C3%ADa_-_Tota_Pulcra_(The_Immaculate_Conception)_-Google_Art_Project.jpg)

27. sirena con las piernas abiertas, capitel, abadía de Sainte Foy de Sélestat, (pág. 60), imagen tomada de: [Flickr](#)

28. Baltazar de Echave Ibía, Inmaculada Concepción, primera mitad del siglo XVII, óleo sobre tela, 2.51 x 1.70, Museo Nacional de Arte, (pág. 62), imagen tomada de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baltasar_de_Echave_Ib%C3%ADa_-_The_Immaculate_Conception_-_Google_Art_Project.jpg

29. José de Ribera, Inmaculada Concepción 1630, primera mitad del siglo XVIII, óleo sobre tela, 220 x 160, Museo del Prado (pág. 63), imagen tomada de: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-immaculate-conception/267c8f3f-7a57-4dd8-bd5a-5a0fd08cc07c>

30. Baltasar de Echave y Rioja, inmaculada apocalíptica, óleo sobre tela, 220 x 160, (pág. 64), imagen tomada de: <https://www.flickr.com/photos/tachidin/5144045100>

31. Miguel Ángel Buonarroti, Capilla Sixtina, fresco con la expulsión de Adán. 1508-1512, (pág. 65), imagen tomada de. <https://www.flickr.com>
- 32 Luis Lagarto, Inmaculada Concepción , miniatura sobre papel pegada a una plancha de cobre, Museo de América, (pág.66), imagen tomada de <https://www.pinterest.com.mx/pin/400609329328622171/?lp=true>
- 33 Luis Lagarto, miniatura de San Marcos, Libro de Coro, Capítular P, Catedral de Puebla, Puebla.. (pág. 66), imagen tomada de: <https://www.flickr.com/photos/tachidin/8036446479>
- 34 Luis Juárez, San Miguel Arcángel, óleo sobre tela, 1615, 220 x 160, Museo Nacional de Arte, (pág. 67), imagen tomada de: https://www.ecured.cu/Luis_Ju%C3%A1rez
- 35 Miguel Ángel, juicio Final, detalle de los condenados , fresco, Capilla Sixtina, 1537-1541, (pág. 68) imagen tomada de: [https://es.wikipedia.org/wiki/El_Juicio_Final_\(Capilla_Sixtina\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_Juicio_Final_(Capilla_Sixtina))
- 36 Luis Berruero, la Aparición de San Miguel Arcángel en Tlaxcala a Diego, Lázaro, óleo sobre tela, 899 x 776 cm, Santuario de San Miguel del Milagro, Nativitas, Tlaxcala. , (pág. 70) imagen tomada de: <https://www.servan-of-god.blogspot.com/2014>
37. Anónimo, aparición de San Miguel Arcángel a Diego Lázaro en Tlaxcala, óleo sobre madera, Museo Soumaya, Ciudad de México, (pág. 71) imagen tomada de: <https://www.flickr.com/photos/tachidin/5211027108>
- 38 Anónimo, San Miguel Arcángel derrotando al demonio con estandarte de la Virgen de Guadalupe, óleo sobre tela, Museo de la Virgen de Guadalupe, Tepeyac, México, s. XVIII. , (pág. 72) imagen tomada de: <https://co.pinterest.com/pin/723531496356208539/?lp=true>
- 39 Cristóbal de Villalpando, Virgen del Apocalipsis, 1686, óleo sobre tela, 899 x 776 cm, sacristía de la Catedral Metropolitana, Ciudad de México, (pág. 75) imagen tomada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Mujer_del_Apocalipsis_-_Crist%C3%B3bal_de_Villalpando.jpg
- 40 Cristóbal de Villalpando, Alegoría de la Eucaristía y la serpiente de bronce, 1683, óleo sobre tela, 899 x 776 cm, Acervo de la Catedral de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción, Puebla, México. (pág. 77) imagen tomada de: <https://www.liveauctioneers.com/news/top-news/art-design/cristobal-de-villalpando-paintings-make-us-debut-met-museum/>

Capítulo cuarto

Fig. 41 Demonio Maimon, tinta sobre papel, ilustración del juicio al mulato Miguel de la Flor, Boletín AGN, n. 14, 6 época, octubre diciembre 2006, p. 24., (pág. 81) imagen tomada de: <https://www.academia.edu/>.

Fig. 42 Anónimo, infierno, óleo sobre tela, pinacoteca, la profesa, s. XVIII, (pág. 82) imagen tomada de: <https://www.flickr.com/photos/jicito/12259705943>

Fig. 43, la gula y la pereza, detalle las penas del infierno, la profesa, óleo sobre tela, (pág. 84) imagen tomada de: <https://www.flickr.com>

Fig. 44. La lujuria y la ira, detalle cuadro de las penas del infierno, la profesa, (pág. 85) imagen tomada de: <https://www.flickr.com>

Fig. 45. Penas de la profesa y el alma, óleo sobre tela, (pág. 86) imagen tomada de: <https://www.facebook.com/Oratorianos/>

Fig 46, detalle de la boca del infierno con condenados, (pág. 87) imagen tomada de: <https://www.facebook.com/Oratorianos/>

Fig. 50 el corazón del hombre pecador, Cardiomorfosis, s. XVIII, anónimo, óleo sobre tela, 64.5 x 45 cm., colección particular, Cd. De México, (pág. 89) imagen tomada de: https://ec.aciprensa.com/wiki/La_Cardiomorfosis_y_su_simbolog%C3%ADa:_el_hypogrammon_barroco_del_culto_al_Coraz%C3%B3n_de_Jes%C3%89s

Fig. 48 el corazón del hombre pecador, s. XVIII, anónimo, óleo sobre tela, 64.5 x 45 cm., colección particular, Cd. De México, (pág. 90) imagen tomada de: https://ec.aciprensa.com/wiki/La_Cardiomorfosis_y_su_simbolog%C3%ADa:_el_hypogrammon_barroco_del_culto_al_Coraz%C3%B3n_de_Jes%C3%89s

Fig 49 Anónimo, El estado del corazón del hombre que persevera en la fuga del mal, s. XVIII, anónimo, óleo sobre tela, 64.5 x 45 cm., colección particular, Cd. De México, (pág. 91) imagen tomada de: https://ec.aciprensa.com/wiki/La_Cardiomorfosis_y_su_simbolog%C3%ADa:_el_hypogrammon_barroco_del_culto_al_Coraz%C3%B3n_de_Jes%C3%89s

Fig. 50 el corazón de un hombre con los símbolos de la s. XVIII, anónimo, óleo sobre tela, 64.5 x 45 cm., colección particular, Cd. De México, (pág. 92) imagen tomada de: https://ec.aciprensa.com/wiki/La_Cardiomorfosis_y_su_simbolog%C3%ADa:_el_hypogrammon_barroco_del_culto_al_Coraz%C3%B3n_de_Jes%C3%89s

Fig. 51, cabalgata de los pecados capitales Vincent de Beauvais *Miroir Historial*, cerca de 1459 1436, BNF. (pág. 93) imagen tomada de: <http://etudeeglisecatholique.blogspot.com/2008/05/allegorie-des-septs-peches-capitiaux.html>

Fig.52 Francisco Martínez, el alma guiada por Cristo, óleo sobre tela, 1732, colección Liebsohn, (pág. 94) imagen tomada de: [Flickr](#)

Fig. 53, Anónimo, el consejo el Sanedrín, Museo de Guadalupe, Ex Convento de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe, Zacatecas, óleo sobre tela, s. XVIII. (pág. 96) imagen tomada de: <https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/exposiciones/sala-piezas/11446-11446-el-consejo-del-sanedr%C3%ADn.html>

Figuras 54 y 55, detalle de la última cena s. XVIII, anónimo, óleo sobre tela (pág. 97) foto del autor,

Figura 55 Detalle con el suicidio de Judas. Anónimo .siglo XVIII, Museo Virreinal de Guadalupe Zacatecas, (pág. 97) Fotos del autor

Fig. 56 Giovanni Canavesio, suicidio de Judas, detalle, fresco, iglesia de Notre-Dame des Fontaines, Briga, Francia (pág. 98) imagen tomada de: <https://seieditrice.com/materiali/irc/apostoli/giuda-iscariota/arte.html>

Fig. 57, anónimo, Cristo es apresado en el Sinaí, detalle, óleo sobre tela. (pág. 98) Foto del autor.

Fig. 58, Anónimo, Última cena, parroquia de San Simón Yahualtepec, Puebla., s..XVIII, óleo sobre tela, detalle, aunque cabe señalar que a pesar de estar clasificado como anónimo el perro en la parte inferior de la escena porta un listón en el que se lee "Gallegos Finivit", mientras que el gato tiene otro en el que se lee "Yllanes Concepit", por lo que la composición sería de este último y la terminación del cuadro sería por Gallegos. (pág. 99) imagen tomada de: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/3910>

Fig. 59, Antonio Martínez de Pocasangre el beso de Judas, , fresco, s. XVIII, Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato, (pág. 100) imagen tomada de: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/3910>

Fig. 60, Antonio Martínez de Pocasangre, Judas ante Caifás y el Sanedrín, fresco, s. XVIII, Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato, (pág. 101) imagen tomada de: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/3910>

Fig. 61 Antonio Martínez de Pocasangre, Judas lleva a los soldados ante Cristo, fresco, s. XVIII, Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato,

(pág. 101) imagen tomada de:
<http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/3910>

Fig. 62. Antonio Martínez de Pocasangre, demonio escribano y boca del infierno, , fresco, s. XVIII, Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato, (pág. 102), imagen tomada de:
<http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/3910>

Fig. 63, Antonio Martínez de Pocasangre, demonios junto a un moribundo, , fresco, s. XVIII, Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato, (pág. 103) imagen tomada de:,
<http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/3910>

Fig. 64 Cristóbal de Villalpando, Santa Rosa atacada por el demonio, 1697, óleo sobre tela, 1695-97, (pág. 104) tomado de :
<http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/2633>

Fig. 65 Francisco Martínez, el diablo ataca Santa Rosa de Lima, óleo sobre tela, Museo de Puebla, (pág. 105) tomado de :
<https://www.flickr.com/photos/tachidin/11737160365>

Fig. 66 Cornelis Galle, grabado, en “Juan del Valle, Vita et historia S. Rosae As. María”, Amberes, primera mitad del s. XVII. (pág. 105) imagen tomada de:
<https://www.pinterest.com.mx/pin/442971313327711357/?lp=true>

Fig. 67. Anónimo, Beato Sebastián de Aparicio, siglo XVIII, óleo sobre tela, detalle, iglesia de San Francisco, Puebla. (pág. 106) imagen tomada de :
<https://www.pinterest.com.mx/>

Fig. 68 José de Ibarra, Inmaculada, 1750, óleo sobre tela, 62 x 47.50, Museo de América, España. (pág. 107) imagen tomada de:
https://www.europeana.eu/portal/es/record/2022703/oai_euromuseos_mcu_es_euromuseos_MAM_00021.html

Fig. 69. Miguel Cabrera Virgen del apocalipsis, 1760, óleo sobre tela, 352 x 340 cm, Museo Nacional de Arte de México, (pág. 108), imagen tomada de:
<http://mundodelmuseo.com/ficha.php?id=359>

Fig.70, Máscara de madera centurión de Semana Santa, s. XVIII, madera tallada, Museo de las Máscaras de San Luis Potosí. (pág. 109) imagen tomada de: <https://www.alamy.es/mexico-el-museo-nacional-de-la-mascara-en-san-luis-potosi-ceremonial-mascara-de-madera-de-un-centurion-utilizados-durante-ceremonias-de-semana-santa-image2574021.html>

Conclusiones

Fig. 71. Domenico Beccafumi, San Miguel arrojando a los ángeles rebeldes, 1524, óleo sobre tela, 347x 227 cm, Pinacoteca Nazionale di Siena, (pág. 111),

imagen tomada de:
https://it.wikipedia.org/wiki/San_Michele_scaccia_gli_angeli_ribelli

Fig.72. William Hogarth, credulity, superstition and fanaticism, grabado, 1762, (pág. 112), imagen tomada de https://en.wikipedia.org/wiki/Credulity,_Superstition,_and_Fanaticism

Fig. 73. Diego Velázquez, La tentación de Santo Tomás de Aquino, 1631-32, óleo sobre tela, 244 x 203 cm., Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela, (pág. 113), imagen tomada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Tentaci%C3%B3n_de_Santo_Tom%C3%A1s_de_Aquino

Fig. 74 Anónimo, Jesús mostrando el camino a la salvación, óleo sobre tela, (pág. 114) imagen tomada de: <https://www.flickr.com>

Fuentes de consulta

- Archivo General de la Nación, fondo Indiferente Virreinal, Inquisición, caja 1118, exp. 14, fs. 73 y 74.

- Archivo General de la Nación, fondo indiferente virreinal, Caja 1256, exp. 10. Foja 1

-Astrorir., *Il problema del Male nel Medioevo: le figure diaboliche nella riflessione teologica e nel folklore*, in *Storiadelmondo* n. 19, 5 gennaio 2004.

-Ayala Calderón, Javier. *El Diablo en la Nueva España*, Universidad de Guanajuato, 2010.

-Baez Rubí, Linda, *Mnemosine novohispánica: retórica e imágenes en el siglo XVI*, UNAM, 2005.

-Barral Rivadulla, María Dolores, *Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval*, Cuadernos del CEMyR, diciembre 2013.

- Baschet J., *L'enfer en son lieu: role fonctionnel des fresques et dynamisation de l'espace culturel* in "Luoghi sacri e spazi della santità" a cura di Scaraffia L., Torino 1990

- Baschet, J., *Les justices de l'au-dela : les representations de l'enfer en France et en Italie : 12.-15. Siecle*. Paris. 1993

- Baschet J. *I peccati capitali e le loro punizioni nell'iconografia medievale* in Casagrande C. e Vecchio S., "I sette vizi capitali: Storia dei peccati nel Medioevo" Torino. 2000.

-*Bibliorum Sacrorum*, typis polyglottis vaticanis, Milan. 1929.

- Benavente Fray Toribio, *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971, p. 35

- Brenk B., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 4. Rom Freiburg Basel Wien, 1994

- Brenk Beat, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends: Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wien, H. BohlausNachf., 1966.Cassanelli Roberto e Guerriero Elio (a cura di), *Iconografía e arte cristiana*, CiniselloBalsamo, San Paolo, 2004.

- Burke, Marcus, *Pintura y escultura en Nueva España*, Grupo Azabache, México, 1992.

- Burke, Peter, *Visto y no visto, El uso de la imagen como documento histórico*, Ed. Critica, Barcelona, 1992.

- Burton Russell, Jeffrey. *El Diablo, percepciones del mal desde la antigüedad hasta el cristianismo primitivo*, Barcelona, Laertes, 1995.

- Calderón, Javier Ayala, *El diablo en la Nueva España*, Universidad de Guanajuato, 2010

- Casteli, Enrico, *Il demoniaco nell'arte: il significato filosofico del demoniaco nell'arte*, Electa, 1952

- Carus, Paul, *History of the devil and the ideo of evil, from the earliest times to the present day*, The Open Court Publishing Company, London, 1900.

- Centini Massimo, *L' angelo decaduto*, Milano, DVE Italia, 2004

- Cervantes, Fernando, *El demonismo en la espiritualidad barroca novohispana*, en Garcia Ayluardo y Ramos Medina (comps.), *Manifestaciones religiosas en el*

mundo colonial americano, México, Universidad Iberoamericana/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro de Estudios de Historia Condumex, 1993, vol. 1, pp. 129-146.

-Cervantes Fernando, *El diablo en el Nuevo Mundo*, Herder, 1996

- ChristeY., *Il Giudizio Universale; nell'arte del medioevo* Milano 2000

- Cocagnac A.-M. *Le jugement dernier dans l'art* Paris 1955.

- de Plancy, Collin, *Diccionario infernal*, Ed Barcelona, 1842, Edición Facsimilar, librerías "París-Valencia S.L."

- Defoe, William, *The History of the Devil, ancient and modern*, Durham, 1822

-Domínguez Silva, Julieta, "*El padre Nuestro, códices testerianos, simbiosis de dos culturas*", tesis, Departamento de Filosofía y Letras. Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas, Puebla, 2004.

-.Domínguez Torres, Mónica, *Imágenes de dos reinos: las interpretaciones del Juicio Universal en el orbe hispánico del seiscientos*, en *Archivo Español de Arte*, revista del CSIS, N. 299, tomo 75, pp. 327-334.

- Durán, fray Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

- Ecco, Umberto. *Storia della brutalità*, Bompiani, 2007.

- Escalante Gonzalbo, Pablo, et al. *El Arte cristiano-indígena del siglo XVI Novohispano y sus modelos europeos*, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2008.

- Escobar Carrea, Juan Gonzalo, *Ave María, Gratia, Plena: Iconología e Iconografía de la Inmaculada Concepción*, Universidad de Colombia, 2012, <http://www.medioscan.com/pdf/maria/iconologiaeinconografiainmaculada.pdf>
- *Estética del mal : conceptos y representaciones*, edición a cargo de Erik Velásquez García, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013.
- Feijo y Montenegro, Benito Jerónimo, *Teatro Critico Universal*, Madrid, 1726,.
- Florescano, Enrique, *Memoria Mexicana*, FCE, 1994.
- Flores Marini, Carlos *La Arquitectura de los conventos en el siglo XVI*, en *Artes de México*, n. 86/87, año XIII, 1966.
- Gálvez Krüger, José, *La Cardiomorfosis y su simbología: el hypogrammon barroco del culto al Sagrado Corazón de Jesús*, en internet http://ec.aciprensa.com/wiki/La_Cardiomorfosis_y_su_simbolog%C3%ADa:_el_hypogrammon_barroco_del_culto_al_Coraz%C3%B3n_de_Jes%C3%BA
- García Rivas, Heriberto, *Pintores mexicanos*, Ed. Diana, 1965
- Giorgi Rosa, *Angeli e demoni*, "I dizionari dell'arte", Milano, Electa, 2003.
- Gilabert Hidalgo, Berta, *Las caras del Maligno, Nueva España Siglos XVI al XVIII*, Tesis para obtener el grado de doctorado, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2010.
- Gilabert Hidalgo, Berta. *La idea del mal y el demonio en los sermones novohispanos, arquidiócesis metropolitana, siglo XVII*, tesis para obtener el grado de maestra en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Graff, Arturo, *Il Diavolo*, Milano, 1890.
- Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a BladeRunner 1492-2019*, CFE, 1994

-Heinz-Mohr G., *Lessico di iconografia cristiana*, Milano, Istituto propaganda libraria, 1984; tit. orig.: *Lexikon der Symbole: Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*- trad. di Michele Fiorillo, Lina Montessori.

- Hernández Sotelo, Anel, *Del paraíso al infierno: Hacia una posible interpretación indígena de la capilla abierta de Actopan, Hidalgo*, memoria XVIII, Encuentro Nacional de Investigadores del Pensamiento Novohispano, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2005

-*Historia General de México*, el Colegio de México, 1976, tomo 1.

- Historia general del Arte Mexicano, Isabel Marín de Paalen, tomo I y II, Etno Artesanías y Arte popular, Editorial Hermes, 1976.

- Kirschbaum E., Bandmann G. et al. (a cura di), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Roma, Herder, c1968-c1976.

-*La producción simbólica en la América colonial :interrelación de la literatura y las artes*, con la colaboración de Dalia Hernández Reyes, Dalmacio Rodríguez Hernández. México, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas : Seminario de Cultura Literaria Novohispánica : CONACYT, 2001.

-Landa, Diego de, *Relación de las cosas de Yucatán*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994,

- Le Goff J. *Die Geburt des Fegefeuers. Vom Wandel des Weltbildes im Mittelalter*. München 1990.

- Link L., *Il diavolo nell'arte: una maschera senza volto*, traduzione di Maria Letizia Magini, Milano, Bruno Mondadori, 2001; op. orig.: *The devil: a maskwithout a face*, London, Reaktion books, 1995.

- Mendieta Jerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, t. i, México, Consejo Nacional para la

Cultura y las Artes, 1997.

- Minois G., *Piccola storia dell'inferno*, Bologna 1995.

-Minois, G. *O Diabo: origem e evolução histórica*. Lisboa: Terramar, 2003

- Muchembeled, Robert. *Uma história do diabo – séculos XII-XX*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

-- Moya Rubio, Víctor José, *Máscaras laotra cara de México*. UNAM, 1986

-Nogueira, C. R. F. *O diabo no imaginário cristão*. Bauru: Edusc, 2000.

-Olmos, fray Andrés de, *Tratado de hechicerías y sortilegios*, trad. de Georges Baudot, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

- Erwin Panofsky, *Estudios sobre Iconología*, Alianza Editorial, 1962

- Pasquini, Laura, *Il Diavolo nel Medioevo*, Atti del XLIX Convegno storico internazionale, Spoleto, 2013

- Planci, M. Collinde., *Diccionario Infernal*, librerías Paris Valencia.

- Reau Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

-Rueda Smithers, Salvador, *El diablo de semana santa : el discurso político y el orden social en la ciudad de México*, INAH, 1991.

- Russell J. B., *Il diavolo nel Medioevo*, Milano, Mondolibri, 2000.

- Sahagún, Bernardino de, *Historia verdadera de las cosas de Nueva España*, Editorial Pedro Robredo, México, 1938.

- Schiller G., *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gutersloh, Gutersloher Verlagshaus, G. Mohn, c1980.
- Schneider R., *Das Weltgericht*, Freiburg. 1958
- Sebastián, Santiago, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Grupo Azabache, México, 1992
- Séjourné, Laurette, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, FCE,1988.

- Thomae S., *Summae Theologiae*, Apud Iudovicum Vives Editorem,Paris, 1899.

- Urech Edouard, *Dizionario dei simboli cristiani*, Roma, Arkeios, 1995; tit.orig.: *Dictionnaire des symboles chrétiens*, trad. dal francese a cura di Paolo Piazzesi e Franca Fiorentino Piazzesi.
- Vergara Hernández, Arturo, *El infierno en la pintura mural agustina del siglo XVI, Actopan y Xoxoteco en el Estado de Hidalgo*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2008.

- Villoro, Luis., *El proceso ideológico de la Revolución de la Independencia*, UNAM, 1977
- Vergara Hernández, Arturo *Las pinturas del templo de Ixmiquilpan. ¿Evangelización, reivindicación indígena o propaganda de guerra?*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2010.

- Von Wobeser, Gisela ,*Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*, UNAM, 2011. Digital en <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/cielo/infierno.html>

- Von Wobeser, Gisela ,*Apariciones de seres celestiales y demoniacos en la Nueva España*, UNAM, 2017.

- Voss G., *Das Jüngste Gericht in der Bildenden Kunst*, Leipzig 1914.