

01091

Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras

\*\*\*\*\*

**ARTE E ICONOLOGÍA DE LA PINTURA NOVOHISPANA DE  
NOVÍSIMOS.**

**TESIS**

**Para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte que presenta  
Jaime Angel Morera y González.**



**Comité Tutorial:**  
**Dra. Elisa Vargaslugo Rangel.**  
**Dr. Luis Ramos Gómez Pérez.**  
**Dra. Montserrat Galí Boadella.**

**México 2004**



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.



**A Gabriel Toledo Ortiz.**

## ÍNDICE

Introducción.	Página 7
 <b>Capítulo I.</b>	
I- La vida después de la vida. Origen de la doctrina de los novísimos. Las fuentes literarias de la iconografía: la revelación, los escritos apócrifos y la doctrina de la Iglesia Católica.	Página 11
II- Las postrimerías. Muerte, Juicio, Infierno y Gloria. El Purgatorio. Antecedentes y fundamentos históricos y religiosos.	Página 18
 <b>Capítulo II.</b>	
Los novísimos en la Nueva España.	
I- Las cuestiones escatológicas entre los naturales y las propuestas católicas.	Página 59
II- La prédica novohispana: los catecismos, los autos sacramentales y la retórica sagrada. Instruir, complacer, convencer.	Página 63
III- Tres fuentes literarias sobre la iconografía de los novísimos: Los ejercicios espirituales de san Ignacio de Loyola, la pastoral de san Vicente Ferrer y los escritos de la venerable María de Jesús Ágreda.	Página 74
 <b>Capítulo III.</b>	
Análisis iconográfico y plástico de las pinturas novohispanas de novísimos.	
I- Revisión de la obra europea. Obras dedicadas al género novísimos. Obras dedicadas a las postrimerías: la muerte y la buena muerte, el juicio particular, el Juicio Final, el Infierno, el Cielo.	Página 85
II- Tres siglos de pintura novohispana de novísimos. Obras dedicadas al género novísimos. Obras dedicadas a las postrimerías: muerte, juicio, infierno y gloria.	Página 117
III- Acercamientos plásticos no convencionales al tema de los novísimos.	Página 162
 <b>Capítulo IV.</b>	
El desnudo en las pinturas de novísimos.	Página 167
 <b>Capítulo V.</b> Conclusiones.	
	Página 183
 <b>Ilustraciones.</b>	
	Página 189
 <b>Bibliografía.</b>	
	Página 303



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

## INTRODUCCIÓN

"Todos caminan hacia una misma meta, todos han salido del polvo y todos vuelven al polvo" (Eclesiástico, 3,29)

La elección del tema de este trabajo surgió al observar que existían en el repertorio de pintura novohispana lienzos sobre el Juicio Final a los que los autores se referían solamente como "pinturas del Juicio Final", a pesar de que el tema del título se veía rebasado puesto que estaban presentes las demás postrimerías. Esta observación me llevó a pensar de que en realidad los *Juicios* con estas características eran propiamente pinturas de novísimos. Había además pinturas que se ocupaban en desarrollar de forma independiente el tema de cada una de las cuatro postrimerías que comprende el tratado de novísimos, por lo que cobré consciencia de que dentro de las manifestaciones de arte religioso cristiano los novísimos podían ser vistos desde una perspectiva de género -como categoría de análisis- puesto que forman parte de un mismo discurso teológico y de un mismo conglomerado iconográfico.

Por lo mismo creí oportuno hacer una revisión bajo el criterio de los novísimos de las obras pictóricas que versan sobre el tema de la escatología cristiana en la Nueva España, buscando acercar dichas obras lo mas posible a las fuentes religiosas que justifican su existencia como discurso doctrinal propio del catolicismo y señalar las afinidades que comparten en tanto obras pictóricas.

Con el ánimo de situar al lector en el tema de este trabajo, cabe aclarar que lo que hasta el siglo XIX se conoció como "el tratado de novísimos"<sup>1</sup> o "tratado de las postrimerías",<sup>2</sup> (llamadas así debido a que fijan el destino eterno del alma)<sup>3</sup> hoy se conoce como "escatología cristiana".<sup>4</sup>

Los religiosos que tuvieron a su cargo la evangelización de los naturales en los territorios conquistados por la Corona Española, les hablaron desde el inicio del panorama preciso y claro de todo lo que según la fe católica les podía pasar después de la muerte, información contenida en el tratado de los novísimos, compuesto por las postrimerías del hombre: Muerte, Juicio, Infierno y Gloria. Como es bien sabido, asunto tan trascendente se incorporó desde los inicios a las figuraciones artístico-religiosas en Nueva España.

Los novísimos eran parte esencial en la prédica religiosa pues contenían la última esperanza de la fe cristiana: el reencuentro del alma con Cristo. Al morir, el alma humana, libre ya de la materia, era sometida a un juicio. El destino del cuerpo era perecer, pero como una consecuencia de la creencia en la perennidad integral de la persona humana derivada de la inmortalidad de su alma espiritual, habría de resucitar el día del Juicio Final, y reunidos de nuevo cuerpo y alma, cumplirían eternamente su destino final.

De acuerdo con el catolicismo, la caída de Adán y Eva significó que el demonio adquiriera derechos sobre la humanidad que debieron ser saldados por Cristo, quién acabó con sus abusos liberando a los hombres de tan vergonzoso cautiverio y enderezando el camino con su sacrificio en el Calvario. La humanidad redimida gracias a la efusión de su sangre divina, debía responder ante Él después de la muerte de su conducta en vida.

<sup>1</sup> Latín *Novissimus, novus*, nuevo, lo último en el orden de sucesión de las cosas.

<sup>2</sup> Latín *Postremus*, último período de la vida.

<sup>3</sup> Niceto Alonso Perujo y Juan Pérez Angulo, *Diccionario de Ciencias Eclesiásticas*, tomo VII pág. 452.

<sup>4</sup> Griego *esjatos*, lo último, por lo tanto la palabra tiene el mismo significado que los vocablos latinos *novissimus* y *postremus*.



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.

Libre ya del cuerpo, el alma se enfrentaba al Justo Juez en un proceso judicial que zanjaba la disputa entre los ángeles y los demonios que creían merecerla, y cuyo resultado podía ser la absolución o la condena. Este juicio individual del día del óbito sería ratificado en el Juicio Final, que se llevaría a cabo al final de los tiempos y con el que culminaba la historia. Durante ese solemnísimo momento las almas recuperarían sus cuerpos para regresar con ellos a su lugar eterno de destino, con lo que terminaba el ciclo de los novísimos.

Para estar con el Señor después de la muerte, era necesaria haber estado con Él en la vida, lo cual implicaba haber cumplido sus mandatos.

La amenaza de la perdición eterna de las almas justificaba y legitimaba la actuación y trabajo del clero católico, señalando su responsabilidad en que los hombres pudieran alcanzar la esperanza plena del cristianismo. La caída de los culpables al Infierno significaba en cierto modo su ineficacia, mientras que su éxito se medía según la cantidad de almas que habían sido encontradas inocentes y dignas de entrar en el Cielo.

Entre el Cielo y el Infierno existía otro habitáculo en el Más Allá cristiano, el Purgatorio, y aunque su existencia no estaba consignada en las Sagradas Escrituras, era reconocido por la Iglesia como el lugar al cual debían de ir a purificarse aquellas almas que habían conservado hasta la muerte la amistad de Dios pero que habían muerto con pequeñas faltas veniales o penitencias no cumplidas.<sup>5</sup> El Purgatorio no era propiamente una postrimería, pues no era un lugar de destino eterno y se clausuraría precisamente el día del Juicio Final, pero sin embargo se le asociaba y encontraba su lugar entre ellas.

El propósito de este trabajo es pues el estudio artístico e iconológico de las obras pictóricas novohispanas que se ocuparon de la rica tradición expuesta en los párrafos anteriores.

Consciente de la necesidad de exponer un bagaje cultural suficiente sobre el tema para incursionar con éxito en el Más Allá cristiano a que nos remiten las pinturas y poder llevar a cabo la labor iconológica, en el primer capítulo abordo el origen y evolución de los novísimos y de la Tradición Eclesiástica que elaboró la doctrina a partir de las fuentes escriturales, canónicas o no canónicas. Se señalan asimismo de cada una de las postrimerías sus antecedentes literarios en el mundo grecolatino, en la Biblia y en los textos apócrifos. Identificadas las fuentes documentales, se procurará que las pinturas nos entreguen sus contenidos y se llegue a la comprensión cabal del sentimiento religioso de los novohispanos alrededor de esta creencia, sentimiento alentado no solo por la plástica, sino también por los autos sacramentales y, sobre todo, por la fuerza del púlpito. Porque para entender una pintura devocional, no bastan los elementos formales; ni siquiera la interpretación iconológica: hay que hacer alusión al espectro completo de la difusión de la creencia involucrada.

Agradezco sinceramente la dedicación de mi tutora la Dra. Elisa Vargaslugo, así como la de mis cotutores la Dra. Montserrat Galí y el Dr. Luis Ramos, que me guiaron certeramente en la

<sup>5</sup> Fue en el I Concilio de Lyon, de 1245, celebrado bajo el pontificado de Inocencio IV, donde la Iglesia se pronunció por primera vez oficialmente sobre el Purgatorio: "Afirmando la Verdad en el Evangelio que si alguno dijere blasfemia contra el Espíritu Santo, no se le perdonará ni en este mundo ni en el futuro [Mt. 12,32] por lo que se da a entender que unas culpas se perdonan en el siglo presente y otras en el futuro, y como quiera que también dice el Apóstol que el fuego probará como sea la obra de cada uno; y: Aquel cuya obra ardiera sufrirá daño; él, empero, se salvará; pero como quien pasa por el fuego [1 Cor. 3,13 y 15]; y como los mismos griegos se dice que creen y afirman verdadera e indubitadamente que las almas de aquellos que mueren, recibida la penitencia, pero sin cumplirla, o sin pecado mortal, pero si veniales y menudos, son purificados después de la muerte y pueden ser ayudados por los sufragios de la Iglesia; puesto que dicen que el lugar de esta purgación no les ha sido indicado por sus doctores con nombre cierto y propio, nosotros, que de acuerdo con las tradiciones y autoridades de los Santos Padres lo llamamos Purgatorio, queremos que en adelante se llame con este nombre también entre ellos" Enrique Denzinger, *El Magisterio de la Iglesia*, pág. 164

elaboración de esta tesis. Quiero también manifestar mi gratitud por su entusiasta ayuda a los doctores Rene Payo, catedrático de la Universidad de Burgos, Alfonso Pérez Sánchez, de la Academia de San Fernando de Madrid, Ricardo Fernández Gracia, catedrático de la Universidad de Navarra, e Isabel de Mateo, investigadora del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid; así como también, en forma muy especial, a sor María Rosa, abadesa del convento de la Encarnación de Agreda, Soria.

No dejaré de mencionar la ayuda de mis sinodales, Dra. Clara Bargellini, Dra. Martha Fernández, Dr. José Rubén Romero Galván, y Dr. Pablo Escalante, así como el de mis compañeros Gabriela García Lascuráin, José María Lorenzo y Pedro Ángeles. A todos ellos muchas gracias.

Las notas de pie de página, están trabajadas siguiendo el criterio del texto del Dr. Carlos Bosch García, consignando tan solo los datos esenciales que permitan identificar la obra citada en la bibliografía general.



## Capítulo I

### **I- La vida después de la vida. Origen de la doctrina de los novísimos. Las fuentes literarias de la iconografía: la Revelación, los escritos apócrifos y la doctrina de la Iglesia.**

La muerte siempre estuvo presente en el horizonte de la iconodulía cristiana, aludida por los primeros artistas plásticos en los modestos murales de las catacumbas romanas por medio de aquellas imágenes-signo que significaban la esperanza en la salvación, como los conocidos orantes o el popular buen pastor.

Conforme la religión de los cristianos cobraba un papel más trascendente en las sociedades en las que se expandía, y a partir de su triunfo sobre el paganismo romano, los textos de las Sagradas Escrituras alusivos al misterio del Más Allá cristiano y el destino final del alma humana encontraron su expresión plástica en los muros de los templos y a modo de ilustraciones en los manuscritos miniados; de ahí pasaron a los tímpanos de las catedrales medievales y a la corriente general del arte cristiano.

Ante lo breve y en ocasiones poco claro de las páginas canónicas, la iconografía de los novísimos, siempre ceñida a la ortodoxia de la Iglesia que sugería los modelos y vigilaba su reproducción, tuvo que nutrirse en la Tradición Eclesiástica y con frecuencia complementar la información con textos de escritos apócrifos y del mundo de la religión grecolatina.

\*

De acuerdo a su propia tradición, los cristianos sabían lo que les ocurriría después de la muerte porque se los había revelado su Dios. Separada el alma del cuerpo, enfrentaría en un juicio a Aquél a quién no se le puede engañar porque todo lo sabe. Una sentencia inapelable y de carácter eterno sería pronunciada. Creer en lo anterior pesaba gravemente en el alma de la feligresía cristiana.

La idea de una vida después de la muerte era común a las religiones que se practicaban en el entorno pagano del cristianismo, que se vio influenciado sobre todo por el pensamiento clásico griego. Por lo mismo, aunque este trabajo se trate de las figuraciones de la religión católica sobre los novísimos, en el estudio de los antecedentes de ésta creencia se harán referencias al pensamiento del mundo griego y romano cuya influencia se dejó sentir en los autores cristianos que escribieron acerca del tema.

Siglos de exégesis llevó a la Iglesia formular la doctrina de los novísimos. Los escritos en que se sustentó, revelados, apócrifos, o doctrinales, vienen a ser las fuentes literarias que proporcionaron las figuras o motivos que aparecerán más tarde en las versiones pictóricas de esta creencia<sup>6</sup>, por lo que será necesaria la constante alusión a textos religiosos que proporcionan, además, como se puede comprender, el bagaje cultural necesario para la cabal comprensión y asimilación de las obras del género.

#### ***La Revelación.***

De las fuentes literarias, los escritos "revelados" o canónicos son evidentemente los más importantes puesto que contienen la palabra que Dios, en una auto manifestación, dirigió a la

---

<sup>6</sup> Algunas imágenes llegaron a tomarse directamente de los motivos del paganismo griego, como es el caso del barquero Caronte.





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.

humanidad y que se conoce como "La Revelación". Por ella se sabe cuáles son los dones de la salvación y los medios para alcanzarla. Es la "Palabra de Dios" <sup>7</sup>. En Santo Tomás de Aquino, (1225-1274), la revelación, inspirada por el libre amor de Dios, se lleva a cabo con vistas a la salvación del hombre. Era necesario que Dios se revelase, que se diera a conocer al hombre para manifestarle el fin al que está destinado y los medios para alcanzarlo.<sup>8</sup> La revelación es necesaria, según Duns Escoto, (c.1270-1308) por que la naturaleza humana, mediante el normal desarrollo de sus facultades, no puede llegar al conocimiento de todo lo que le es indispensable para conocer su fin, tender deliberadamente hacia él y saber cuales son los medios para alcanzarlo.<sup>9</sup>

La Revelación está comprendida en dos cuerpos documentales conocidos como el Viejo y el Nuevo Testamento. En el primero, la operó Dios directamente en el interior del alma de los profetas. Esta comunicación divina es interpretada como la "palabra de Yahveh", a quien nunca se le ve, solamente se le escucha. Es la intervención de Dios en la Historia. Se dirige al hombre como el señor al siervo. Y el hombre le escucha, le responde, le obedece. Yahveh se hace presente a través de su palabra como Dios viviente y personal, en oposición a los ídolos mudos y muertos, y revela una nueva alianza que se concreta en la idea de un nuevo reino y un camino certero a la salvación.

En el Nuevo Testamento, la revelación se operó a través de la palabra viva de Dios mismo encarnado en Jesucristo, palabra que dio origen a los escritos del Nuevo Testamento.

En el mundo del Antiguo Testamento algunos creían que la salvación vendría de un rey, sobre todo en los momentos de dificultades y de crisis. Otras gentes opinaban que Yahveh establecería su reino sin concurso de rey humano alguno. Había quienes pensaban que la salvación vendría del misterioso Hijo del Hombre que avanzaría sobre las nubes del Cielo para recibir la investidura y la misión. En ciertos círculos sacerdotales se esperaba un mesías de la clase sacerdotal, mientras que no faltaba quienes creían que la salvación vendría del siervo de Yahveh, profeta y rey, que la llevaría a cabo por medio del sufrimiento.<sup>10</sup> En el Nuevo Testamento toda duda se disipa, la salvación viene a los hombres por Dios mismo, Jesucristo, el Hijo de Dios, el Verbo Encarnado, que directamente se comunica con ellos:

"Muchas veces y en muchas maneras habló Dios en otro tiempo a nuestros padres por ministerio de los profetas; últimamente, en estos días, nos habló por su Hijo".<sup>11</sup>

Vale la pena volver sobre ciertos conceptos de la religión católica que definieron la iconografía. Para los cristianos, su dios es un dios trinitario, es decir, se trata de un solo Dios, una substancia, pero tres hipóstasis, tres personas distintas, que son el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Una de estas personas, el Hijo, encarnó compartiendo en la historia la naturaleza humana y fue durante esta etapa que se comunicó con los hombres hablando en su lenguaje, predicando, enseñando, transmitiéndoles directamente, en una palabra, la Revelación en forma para ellos comprensible. Herni Rondet lo expresa en los siguientes términos:

"Cuando aparece Cristo, la revelación es definitiva. Dios no tiene ya nada más que decirnos. La revelación cristiana es, ante todo, la que nos trajo el Verbo Encarnado".<sup>12</sup>

<sup>7</sup> Rone Latourelle, Teología de la Revelación, pág. 9.

<sup>8</sup> Íbidem, pág. 177.

<sup>9</sup> Íbidem, pág. 199.

<sup>10</sup> Íbidem, pág. 39.

<sup>11</sup> Heb. 1,1.

<sup>12</sup> Henri Rondet, Historia del Dogma, pág. 13.

Cristo habla como testigo del Padre. Sólo Él conoce al Padre porque proviene de Él. Por eso puede dar testimonio del Padre y de la misión de salvación que de Él recibió.<sup>13</sup>

Como maestro, Cristo interpretaba las Escrituras con la sabiduría de un rabí y enseñaba el camino a la salvación. Como profeta y predicador, su palabra, inspirada por el Espíritu Santo, era identificada por el pueblo igual que si fuera la de los profetas de la antigua Ley.

Cristo es, en conclusión, el Hijo de Dios revelado y el Dios que se revela. Enseña su doctrina, pero ésta lo tiene por objeto a Él mismo.

Su palabra fue recogida por los apóstoles, sus testigos y heraldos, quedando consignada en los libros que componen el Nuevo Testamento, de los cuales los cuatro Evangelios y los Hechos dan cuenta de su prédica directa, mientras que en los epistolarios se recoge su doctrina y en el Apocalipsis se trata el fin de los tiempos, texto especialmente oportuno en el tema central que trata este trabajo. Con los textos del Nuevo Testamento se cerró el ciclo de la Revelación.<sup>14</sup>

Ambos Testamentos, Antiguo y Nuevo, forman una unidad. Comentando el Espejo Histórico de la obra Los Cuatro Espejos de Vicente de Beauvais (Siglo XIII), Émile Mâle escribió lo siguiente:

"El Antiguo Testamento siempre fue juzgado como una prefiguración del Nuevo. Dios, que todo lo contempla bajo el aspecto de la eternidad, ha puesto una profunda armonía entre el Antiguo y el Nuevo Testamento: el uno no es más que la figura del otro. Lo que el Evangelio nos muestra a plena luz solar, para decirlo como en la Edad Media, el Antiguo Testamento nos lo hace ver a la claridad incierta de la luna y las estrellas...El Antiguo Testamento carece de sentido si no se le relaciona con el Nuevo. Y la sinagoga, que se obstina en explicarlo por sí mismo, lleva [en las figuraciones cristianas] una venda sobre los ojos..."<sup>15</sup>

Cierto es y de sobra. Se glosó cada párrafo del Antiguo Testamento para encontrar el sentido y la prefiguración cristiana. Por poner un ejemplo, en la fuente que brotara de la roca golpeada por Moisés se vio el anuncio del agua y la sangre que brotaron de la herida del costado de Cristo. Es por eso que el arte cristiano recurrirá constantemente a las historias del Antiguo Testamento.

### ***Los escritos apócrifos.***

Junto a los textos de los libros canónicos que comprenden la revelación -únicos considerados de inspiración divina- aparecieron en la comunidad cristiana gran cantidad de escritos que contenían historias, visiones y leyendas muy de gusto popular y que en su momento la Iglesia decidió considerar como no inspirados por Dios. Son los llamados libros apócrifos.<sup>16</sup> Como fuente

<sup>13</sup> Rene Latourell, *Op. Cit.*, pág. 81

<sup>14</sup> Desde épocas tempranas la iglesia vio la necesidad de señalar oficialmente que textos contenían la Revelación, ya que desde principios del siglo II circulaban escritos que eran leídos dándoseles la categoría de "inspirados por dios". El Concilio de Roma en 382 y el III de Cartago de 397 revisaron los textos y fijaron el "Canon" acordándose que fuera de las escrituras "canónicas" nada fuera leído bajo el nombre de escritura de "inspiración divina", autorizándose también a leer las Actas de los Mártires cuando se celebraran sus aniversarios.

<sup>15</sup> Émile Mâle, El Arte Religioso, pág. 61. Es común encontrar, siguiendo la última frase del texto, a la sinagoga representada en el arte cristiano mediante la alegoría de una mujer con los ojos vendados.

<sup>16</sup> A los escritos rechazados por los Padres como no inspirados por Dios en los concilios de Roma de 382 y de Cartago de 397, se les llamó apócrifos (del griego *apokriptos*: secretos) y se les dio solamente valor histórico. Entre éstos últimos están los Apocalipsis apócrifos, importantes en la iconografía de los novísimos. Junto con los evangelios

literaria de la iconografía cristiana, revisten singular importancia. Baste recordar que la historia de Ana y Joaquín, los padres de la Virgen María, está narrada en un Evangelio Apócrifo, el Pseudo Evangelio de Mateo.

Tratándose del tema de las postrimerías, los cristianos de los primeros siglos conocían no sólo el Apocalipsis de Juan de Patmos, sino que tuvieron a su disposición gran cantidad de Apocalipsis no canónicos, relatos fantásticos que en más de una ocasión darían pie a peculiares figuraciones en la iconografía cristiana, como veremos oportunamente a lo largo de este trabajo.

### ***La doctrina de la Iglesia Católica.***

La doctrina es la tercera de las fuentes literarias de la iconografía de los novísimos. Desde la fórmula más antigua del Credo o Símbolo de los Apóstoles,<sup>17</sup> parte esencial del Catecismo Romano, el fin de los tiempos, la resurrección de la carne y el Juicio Final están contenidos entre los Artículos de la Fe (artículos VIII y XII).

Los Padres de la Iglesia, sabedores del poder moral de la prédica sobre los novísimos, recomendaban incesantemente a los fieles pensar en los novísimos como uno de los estímulos más eficaces para apartarse del pecado y cumplir los mandamientos divinos. La recomendación venía desde el libro sagrado conocido como el Eclesiástico:

"En todas tus acciones ten presente tu fin, y jamás cometerás pecado".<sup>18</sup>

Este mensaje veterotestamentario acompañaba con frecuencia en cintas parlantes las pinturas sobre el tema, y como ejemplo tenemos la famosa tabla conocida como "La mesa de los pecados", obra del flamenco Jerónimo Bosch que se exhibe en una de las salas del museo madrileño del Prado. El pueblo lo entendía y era en virtud de la fe en las realidades finales que el clero esperaba que los fieles sintieran un saludable temor de Dios<sup>19</sup> que los llevaría al arrepentimiento de sus pecados y a buscar continuamente la reconciliación con Dios. El Señor había dicho cual sería el desenlace y su dicho era sin duda de temer. El Juicio y su sentencia estaban siempre en la conciencia cristiana. Aquellos encontrados culpables serían enviados al Infierno, mientras que a para los justos estaba reservado del Cielo.

En la labor de exégesis de los Padres de la Iglesia sobre los textos relativos a los novísimos estuvo presente sin duda la influencia de las ideas del pensamiento griego, tan rico en conceptos metafísicos útiles en las soluciones a los enigmas planteados en labor de interpretación. Los cánones (resoluciones o normas) que surgían de las discusiones en las reuniones en los Concilios de la jerarquía eclesiástica estaban inspirados, según se creía, por el Espíritu Santo.

En cartas, encíclicas y letras apostólicas de la sede Romana, así como en la abundante obra de la literatura patristica, encontramos gran cantidad de textos sobre el tema de los novísimos, compuestos por las cuatro postrimerías, a saber: la Muerte, el Juicio, el Infierno y la Gloria. San

---

apócrifos, los Apocalipsis saciaban la curiosidad de los fieles que querían saber mucho más de lo que se decía en los escritos canónicos.

<sup>17</sup> Concilio de Nicea, 325; y de Constantinopla, 382.

<sup>18</sup> Eclesiástico, cap. 7 vers. 36. Biblia de Jerusalén. En la Biblia Vulgata, este texto pertenece al cap. 7, vers. 40

<sup>19</sup> El temor, disturbio causado por la percepción de un peligro inminente o futuro, cuando se trata de "temor de Dios", se interpreta como amar lo que Dios ama y odiar lo que Dios odia. Para la Iglesia Católica, el temor de Dios es un don que el Espíritu Santo pone en el alma para que se porte con respeto delante de la majestad de Dios y para que, sometándose a su voluntad, se aleje de todo lo que pueda desagradarle. El primer paso en el camino de Dios, es la huida del mal, que es lo que consigue este don.



Agustín, (354-430) recomendaba a sus fieles no pensar en lo temporal, que no es sino vileza. Comentando en su *Magna Cogitatio* el salmo 76, aseguraba que el "gran pensamiento" era pensar en lo eterno,<sup>20</sup> en aquello cuyo inicio quedaba marcado con el fin de la vida terrenal. La memoria de la eternidad era tan eficaz como la de la muerte.

Ciertamente para la fe católica el fin último del hombre que anuncian los novísimos se supone eterno. Pero, ¿qué es la eternidad en la que debe pensar el hombre? El asunto fue considerado por San Gregorio Nacianceno, (c.330-389) el cual no explica lo que es, sino lo que no es, y dice:

"La eternidad no es tiempo, ni parte del tiempo, porque el tiempo, y sus partes, pasan; mas de la eternidad no pasa, ni ha de pasar nada. Todos los tormentos con que entra un alma en el Infierno, tan enteros y vivos como fueron al principio, le han de atormentar después de millones de años, y de todos los gozos con que entra el justo en el Cielo, no se ha de menoscabar alguno...La eternidad siempre está entera, siempre es la misma, no pasa nada por ella. Los dolores con que empieza en los condenados, después de mil siglos estarán nuevos y flamantes; la gloria que en el primer instante recibe quien se salva, siempre le parece reciente. No tiene partes la eternidad, toda es una pieza; no hay en ella disminución ni menoscabo".<sup>21</sup>

En la obra del Pseudo Dionisio Areopagita,<sup>22</sup> la eternidad es la inmutabilidad, la inmortalidad, la incorruptibilidad de una cosa toda existente; es un espacio que no perece, sino que siempre está de la misma manera. Es inmutable, porque no se compece con ella mudanza; es inmortal, porque no cabe en ella fin; incorruptible, porque nunca tendrá disminución. Los males y los bienes eternos tendrán estas características.

La extraordinaria importancia de la doctrina de los novísimos se cimentaba precisamente en que se ocupaba de aquello que ocurriría y llenaría la eternidad.

Conforme pasó el tiempo, los Padres de las Iglesias Latina y Griega, adentrándose en la interpretación de los textos, se dieron cuenta de que no todo se había consignado textualmente en las Sagradas Escrituras, viéndose en la necesidad de emitir hipótesis. La revelación, afirmaba san Buenaventura, (1221-1274) no lo comprendió todo, sino lo necesario para la salvación. Entre otras cosas no dichas estaba, por ejemplo, la hora del Juicio Final, y no se había revelado porque era más provechoso ignorarla.<sup>23</sup> Por otra parte los apóstoles, testigos de la revelación directa por Cristo, transmitieron verdades que no estaban consignadas en los evangelios, como por ejemplo la bajada de Cristo a los Infiernos, quinta proposición de fe contenida entre los artículos del Credo.

Existían por lo tanto verdades que había que descubrir mediante la explicitación de lo implícito. Tal era el caso del juicio individual o particular, que debía ocurrir en el momento de la separación del alma del cuerpo y del cual las escrituras no mencionaban nada. Sin embargo los teólogos, escudriñadores de los secretos del saber divino que trabajaron para la inteligencia de la fe, lo pudieron inferir.

<sup>20</sup> San Agustín, *Magna Cogitatio*, in ps. 76. Se refiere al salmo 76 de la versión hebrea, *Oda al Dios Temible*: "Desde los Cielos pronuncias la sentencia, la tierra se amedrenta y enmudece cuando Dios se levanta para el juicio".

<sup>21</sup> Juan Eusebio Nieremberg, *Lo temporal y lo eterno, desengaños de la vida.*, pág.22.

<sup>22</sup> La crítica de quienes han estudiado los textos de Dionisio Areopagita, coincide en que no puede tratarse del discípulo de san Pablo y que la época en que fueron escritos es probablemente finales del siglo V o principios del VI. *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, Madrid, BAC, págs. 47 y ss.

<sup>23</sup> Rene Latourelle, *Op. Cit.* Pág. 171.

Para algunos de los Padres de la Iglesia temprana, entre los cuales se puede citar a san Ireneo (c.130 - c.202), a Clemente de Alejandría (+215), a Tertuliano (160 - ?) o a san Ambrosio, (c.334 - 397) la beatitud de la gloria solo se podía gozar hasta después del juicio final, y por lo tanto, en el intervalo que se iniciaba con la muerte individual, las almas de los justos moraban en un lugar superior esperando el momento en que habrían de volver a habitar en sus cuerpos ya glorificados en el día de la resurrección. Para san Agustín (354 -430) estaba claro que el alma era juzgada en el momento en que abandonaba el cuerpo, como se podía entresacar de la parábola de Lázaro y el rico epulón que traía a cuento san Lucas, en la que después de muertos, Lázaro había subido al Seno de Abraham y el epulón bajado a recibir su terrible castigo en la Gehena, sin que ninguno de los dos hubiera tenido que esperar hasta el día del juicio final.<sup>24</sup>

Tan firmemente se estableció la creencia en el juicio individual, que aquellos que lo negaban, como los nestorianos y los coptos, fueron considerados herejes y expulsados de la Iglesia. Después de siglos de discusiones, la cuestión quedó zanjada oficialmente mediante la constitución de Benedicto XII (1334-1342) titulada *Benedictus Deus* en la que se establece que ha de valer para siempre, por autoridad apostólica, el criterio de que las almas de los hombres reciben su premio o castigo después de la muerte en un juicio instantáneo, y sin tener que esperar al juicio universal.<sup>25</sup>

Conforme pasó el tiempo y mediante la labor de los Padres, la Autoridad de la Iglesia emitió varios manifiestos sobre los novísimos. Paso ahora a mencionar las disposiciones oficiales más importantes:

- Carta *Humani generis*, del papa Pelagio I, dirigida al rey franco Childeberto I. Por su fecha, año de 557, es una de las primeras declaraciones oficiales de la Iglesia sobre los novísimos. Contiene la siguiente manifestación, conocida como "La fe de Pelagio":

"Todos los hombres, en efecto, desde Adán hasta la consumación del tiempo, nacidos y muertos con el mismo Adán y su mujer, que no nacieron de otros padres, sino que el uno fue creado de la tierra y la otra de la costilla del varón, confieso que entonces han de resucitar y presentarse ante el tribunal de Cristo a fin de recibir cada uno lo propio de su cuerpo, según su comportamiento, ora bienes, ora males; y que a los justos, por su liberalísima gracia, como vasos que son de misericordia preparados para la gloria, les dará los premios de la vida eterna, es decir que vivirán sin fin en la compañía de los ángeles, sin miedo alguno a la caída suya; a los inicuos, empero, que por albedrío de su propia voluntad permanecen vasos de ira aptos para la ruina, que o no conocieron el camino del Señor o, conocido, lo abandonaron cautivos de diversas prevaricaciones, los entregará por justísimo juicio a las penas del fuego eterno e inextinguible, para que ardan sin fin. Esta es, pues, mi fe y esperanza, que está en mí por la misericordia de Dios".<sup>26</sup>

- II Concilio de Lyon, XIV Ecuménico (1274). En este sínodo se procuraba encontrar una fórmula que volviera a unir a las iglesias griega y latina. Contiene la llamada profesión de fe de Miguel Paleólogo, en la que éste manifiesta aceptar y profesar la doctrina romana sobre el Juicio

<sup>24</sup> New Advent.org, página de internet, Particular Judgment, citando el testimonio de san Agustín en su obra De anima et ejus origine.

<sup>25</sup> Enrique Denzinger, El Magisterio de la Iglesia pág., 180, num. 530.

<sup>26</sup> Ibidem., pág. 83 núm. 228.

Final y la resurrección "de la carne que ahora llevamos". A diferencia de la carta de Pelagio de 557, que nada decía al respecto del juicio individual o particular, el Paleólogo establece claramente que reconoce la existencia de este juicio y que el alma pasa después de la muerte a recibir el premio o el castigo.<sup>27</sup>

- Constitución *Benedictus Deus*, "De la visión beatífica de Dios y de los novísimos", (mencionada líneas atrás) del papa Benedicto XII (1334.1342), fechada el 29 de enero de 1336:

"Por esta constitución que ha de valer para siempre, por autoridad apostólica definimos que, según la común ordenación de Dios, las almas de todos los santos que salieron de este mundo antes de la pasión de nuestro Señor Jesucristo, así como las de los santos Apóstoles, mártires, confesores, vírgenes, y de los otros fieles muertos después de recibir el bautismo de Cristo, en los que no había nada que purgar al salir de este mundo, ni habrá cuando salgan igualmente en lo futuro, o si entonces lo hubo o habrá luego algo purgable en ellos, cuando después de su muerte se hubieren purgado; y que las almas de los niños recién renacidos por el mismo bautismo de Cristo o de los que han de ser bautizados, cuando hubieren sido bautizados, que mueren antes del uso del libre albedrío, inmediatamente después de su muerte o de la dicha purgación los que necesitaren de ella, aún antes de la reasunción de sus cuerpos y del juicio universal, después de la ascensión del Salvador Señor Nuestro Jesucristo al Cielo, estuvieron, están y estarán en el Cielo, en el reino de los Cielos y paraíso celeste con Cristo, agregadas a la compañía de los santos Ángeles, y después de la muerte y pasión de nuestro Señor Jesucristo vieron y ven la divina esencia con visión intuitiva y también cara a cara, sin mediación de criatura alguna que tenga razón de objeto visto, sino por mostrárseles la divina esencia de modo inmediato y desnudo, clara y patentemente, y que viéndola así gozan de la misma divina esencia y que, por tal visión y fruición, las almas de los que salieron de este mundo son verdaderamente bienaventuradas y tiene vida y descanso eterno, y también las de aquellos que después saldrán de este mundo, verán la misma divina esencia y gozarán de ella antes del juicio universal; y que esta visión de la divina esencia y la fruición de Él suprime en ellos los actos de fe y esperanza, en cuanto la fe y la esperanza son propias virtudes teológicas; y que una vez hubiere sido o será iniciada esta visión intuitiva y cara a cara y la fruición en ellos, la misma visión y fruición es continua sin intermisión alguna de dicha visión y fruición, y se continuará hasta el juicio final y desde entonces hasta la eternidad. Definimos además que, según la común ordenación de Dios, las almas de los que salen del mundo con pecado mortal actual, inmediatamente después de su muerte bajan al Infierno donde son atormentados con penas infernales, y que no obstante en el día del juicio todos los hombres comparecerán con sus cuerpos ante el tribunal de Cristo, para dar cuenta de sus propios actos, *a fin de que cada uno reciba lo propio de su cuerpo, tal como se portó bien o mal*". (2 Cor. 5, 10)<sup>28</sup>.

- Concilio de Florencia, XVII Ecuménico (1438), convocado como un esfuerzo más para poder llevar a cabo la unión de griegos y latinos. Tratando sobre los novísimos, se vuelve a afirmar que aquellos que mueren en gracia son en ese mismo momento recibidos en el Cielo y ven claramente a Dios; del mismo modo que los que mueren en pecado mortal actual bajan de

<sup>27</sup> *Ibidem.*, pág. 168, núm. 464.

<sup>28</sup> *Ibidem.*, pág., 180, núm. 530.

inmediato al Infierno donde son castigadas eternamente.<sup>29</sup> En el texto no se menciona la palabra "juicio". Dios dispone para cada alma un destino por Él conocido desde siempre. El término "juicio" quedará reservado para el Juicio al Final de los Tiempos, el Juicio Universal.

## **II- Las postrimerías. Antecedentes y fundamentos teológicos.**

Vuelvo a reconsiderar el concepto de novísimos,<sup>30</sup> que no en balde aconseja la Sagrada Escritura a los hombres tenerlo presente siempre: *in omnibus operibus tuis memorare novissima tua et in aeternum non peccabis* (Ec. 7,40).

Según lo expresa el Diccionario de las Ciencias Eclesiásticas, la palabra novísimos: "

"...significa lo que de otro modo se llama Postrimerías del Hombre: muerte, juicio, Infierno y gloria. Se llaman postrimerías porque son lo último a donde el hombre va a parar y en donde se fija el destino eterno del alma".<sup>31</sup>

Es en esta fase final donde se logra la plenitud de la redención por Cristo.<sup>32</sup> Por la importancia de su mensaje moral y sus repercusiones sociales, el arte cristiano se ocupó con frecuencia de la representación plástica de las postrimerías y desarrolló sobre ellas un amplio espectro iconográfico.

En este apartado se estudian los antecedentes y fundamentos teológicos de cada una de las postrimerías, origen de las figuraciones cristianas sobre el tema.

### **La muerte.**

En el Antiguo Testamento, la muerte se presenta como la primera de las postrimerías, y se recomienda pensar con frecuencia en ella:

"No temas la sentencia de la muerte, recuerda tu principio y tu fin. Esta sentencia viene del Señor sobre toda carne. ¿Por qué desaprobar el agrado del Altísimo?" (Ec. 41, 3-4)

Del mismo modo, la propuesta espiritual de Cristo en los Evangelios contempla la recompensa en el Más Allá. Hay que morir para que las promesas se cumplan:

"Mi reino no es de este mundo. Si mi reino fuera de este mundo, mi gente habría combatido para que no fuese entregado a los judíos. Pero mi reino no es de aquí". (Juan 18,36)

La frase anterior fue pronunciada en respuesta al interrogatorio de Pilato durante el episodio de su Pasión. Su reino estaba en el Más Allá y por lo mismo la puerta de acceso era la muerte. Pero la llave que abría la puerta del reino se obtenía en vida, y no era otra que la gracia, la amistad con Dios. El cristiano sabía que en el momento de la muerte su suerte eterna estaba decidida.

<sup>29</sup> Íbidem, pág. 201 núm 693.

<sup>30</sup> Como se podrá apreciar en la definición que a continuación se da, novísimos y postrimerías son términos sinónimos.

<sup>31</sup> Diccionario de Ciencias Eclesiásticas, tomo VII, pág. 45

<sup>32</sup> La primera fase, según Santo Tomás de Aquino, es el propio Cristo (redención hecha). La segunda los sacramentos (redención aplicada) y la tercera los novísimos (redención consumada).



En los primeros tiempos del cristianismo la muerte era vista con alegría pues existía la confianza en que Dios acudiría en apoyo del alma fiel para llevarla a la salvación. Morían contentos "por haber sido considerados dignos de sufrir ultrajes por el Nombre".<sup>33</sup> Las figuraciones paleocristianas en las catacumbas romanas manifestaban lo anterior mediante el uso de la imagen-signo, lenguaje cifrado sólo a ellos comprensible y necesario en el entorno hostil en el que practicaban su religión. Si un sepulcro se adornaba con el episodio de Jonás y la ballena, el cristiano sabía que el significado no era otro que la confianza en que del mismo modo que Dios había ayudado al profeta, así ayudaría al difunto llevándolo a la salvación, y que como Jonás, que había salido al tercer día del vientre de Leviatán, identificado con la ballena, resucitaría el difunto para gozar de la dicha eterna.

Pero, ¿qué pasaba exactamente cuando el alma se separaba del cuerpo?<sup>34</sup> Algunos cristianos renombrados lograron saberlo gracias a que supuestamente tuvieron visiones extraordinarias. Una de ellas la encontramos en un escrito apócrifo inspirado en la prédica de san Pablo, de aproximadamente el año 380, conocido como El Apocalipsis de Pablo o también como La Visión de Pablo.<sup>35</sup> En él, Pablo relata la visión que tuvo sobre la muerte de un hombre justo:

"Vi a cierto hombre a punto de morir, y el ángel me dijo: este que ves es un hombre justo. Vi todas sus obras, todo lo que había hecho en el nombre de Dios, todas frente a él en su hora necesaria, y vi al justo encontrar confianza y alivio, y antes de dejar el mundo, los ángeles buenos y malos, mas éstos no habitaban en él, sino los buenos, que tomaron posesión de su alma, conduciéndola hasta que abandonó el cuerpo: y elevaron al alma diciéndole: Alma, reconoce bien tu cuerpo mientras lo abandonas, porque es necesario que regreses a él en el día de la resurrección y recibas lo prometido a los justos. Recibida el alma del cuerpo, la besaron con familiaridad diciéndole: has hecho la voluntad de Dios mientras estuviste en la tierra. Y vino hacia ella el ángel que la acompañaba día y noche y le dijo: Alma, me regocijo en ti, porque has hecho la voluntad de Dios en la tierra, y yo he relatado a Dios todas tus obras".<sup>36</sup>

Finalmente, los ángeles lo llevan a la presencia de Dios, conducidos por el arcángel san Miguel, encargado de hacer la presentación:

"Este es el Dios de todas las cosas, que te hizo a su imagen y semejanza. Y señalando al alma exclamó [san Miguel]: Dios, recuerda sus actos puesto que esta es el alma cuyas obras yo puse ante ti, haciendo lo que acordó tu juicio".<sup>37</sup>

Más adelante, el apóstol da cuenta del escenario de la muerte del impío, básicamente el mismo, pero en este caso son los ángeles malignos los que encuentran su lugar en él. Los ángeles buenos exclaman:

<sup>33</sup> Hechos, 5.41. La nota de este versículo en la Biblia de Jerusalén explica que ese "Nombre", no es otro que el de Jesús.

<sup>34</sup> La separación del alma del cuerpo es una hipótesis antropológica dentro de una visión griega de tipo platónico aplicada en la teología cristiana en el ambiente greco-romano, como se podrá apreciar más adelante al tratar de los antecedentes en el mundo griego del juicio individual.

<sup>35</sup> Esta obra fue clasificada por los padres dentro de los escritos apócrifos, negándole por lo mismo el haber sido inspirada por Dios. Varios fueron los concilios que se ocuparon de fijar los textos de inspiración divina o textos canónicos. En el Concilio de Laodicea, celebrado en el año de 390, y en el que se fijan los escritos canónicos, El Apocalipsis de Pablo, supuestamente escrito algunos años antes, no está incluido.

<sup>36</sup> Apocalyps of Paul. Pág. 4. WWW: Newadvent.org. Fathers of the Church. La traducción del inglés es del autor.

<sup>37</sup> Ídem. Esta es una de las fuentes que justifica la aparición de Miguel en las obras plásticas del Juicio.

"¡Oh, hubiera sido mejor para él que no hubiera nacido!"

Los demonios extraen el alma del cuerpo y la obligan a dar un buen vistazo a su cadáver puesto que deberá, al igual que en el caso de los justos, retomarlos el día de la resurrección. En él recibirán el castigo por sus pecados e impropiedades. El ángel del Tártaro<sup>38</sup> arroja al alma en desgracia al lugar oscuro del llanto y crujir de dientes.

Se sabe pues, que desde el siglo IV se vislumbraban las circunstancias misteriosas de la muerte y que el alma no la afrontaba sola, sino con la asistencia de los ángeles.

Así, en los datos suministrados por el apócrifo Apocalipsis de Pablo se encuentran importantes elementos figurativos que no habrían de pasar inadvertidos a los pintores cristianos, como la presencia de las potencias del bien y del mal y su asistencia al alma para poder abandonar el cuerpo o el papel preponderante del Arcángel san Miguel como presentador de las almas al Justo Juez y la idea de la necesidad de recuperar el cuerpo para en él recibir el castigo o con él disfrutar del premio. Estas consideraciones estarán presentes en la iconografía medieval de los libros del *Ars Moriendi* y en general informaran la plástica sobre el tema en la producción artística novohispana.

Por otra parte, en sus escritos canónicos, san Pablo establece que la muerte fue vencida por Cristo, quién la convirtió en vida para quienes se habían incorporado a su doctrina por medio del bautismo, y en eterna perdición para los que no creyeron en Él. La muerte física es una situación límite existencial, sujeta a las leyes del tiempo. Afecta a nuestro cuerpo, en el que está domiciliada el alma. La vida cambia, no se destruye; se destruye la habitación terrestre y se prepara un domicilio eterno, en el Cielo o en el Infierno.<sup>39</sup> Ante lo temporal, el apóstol alerta a resistir y aguardar la morada definitiva en Cristo. La esperanza convierte la muerte física en un despojo liberador del alma, conveniente y deseable. Sin embargo, Pablo remite la consideración de lo temporal a la idea de que el tiempo, siempre breve en comparación con lo eterno, debe ser aprovechado conociendo la voluntad de Dios.

Ante la realidad ineludible de la muerte y la tristeza que produce entre los fieles la ausencia irremediable que queda como consecuencia de un fallecimiento, la Iglesia les procuró el alivio y consuelo de la oración. Procuró, del mismo modo, que ningún difunto cayera en el olvido estableciendo el día 2 de noviembre como el día de conmemoración de los fieles difuntos. El color litúrgico es, como podía esperarse, el negro, color oficial del luto eclesiástico.

Ocuparse de los muertos no es, ciertamente, ocuparse de la muerte. Es claro que a los que se habían salvado no les era ya necesaria la oración de los vivos, y a los condenados de nada les podía aprovechar ya. La oración por los difuntos significa una comunicación -promovida por la Iglesia- de los vivos con aquellas almas que se habían salvado pero que habían quedado retenidas en el purgatorio antes de poder ingresar al Cielo. Ellas podían ser asistidas por los vivos durante su estancia en ese aposento de purificación mediante oraciones y sufragios, entre los cuales la celebración eucarística resultaba ser el más eficaz. Según Johanes Quasten, el testimonio más antiguo de la celebración de la eucaristía en beneficio de los difuntos lo encontramos en un escrito apócrifo, los Hechos de Juan, compuesto en Asia Menor a mediados del siglo II. Por él sabemos de esta piadosa costumbre y que Juan, Andrónico y otros hermanos, se reunieron en el sepulcro de

<sup>38</sup> En la mitología griega, lugar de castigo para los malvados. Veronica Ions, The World's Mythology, pág. 100.

<sup>39</sup> Estos comentarios sobre las ideas de san Pablo están recogidas del libro Los Novísimos como motivación en la pastoral de san Pablo, del sacerdote jesuita Rafael López Olea.

Dusiana para celebrar la ceremonia conmemorativa de la Última Cena que se conocía como la *fractio panis*, es decir, la fracción del pan.<sup>40</sup>

Aparte de la celebración oficial del 2 de noviembre, existía en la cristiandad la costumbre de decir todos los lunes misa por los difuntos. ¿Por qué los lunes? El origen de esta tradición lo encontramos en el Apocalipsis de Pablo,<sup>41</sup> según el cual el apóstol, conmovido ante el horrible espectáculo de los tormentos a que eran sometidos los condenados en el Infierno, pidió a Dios piedad por las desdichadas almas, y si bien no pudo lograr su perdón, si obtuvo del Señor que al menos durante el día y la noche del domingo, día del Señor, pudieran descansar. Se consideró que sin duda alguna este alivio otorgado a los condenados era aplicable a las ánimas del purgatorio, por lo que todos los lunes, al volver a la hoguera, las ánimas eran obsequiadas con el exquisito refrigerio de la celebración eucarística.

Durante la Edad Media, la muerte, como consecuencia de la epidemia de mediados del siglo XIV conocida como la "peste negra", la más letal y espantosa de cuantas habían ocurrido, se hizo presente al mismo tiempo en las puertas de todos los hogares. Miles de gentes perdieron irremediablemente la vida en forma masiva y en tiempos de paz. Se cree que más de dos tercios de la población europea desapareció atacada por esta enfermedad.<sup>42</sup>

Un testigo presencial de este terrible flagelo fue Juan Boccaccio, (1313-1375) quién se dio cuenta de cómo la peste se acercaba a Florencia, a dónde llegó en 1348. En su obra El Decamerón dejó vívidas descripciones del paso de la mortal enfermedad por la ciudad. El cuerpo de los hombres y mujeres afectados se cubrían de bubas o tumores negros en las ingles o en las axilas que reventaban causando la muerte a más tardar dentro de los tres días siguientes al contagio. Otra manifestación eran unas manchas negras o azules, grandes y espaciadas o pequeñas y abundantes. Era tan grande el temor al contagio que los enfermos eran abandonados por sus parientes, muriendo solos y sin la asistencia de los auxilios espirituales.

La gente veía en la peste una manifestación del *dies irae*, del día de la justa ira de Dios. El evento produjo al mismo tiempo un terror sacro e incontenible y un anhelo inmediato de gozar la vida:

"!Todos evitaban y huían a los enfermos y a cuanto los rodeaba para no ocuparse más que de su salud. Creían que la sobriedad y la moderación eran el mejor preservativo, vivían aparte, guareciéndose en pequeños grupos en las casas donde no había enfermos. Allí no comían nada más que alimentos escogidos y bebían excelentes vinos. Rehuían cualquier exceso, no hablaban y no permitían que nadie hablase de lo que sucedía afuera, ni de muerte ni enfermedad. En fin, pasaban el tiempo haciendo música o saboreando cuantos placeres podían procurarse. Otros, por el contrario, estaban convencidos de que el mejor remedio contra tan gran mal era el beber mucho, el cantar y divertirse sin cesar, el de ir y venir satisfaciendo todos sus caprichos y riéndose de todo".<sup>43</sup>

Como consecuencia los ritos mortuorios fueron casi suprimidos y la gente abandonaba la vida sin testigos y en casi total soledad. Acompañado si acaso por unos cuantos cargadores, llegaba

<sup>40</sup> Johanes Quasten, Patrología, pág. 142.

<sup>41</sup> Apocalipsis de Pablo, pág. 14.

<sup>42</sup> Flagelos semejantes ocurrieron en la Nueva España diezmando en forma atroz a la población indígena, y sabemos por los cronistas de las órdenes mendicantes que en ocasiones no quedaba ni siquiera quién enterrara a los muertos.

<sup>43</sup> Juan Bocaccio, El Decamerón, pág. 14.

el cadáver al desolado lugar de la sepultura. La idea de que todo es vanidad se hizo presente convirtiéndose en una triste realidad:

"¡Oh, qué de grandes palacios, de hermosas casas, de nobles viviendas habitadas por numerosas familias quedaron sin dueños y sin criados! ¡Oh, qué de apellidos ilustres, de opulentas herencias, qué de riquezas no tuvieron sucesor! ¡Cuántos hombres ilustres, mujeres hermosas y jóvenes amables y bizarros a los que Galeno, Hipócrates o Esculapio hubieran creído en un estado de salud perfecto, comieron por la misma mañana con sus parientes, sus compañeros, sus amigos y cenaron por la noche en el otro mundo con sus antepasados!"<sup>44</sup>

Los médicos de los reyes y de la corte pontificia, que tenía en esa época su sede en la ciudad de Avignon, no tenían respuesta sobre el origen del mal ni conocían su curación.

Cuando el flagelo hubo pasado, la actitud hacia la muerte se volvió ambivalente. La descomposición de la naturaleza material del hombre había quedado como nunca en evidencia. La putrefacción del cadáver había hecho reflexionar sobre la fugacidad de la vida despertando el deseo de aprovecharla lo más posible y sin dilación alguna. En muchas ciudades, como París, gente que gozaba de salud vagabundeaba alegremente de taberna en taberna, lo que hizo necesario que el rey Juan I emitiera una ordenanza en la que prohibía a las personas sanas de cuerpo el permanecer ociosas y pedir limosna, ordenando a los religiosos que en sus sermones apoyaran estas disposiciones indicando a los fieles que no debían de ninguna manera dar limosnas a mendigos saludables que podían ganarse la vida.<sup>45</sup> Por otro lado, el espectro de la muerte sería usado por los predicadores medievales para alejar a las gentes del pecado.

La muerte, dulcificada por tantos siglos con la idea de la resurrección y la salvación, volvía a ser terrible y por lo tanto había que enseñar a la gente a morir. A finales del siglo XIV aparecen los libros del *Ars Moriendi* con textos e imágenes que muestran el itinerario que hay que seguir para abandonar esta vida. Una de las primeras reglas de la buena muerte es que ésta debe ser pública, hay que morir rodeado de todos aquellos que están aún vivos porque morir es predicar, es proclamar la vanidad de las cosas perecederas. Nada se temerá más que la muerte súbita o imprevista. El lecho es el campo de la última batalla. Los actores en este último drama, los ángeles y los demonios, trataban de apoderarse del alma siguiendo la tradición del *Apocalipsis de Pablo*, como ha quedado apuntado unos párrafos atrás. Es el momento en que los textos del *Ars Moriendi* recomiendan que el moribundo tienda los brazos a Cristo para asegurarse la salvación<sup>46</sup>.

Al final del trance, lo que quedaba en este mundo era el cadáver. Todo el mundo quería lo mejor para los despojos de sus deudos. Cada quién, según su posición, se preocupó de enterrarlos con la mayor dignidad posible. Una simple lápida no parecía ya suficiente. La nueva cultura funeraria se manifiesta en monumentos de diversas categorías, procurándose que la tumba mostrara el rango y el poder que el muerto había tenido en vida. La sombra de la muerte que había venido a dar vida a esta nueva manifestación cultural se revela en la arquitectura, la pintura y la escultura. El arte sacro había incorporado el tema de la muerte a su repertorio. Los grandes mausoleos, las pinturas de *vanitas* y la estatua yacente se pusieron de moda.

Ante el recuerdo de la muerte solitaria y el abandono de los cadáveres durante la peste, y bajo la influencia de los *Ars Moriendi*, los cristianos anhelaban morir dignamente. La muerte en el lecho, asistido de los auxilios espirituales y rodeado el agonizante de sus deudos y de sus oraciones,

<sup>44</sup> *Ibidem*, pág. 16.

<sup>45</sup> Georges Duby. *Europa en la Edad Media*, pág. 133.

<sup>46</sup> *Ibidem*, pág. 162.



vendrá a ser, aún siglos después de la desaparición del flagelo, el modelo de la muerte perfecta del cristiano, que será recogido por la plástica perpetuando para generaciones posteriores tan deseable anhelo.

### ***El Juicio.***

El Juicio es, de las postrimerías, aquella que se ilustró con más profusión. No sin razón, pues había sido proclamado con toda claridad en las Sagradas Escrituras, tanto en el Viejo como en el Nuevo Testamento. La creencia en un Juicio Final prevaleció siempre en todos los lugares y en todas las épocas.

Desde los inicios, los cristianos esperan con reverencial temor este momento solemne que implica el fin de la historia humana y en el que cada alma habrá de ser juzgada y cumplirá con su destino eterno y final.

La idea de un juicio a los difuntos no era original del cristianismo. La encontramos ya en el mundo del paganismo griego:

"En tiempos de Cronos regía entre los hombres una ley que ha subsistido siempre y subsiste aún entre los dioses, según la cual el que entre los mortales ha observado una vida justa y santa va después de su muerte a las Islas Afortunadas donde goza de una felicidad perfecta al abrigo de todos los males, y por el contrario, el que ha vivido en la injusticia y en la impiedad, va al lugar del castigo y del suplicio, llamado Tártaro".<sup>47</sup>

De acuerdo con la religión griega, al principio los hombres se presentaban al juicio en el último día de su vida y ante jueces vivos. Algunos, que tenían el alma corrompida, poseían cuerpos bellos y nobles, engañando a los jueces que pensaban que tales cuerpos pertenecían sin duda a hombres que habían llevado una vida digna y habían obrado siempre bien. Por lo mismo, Zeus decidió juzgar a los hombres después de su muerte, despojados del ornato que significaba la masa de carne que conformaba su cuerpo, y por jueces que hubieran también muerto.<sup>48</sup> La total desnudez significaba despojar al alma del cuerpo, prevaleciendo este simbolismo en las obras cristianas sobre el tema.

Para el cristiano, el juicio ocurría siempre después de la muerte, y ni había habido ni podía haber engaño alguno porque no había cosa ni pensamiento desconocido por el Juez puesto que éste era no otro que el omnisciente creador del universo.

Un juicio, una sentencia, un lugar de premio, un lugar de castigo. Son las mismas premisas, comunes a todo proceso, presentes en el entorno griego y en el mundo cristiano. Las Islas Afortunadas o la Gloria, el Tártaro o el Infierno. Al morir, la suerte estaba echada.

### ***El juicio particular o individual:***

La creencia en este juicio quedó justificada al tratar sobre las generalidades de la doctrina de los novísimos en este mismo capítulo. Toca ahora profundizar un poco y distinguir entre el juicio individual y el universal. El primero ocurre en el momento del óbito. El alma comparece de inmediato ante Dios y debemos suponer que es juzgada, puesto que recibe su premio o su castigo acto seguido. El segundo es un momento solemne, al que atiende la creación entera, recobrando las

<sup>47</sup> Platón, *Gorgias o de la Retórica*, Op. Cit. Pág. 201

<sup>48</sup> *Íbidem*, pág. 202.

almas el cuerpo que tuvieron en vida, y trae como consecuencia el fin de la historia humana. Veamos los antecedentes en el mundo griego y la Biblia.

El concepto, tan difuso en el entorno cristiano, de que el alma separada del cuerpo por la muerte es de inmediato juzgada, aparece claramente en el filósofo griego Platón, quién pone en boca de Zeus la siguiente afirmación:

"También es preciso que el juez [...] examine inmediatamente [...] el alma de cada uno después que haya muerto".<sup>49</sup>

Ahora bien, ¿qué tan "inmediatamente" era juzgada el alma? Parece que antes tenían que llegar hasta un lugar determinado:

"Cuando los muertos llegan al lugar al que les ha conducido su guía, se les somete a un juicio, para saber si su vida en este mundo ha sido santa y justa o no".<sup>50</sup>

En el Antiguo Testamento prevaleció por mucho tiempo la idea de que el juicio de Yahveh era colectivo. Las historias del Viejo Testamento atestiguan como cuando se sentía ofendido, descargaba su ira contra la totalidad del pueblo judío.

En Ezequiel el oráculo cambia de tono y alude a una actitud de juicio particular a cada individuo, consecuencia de la idea de la responsabilidad individual:

"La palabra de Yahveh me fue dirigida en estos términos: ¿Por qué andan repitiendo este proverbio en la tierra de Israel: Los padres comieron el agraz, y los dientes de los hijos sufren la dentera? Por mi vida, oráculo del Señor Yahveh, que no repitan más este proverbio en Israel. Miren, todas las vidas son mías, la vida del padre lo mismo que la del hijo, mías son. El que peque es quién morirá". (Ez. 18, 1-6)

En el Nuevo Testamento no aparece referencia alguna respecto al juicio particular. ¿Tendrían las almas que esperar entre el momento de la muerte individual y el Juicio Final para cumplir su sentencia? Si tal era el caso, ¿En qué lugar se llevaba a cabo esa espera? ¿Permanecían juntos culpables e inocentes? Como ya quedó dicho, fueron los Padres de la Iglesia<sup>51</sup> los que debieron a través del tiempo emitir hipótesis para despejar las dudas. Santo Tomás de Aquino expresó la necesidad del juicio particular en los siguientes términos:

"Cada hombre es una persona singular y es también parte del género humano; por lo cual se le debe un doble juicio: uno singular, que se le hará a él en persona después de su muerte, otro, al fin del mundo, cuando se haga el juicio Universal de todo el género humano por la universal separación de los buenos y de los malos".<sup>52</sup>

<sup>49</sup> *Ibidem*. Pág. 201.

<sup>50</sup> *Ibidem*, *Fedón o el Alma*, pág. 428.

<sup>51</sup> Textos como el de Lucas, 23,43, en que Jesús dice al ladrón Dimas: "Hoy estarás conmigo en el Paraíso", dieron pie a la doctrina del Juicio Individual. San Agustín, en su obra *De anima et ejus origine* da testimonio de la firme creencia que la Iglesia sostenía sobre el Juicio Individual: "...las almas son juzgadas cuando abandonan el cuerpo, antes de pasar a serlo en el Juicio al que asistirán después de haberse reunido con su cuerpo". Numerosos concilios sustentaron la doctrina, siendo el más importante quizá el Concilio de Florencia, de 1438-45, en esclareció la cuestión en la Bula *Laetaentur coeli*. Enrique Denzinger, *El magisterio de la Iglesia*, pág. 200.

<sup>52</sup> José M. Gallegos, *La allendidad cristiana*, pág. 174.

Como conclusión sobre el tema del juicio individual, la doctrina sostiene que es una verdad *proxima fidei*, explicitación de lo implícito que se desprende de la creencia de la remuneración inmediata después de la muerte, criterio que concuerda con aquello que Sócrates discutía con sus discípulos y que Platón consignó en el diálogo "Fedón o el Alma", comentado con anterioridad.

En la actualidad, la Iglesia recomienda a los predicadores procurar no usar la palabra "juicio" para esta etapa del proceso debido a que desvirtúa la fuerza del Juicio Final, tan presente en los Evangelios, que implica la vuelta del Señor y la resurrección de los muertos, y por lo tanto, la plenitud definitiva del alma humana. Este criterio parece haber prevalecido siempre pues en ninguno de los textos conciliares aparece la palabra "juicio" si no es para ser aplicada al Juicio Final. La falta de interés de la Iglesia al respecto explica la escasa iconografía sobre el juicio individual o particular. Al lapso<sup>53</sup> entre el juicio individual y el Juicio Final, y en el cual las almas han recibido ya su castigo o su premio, la Iglesia le llama el estado de "anteplenitud del alma".<sup>54</sup>

### ***El Juicio Final.***

Es este el momento del que se han ocupado los textos revelados de ambos Testamentos y donde se establece claramente el destino final del hombre. La noción de un juicio público y abierto a las almas existe en el mundo de la filosofía griega:

"Se dice que, después de la muerte de alguno, el genio, que le ha conducido durante la vida, lleva el alma a cierto lugar donde se reúnen todos los muertos para ser juzgados, a fin de que vayan desde allí al Hades con el guía, que es el encargado de conducirles de un punto a otro; y después que hay recibido ahí los bienes y los males a que se han hecho acreedores, y han permanecido en aquella estancia todo el tiempo que les fue designado, otro conductor los vuelve a la vida presente después de muchas revoluciones de siglos...El alma, dotada de templanza y sabiduría, sigue a su guía voluntariamente, porque sabe la suerte que le espera; pero la que está clavada a su cuerpo por sus pasiones, como dije antes, y permanece largo tiempo ligada a este mundo visible, sólo después de haber resistido y sufrido mucho, es cuando el genio que la ha destinado consigue arrancarla como por fuerza y a pesar suyo. Cuando llega de esta manera al punto donde se reúnen todas las almas, si es impura, se ha manchado en algún asesinato o cualquiera otro crimen atroz, acciones muy propias de su índole, todas las demás almas huyen de ella, y la tienen horror, no encuentra ni quién la acompañe ni quien la guíe, y anda errante y completamente abandonada, hasta que la necesidad la arrastra a la mansión que merece. Pero el que ha pasado la vida en la limpieza y en la pureza, tiene a los dioses mismos por compañeros, por guías, y va a habitar el lugar que le está preparado".<sup>55</sup>

Esa oscura y triste reunión de almas del mundo griego, en el cristianismo es el momento culminante de la historia humana. En la literatura canónica abundan los textos referidos a este juicio, que alude a un orden futuro, pero un futuro más allá del espacio y del tiempo, un orden trascendente, antes de empezar el tiempo, original, definitivo y final que se inicia más allá de la historia. No alude al futuro simple de los tiempos de la historia humana.

<sup>53</sup> En la eternidad no hay tiempo.

<sup>54</sup> Marciano Vidal, *Escatología Cristiana*, pág. 70.

<sup>55</sup> Platón, *Diálogos, Fedón o del Alma*, pág. 425.

En los escritos del Antiguo Testamento hay que tener en cuenta que fueron llevados a cabo por los profetas, quienes no distinguieron en sus obras lo histórico y lo trascendente y superponen ambos planos de futuro.<sup>56</sup> La anterior consideración es pertinente para entender las profecías escatológicas veterotestamentarias. Como una constante en sus escritos, el día del Juicio Final, el "Día del Señor",<sup>57</sup> se vería precedido de una serie de fenómenos cósmicos celestes y terrestres: temblores de tierra, fuego destructor, frío, oscuridad, tormentas, truenos, relámpagos, etcétera.<sup>58</sup>

Los textos más importantes al respecto de la Vieja Ley son:

- Isaías. El libro de Isaías dedica los capítulos 24 a 27<sup>59</sup> a la descripción del fin del mundo y la resurrección de los cuerpos: muerte y olvido para unos, júbilo para otros:

"Los muertos no vivirán, las sombras no se levantarán, pues los has castigado, los has exterminado y has borrado todo recuerdo de ellos...Revivirán tus muertos, tus cadáveres resurgirán, despertarán y darán gritos de júbilo los moradores del polvo, porque rocío luminoso es tu rocío, y la tierra echará de su seno las sombras". (Is., 26, 14 y ss.)

El capítulo 65 toca el tema del Juicio Final:

"La mano de Yahveh se dará a conocer a sus siervos, y su enojo a sus enemigos. Pues he aquí que en fuego viene y como torbellino son sus carros, para desfogar su cólera con ira, y su amenaza con llamas de fuego. Porque con fuego Yahveh va a juzgar y con su espada a toda carne, y serán muchas las víctimas de Yahveh".

- Ezequiel. La visión de este profeta describe con crudo realismo la tétrica escena de la resurrección de los muertos:

"Yahveh me sacó y me puso en medio de la vega, la cual estaba llena de huesos...Yo profeticé como se me había ordenado, y mientras yo profetizaba se produjo un ruido. Hubo un estremecimiento, y los huesos se juntaron unos con otros. Miré y vi que estaban recubiertos de nervios, la carne salía y la piel se extendía por encima, pero no había espíritu en ellos. Él me dijo: profetiza al espíritu, profetiza, hijo de hombre. Dirás al espíritu: Así dice el Señor Yahveh: Ven, espíritu, de los cuatro vientos, y sopla sobre estos muertos para que vivan. Yo profeticé como se me había ordenado, y el espíritu entró en ellos; revivieron y se incorporaron sobre sus pies, era un enorme, inmenso ejército". (Ez. 37, 1-10)

Más de un pintor debió de haber recibido el encargo de llevar a la plástica el terrible momento. Un buen ejemplo es la obra de Francisco Collantes (1597-1656) que se exhibe en el Museo del Prado. (Fig. no. 1)

<sup>56</sup> Vicente Collado Bertomeu, Escatologías de los Profetas, pág. 12

<sup>57</sup> (Joel, 2,31.

<sup>58</sup> Ibidem., pág. 95

<sup>59</sup> Los capítulos 24-27 pertenecen al género apocalíptico.



- Joel. Para el profeta Joel el juicio parte de la idea de un proceso judicial contra las naciones, señalando los diversos momentos de este proceso: anotación cronológica, convocación del reo, cargos contra el imputado, diálogo o defensa entre el reo y Yahveh, sentencia de Yahveh y ejecución de la sentencia:

"Congregaré a todas las naciones, y las haré bajar al Valle de Josafat, allí entraré en juicio con ellas...¡Despiértense y suban las naciones al Valle de Josafat! Que ahí me sentaré yo para juzgar a todas las naciones circundantes...El sol y la luna se oscurecen, las estrellas retraen su fulgor. Ruge Yahveh desde Sión, desde Jerusalén da su voz: ¡El Cielo y la Tierra se estremecen! Más Yahveh será refugio para su pueblo, una fortaleza para los hijos de Israel". (Jl, 4, 1-17)

- Miqueas. En la visión de éste profeta, se percibe, como en Joel, la idea de un proceso a una nación: el pueblo elegido de Israel. Yahveh reprocha y amenaza, pero también promete y da la esperanza de un futuro bienaventurado.

- Zacarías. En el capítulo 14, en tono escatológico, el discurso alude al juicio así como a Jerusalén como patria celestial del pueblo fiel.<sup>60</sup> Se anuncia la proximidad del día de Yahveh:

"Y vendrá Yahveh mi Dios y todos los santos con él. Aquél día no habrá luz, sino frío y hielo. Un día único será, conocido sólo de Yahveh...Y será Yahveh rey sobre toda la tierra: ¡El día aquel será único Yahveh y único su Nombre! Toda esta tierra se tornará llanura, desde Gueba hasta Rimmón, al sur de Jerusalén. Y ésta, encumbrada, será habitada en su lugar, desde la Puerta de los Ángulos, y desde la Torre de Jananel hasta los Lagares del rey. Se habitará en ella y no habrá más anatema: ¡Jerusalén será habitada en seguridad!...Y todos los supervivientes de todas las naciones que hayan venido contra Jerusalén subirán de año en año a postrarse ante el Rey Yahveh Sebaot y a celebrar la fiesta de las Tiendas. Y para aquella familia de la tierra que no suba a Jerusalén a postrarse ante el rey Yahveh Sebaot no habrá lluvia". (Zc. 14, 5 y ss.)

- Deuteronomio. En los capítulos 32 y 29. Moisés recuerda al pueblo de Israel que no debió olvidar los beneficios divinos y tener presentes los novísimos:

*"Utinam saperent et intelligerent et novissima providerent.* Si fueran sabios, podrían entenderlo y sabrían vislumbrar su suerte última". (Dt. 32, 29)<sup>61</sup>

- Eclesiástico. El Eclesiástico es un libro escrito por Ben Sirá cuando Palestina se encontraba bajo la dominación helénica de los reyes de la dinastía greco macedonia fundada por Seleuco. Durante esa época, los judíos sufrieron la influencia de la filosofía griega, que estimuló en su pensamiento la reflexión sobre el Más Allá.<sup>62</sup> El autor, procurando dar a los fieles la pauta para un futuro venturoso, les aconseja no andar por el camino de los pecadores, que "está bien enlosado, pero a cuyo término está la fosa del Sheol" (Ec. 21, 10) y recordar "la ira de los últimos días", (Ec.18,24) sin perder ni un momento el saludable temor de Dios y así llegar sin problemas al día de la muerte:

<sup>60</sup> Íbidem., pág. 91

<sup>61</sup> Este texto figura frecuentemente en las cartelas de las obras pictóricas del género.

<sup>62</sup> Georges Minois, Op. Cit. Pág. 83.

"Para el que teme al Señor todo irá bien al fin, en el día de su muerte se les habrá de bendecir. Principio de la sabiduría es temer al Señor, fue creada en el seno materno juntamente con los fieles...Plenitud de la sabiduría es temer al Señor, ella les embriaga de sus frutos...Corona de la sabiduría el temor del Señor, ella hace florecer paz y buena salud". (Ec. 1, 11y ss.)

Y más adelante:

"Los que teméis al Señor, aguardad su misericordia, no os desviéis, para no caer. Los que teméis al Señor, confíaos a él, y no os faltará la recompensa. Los que teméis al Señor, esperad bienes, contento eterno y misericordia". (Ec.,2,7-9)

Finalmente, en el epílogo está escrita la siguiente frase:

"Todo está dicho. Teme a Dios y guarda sus mandamientos, que eso es ser hombre cabal. Porque toda obra la emplazará Dios a juicio. También todo lo oculto, a ver si es bueno o malo".

Con respecto al Nuevo Testamento que consigna, como es sabido, la Revelación hecha directamente por Jesucristo, podemos decir que el Juicio Final es sumamente importante. Encontramos los siguientes comentarios sobre esta postrimería:

- Evangelio según San Mateo. Este evangelista recoge las siguientes palabras del Maestro:

"Cuando el Hijo del Hombre venga en su gloria acompañado de todos sus ángeles, entonces se sentará en su trono de gloria. Serán congregadas delante de él todas las naciones y él separará a los unos de los otros como el pastor separa las ovejas de los cabritos. Pondrá las ovejas a su derecha y los cabritos a su izquierda. Entonces dirá el Rey a los de su derecha: ¡Venid benditos de mi padre, recibid la herencia del Reino preparado para vosotros desde la creación del mundo! Porque tuve hambre y me disteis de comer, sed y me disteis de beber; era forastero y me acogisteis; estaba desnudo y me vestisteis; enfermo y me visitasteis; en la cárcel y vinisteis a verme. Entonces los justos le responderán: Señor, ¿Cuándo te vimos hambriento y te dimos de comer? o sediento y te dimos de beber; cuándo te vimos forastero y te acogimos; o desnudo y te vestimos? ¿Cuándo te vimos enfermo o en la cárcel y fuimos a verte? Y el Rey les dirá: En verdad os digo que cuanto hicisteis a unos de estos hermanos míos mas pequeños, a mí me lo hicisteis. Entonces dirá también a los de su izquierda: ¡Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno preparado para el diablo y sus ángeles! Porque tuve hambre y no me disteis de comer; tuve sed y no me disteis de beber; era forastero y no me acogisteis; estaba desnudo y no me vestisteis. Entonces dirán también éstos: ¿Cuándo te vimos hambriento o sediento o forastero o desnudo o enfermo o en la cárcel, y no te asistimos? Y entonces les responderá: En verdad os digo que cuanto dejasteis de hacer con uno de estos más pequeños, también conmigo dejasteis de hacerlo. E irán estos a un castigo eterno, y los justos a una vida eterna".<sup>63</sup>

<sup>63</sup> Mateo, cap.25, 31-46.

- Evangelio según San Lucas. Cristo reafirma la resurrección de los muertos contestando al argumento con el cual los saduceos, que no creían en la resurrección, le habían desafiado:

"Maestro, Moisés nos dejó escrito que si muere el hermano de alguno, que estaba casado y no tenía hijos, que su hermano tome a la mujer para dar descendencia a su hermano. Eran siete hermanos: habiendo tomado mujer el primero, murió sin hijos y la tomó el segundo, luego el tercero del mismo modo los siete murieron también sin dejar hijos. Finalmente también murió la mujer. Ésta pues, ¿de cuál de ellos será mujer en la resurrección? Porque los siete la tuvieron por mujer. Jesús les dijo: los hijos de este mundo toman mujer o marido pero los que alcancen a ser dignos de tener parte en aquel mundo y en la resurrección de entre los muertos, ni ellos tomarán mujer, ni éstas marido, ni pueden ya morir porque son como ángeles y son hijos de Dios siendo hijos de la resurrección. Y que los muertos resucitan lo ha indicado también Moisés en lo de la zarza cuando llama al Señor el Dios de Abraham, el Dios de Isaac y el Dios de Jacob. No es un Dios de muertos, sino de vivos, porque para él todos viven".<sup>64</sup>

- Epístolas de San Pablo.

Varias veces el apóstol hace referencia sobre el final de los tiempos en su correspondencia con los fieles de las nuevas iglesias por él fundadas. En sus epístolas menciona el Juicio Final sin alusión alguna a algo que pudiera parecerse a un tribunal humano. Para Pablo, no hay un juicio particular. El Juicio ocurrirá el día de la parusía, que coincidirá con él, los muertos resucitarán y cada uno será retribuido según sus obras. La realidad esencial del Juicio es por lo tanto el encuentro con Dios.

En su carta a Timoteo el apóstol recuerda a su discípulo el juicio final y la resurrección con las siguientes palabras:

"Te conjuro en presencia de Dios y de Cristo Jesús que ha de venir a juzgar a vivos y muertos".<sup>65</sup>

- Hechos de los Apóstoles.

En la casa de Cornelio en Cesárea, San Pedro da fe de que Cristo será constituido juez de vivos y muertos:

"Verdaderamente comprendo que Dios no hace acepción de personas, sino que en cualquier nación el que le teme y practica la justicia le es grato. Él ha enviado su palabra a los hijos de Israel, anunciándoles la Buena Nueva de la paz por medio de Jesucristo que es el Señor de todos. Vosotros sabéis lo sucedido en toda Judea, comenzando por Galilea, después que Juan predicó el bautismo: como Dios a Jesús de Nazaret le ungió con el Espíritu Santo y con poder y como Él pasó haciendo el bien y curando a todos los oprimidos por el diablo porque Dios estaba con Él; y nosotros somos testigos de todo lo que hizo en la región de los judíos y en Jerusalén; a quién llegaron a matar colgándole de un madero; a Éste Dios le resucitó el tercer día y le concedió la gracia de aparecerse no a todo el pueblo sino a los testigos que Dios había escogido de antemano, a nosotros que comimos y bebimos con Él después que resucitó de entre los muertos. Y nos mandó que predicásemos al pueblo y que diésemos

<sup>64</sup> Lc., 20, 28-38

<sup>65</sup> Segunda carta de san Pablo a Timoteo, cap. 4,1.

testimonio de que Él está constituido por Dios juez de vivos y muertos. De Éste todos los profetas dan testimonio de que todo el que cree en Él, alcanza por su nombre el perdón de los pecados".<sup>66</sup>

- Apocalipsis. En esta obra dos textos consignan el castigo de las naciones paganas y el Juicio Final de las Naciones. El primero es el siguiente:

"Entonces vi el Cielo abierto y había un caballo blanco, el que lo monta se llama Fiel y Veraz y juzga y combate con justicia. Sobre sus ojos, llama de fuego; sobre su cabeza, muchas diademas. Lleva escrito un nombre que solo él conoce; viste un manto empapado en sangre y su nombre es: La Palabra de Dios. Y los ejércitos del Cielo, vestidos de lino blanco puro, le seguían sobre caballos blancos. De su boca sale una espada afilada para herir con ella a los paganos; Él los regirá con cetro de hierro; pisa el lagar del vino de la furiosa cólera de Dios el Todopoderoso. Lleva escrito un nombre en su manto y en su muslo: Rey de Reyes y Señor de Señores".<sup>67</sup>

El segundo predice el final de la historia humana:

"Luego vi un gran trono blanco y al que estaba sentado sobre él. El Cielo y la tierra huyeron de su presencia sin dejar rastro. Y vi a los muertos, grandes y pequeños, de pie delante del trono: fueron abiertos unos libros y luego se abrió otro libro, que es el de la vida; y los muertos fueron juzgados según lo escrito en los libros, conforme a sus obras. Y el mar devolvió los muertos que guardaba, la Muerte y el Hades devolvieron los muertos que guardaban y cada uno fue juzgado según sus obras. La Muerte y el Hades fueron arrojados al lago de fuego - este lago de fuego es la segunda muerte - y el que no se halló inscrito en el libro de la vida fue arrojado al lago de fuego".<sup>68</sup>

Firmemente establecido quedó por los anteriores textos del Antiguo y el Nuevo Testamento la importancia del Juicio Final, tema que como hemos visto fue comentado, interpretado y estudiado por los Padres,<sup>69</sup> que sobre él predicaron con increíble energía y fecunda imaginación, informando que tan magno momento no se presentaría de improviso, sino que sería precedido por nueve eventos, según se habían podido entresacar de los textos, los cuales serían los siguientes:

- La predicación del Evangelio a todas las naciones del mundo. (Mt. 24, 14)
- Conversión de los judíos. Según los Padres, lo anterior se podía concluir de la epístola de san Pablo a los Romanos que anunciaba la purificación total de Israel: "El endurecimiento parcial que sobrevino a Israel, durará hasta que junto a la totalidad de los gentiles todo Israel será salvo, como dice la Escritura".<sup>70</sup>
- Regreso a la Tierra de Enoch y de Elías. Estos dos profetas, que nunca supieron lo que era la muerte, deberán hacerse presentes como precursores del segundo advenimiento de Cristo.

<sup>66</sup> Hechos de los Apóstoles, cap. 10-34-43.

<sup>67</sup> Apocalipsis, cap.19-10-17.

<sup>68</sup> Ibidem, cap.20,11-15.

<sup>69</sup> De este importante dogma se ocuparon, entre otros, San Clemente I, papa, San Justino Mártir, Tertuliano, Atenágoras, San Juan Crisóstomo, San Agustín de Hipona etc. Éste último dedica los capítulos 54 y 55 de su *Enchiridion* a la segunda venida de Cristo, el Juicio y el final de los tiempos.

<sup>70</sup> Rom., 11, 25-26.



- La gran apostasía. Basados en textos de san Pablo a los Tesalonicenses<sup>71</sup> y de san Lucas,<sup>72</sup> antes del juicio la feligresía católica se verá disminuida por el abandono de la fe cristiana de muchas naciones.

- El anticristo. Poderoso adversario de Cristo que vendrá antes que éste, para seducir a las naciones y perseguir a la Iglesia.

- Perturbación de los fenómenos naturales: terremotos, maremotos, lluvia de fuego.

- La gran conflagración. "El día del Señor llegará como un ladrón. En aquel día, los Cielos, con ruido ensordecedor, se desharán, los elementos, abrasados, se disolverán, y la tierra y cuanto ella encierra se consumirá".<sup>73</sup>

- El llamado a la resurrección de los muertos. Según san Pablo en su primera epístola a los Tesalonicenses, la orden será dada por un arcángel e inmediatamente habrá de sonar la trompeta del Señor.<sup>74</sup> Éste y otros textos serán la fuente literaria de la presencia del arcángel sonando una trompeta en la iconografía de esta postrimería, casi siempre acompañada de cintas parlantes con inscripciones tomadas de las propias fuentes literarias.

- Aparición en el firmamento de la señal que precederá a la presencia inminente del Hijo del Hombre: "Entonces aparecerá en el Cielo la señal del Hijo del hombre, y se golpearán el pecho todas las razas de la tierra y verán al Hijo del hombre venir sobre nubes del Cielo con gran poder y gloria".<sup>75</sup> Según los Padres, esa señal no será otra que la cruz.<sup>76</sup>

Sobre el lugar de la Parusía y consecuentemente del Juicio, las Escrituras expresaban criterios diferentes. San Pablo en su primera carta a los Tesalonicenses lo sitúa en el aire:

"Después [del aviso del arcángel y el sonar de la trompeta] nosotros, los que vivamos, los que quedemos, seremos arrebatados en nubes junto con ellos [los muertos] al encuentro del Señor en los aires. Y así estaremos siempre con el Señor".<sup>77</sup>

Joel, por otra parte, lo ubica en el valle de Josafat:

"Porque he aquí que en aquellos días, en el tiempo aquel, cuando yo cambie la suerte de Judá y Jerusalén, congregaré a todas las naciones y las haré bajar al Valle de Josafat, allí entraré en juicio con ellas".<sup>78</sup>

Donde quiera que el juicio haya de tener lugar, la humanidad entera, buenos y malos, serán presentados por los ángeles al Cristo Juez. La sentencia, citando a Andrés Tornos, recaía:

"...sobre el individuo al final de la vida y funcionaba como una especie de evaluación, objetiva e imparcial, de todas las acciones y pensamientos humanos. La sentencia de Dios

<sup>71</sup> 2 Tes. 2, 3.

<sup>72</sup> Lc. 18,8.

<sup>73</sup> 2 Pedro, 3, 10.

<sup>74</sup> 1 Tes., 4, 15-17.

<sup>75</sup> Mateo, 24, 30.

<sup>76</sup> El tratadista Francisco Pacheco da por cierto que la señal que aparecerá el día del Juicio Final, según Mateo, 24, 30: "Entonces aparecerá en el Cielo la señal del Hijo del Hombre", no será otra que la cruz de Cristo, citando en su apoyo a varios Padres, como San Juan Crisóstomo, San Jerónimo, San Hilario, San Beda, Santo Tomás, el cardenal Cayetano y otros. Francisco Pacheco, El Arte de la Pintura, pág. 323.

<sup>77</sup> 1 Tes., 4, 17-18.

<sup>78</sup> Joel, 4, 1-2.

declaraba al reo culpable o inocente y se seguía la ejecución de lo sentenciado. Una mínima adaptación a los textos de la Escritura obligaba a cierta extraña duplicación del proceso, repitiéndose a la hora del fin del mundo el juicio del individuo, pero ahora en forma resumida y delante de un escenario universal".<sup>79</sup>

El Juicio Final fue uno de los temas más importantes del Arte Cristiano durante la Edad Media. Se le representaba sobre todo en los tímpanos de las grandes catedrales.<sup>80</sup> En ese tiempo los motivos iconográficos básicos del tema, inspirados en los escritos canónicos y sus interpretaciones patrísticas, quedaron fijados, pasando del Románico al Gótico, del Gótico al Renacimiento y al encuentro con el Nuevo Mundo, donde desde los inicios de la evangelización el Juicio vino a ser uno de los motivos principales con que se adornaban los muros de conventos y capillas abiertas del siglo XVI, para desplazarse en la época del Barroco a los lienzos de caballete, casi siempre de gran formato, que colgaban en los sotocoros y muros de las iglesias, o reducirse al tamaño de una miniatura en estampas domésticas que sin duda hacían presente en los hogares novohispanos la reflexión sobre los novísimos.

En las pinturas del Juicio Final de la Nueva España, el Juez Universal está siempre al centro, aposentado sobre el orbe o sentado sobre un arco iris, levantando los brazos, con el derecho a los elegidos y con el izquierdo a los condenados.<sup>81</sup> Debajo de él están los ángeles con los instrumentos de la pasión y en medio de ellos está la cruz, la señal que habrá precedido a la Parusía. El sol y la luna pueden estar en lo alto, o llevados por ángeles, "como lámparas apagadas e inútiles, porque la cruz brillará con luz más resplandeciente que el sol", según nos dice Honorio de Autun.<sup>82</sup> El arcángel Miguel aparece en su papel de pesador de almas y es mostrado con la balanza en la mano. Ya no va vestido de túnica talar, como en las catedrales góticas, sino con un vistoso traje de militar romano. La Virgen María y san Juan toman un papel más activo y se les representa guiando a los elegidos o a los lados de Cristo. Los muertos se ven resucitando, algunos todavía como esqueletos. El Infierno está señalado por las fauces del monstruo Leviatán,<sup>83</sup> que funcionan como puerta de ingreso y se representan exhalando humo y fuego, según lo recomendado por el tratadista Juan Interián de Ayala:

Por esto la Sagrada Escritura, describiendo a Leviathan, esto es, aquella fiera, de que hemos hablado poco ha, y bajo cuya figura está bastante claro, que se significa al Demonio; nos la pinta con tan varios y elegantes colores en las siguientes palabras: su estornudo enciende fuego, y sus ojos son como las pestañas de la aurora. De su boca irán llamas de fuego, como teas de fuego encendidas. De sus narices procede humo, como de olla encendida, o que hierve. Su aliento encenderá brasas, y de su boca llama saldrá.<sup>84</sup>

<sup>79</sup> Andrés Tornos, *Op. Cit.*, pág.19.

<sup>80</sup> Para el siglo XIII las escenas apocalípticas van quedando relegadas a las dovelas de las arquivoltas. Los temas destinados a ocupar los tímpanos de las catedrales fueron la coronación de la Virgen o el de Cristo subiendo al Cielo . Ver Émile Mâle, *El Arte Religioso*, pág. 41.

<sup>81</sup> Mateo, 25.

<sup>82</sup> La cita es de Émile Mâle, quién a su vez cita a Honorio de Autun, teólogo, filósofo y enciclopedista que vivió a mediados del siglo XII, nacido en la ciudad de Autun, en la diócesis de Borgoña, en Francia.

<sup>83</sup> Leviatán, serpiente marina, huidiza y tortuosa, responsable del caos en la mitología fenicia y representante del mal en la literatura del Viejo Testamento, donde son varios los textos que la mencionan, como Job, 3,8 o Isaías 27,1.

<sup>84</sup> Juan Interián de Ayala, *Op. cit.*, pág. 169.

El camino al Cielo se inicia tras un pórtico dorado al que las almas bienaventuradas llegan ya revestidas con su túnica blanca, conforme al texto sagrado:

"Ellos andarán conmigo vestidos de blanco, porque lo merecen. El vencedor será así revestido de blancas vestiduras y no borraré su nombre del libro de la vida, sino que me declararé por él delante de mi Padre y sus ángeles."<sup>85</sup>

En la corte celeste les esperan ya los mártires, los apóstoles, los patriarcas y todos los santos y las santas que en el mundo han sido.

### ***El Infierno.***

Para el cristianismo, su existencia es un asunto de la Revelación, claramente afirmada en el Nuevo Testamento, y se sabe que existe porque sencillamente Dios así lo ha dicho. Pero además, es un sitio frecuentemente visitado por los vivos, que han estado en él a través de sueños, revelaciones, raptos y visiones. Legiones de hombres y mujeres, en todos los tiempos, de todas las clases e intelectos, han ido y venido para contar su experiencia ante sus contemporáneos, que los han escuchado con credulidad y fascinación morbosa. Ninguna otra historia tiene el sabor y el atractivo popular de los pavorosos relatos de la suerte reservada a los réprobos en el Infierno.

Sin profundizar en el sentido religioso, para los cristianos el Infierno es el castigo *post mortem* a una culpa moral. Implica la creencia de la vida después de la muerte. Es tan antiguo como el mal mismo, o mejor dicho, como la conciencia del mal que se despertó en el hombre. Es el lugar designado a los pecadores en una condena pronunciada por las autoridades sobrenaturales que rigen la vida espiritual y es eterno. Esto último, su carácter de eterno, será la aportación del cristianismo al concepto que sobre los Infiernos tuvieron las religiones que le precedieron. En el Infierno el castigo se inflige mediante dos tipos distintos de penas, la de daño, que consiste en el dolor moral por la ausencia de Dios, y la de sentido, pena corporal causada por las llamas y los tormentos.

En el ultramundo grecolatino, como en el de la mayoría de las religiones, sólo existía la pena de sentido. Cuando en su poema épico La Eneida Virgilio alude a las almas de Fedra, Procris, Dido y tantas más que sufren intensamente por no poder olvidar ni aún en la muerte el infortunio de no haber sido nunca correspondidas en vida por el objeto de su "cruel amor", y que vagan desconsoladas por las ocultas veredas llamadas "Campos Llorosos" que circundan espesas selvas de mirtos, el propio poeta nos aclara sobre la naturaleza de su sentimiento: sufren intensamente por la ausencia de ese amor humano fuente de toda dicha y del que nunca pudieron disfrutar,<sup>86</sup> no por encontrarse apartadas de sus dioses. No se trata por lo tanto de la pena de daño en el sentido cristiano, que implica la congoja indescriptible de no poder ver a su creador ni disfrutar de su amor. Las almas de los griegos y romanos eran castigadas mediante la pena de sentido, relacionada con el dolor corporal, físico, que se aplicaba mediante tormentos. Se decía que por cada crimen cometido en vida, recibían en la muerte diez castigos

Platón recogió en su obra La República la experiencia del armenio Her, quién había visitado el mundo de los muertos y regresado para contar como había sido testigo presencial de la aplicación de las penas a un tirano injusto:

<sup>85</sup> Apocalipsis 3, 4-6.

<sup>86</sup> Virgilio, La Eneida, pág.132.

"Estaba yo presente, cuando un alma preguntó a otra dónde estaba el gran Ardio. Este Ardio, había sido tirano de una ciudad de Panfilia mil años antes; había dado muerte a su padre, que era de edad avanzada; a su hermano mayor, y había cometido, según se decía, muchos crímenes enormes. No viene, respondió el alma, ni jamás vendrá aquí. Todos hemos sido testigos, a cuenta de él, del espectáculo espantoso. Cuando estábamos a punto de salir del abismo subterráneo, después de haber cumplido nuestras penas, vimos a Ardio y a un gran número de otros, la mayor parte de los cuales eran tiranos como él; había también entre ellos algunos particulares que, dentro de su condición privada, habían sido grandes criminales. En el momento en que esperaban salir, la abertura les negó paso; y cuantas veces uno de aquellos miserables, cuyos crímenes no tenían remedio, se presentaban para salir, la abertura dejaba oír un largo mugido. A este ruido acudieron unos horribles personajes que parecían ser enteramente de fuego. Lleváronse, primeramente, a viva fuerza, a cierto número de aquellos criminales. Después se apoderaron de Ardio y de otros, les ataron los pies, las manos, la cabeza y después de haberlos arrojado a tierra y despellejado a fuerza de golpes, los arrastraron afuera del camino, a través de las zarzas ensangrentadas, diciendo a las sombras con quienes se cruzaban por que razón trataban de esa manera a aquellos criminales y que iban a precipitarlos en el Tártaro".<sup>87</sup>

La morfología del inframundo griego fue descrita por Platón en el diálogo *Fedón o el Alma*, en el cual el filósofo se refiere en una "hermosa fábula" a una mansión celestial a cuyo alrededor existen una serie de lugares inferiores, entre los cuales está el Tártaro.<sup>88</sup> Estos lugares están perforados en muchos puntos comunicándose entre si por conductos a través de los cuales corre una cantidad inmensa de agua, ríos subterráneos inagotables, manantiales de aguas frías y calientes, ríos de fuego y de cieno, unos más líquidos, otros más cenagosos, como los torrentes de cieno y de fuego que en Sicilia preceden a la lava del volcán Etna en sus erupciones. Todos los surtidores se mueven subiendo y bajando entre las aperturas que hay en la tierra, la mayor de las cuales la cruza por entero. Es en ella que todos los ríos confluyen para entrar y de nuevo salir. En su subir y bajar, las aguas van acompañadas de vientos terribles y furiosos, y cuando caen en el abismo inferior, forman corrientes que se alojan en los lechos de los ríos a través de la tierra. Derramadas sobre la superficie de la tierra las aguas forman los mares, los ríos, los manantiales y estanques. Después desaparecen sumergiéndose, los unos con grandes rodeos y los otros desaguando directamente en el Tártaro. Esta agua forma cuatro principales corrientes. La mayor corre exteriormente y se llama Océano, frente al cual está el Aqueronte, que corre en sentido opuesto al través de lugares desiertos, y que sumiéndose en la tierra, se arroja en la laguna Aquerusía, donde concurren la mayor parte de las almas de los muertos. Entre estos dos, corre un tercer río llamado Pyrifletón, que se precipita en un extenso lugar lleno de fuego, y allí forma un lago más grande, donde hierve el agua mezclada con el cieno, y saliendo de aquí negra y cenagosa, recorre la tierra y desemboca en la extremidad de la laguna Aquerusía sin mezclarse con sus aguas, y termina vertiéndose en la parte más baja del Tártaro, dejando salir arroyos de llamas por las muchas hendiduras de la tierra. En el lado opuesto el cuarto río, llamado Cocito, cae en un lugar horrible que se llama Estigio y al caer forma la laguna Estigia. Los muertos son conducidos por sus guías, según sus faltas, a alguno de estos ríos. Aquellos que no han sido enteramente malos ni absolutamente buenos son enviados al Aqueronte, y

<sup>87</sup> Platón, *Diálogos. La República*, pág. 617.

<sup>88</sup> *Ibidem*, págs. 428 y siguientes.



desde allí conducidos en barcas a la laguna Aquerusía, donde habitan sufriendo castigos proporcionados a sus faltas, hasta que, libres de ellas, reciben la recompensa debida a sus buenas acciones.<sup>89</sup>

Los que por la gravedad de sus faltas se consideran incurables, son precipitados al Tártaro. También van al Tártaro grandes infractores, como homicidas y parricidas, pero transcurrido cierto tiempo las olas arrojan a los primeros al Cocito y a los segundos al Pyrifletón, llevándolos la corriente hasta la orilla de la laguna Aquerusía. Unos y otros dan grandes voces a quienes ofendieron para que les dejen pasar. Si son escuchados y perdonados, pasan a la laguna, y si no, son arrojados de nuevo al Tártaro.

Eneas, el héroe de Virgilio,<sup>90</sup> visita los lugares descritos por Platón y guiado por la Sibila de Cumas llega hasta las puertas del Infierno. En el vestíbulo y las primeras gargantas se encuentran con el Dolor, con las pálidas Enfermedades, con la triste Vejez, con el Miedo, con el Hambre, con la horrible pobreza y también con la Muerte y su hermano el Sueño, "figuras espantosas de ver".<sup>91</sup> En el fondo del zaguán, están la Guerra, las Furias, hijas de la noche, y la insensata Discordia, "ceñida de sangrientas ínfulas la serpentina cabellera".<sup>92</sup> Muchos monstruos moran en otras de las puertas, entre los que se encuentran los centauros; la Hidra de Lena que no cesa de silvar; la flamígera Quimera con sus cabezas de león, de dragón y de cabra; las gorgonas Medusa, Euriale y Esteno, con sus cabezas cubiertas de serpientes y mirada aterradora; las harpias y finalmente Gerión, gigante con tres bustos y seis brazos.<sup>93</sup>

Posteriormente llegan a las marismas del Aqueronte, convertidas en la inmunda laguna Estigia y los profundos estanques del Cocito, que han que cruzar sin disponer de otra manera de hacerlo que usando de los servicios del barquero Caronte, anciano sucio, mal cubierto con raídos harapos, de larga y descuidada barba blanca. Son multitud las almas que quieren embarcar, pero él sólo deja entrar a aquellos que han recibido sepultura en la tierra. Aquellos desafortunados que murieron ahogados o privados de sepultura, deberán esperar cien años errando antes de poder hacer la travesía.<sup>94</sup>

Cruzado el Aqueronte y la laguna Estigia, llega Eneas a las puertas del Averno, custodiadas por el Cerbero, enorme y monstruosa bestia perruna con tres hocicos y el cuello erizado de culebras. Una vez dentro, llega hasta una gran fortaleza rodeada de triple muralla y circundada por un río de fuego, el Flegetonte. Tiene la fortaleza una enorme puerta con jambas de acero y una torre de hierro. Guarda el vestíbulo Tisífone, ceñida con un manto color de sangre. En el interior se oyen gemidos y crueles azotes, rechinar del hierro y ruido de cadenas arrastradas. Son las almas de los que fueron obligados a confesar sus crímenes secretos, de los que aborrecieron a sus hermanos o hirieron a su padre, de los que vendieron el interés de sus clientes, de los que dormían sobre riquezas atesoradas para ellos solos sin compartirlas con los suyos, de los adúlteros, de los traidores, de los que por oro vendieron a la patria y de los incestuosos que yacieron con sus hijas. Todos ellos

<sup>89</sup> Este lugar recuerda al Purgatorio.

<sup>90</sup> Para el autor Georges Minois Platón toca el tema del Infierno con un acercamiento filosófico, mientras que Virgilio y Dante lo abordan desde el punto de vista popular. Georges Minois, *Op. Cit.* Pág. 69.

<sup>91</sup> Virgilio, *La Eneida*, pág. 128-

<sup>92</sup> Idem.

<sup>93</sup> Idem. Con frecuencia encontramos demonios que al igual que Gerión, llevan tres bustos. Abundan por ejemplo en el Infierno de Zimatlán de Álvarez.

<sup>94</sup> El anciano barquero misterioso está presente también en la *Divina Comedia* del florentino Dante Alighieri, gritando a las almas que han de cruzar el Aqueronte: "¡Ay de vosotras, almas perversas, no esperéis nunca ver el Cielo . Vengo para conducirlos a la otra orilla, donde reinan eternas tinieblas, en medio del calor y del frío!

reciben terribles castigos. Unos son torturados haciendo rodar un gran peñasco, otros penden de los radios de una rueda. Tisífone y sus hermanas las Furias hacen tronar el látigo y los flagelan. Multitud de serpientes caen sobre los infelices y una hidra de cincuenta fauces negras, siempre abiertas, los ataca.<sup>95</sup>

Algunos aspectos de las historias griegas que pasaron a la tradición cristiana fueron fuente de su iconografía infernal. Recuérdese, entre otros motivos, la barca de Caronte en la famosa pintura del Juicio Final que pintara Miguel Ángel por encargo del papa Julio II en el muro testero de la capilla sixtina (Fig. no. 2) y que copiara en su ilustración del Juicio Final el pintor Andrés de Concha en la tabla que pintó para el retablo del convento dominico de Yanhuítlán, en Oaxaca, (Fig. no 3) o el espantoso cancerbero que plasmado en la parte central del lienzo del purgatorio de la parroquia de Zimatlán de Álvarez, también en Oaxaca. (Fig. no. 4)

Dejo los antecedentes del Infierno en el mundo griego y latino para pasar ahora a la revisión de los textos contenidos en el Antiguo Testamento, en el que son múltiples las referencias al lugar de castigo, denominado Sheol, y al que el escritor bíblico sitúa en lo profundo de la tierra,<sup>96</sup> según se colige de múltiples textos que lo aluden, como por ejemplo el salmo 63:

"Más los que tratan de perder mi alma, ¡Caigan en las honduras de la tierra! ¡Sean pasados al filo de la espada! ¡Sirvan de presa a los chacales!". (Salmos, 63,10-11)

"¡Caigan en las honduras de la tierra!" El texto pone en claro que el lugar designado para los malvados está en las profundidades del planeta. Por lo tanto, para acceder a él hay que bajar:

"Jacob desgarró su vestido, se echó un sayal en la cintura e hizo duelo por su hijo durante muchos días. Todos sus hijos e hijas acudieron a consolarle, pero él rehusaba consolarse y decía: voy a bajar en duelo al Sheol dónde está mi hijo". (Génesis 37, 34-35)

Ese hijo por quién llora Jacob, debido a que piensa que ha muerto, es José, que había sido vendido por sus hermanos a Putifar, capitán de los guardias del faraón de Egipto. Si el lugar donde Jacob presume que está el mejor y más inocente de sus hijos es el mismo lugar que el salmista asigna a los que "tratan de perder" su alma, queda claro que la naturaleza del Sheol no está bien definida pues a él concurren por igual justos que pecadores, aunque si esta ligado a la idea de la muerte, un lugar para los difuntos. Hubo quién sin haber muerto padeció tales sufrimientos que llegó a considerarse como un cadáver y a creer que habitaba ya en el oscuro aposento, y me refiero al santo patriarca Job:

"Más ¿Qué espero? Mi casa es el sheol y en las tinieblas extendí mi lecho. Y grito a la fosa: ¡Tú, mi padre!, a los gusanos: ¡Mi madre y mis hermanos! ¿Dónde está pues mi esperanza y mi felicidad? ¿Quién la divisa? ¿Van a bajar conmigo hasta el Sheol? ¿Nos hundiremos juntos en el polvo?" (Job, 17,13-16)

<sup>95</sup> Virgilio, *Op.cit.*, pág. 136.

<sup>96</sup> Georges Minois, *Historia de los Infiernos*, págs. 28.

El sheol veterotestamentario a donde van los muertos no es un lugar de tormento ni de castigo por faltas morales. Si los infractores alguna pena merecen, ésta se llevará a cabo mientras estén vivos pues Yaveh castiga en este mundo: esclavitud, peste, hambre.

Entre los libros del Nuevo Testamento, es en el Evangelio según San Mateo donde el lugar de castigo es aludido con mayor frecuencia por Jesús. Hablando sobre la gravedad del pecado de escándalo, advierte:

"Si tu ojo te es ocasión de pecado, sácatelo y arrójalo de ti; más te vale entrar en la Vida con un solo ojo que con los dos ojos ser arrojado a la Gehenna<sup>97</sup> del fuego".<sup>98</sup>

Pero es sobre todo en su discurso escatológico sobre el Juicio Final, ya citado,<sup>99</sup> donde Cristo habla enfáticamente sobre el Infierno y la suerte de los condenados, fijando las características del lugar de castigo:

"Entonces dirá también a los de su izquierda: Apartaos de mi, malditos, al fuego eterno preparado para el Diablo y sus ángeles".<sup>100</sup>

En el párrafo anterior, la Revelación hecha por Cristo dejó en claro las premisas del Infierno: fuego, diablo y eternidad.

San Pablo no se ocupa en sus epístolas de dar descripciones del Infierno, al que considera como "la muerte eterna" que reciben los enemigos de Jesucristo y que se han aliado con el pecado. Así lo expresa en su Epístola a los Romanos:

"Así que ahora ya no hay condenación para los que viven en Cristo Jesús; porque la ley del espíritu, que da la vida en Cristo, te liberó del pecado y de la muerte...porque las tendencias de la carne llevan a la muerte, las del espíritu a la vida y a la paz". (Rom. 8, 1-7)

San Juan en su visión apocalíptica ve a los ángeles anunciar el Juicio. Uno de ellos vuela en lo alto del Cielo diciendo en voz a todos audible:

"Temed a Dios y dadle gloria, porque ha llegado la hora del juicio".<sup>101</sup>

Otro ángel anuncia la suerte de los réprobos:

"Si alguno adora a la Bestia y a su imagen, y acepta la marca en su frente o en su mano, tendrá que beber también del vino del furor de Dios, que está preparado, puro, en la copa de su cólera. Será atormentado con fuego y azufre, delante de los santos Ángeles y delante del Cordero. Y la humareda de su tormento se eleva por los siglos de los siglos; no hay reposo,

<sup>97</sup> Las Escrituras no sólo hablan del Sheol, también se menciona la Gehena entre los lugares de la región inferior.

<sup>98</sup> Mt. 16,18.

<sup>99</sup> Mt. 25, 31-46.

<sup>100</sup> Mt. 25, 44.

<sup>101</sup> Apoc. 14, 7.

ni de día ni de noche para los que adoran a la Bestia y a su imagen, ni para el que acepta la marca de su nombre".<sup>102</sup>

Esta referencia al Infierno hace mención a lo que ya había quedado consignado como esencial en él: el fuego, el demonio y la eternidad. Y de éste lúgubre lugar, será el Cristo Juez quién tenga la llave:

!No temas, soy yo, el Primero y el Último, el que vive; estuve muerto, pero ahora estoy vivo por los siglos de los siglos, y tengo las llaves de la Muerte y del Hades!.<sup>103</sup>

Continuado su relato, Juan nos habla de algunos de los seres que habitan en el Infierno:

!Vi que de la boca del Dragón, de la boca de la Bestia y de la boca del falso profeta, salían tres espíritus inmundos como ranas!.<sup>104</sup>

Estas ranas<sup>105</sup> inmundas son espíritus de demonios que acuden a convocar a los reyes de las naciones para citarlos en Harmagedón, el lugar donde se va a librar la gran batalla de Cristo con el paganismo.

La literatura apócrifa cristiana no puede ser soslayada en este estudio, sobre todo los apocalipsis. Estos escritos, influidos por el paganismo grecolatino, son sumamente importantes si se quiere entender la iconografía del Infierno.

En lo tocante a las penas, los caídos sufren de manos de sus verdugos atroces tormentos. El Infierno es la más refinada cámara de tortura que la mente humana ha podido imaginar.

El género apocalíptico apócrifo es prolífico en información. Escritos para una sociedad distante y distinta de la que es motivo de este trabajo, resultan interesantes porque describen una serie de tormentos que darían pie para conformar la iconografía del Infierno en la Iglesia Católica, iconografía en la cual habrían de abreviar los artistas novohispanos. Como lineamiento general, se empieza a perfilar la idea de que a cada pecado corresponde un tormento determinado y un demonio encargado de infligirlo. Abundan los matices específicos tratándose de ciertos infractores, sobre todo si estos pertenecen al estado religioso, como diáconos o diaconesas. No cabe duda de que a los escritos antecede la experiencia de conductas repulsivas observadas en ciertos sujetos y que los autores quieren señalar como especialmente odiosas a Dios.

El Apocalipsis de Pedro<sup>106</sup> describe en forma ordenada una serie de tormentos aplicados a las almas según las faltas cometidas:

- Ser colgadas por la lengua sobre un fuego abrasador. Es el castigo que reciben los que en vida blasfemaron.

- Ser colgadas por el pelo sobre cieno ardiente. Las almas de las mujeres que se adornaron para cometer adulterio recibían este castigo.

- Ser colgadas por los pies con la cabeza metida en fango incandescente. Castigo de las almas de los hombres que pecaron con las mujeres antes mencionadas.

<sup>102</sup> Idem. 14, 9-11.

<sup>103</sup> Idem. 1, 17-19.

<sup>104</sup> Idem. 16, 13.

<sup>105</sup> No será raro ver a este animal en los Infiernos medievales.

<sup>106</sup> Apocalipsis de Pedro, pág. 1.



- Ser arrojadas a serpientes malignas y ponzoñosas para ser destrozadas, pasando después por nubes negras de gusanos. Este era el castigo de quienes en vida habían sido asesinos, así como el de sus cómplices.

- Ser golpeadas en los ojos y sumergidas hasta la garganta en el estanque que se formaba con la suciedad y la sangre coagulada que ellas mismas derramaban era la forma como eran castigadas las mujeres que habían concebido fuera del matrimonio y habían abortado. Frente a ellas lloraban y gemían los niños que habían nacido antes de tiempo. De los ojos de estos niños salían poderosos rayos que herían los ojos de sus madres.

- Ser quemadas hasta medio cuerpo, arrojadas a la obscuridad y golpeadas por espíritus malignos, al tiempo que sus vísceras comidas por gusanos. Los que en vida habían perseguido a los justos recibían este tormento.

- Recibir un hierro incandescente en los ojos y roer sus propios labios. Así eran castigadas las almas de los blasfemos y los que calumniaban y difamaban al justo.

- Roer sus propias lenguas y recibir fuego en la boca. Tal tormento recibían las almas de los que habían dado falsos testimonios.

- Rodar el cuerpo sobre guijarros incandescentes más filosos que cualquier espada. Vestidas con inmundos andrajos, recibían este castigo las almas de los hombres y mujeres que solo tuvieron fe en su riqueza y que despreciaron a los huérfanos y a las viudas.

- Ser introducidos hasta las rodillas en un lago de brea, azufre y lodo hirviendo. Los usureros que cobraban interés sobre interés padecían este tormento. Estas mismas almas según el Apocalipsis de Pablo eran devoradas por gusanos.

- Ser lanzadas hacia abajo en la pendiente de una colina para una vez llegadas al fondo ser obligadas a subir para ser arrojadas de nuevo, y así eternamente. Este castigo lo recibían las almas de aquellos hombres que habían manchado su cuerpo actuando como mujeres, y las mujeres que se acostaban con mujeres.

- Permanecer en un campo de llamas golpeándose unas a otras con unas varas por toda la eternidad. No aclara Pedro cuales son las almas que reciben este castigo.

- Girar quemándose en un campo de fuego. Este castigo lo padecían las almas de los que no cumplían con los preceptos del Señor, sin precisar el apóstol en que consistía el incumplimiento.

En el Apocalipsis de Juan Teólogo no se da ninguna descripción del Infierno, al cual designa como el Hades. Menciona que las almas malditas son "como corderos, y que sea la muerte su pastor".<sup>107</sup>

El Apocalipsis de Pablo, también conocido como la Visión de Pablo, gozó de mucha popularidad durante la Edad Media.<sup>108</sup> Pablo describe un feroz río de fuego al que aflúa una corriente ígnea, justo al norte un lugar de castigo, rodeado de profundísimos pozos y abismos sin medida. También habla de un lugar estrecho, como una pared envuelta en fuego, así como de un obelisco también de fuego y un pozo sellado con siete sellos, abierto el cual Pablo pudo ver todos los castigos del Infierno.

Haciendo una relación de los tormentos que vio y a los que eran sometidas las almas malditas, tenemos lo siguiente:

<sup>107</sup> Apocalipsis de Juan Teólogo, pág. 4.

<sup>108</sup> Georges Minois, Op. Cit., pág. 112. Minois informa de multitud de versiones y copias de esta obra, la cual ejerció influencia en la obra de Dante.

- Inmersión a diferentes niveles en el río de fuego. Hasta los tobillos, aquellos dados a las discusiones; hasta el ombligo, los que habiendo comulgado sólo se arrepintieron en el momento de su muerte; hasta los labios, quienes traicionaron a sus amigos; (Fig. no. 5) y finalmente hasta las cejas, quienes guardaron rencor hacia su prójimo.

- Precipitación a los "profundísimos pozos" a cuyo fondo llegaban las almas después de caer durante cincuenta años. Tal es el castigo para quienes no tuvieron esperanza en el Señor

- Perforación y extracción de los intestinos mediante un hierro con tres puntas. Tal es el tormento de los sacerdotes que no llevaron a cabo santamente su ministerio y cometieron gravemente del pecado de gula dedicándose a comer y beber sin medida.

- Inmersión en fuego hasta los tobillos con lapidación del rostro. Así eran castigados los malos obispos.

- Inmersión en fuego hasta los tobillos con dislocación de las manos y gusanos saliendo por la boca y nariz. Este tormento lo merecían los diáconos que fornicaban.

- Ser consumida el alma por los gusanos. Este tormento correspondía a aquellos que habían pecado de usura, cobrando intereses sobre intereses y confiando más en su riqueza que en el poder de Dios.

- Roer su propia lengua. Castigo de los que en la iglesia no atendían al sermón.

- Inmersión hasta los labios en pozos de sangre. Este tormento lo recibían los magos y las brujas.

- Inmersión en pozos de fuego. Con rostros negros, reciben este castigo las almas de los adúlteros y fornicadores casados.

- Rodear el cuello de cadenas ardientes y ser conducido a la obscuridad total. Es la pena eterna de las mujeres que profanaron su virginidad.

- Ser puesto con los pies desnudos sobre el hielo y la nieve, con las manos cercenadas y gusanos devoradores entrando por las heridas. Las almas de los que habían ofendido a las viudas, huérfanos y pobres y que no tenían confianza en Dios recibían este castigo.

- Colgar sobre un canal de agua con la lengua seca, sintiendo una gran hambre y ser, con fruta fresca y jugosa a la mano, pero sin poder alcanzarla. Pena para quienes no cumplían con el ayuno. Este castigo parece estar inspirado en el que recibiera Tántalo por haber querido engañar a los dioses del Olimpo.

- Colgar de las cejas y el pelo. Así eran castigados quienes acudían con prostitutas.

- Inmersión en pozo de azufre, cubierto de polvo, con aspecto sanguinolento. Esa era la pena que recibían los sodomitas.

- Ceguera. Las almas que habían dado limosna pero no conocían a Dios, eran vestidas con luminosos vestidos pero no podían ver.

- Ser destrozadas por bestias y estranguladas por el fuego. Aquellas almas de mujeres que no escucharon la voz de Dios cuando les fue predicada y practicaron el aborto, así como las de los hombres que con ellas se acostaron, recibían tan terrible tormento a los ojos de sus infantes muertos, que los maldecían por su abominable acción.

- Ser expuestas a dragones que se enroscaban en sus cuellos, hombros y pies y a ángeles malignos con feroces cornamentas que los golpeaban. Estos monstruos torturaban a las almas harapientas y cubiertas de brea y azufre de aquellos que fingían cumplir con Dios pero se preocupaban más por las cosas del mundo sin jamás atender a su prójimo.

- Ser arrojadas a un pozo cuya hediondez era tal que sobrepasaba todos los demás castigos. Así eran castigadas las almas de los que negaban la humanidad plena de Cristo y su presencia en la eucaristía.



- Ser expuestas a gusanos gigantes con dos cabezas en un lugar de hielo. A estos esperpentos eran entregados los espíritus de quienes habían negado la resurrección de Cristo.

El Apocalipsis de la Virgen María abunda en los tormentos, aunque repite algunos de los mencionados en los Apocalipsis anteriores. Según este curioso texto<sup>109</sup> María pregunta al arcángel san Miguel cuantos son los castigos con que es castigada la raza humana. El arcángel le contestó que eran incontables y abriendo el Hades le mostró a la multitud enorme de hombres y mujeres que gemían a grandes voces. Eran aquellos que no habían adorado al Padre, al Hijo y el Espíritu Santo. Observando un lugar de intensa oscuridad, preguntó quienes eran aquellas almas que recibían su castigo en medio de tales tinieblas. Miguel le contestó que no era posible que viera a aquellos condenados puesto que era disposición del Padre que permanecieran así hasta que fueran iluminados por su Hijo. Llorosa, María desafió la orden del Padre y ordenó: En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, te ordeno que retires estas tinieblas para que vea a aquellos que reciben su castigo en medio de ellas. Y pudo entonces ver multitud de mujeres y hombres que se lamentaban dando grandes voces. ¿Quiénes sois, almas infelices y desgraciadas?, les preguntó. Pero no obtuvo respuesta. Los ángeles guardianes interpelaron a las almas y aquellos que recibían el castigo, salpicados de brea ardiente, contestaron: ¿Cómo es que preguntas por nosotros, madre de Dios? Ni tu Hijo, ni Abraham, ni Moisés, ni Pablo se ocuparon de nosotros ni nos ofrecieron su luz. María preguntó a Miguel: ¿Quiénes son? El arcángel respondió que eran aquellos (los herejes) que además de no haber creído en las personas de la Santísima Trinidad habían negado que fuera ella la madre de Jesús. Lamentando el grave error de esas almas incrédulas, la Virgen se alejó y las tinieblas volvieron a cubrirlas.

El General de los Ejércitos Celestes condujo a María, escoltada por querubines, serafines y cuatrocientos ángeles, hacia otras regiones del Infierno. Al llegar a un río de fuego vio a multitud de almas siendo atormentadas. Quiso saber la causa de los tormentos y Miguel a todas sus preguntas daba respuestas. La siguiente es la lista de los tormentos que vio y sus causas:

- Inmersión en el fuego hasta la cintura. Eran las almas herederas de la maldición de sus padres y madres.
- Inmersión en el fuego hasta el pecho. Lo reciben los hombres que cometían adulterio.
- Inmersión en el fuego hasta la coronilla. Era el castigo de quienes juraron en falso por la Cruz de Cristo.
- Colgar por los pies y ser comido por gusanos. Castigo de los usureros. Castigo similar recibían en los Infiernos en los documentos atribuidos a san Pablo y san Pedro.
- Colgar por las orejas, con bestias que salen de la boca del condenado para roer su cuerpo. Ese era el castigo María vio que recibían quienes habían sembrado la discordia entre las gentes con su maledicencia.
- Ser destinados a permanecer en una nube de fuego. Tal pena recibían los que la mañana del día del Señor la pasan durmiendo
- Sentarse en una banca de fuego y arder en ella. De tal modo eran torturados aquellos que no se ponían de pie cuando los presbíteros entraban a la iglesia.
- Ser colgados por la lengua en las ramas de un árbol de acero. Ese era el tormento de los perjuros, los blasfemos, y aquellos que ponen a hermano contra hermano

<sup>109</sup> Probablemente del siglo IX, escrito con la intención de exaltar a María como mediadora entre Dios y el hombre.  
WWW newadvent.com Fathers of the Church.

- Colgar de las cuatro extremidades, con las uñas chorreando sangre y la lengua atada por una flama. Este espantoso castigo lo recibían los encargados del servicio del altar que comían los frutos de la iglesia.

- Enfrentar a un dragón alado de tres cabezas, de las cuales dirige dos de ellas a los ojos y la tercera a la boca. Este refinado tormento lo recibían los sacerdotes que leían el Evangelio pero no vivían de acuerdo a su espíritu.

- Yacer en un lecho de fuego y ser roído por gusanos. Este tormento está reservado para los obispos y patriarcas que no habían actuado en su ministerio de acuerdo a su dignidad.

- Colgar por las uñas con llamas saliendo por la boca que quemaban el cuerpo, al tiempo que terribles bestias lo desgarraban en pedazos. Esta pena estaba reservada a mujeres esposas de presbíteros que no los habían honrado y después de muertos habían tomado otros esposos.

- Ser sometida a una bestia que le come los pechos. Era el castigo de las mujeres diaconesas que fornican.

- Colgar sobre el fuego y ser devorado por las bestias. Era la forma como María vio que se castigaba a los inmodestos y a los amantes del dinero.

- Inmersión en un río de brea candente cuyo oleaje sumerge a las almas en lo profundo para ser devoradas por gusanos. Era el castigo de los judíos que mataron a Cristo y rehusaron el bautismo; de los fornicadores, los envenenadores, los corruptores, los que mataban con la espada, y las mujeres que estrangulaban a sus recién nacidos.

Apocalipsis de Esdras. En el escrito atribuido al profeta Esdras, uno más de los que pudieron visitar los diversos aposentos del Infierno, al que en su relato se refiere como el Tártaro, se narra una revelación extraordinaria. Acompañado en su viaje por los arcángeles Miguel, Gabriel y treinta y cuatro ángeles, a una profundidad de quinientos escalones encontró un trono y en él a un viejo que juzgaba sin misericordia. Se le informó que se trataba de Herodes, aquél que una vez había sido rey y había mandado matar a los niños menores de dos años. Vio también al Anticristo, rodeado de cadenas, con aspecto de bestia, con el ojo derecho como la estrella que se eleva en la mañana y el otro tieso, sus colmillos de larga envergadura, la huella de sus pies de dos palmos y en su cara la inscripción "Anticristo". Descendiendo treinta escalones más observó un fuego desde el cual salían voces de pecadores a los que no podía ver. Continuando su descenso, Esdras pudo contemplar la siguiente gama de tormentos:

- Ser taladrados los oídos con fuego. De tal manera eran castigados un grupo de ancianos, castigo que merecían por no haber oído la palabra de Dios.

- Ser colgado por los párpados. Así era torturada el alma de un incestuoso que se había acostado con su madre.

- Ser colgada y cuatro bestias salvajes mamar de sus pechos. Era el castigo de las mujeres que habían escatimado la leche a sus hijos.

En el último lustro del siglo XV surge un escrito que ordena y clasifica las descripciones de los escritos anteriores, sobre todo el atribuido a San Pablo. Se trata de El arte de bien vivir y de bien morir, de Vêrard, citado por Georges Minois.<sup>110</sup> Según este autor, en el capítulo titulado "Tratado de las penas del infierno", se establecen los rasgos definitivos del infierno, estabilizando el desorden que reinaba en los infiernos populares. Recogiendo Vêrard una leyenda según la cual Lázaro describe a Simón el leproso los suplicios del infierno, los que corresponden a los pecados capitales quedan establecidos de la siguiente manera:

<sup>110</sup> Georges Minois, Op. cit., pág. 270.

- para los orgullosos, el suplicio de la rueda, que evoca los cambios de fortuna;
- para los envidiosos, inmersión en un río de agua helada, mientras en el exterior sopla una brisa glacial. Las almas así torturadas envidian a aquellos que están en un entorno cálido, por lo que un diablo los arroja a un lago de fuego o a las fauces de Lucifer;
- para los que hay pecado de cólera, el castigo consiste en despedazar sus cuerpos para soldarlos más tarde sobre un yunque;
- los perezosos son mordidos por serpientes, tragados por una bestia alada que los vuelve a escupir y de nuevo mordidos por las serpientes;
- la avaricia se castiga sumergiendo a las almas en un metal fundido;
- los que pecaron de gula deben comer sus propios miembros o animales inmundos;
- a los lujuriosos las serpientes y los sapos les devoran el sexo.<sup>111</sup>

Como se puede apreciar, la literatura apócrifa apocalíptica es prolija en tormentos para los pecadores, de los cuales son especialmente imaginativos los mencionados en el Apocalipsis de Pablo. Desde los tiempos de la Edad Media los artistas gustaron de inspirarse en los demonios y los castigos con tal realismo descritos en las lucidas descripciones de los anteriores textos y los de la antigüedad griega y romana, mismos que a su vez habían sido fuente de inspiración de los apócrifos. Debemos suponer que en sus obras plásticas no necesariamente respetaron la correspondencia que los mismos establecían entre ciertos pecados y determinados tormentos -propia de tiempos y circunstancias lejanas-<sup>112</sup> sino que relacionaban conductas y suplicios según los tiempos en que les tocaba vivir y llevar a cabo sus obras, siempre de acuerdo con las indicaciones de sus clientes. Esta dinámica, tan natural por otra parte, también operaba respecto a las personificaciones de las faltas capitales, y así por ejemplo en la Nueva España se usó para señalar a los pecadores de avaricia no ya a un usurero que contaba sus monedas de oro, sino a un personaje que abraza contra sí un pliego en el que se lee "pleitos de tierras", como es el caso que veremos más adelante de la pintura del Juicio Final del pueblo oaxaqueño de Zimatlán de Álvarez.

Pero en el Infierno no solo se sufría físicamente, sino que existía una buena gama de tormentos morales para afligir también por ese lado a las almas de los condenados. En su sermón *Sobre las penas del infierno*, san Bernardino de Sena distingue hasta 18 penas de carácter espiritual. Las almas sabían que habían sido rechazadas de Dios y comparan su suerte con la de los elegidos, a los que envidiaban intensamente. Las corroían los remordimientos, las atormentaba un fuego interno, sufrían permanentemente de un miedo atroz, se avergonzaban de saber que sus pecados eran de todos conocidos, sentían deseos incontrolables de dañar a los elegidos y la frustración de no poder hacerlo. Además se odiaban a si mismas, sentían una furia demoníaca al saber que no serían jamás redimidas etc.<sup>113</sup> En la representación de estos sufrimientos de naturaleza puramente espiritual los medios plásticos recurrían, como bien se puede entender, a la gesticulación y

---

<sup>111</sup> *Ibidem.*, pág. 271. El sapo era un animal relacionado también con el pecado de gula, pues entre los animales inmundos que debían comer los que eran castigados por este pecado estaban los sapos. La vinculación de este animal con la lujuria tiene varios ejemplos en la iconografía medieval, como el de la portada de la catedral de San Esteban en Bourges, donde un sapo muerde los senos de una mujer, o la pintura conservada en la catedral de Estrasburgo, atribuida a Matthias Grünewald conocida como "los amantes difuntos", en la que el batracio muerde a la mujer en los labios de la vagina.

<sup>112</sup> Se percibe en los textos de estos Apocalipsis apócrifos que aún no se conformaba la lista de los pecados capitales.

<sup>113</sup> Estos comentarios sobre las penas espirituales los recoge Georges Minois. *Ibidem.*, pág. 272.

expresiones faciales, tarea en que sólo lograban buenos resultados los artistas de mayor talento, porque no era nada fácil pintar los estados del alma.

El Señor del infierno es Luzbel, quién asistido por legiones de demonios gobierna el infierno e inflige a los condenados las penas de sentido a través de las torturas descritas y muchas más. Por definición, los demonios son ángeles caídos, seres creados de luz y con voluntad propia cuya misión principal era la de acompañar a Dios en su morada. Sobre el origen angélico de los demonios, la Iglesia se manifestó oficialmente en el Concilio de Braga (561), celebrado bajo el pontificado de Juan III:

!Si alguno dijere que el Diablo no había sido primero ángel bueno hecho por Dios, sino que salió de las tinieblas sin tener autor alguno, sea anatema!.

Según la tradición cristiana, Luzbel, el serafín<sup>114</sup> más hermoso de la jerarquía celestial e identificado con la estrella de la aurora y sobre quién quiso Dios poner la misión de tutelar la tierra, separó su mente del Señor para pensar en sí mismo. Creyendo que un ser de su perfección debería de tener su propio reino, y celoso por la creación del primer hombre, decidió ocupar el trono que Dios había desocupado mientras se encontraba dedicado a la creación de Adán. Un tercio de los ángeles tomaron su partido. El resto, bajo el liderazgo del arcángel Miguel, le prestaron batalla tratando de expulsarlos del Cielo. Cuando Dios regresó del Jardín del Edén,<sup>115</sup> pudo ver a Luzbel sentado en su trono y a los ángeles enfrascados en feroz combate. Sin vacilación, condenó al rebelde y lo arrojó de su presencia junto con todos sus seguidores, que fueron perdiendo su hermosa presencia conforme descendían hacia el Infierno,<sup>116</sup> donde Luzbel se encargó de organizar un verdadero Reino del Mal.<sup>117</sup> Asignó entre sus seguidores jerarquías y todos juntos, inspirados por el odio que sienten hacia Dios, buscarían alejar a los hombres de su creador y ganarlos para su causa. El pecado que había hecho caer a los ángeles rebeldes fue la soberbia, que según el Eclesiástico, "es el principio de todos los pecados".<sup>118</sup> En el libro de Isaías se alude también a la falta cometida por Luzbel:

!Como caíste del cielo, Lucero [Lucifer], hijo de la Aurora... Tu que habías dicho en tu corazón: al cielo voy a subir, por encima de las estrellas de Dios alzaré mi trono...subiré a las alturas del nublado y me asemejaré al Altísimo!<sup>119</sup>

El maligno enemigo jurado del Creador no sólo es conocido como Luzbel. San Jerónimo usa del nombre Lucifer en su traducción del griego al latín de los textos canónicos para referirse a él.<sup>120</sup> El miembro más destacado de su corte es el Diablo, identificado a veces como el mismo Luzbel o como su lugarteniente, quién tomó la forma de la serpiente en el Jardín del Edén, decidido a frustrar

<sup>114</sup> Según el teólogo jesuita español, Francisco Suárez, (1548-1617) el demonio era un serafín, y entre ángeles caídos los hay de todas las jerarquías.

<sup>115</sup> Génesis, 1,8.

<sup>116</sup> "Yo veía a Satanás caer del cielo como un rayo" Lucas, 10, 18.

<sup>117</sup> La caída de los ángeles va a implicar la existencia de dos reinos espirituales, el del Bien y el del Mal. El propio Jesucristo se referiría a Satanás como "el Príncipe de este mundo" que a él no puede hacerle daño alguno, significando que su labor maléfica está entre los hombres. Juan, 14, 30.

<sup>118</sup> Eclesiástico, X,15.

<sup>119</sup> Isaías, 14, 12-14.

<sup>120</sup> Enciclopedia Católica, volumen IX, New Advent.org.



los planes de Dios, haciendo caer a Adán y Eva e inaugurando la era del pecado original. El nombre diablo aparece en la Vulgata para referirse a uno de los ángeles en desgracia, mientras que el término "demonios" se utiliza en sentido genérico. En el IV Concilio de Letrán, XII Ecuménico, de 1215, los términos diablo y demonio son utilizados en la siguiente frase: *Diabolus enim et alii daemones*", "el Diablo y los otros demonios", indicando que todos son demonios en sentido genérico,<sup>121</sup> correspondiendo la jefatura al Diablo o Satán, término este último con el que se le designa en varios textos del Nuevo Testamento como personificación del mal.<sup>122</sup>

Estos seres perversos pueden salir del Infierno a tentar a los hombres hasta el día del Juicio, en el que ya no saldrán jamás del Infierno. Esta permisión se funda en que los ángeles fueron destinados por Dios para ministerios en bien del género humano, ministerios que los demonios, ángeles al fin y al cabo, paradójicamente cumplen, puesto que mayor mérito adquieren aquellas almas que habiendo sido por ellos tentadas, resisten sin perder la virtud.

Los demonios son criaturas sujetas al poder divino, aunque Dios les permite que anden sueltos por el mundo. En el Libro de Job leemos lo siguiente:

!Yaveh dijo a el Satán: ¿De dónde vienes? El Satán le respondió a Yaveh: De recorrer la tierra y pasearme por ella. Y Yaveh dijo al Satán: ¿No te has fijado en mi siervo Job!?<sup>123</sup>

No sólo le permitía Dios andar suelto, sino que lo autorizó a tentar al más justo y honesto de sus siervos, al propio Job, con las consecuencias que todos sabemos.

Los espíritus del Mal toman múltiples formas y diversos nombres. Su polimorfismo es prodigioso. Se pueden presentar como un ángel o como la misma Virgen María. Pueden tomar la forma de una provocativa mujer para tentar o tener comercio carnal con los mortales, en cuyo caso se les llama súcubos; o como un hombre galante y atractivo, especialista en seducir a las religiosas, conociéndoseles entonces como íncubos. Puede incluso tomar la apariencia de un objeto inanimado o de un animal. Entre estos últimos algunos tienen su apoyo en escritos canónicos:

- Cerdo: "Al llegar a la otra orilla [Jesús], vinieron a su encuentro dos endemoniados que salían de los sepulcros y tan furiosos que nadie era capaz de pasar por aquel camino. Y se pusieron a gritar: ¿Qué tenemos nosotros contigo, hijo de Dios? ¿Has venido aquí para atormentarnos antes de tiempo? Había ahí a cierta distancia una gran piara de puercos paciando. Y le suplicaban los demonios: si nos echas, déjanos entrar en esa piara. Él les dijo: Id. Saliendo ellos, se fueron a los puercos". Mateo, 8, 28-32.

- Machos cabríos: "Cuando el Hijo del Hombre venga en su gloria acompañado de todos sus ángeles, entonces se sentará en su trono de gloria. Serán congregadas delante de él todas las naciones y él separará a los unos de los otros, como el pastor separa las ovejas de los cabritos. Pondrá las ovejas a su derecha, y los cabritos a su izquierda. Entonces dirá el Rey a los de su derecha: Venid, benditos de mi Padre...Dirá también a los de su izquierda: Apartáros de mí, malditos, al fuego eterno preparado para el Diablo y sus ángeles". Mateo, 25, 31 y ss.

<sup>121</sup> En el mundo de las tradiciones populares, tanto la palabra diablo, como demonio, son usadas para asignarlas a un individuo o en el sentido genérico.

<sup>122</sup> Lucas, 11, 16: "Si pues también Satanás está dividido contra sí mismo, ¿Cómo va a subsistir su reino?. Epístola de Santiago 2, 19: "¿Tú crees que hay un solo Dios. Haces bien. También los demonios lo creen y tiemblan"..

<sup>123</sup> Job 1, 7,8.

- La rana: "Y vi que de la boca del Dragón, de la boca de la Bestia y de la boca del falso profeta, salían tres espíritus inmundos como ranas. Son espíritus del Demonio..." Apocalipsis, 16, 15.

- La serpiente. Es, como quedó anotado en su momento, la encarnación del mal en el contexto de la iconografía cristiana. Múltiples textos, sobre todo del Viejo Testamento, se refieren a este animal. En el Génesis Dios la maldice: "Entonces, Yaveh dijo a la serpiente: Por haber hecho esto, maldita seas entre todas las bestias y entre todos los animales del campo. Sobre tu vientre caminarás, y polvo comerás todos los días de tu vida. Enemistad pondré entre ti y la mujer, entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza mientras acechas tu su calcañar". Génesis, 3, 14-15. En el Apocalipsis leemos lo siguiente:

"Y fue arrojado el gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado Diablo y Satanás, el seductor del mundo entero". Apocalipsis, 12, 9.

En la iconografía cristiana lo más común es presentar al demonio con un aspecto aterrador cual corresponde a su enorme maldad. Uno de los prototipos más frecuentes es cubierto de espesa pelambre grasosa, con cuernos, pezuñas y cola, forma que corresponde a los dioses paganos Pan y Príapo.<sup>124</sup> El aspecto caprino pudo también haber sido inspirado en el pasaje antes citado de san Mateo en el que los condenados son representados por las cabras. Si lleva alas, éstas son grotescas y afines a las de los vampiros y en lugar de pezuñas tiene garras de ave de rapiña. Puede tener sólo un orificio nasal, el cual exhala lenguas de fuego, o aparecer ciego y sin ojos, sólo con las negras y hendidas cuencas. El aspecto de dragón, muy popular durante la edad media, es bastante común, apareciendo a veces con las consabidas siete cabezas, según la conocida descripción del Apocalipsis de san Juan. Su color puede ser el negro, símbolo de la ausencia de luz y de bondad, y que le mereció el apodo de Príncipe de las Tinieblas. También le sienta bien el rojo, color del fuego en que habita y de la sangre que derraman las almas que devora.<sup>125</sup>

En tanto individuo, al Diablo le sirven y auxilian en su maléfica labor una caterva populosa de esperpentos, algunos de los cuales se harán presentes en la iconografía novohispana. Afortunadamente para la Humanidad, a cada demonio corresponde como antídoto un ángel celeste dispuesto a nulificar su maléfica labor.

Algunos son de sexo femenino. La tradición menciona a Hecate, mitológica diosa de la naturaleza, como la abuela del demonio. Está también Lilith, a quién se atribuye haber sido la primera esposa de Adán,<sup>126</sup> la ramera de Caín y sobre todo la concubina del diablo. Es la más importante de las diablesas y la Reina del Infierno y de la Noche. La acompañan como integrantes del infernal harén Nehema, Aggareth, Igymeth y Machlath, siempre dispuestas a saciar el colosal apetito fornicador de Lucifer. Las siete hijas procreadas como consecuencia vienen a ser las esposas de los siete pecados capitales.<sup>127</sup>

De acuerdo a una tradición del siglo XVI recogida por Johannes Wierus, Lucifer era servido en el Infierno por once príncipes, cada uno al mando 6,660,000 diablos.<sup>128</sup> Los demonios del mundo religioso judeo-cristiano son un crisol de tradiciones de los pueblos que rodearon su entorno, sobre todo persas y egipcias. A través del tiempo, la imaginación popular tomó el asunto en sus manos.

<sup>124</sup> Genevive Morgan *et Alii*, Op. cit., pág. 48.

<sup>125</sup> Genevive Morgan *et Alii*, Op. cit. pág. 54

<sup>126</sup> Aunque no es un ángel, fue directamente creada por Dios como la primera esposa de Adán, solo que detestando su papel de ama de casa, cuestionó la supremacía del hombre, prefiriendo huir con los demonios.

<sup>127</sup> Genevive Morgan *et Alii*, Op. cit. pág. 54.

<sup>128</sup> Ibidem, pág. 84.



Los "demonios" más destacados del Abismo son los siguientes:<sup>129</sup>

- Abbadon, inspirador de la anarquía y el caos.
- Adramelech. Rey del fuego. Se manifiesta en forma de mula o de pavoreal. Es el patrón de la hipocresía. Fue vencido en la psicomauia original por el arcángel Rafael.
- Asmodeo. Su rango celeste era el de Trono. Es el demonio caballero, seductor, libertino y lujurioso que toma el aspecto de íncubo, es decir de un guapo y galante joven vestido elegantemente. Su negocio en el Infierno son los casinos. Promueve el adulterio entre las parejas felizmente casadas y su pasatiempo favorito es seducir a las monjas enclaustradas. En el libro veterotestamentario de Tobías este demonio había hecho perecer a los siete primeros maridos de la doncella Sarra sin que con ninguno hubiera llegado a cohabitar, por lo que se le considera un enemigo del matrimonio, procurando encauzar la sexualidad de sus víctimas hacia relaciones ilícitas y pecaminosas.<sup>130</sup> En su aspecto real tiene patas de gallo y tres cabezas, de toro, macho cabrío y hombre. Sus adversarios celestiales son el arcángel Tobías, que logró encadenarlo, y san Juan Bautista.
- Astaroth. Es el encargado de las finanzas del Infierno y custodio de su tesoro. Mientras permaneció fiel a Dios su categoría en el Cielo era la de Serafín, al igual que Luzbel, la más alta de las jerarquías celestes. Lleva en la mano una serpiente y cabalga al revés sobre el lomo de un dragón. Es el demonio de la pereza y el encargado de contrarrestar su labor es san Bartolomé.
- Azazel / Azael. Es uno de los primeros ángeles caídos y el responsable de haber enseñado a los hombres a fabricar armas y a las mujeres a maquillarse la cara con afeites. Su aspecto es el de un monstruo con siete cabezas de serpiente, catorce rostros y doce alas. Azazel aparece en el libro bíblico del Levítico como un demonio que moraba en el desierto.<sup>131</sup>
- Baal. Es el patrón del ocio y el jefe de la camarilla del Abismo. Está al mando de setenta legiones de demonios. Tiene brazos de araña y tres cabezas, de sapo, de gato y de hombre.
- Baal-Berith. Es el ministro de asuntos exteriores del Infierno y el custodio de los archivos. Es también el escribano del inframundo que protocoliza los pactos entre los demonios y los hombres. Tienta a los hombres para que cometan los pecados de desobediencia, blasfemia y asesinato.
- Beelzebul. Este serafín en desgracia no es cualquier demonio, es el segundo en mando después de Satanás y se le conoce como el Príncipe de los Demonios y de la Muerte. Se manifiesta como una mosca y preside la Orden de la Mosca. Hace a los hombres cometer los pecados de orgullo y envidia además de ser el inspirador de las herejías vociferando en el oído de los herejes. Este demonio es aludido por Jesús en el Evangelió de san Mateo.<sup>132</sup>
- Behemoth. Cumple la función de copero de Satanás y el encargado de inspirar a los hombres la gula y la desesperación. Se aparece en forma de elefante, de cocodrilo, de ballena o de hipopótamo, puesto que se le identifica con los cuadrúpedos. Este es otro de los demonios mencionados en los textos bíblicos.<sup>133</sup> Preside los festines del Infierno como encargado de los

<sup>129</sup> En esta lista de demonios sigo el texto de Genevive Morgan, Op. cit., págs. 83 y ss..

<sup>130</sup> Tobías 3, 8. Sarra fue la esposa de Tobías. La nota al pie del versículo que se refiere a Asmodeo aclara que el nombre significa "el que hace perecer" y que se le consideraba un enemigo de la unión conyugal.

<sup>131</sup> Levítico, cap. 16, vers. 8-11.

<sup>132</sup> Mateo, cap. 12, 24. La nota pie de este versículo en la Biblia consultada para este trabajo se explica que el nombre significa "Baal el Príncipe", por lo que la ortodoxia monoteísta lo denomina "el Príncipe de los demonios. La forma "Beelzebub" es un juego de palabras despectivo que transforma este título en "Baal de las moscas".

<sup>133</sup> Behemoth es mencionado en la Biblia, concretamente en el Libro de Job, capítulo 40, versículos 15-24. Representa al bruto o a la bestia por excelencia. Se le identifica con cualquier animal de gran porte como el elefante, el búfalo o el

banquetes, entreteniendo con música y bailes a los concurrentes. Vigila por las noches y su mayor placer es crear el caos en la humanidad.

- Belial / Beliar. Creado inmediatamente después de Lucifer, Belial pasó de ser el príncipe de la Orden de la Virtud a demonio. Se encarga de introducir a los humanos en la mentira, la arrogancia, el fraude y el engaño. Es por lo tanto un gran orador que se presenta como un elegante caballero. Inspira a los hombres la rebelión y la deslealtad y a las mujeres al chisme durante la celebración de las funciones religiosas, así como a vestir en forma lujosa e inmodesta, aconsejándolas a mal educar a sus hijos consintiéndolos sin justificación.

- Belfegor. Pertenecía a la jerarquía de los Principados, mora en la ciudad de Paris, donde promueve entre los hombres la vida licenciosa.

- Carnivean. Inspira a los hombres conductas obscenas y lascivas. Su antídoto es san Juan Evangelista.

- Carreau. Ángel caído de la jerarquía de las Potestades, endurece el corazón de los hombres. Para contrarrestar su mala influencia está san Vicente Ferrer.

- Carocel / Porcel. Como el anterior, pertenecía a las Potestades. Comanda cuarenta y ocho legiones de demonios. Es el encargado de la promoción de las artes liberales. Tiene la facultad de hacer que el agua helada bulla de un momento a otro.

- Dagón. Su aspecto es de tritón, con la mitad inferior del cuerpo en forma de pez. Es el panadero de las cocinas del Infierno.

- Dommiel. Es el adversario directo de san Pedro, pues guarda las puertas del Infierno, siempre abiertas de día y de noche. Es el responsable del temor y del temblor.

- Dumah. Es uno de los siete príncipes del Infierno y se le conoce como el Príncipe del Silencio de la muerte.

- Exael. Su jerarquía mientras fue ángel era precisamente la de Ángel, por lo que está muy próximo a los humanos y mora con facilidad entre ellos, y es el que les enseñó a hacer joyería con el oro y la plata y el iniciador de la producción de perfumes.

- Forcas / Furcas. Ocupa en el Infierno el puesto de senador. Se dedica a enseñar matemáticas, lógica y retórica. Se encarga de los establos infernales y puede hacer desaparecer los objetos, por lo que es invocado para encontrar cosas perdidas.

- Furcalor. Pertenecía a la orden de los Tronos. Se aparece como un humano con alas de grifo y su pasatiempo preferido es hundir barcos.

- Gaap. Tiene bajo su mando sesenta y seis legiones de espíritus malignos. Se aparece en forma humana con grandes alas de murciélago.

- Gressil. Caído desde la altura de la jerarquía de los Tronos, se dedica a tentar a los humanos de impureza e indecencia, para evitar lo cual está detrás de él san Bernardo.

- Hornblas. Trompetero del Infierno, cuando hace sonar su instrumento se reúnen los ministros de Satanás. Su maleficio produce la afonía en la música.

- Kobal. Dirige las producciones teatrales del Reino del Mal. Es maestro en la simulación y el fraude, actitudes que inspira a los hombres.

- Leviatán. Es el almirante de la flota infernal. En la Biblia encontramos alusiones a él como el "Dragón de los mares".<sup>134</sup> Es un insaciable devorador de hombres. Estará presente en el día del Juicio Final para engullir a todos los condenados. Sus repugnantes y monstruosas fauces aparecen continuamente siempre que del Infierno se trata, sobre todo en los lienzos del Juicio, y fue

---

hipopótamo. En el contexto de Job, se refiere concretamente al hipopótamo. Genéricamente el nombre designa a cualquier monstruo, y por lo mismo al demonio cuando toma la apariencia de los grandes cuadrúpedos.

<sup>134</sup> Isaías, 27,1.

presentado a los indios de la Nueva España desde los inicios de la prédica de la religión católica, como atestiguan, entre otros, los murales de Actopan.

- Mammon. Maléfico entre los maléficos, Mammon es el demonio de la avaricia. Quedó tan dañado con su caída, que reptaba en el suelo sin poderse mantener erecto.

- Mefistófeles. Lo que mejor hace este pulido y cortesano demonio es engañar. Es tan buen diplomático, que en ocasiones tiene audiencias con Dios.

- Misroch / Nisroch. Originalmente pertenecía a los Principados. Es el cocinero en jefe de la cocina de Satanás y se encarga de inspirar a los hombres el odio. Tiene cabeza de águila. En su momento se encargaba de vigilar el Árbol de la inmortalidad, cuyas frutas incluye en sus recetas.

- Moloch. Aterrante demonio cuyas manos escurren la sangre de niños asesinados y las lágrimas de las inconsolables madres. En algún tiempo fue un dios de Canan.

- Olivier. La influencia de este antiguo arcángel en los hombres hace nacer en ellos la crueldad y la insensibilidad hacia los pobres. Su adversario es san Lorenzo.

- Paimón. Su trabajo en el Reino del Mal es el de maestro de ceremonias. Se presenta como una mujer coronada cabalgando en el lomo de un camello. Tiene el poder de apoderarse de la mente de los hombres.

- Rimmón. Cumple como médico del infierno. Su atributo es la granada.

- Rosier. Su poder consiste en hacer a los hombres alocuciones engañosas para que se enamoren. Es el patrón de la seducción.

- Sammael. Experto en venenos y sortilegios, Sammael es el protector de los magos y hechiceros. Se presenta como un arrogante pelirrojo, aficionado a las obras artísticas de los humanos.

- Succor-Beloth. Es el guardián del harén del Infierno.

- Verrier. Es el demonio de la desobediencia. Endurece a los hombres el cuello de tal manera, que no puedan bajar la cabeza en las reverencias.

- Xaphan. Durante la psicomaquia original, Xaphan sugirió prender fuego al reino de los cielos, pero antes de prender la chispa fue arrojado al abismo. Se dedica a avivar el fuego del Infierno con un fuelle, el cual es su atributo.

Claro está que descubierto el Nuevo Mundo, a la lista anterior se habrían de sumar todos, sin faltar uno, los dioses del Panteón Prehispánico, que al parecer del tratadista mercedario Juan Interián de Ayala eran la personificación del mismo demonio, que en "aquellas [naciones] más bárbaras y feroces, como son las de la América, y muchas de la Asia, se manifestó bajo de enormes, y horrendas figuras, que aun miradas de lejos causan terror y espanto, como lo notan frecuentemente los que han observado la religión y ritos, o por mejor decir, las supersticiones abominables de aquellas regiones".<sup>135</sup> Las "horrendas figuras" de los ídolos prehispánicos habían servido como disfraz a los demonios que bajo tal aspecto eran adorados como dioses por los naturales hasta que fueron desenmascaradas por los religiosos católicos, a los que odiaron y enfrentaron en una lucha sin cuartel, como se sabe por los relatos de sus apariciones en defensa de lo que consideraban su "botín", es decir, las almas de los indios, que los abandonaban para pasarse a las huestes del dios de los cristianos.

### ***La Gloria.***

Toda la doctrina de los novísimos tiene por objeto el que las almas encuentren su destino final en esta postrimería. Cabe aclarar que no se profundizará en el concepto teológico del cielo, es

<sup>135</sup> Juan Interián de Ayala, *Op. cit.*, pág. 169.

decir como visión beatífica o bienaventuranza, ni como la realización de la unión con Dios y el ser humano. Me concentraré en su aspecto plástico espacial.

Dos son los términos con los cuales se hace referencia a la gloria: la gloria propiamente dicha y el cielo.

El primero, en su significación religiosa cristiana, puede tener varios sentidos: como un fenómeno físico que consiste en un brillo intenso, como la manifestación de la Majestad Divina a través de Cristo, o como palabra usada para alabar y dar reconocimiento a Dios por su poder y por la creación de todo lo que es. Otra de las formas de uso del término es como sinónimo del segundo, es decir, de la palabra Cielo. Éste a su vez puede tener dos significados. Según su etimología, en griego *koilon* significa bóveda; y *coelum* en latín quiere decir techo, "techo del mundo", la región superior del mundo.

El segundo, Cielo, se refiere al firmamento por donde se pasean las nubes y las estrellas brillan por las noches. En ese sentido, el Cielo adquiere su segundo significado como un lugar extraordinario en el que en última instancia, por su grandeza y su luminosidad, se ha fijado la morada de Dios y sus santos.<sup>136</sup>

Sirva la anterior referencia a la gloria, en la que las experiencias sensoriales cobran importancia, como introducción a los antecedentes de esta postrimería en el mundo grecolatino, donde las opciones para las almas buenas podían ser varias. Virgilio cuenta que en su viaje por las regiones del Más Allá, dejando atrás el Tártaro, Eneas llegó:

"...a sitios amables y a los amenos vergeles de los bosques afortunados, moradas de la felicidad. Ya un aire más puro viste aquellos campos de brillante luz, ya aquellos sitios tienen su sol y sus estrellas. Unos ejercitan sus músculos en hermosas palestras y se divierten en luchar sobre la dorada arena, otros danzan en coro y entonan versos...Luego ve [Eneas] a derecha e izquierda a otros comiendo tendidos sobre la hierba y entonando en coro jubilosos himnos en honor de Apolo, en medio de un fragante bosque de laureles, adonde viene a caer el caudaloso Erídano, difundiéndose de ahí por toda la selva".

Pero este paraíso no era residencia permanente para todos sus habitantes, puesto que algunos habrían de reencarnar. En el fondo, en un frondoso valle conocido como los Campos Elíseos, una muchedumbre de almas, libres de las manchas que acompañaban su condición y reducidas a su etérea esencia y al puro fuego de su primitivo origen, esperaban que un dios las convocara a fin de retornar a la Tierra para volver a habitar cuerpos humanos.<sup>137</sup>

Estos Campos habían sido ya descritos por Homero varios siglos antes como un lugar donde los héroes que se habían ganado la inmortalidad gozaban de la felicidad perfecta. Se localizaban en el extremo occidental del mundo, en las proximidades del océano.

Antiguo Testamento. En el Génesis, el Cielo es el firmamento azul, por el que vuelan las aves y se pasean las nubes: "Revoloteen las aves sobre la tierra contra el firmamento celeste" (Gen. 1, 20). Es la región donde brillan las estrellas y es, finalmente, la morada de Dios, quién de alguna manera se manifiesta e identifica con la luminosidad y grandeza del firmamento.

<sup>136</sup> Ciertamente que al estar Dios en todas partes, el Cielo está en todas partes y los bienaventurados podrán moverse por cualquier parte del universo sin separarse de Dios. Pero los teólogos abogan por la idea de la existencia de un lugar específico.

<sup>137</sup> Virgilio, *La Eneida*, pág. 138. Entre esas almas reencarnadas estarían las almas ilustres que poblarían Italia.



Nuevo Testamento. Los textos se refieren ya específicamente al contexto cristiano mencionándolo como un lugar (en el sentido de "el Cielo " mencionado algunos párrafos atrás) y como un estado del alma que se produce al contemplar cara a cara a la Santísima Trinidad y que trae consigo la plenitud de la dicha.

El Cielo se menciona continuamente bajo diversas denominaciones. A continuación se citan las más importantes:

- Reino de Dios: "Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el Reino de los Cielos".<sup>138</sup>
- Jerusalén Celeste, Ciudad de Dios. San Pablo habló de ella a los Hebreos: "Vosotros, en cambio, os habéis acercado al monte Sión, la Ciudad del Dios Vivo, a la Jerusalén celestial".<sup>139</sup> San Juan disfrutó de una magnífica visión de la Jerusalén Celeste (Fig. no. 6) y su testimonio consta en el Apocalipsis, que la describe de la siguiente manera:

"Me trasladó [un ángel] en espíritu a un monte grande y alto y me mostró la Ciudad Santa de Jerusalén, que bajaba del Cielo , de junto a Dios, y tenía la gloria de Dios. Su resplandor era como el de una piedra muy preciosa, como jaspe cristalino. Tenía una muralla grande y alta con doce puertas, y sobre las puertas doce ángeles y nombres grabados, que son los de las doce tribus de los hijos de Israel; al oriente tres puertas; al norte tres puertas; al mediodía tres puertas; al occidente tres puertas. La muralla de la ciudad se asienta sobre doce piedras que llevan los nombres de los doce apóstoles del Cordero. El que hablaba conmigo tenía una caña de medir, de oro, para medir la ciudad, sus puertas y su muralla. La ciudad es un cuadrado; su largura es igual a su anchura. Midió la ciudad con la caña, y tenía doce mil estadios. Su largura, anchura y largura son iguales. Midió luego su muralla, y tenía ciento cuarenta y cuatro codos - con medida humana, que era la del Ángel -. El material de esta muralla es jaspe y la ciudad es de oro puro semejante al vidrio puro. Los asientos de la muralla de la ciudad están adornados de toda clase de piedras preciosas: el primer asiento es de jaspe, el segundo de zafiro, el tercero de calcedonia, el cuarto de esmeralda, el quinto de sardónica, el sexto de cornalina, el séptimo de cisólito, el octavo de berilio, el noveno de topacio, el décimo de crisotrasi, el undécimo de jacinto, el duodécimo de amatista. Y las doce puertas son doce perlas, cada una de las puertas hecha de una sola perla; y la plaza de la ciudad es de oro puro, transparente como el cristal...El trono de Dios y del Cordero estará en la ciudad y los siervos de Dios le darán culto".<sup>140</sup>

- Casa de Dios: "En la casa de mi padre hay muchas mansiones".<sup>141</sup>

- Paraíso: En los últimos momentos de su vida, Jesús mencionó al paraíso: "En verdad te digo que hoy estarás conmigo en el paraíso".<sup>142</sup> Otra referencia se encuentra en san Pablo: "Se de un hombre en Cristo, el cual hace catorce años - si en el cuerpo o fuera del cuerpo no lo se, Dios lo sabe - fue arrebatado hasta el tercer Cielo . Y se que este hombre - en el cuerpo o fuera del cuerpo, no lo se, Dios lo sabe - fue arrebatado al paraíso y oyó palabras inefables que el hombre no puede pronunciar".<sup>143</sup> En el Apocalipsis, el ángel de la Iglesia de Éfeso exclama: "Al

<sup>138</sup> Mateo, 5,3.

<sup>139</sup> Pablo a los Hebreos, 12, 22.

<sup>140</sup> Apocalipsis, 21, 19 y s.s.

<sup>141</sup> Juan, 14,2.

<sup>142</sup> Lucas, 23,43.

<sup>143</sup> Pablo II Corintios 12, 2-3.

vencedor le daré a comer del árbol de la vida, que está en el Paraíso de Dios".<sup>144</sup> La palabra no hace referencia al Jardín del Edén en que, según el Antiguo Testamento, nuestros primeros padres moraban en perfecta inocencia, disfrutando de la presencia de Dios, (es por esa presencia que el *paraíso* es equivalente al Cielo) sino al premio que espera a los justos después de su muerte.

- Reino de Cristo: "Vosotros [los apóstoles] sois los que habéis perseverado conmigo en mis pruebas; yo por mi parte, dispongo un Reino para vosotros, como mi Padre lo dispuso para mí, para que comáis y bebáis en mi mesa en mi Reino y os sentéis sobre tronos para juzgar a las doce tribus de Israel".<sup>145</sup>
- Corona de la vida: "Feliz el hombre que soporta la prueba. Superada la prueba, recibirá la corona de la vida que ha prometido el Señor a los que le aman".<sup>146</sup>
- Corona de la Justicia: "Y desde ahora me aguarde la corona de la justicia que aquél Día me entregará el Señor, el justo juez; y no solamente a mí, sino también a todos los que hayan esperado con amor su manifestación".<sup>147</sup>
- Corona de Gloria. "Y cuando aparezca el Mayoral, recibiréis la corona de gloria que nunca se marchita".<sup>148</sup>
- La Herencia de Cristo: "Para que el Dios de nuestro Señor Jesucristo, el Padre de la Gloria, os conceda espíritu de sabiduría y de revelación para conocerle perfectamente, iluminando los ojos de vuestro corazón para que conozcaís cuál es la esperanza a que habéis sido llamados por él: cual la riqueza de la gloria otorgada por él en herencia a los santos...".<sup>149</sup>

De estas denominaciones, las cinco primeras se refieren claramente a un lugar, mientras que las cuatro últimas aluden a ese concepto místico que implica la presencia de la manifestación plena de la Majestad Divina para aquellas almas que permanecieron fieles. Pero no se dice cosa alguna sobre como es el lugar del premio para las almas de los justos.<sup>150</sup> Existe más allá y por encima de los límites de lo terrenal. Para la iglesia, eso es suficiente. Quienes lo habitan viven en perfecta felicidad, en medio del amor total, producto de su posesión de Dios, a quién ven cara a cara con toda claridad por medio de la perfecta intuición.<sup>151</sup> Es evidente que esta imprecisión dominó en las representaciones plásticas del Cielo.

El Cielo y sus eternos deleites son descritos con irresistible hermosura en la obra *La Felicidad Eterna de los Santos*, del cardenal italiano san Roberto Belarmino (1542-1621). Recojo a continuación algunos comentarios de sus textos,<sup>152</sup> porque muy probablemente fueron fuente de inspiración de la prédica de esta postrimería y consecuentemente de sus representaciones plásticas. "En el Reino de Dios, escribe san Roberto, donde reina el Rey de Reyes, todos los moradores son reyes por derecho de herencia o de victoria". Guiando al coro de los bienaventurados está la Virgen María, sentada a la diestra de su Hijo. Como rayos de sol, las nueve jerarquías angelicales rodean a

<sup>144</sup> Apocalipsis, 2,7-

<sup>145</sup> Lucas, 22, 28-30.

<sup>146</sup> Santiago, 1, 12.

<sup>147</sup> II Timoteo, 4, 8.

<sup>148</sup> I Pedro, 5, 4.

<sup>149</sup> Efesios, 1, 8.

<sup>150</sup> Sólo en su acepción como la apocalíptica Jerusalén Celeste el Cielo aparece como un lugar físico y concreto.

<sup>151</sup> Los mortales lo ven solo en forma indirecta, a través del espejo de la creación.

<sup>152</sup> Roberto Belarmino, *Los cinco opúsculos. De la Felicidad Eterna de los Santos*, notas tomadas del prólogo de la obra a cargo del padre José Eugenio de Uriarte S.J.

la deidad. Siguen las almas de los justos, desde la de Abel hasta la del último de los que han muerto en gracia, colocados, al igual que los ángeles, en nueve jerarquías o coros.<sup>153</sup> Estos son los siguientes:

- 1- Patriarcas y profetas.
- 2- Apóstoles.
- 3- Mártires.
- 4- Confesores.
- 5- Pontífices.
- 6- Doctores.
- 7- Sacerdotes y levitas.
- 8- Monjes y ermitaños.
- 9- Vírgenes, casadas y viudas.<sup>154</sup>

La felicidad de los reyes moradores de este Reino de Reinos es totalmente plena pues saben que es para siempre jamás. Sumo y sin fin, fuente de la más perfecta dicha, es el amor total que reciben del Monarca sin rival.

Al referirse a la Gloria, Belarmino usa de los textos sagrados ya comentados algunas de las denominaciones, bordando en torno a ellas imágenes muy atractivas. Entre ellas están las siguientes:

- "Ciudad de Dios". Esta denominación le parece a san Roberto muy conveniente, puesto que es una ciudad perfecta en todos sus aspectos, donde los vecinos viven en concordia y hermandad, aunque provengan de todas las naciones de la Tierra. Es ciudad libre de la servidumbre del pecado, de las miserias y el lastre insoportable de la carne. Esta magnífica ciudad esta edificada en la cumbre santa de los collados eternos. Cristo es su piedra angular. Sus muros altos y firmes significan la protección que el Señor dispensa a los suyos, y sus doce puertas permanecen abiertas de par en par para que siempre se pueda entrar en ella.

- "Casa de Dios" es otro nombre oportuno, comenta el cardenal. Los santos que en ella habitan son de Dios los domésticos, sus hijos queridos por adopción y gracia, partícipes del mayorazgo espiritual que fundó en los hombres el Divino Redentor. Los materiales de su resplandeciente fachada son el jaspe, el pórvido y las piedras preciosas, labradas con exquisito primor. Las rejas y molduras son de oro. A su lado, el palacio real del rey Salomón no es sino una choza de adobe. Las salas de recibimiento de quienes llegan cansados y llenos de sudor y polvo de la tierra, son más lujosas que el mejor salón del trono imaginable. Las escaleras que invitan a subir están decoradas con increíbles tapicerías y pinturas donde ve cada cual sus hechos, sus trabajos pasados y los goces eternos que disfrutarán y que no han de acabarse nunca. En las estancias que preparó Dios para sus elegidos nada falta, todo revela poder y grandeza y las alhajas y adornos que las decoran son de un valor inestimable. En estos aposentos moran y se alborozan eternamente los Santos, como en casas de reposo, en celestial y suave descanso.

- "Paraíso". Belarmino considera también a la gloria como un futuro "Paraíso" de Dios, por su semejanza con aquel jardín del Edén en que habitara la primera pareja resultado de la creación y al que Yaveh bajaba a pasear y encontrarse con ellos. El paraíso que describe el Cardenal es un huerto de delicias donde gozan los bienaventurados para siempre de dulzuras inenarrables. Los ojos gozarán con la vista del Cielo y de tanta muchedumbre de cuerpos resplandecientes, adornados con

<sup>153</sup> En ese orden y jerarquía es como los artistas que pintaron el tema, suelen mostrar a los moradores de la gloria.

<sup>154</sup> Roberto Belarmino, Los Cinco Opúsculos. Pág. 18

las insignias de sus triunfos.<sup>155</sup> Los oídos no escucharán sino cánticos incesantes de alabanzas a Dios.

Aunque al ser recibidas en el Cielo todas las almas ven claramente a Dios, es dogma de fe que unas lo ven con mayor perfección que otras, conforme a la diversidad de sus merecimientos.<sup>156</sup> Pero por más que la teología se preocupa por describir lo que ocurre al alma que asciende al Cielo, en definitiva la "visión beatífica" significa un misterio para el intelecto humano.

¿Cómo pintar la perfecta felicidad? En busca de un camino, los medios plásticos presentarán a los fieles, como lo veremos más adelante, la tierna imagen del alma en gracia del común de los mortales conocida como el *anima beata*, y a los santos que habitan en la gloria aposentados en tribunas de nubes que forman un gran anfiteatro, acompañando y disfrutando en amable distensión de la presencia de la Santísima Trinidad. (Fig. No. 7)

Los escritos apócrifos. Algunos libros apócrifos consignaron visiones apocalípticas<sup>157</sup> que tuvieron por tema la Gloria. Al respecto, el *Apocalipsis de Pablo*, es quizá el más importante. Este libro, ya comentado, es un escrito fascinante y pletórico de descripciones de lugares, de personas, de objetos. Pablo es arrebatado<sup>158</sup> por un ángel al tercer Cielo,<sup>159</sup> en donde observa que la puerta era de oro y estaba flanqueada por dos columnas del mismo metal.<sup>160</sup> Del otro lado de la puerta es recibido por Enoch. En seguida, desciende al segundo Cielo, donde se da cuenta que la luz que ilumina la tierra procede precisamente de ese segundo Cielo. Lo que el apóstol tiene frente a sus ojos es la tierra prometida, el lugar donde moran las almas de los justos. Es el lugar que ha de sustituir a la primera tierra y donde Cristo habrá de morar por mil años en compañía de los santos.<sup>161</sup> Por esa tierra corrían ríos de leche y miel a cuyas márgenes estaban plantados árboles frutales que florecían doce veces al año dando cada árbol fruta de diversas especies. También se veían palmas y viñas con diez mil racimos cada una. Cuando pregunta por que tanta abundancia, el ángel le responde que Dios quiere premiar a los que encuentra dignos con la abundancia, sobre todo a aquellos que por Él sufrieron limitaciones.

Conducido hacia lo alto, observa lo que parece un río con aguas más blancas que la leche, que resulta ser la laguna Aquerusía,<sup>162</sup> donde está la ciudad de Cristo, a la que sólo tienen acceso los limpios, puesto que conduce a Dios. Pablo cruza la laguna en una barca de oro tirada por tres mil ángeles cantando himnos de alabanza. La ciudad de Cristo era toda de oro, rodeada por doce murallas y con doce torres en su interior. Había doce puertas en la muralla y cuatro ríos la rodeaban, el Pisón era de miel, el Eufrates de leche, el Tigris de vino y el Guijón de aceite.<sup>163</sup>

A la entrada de la ciudad, grandes árboles se inclinan para impedir el paso a aquellas almas que en vida fueron orgullosas por encima de toda virtud. En el río de miel, Pablo pudo contemplar a los profetas, tanto mayores como menores, que saludaban con alegría a todos aquellos que habían cumplido con la voluntad del Señor. En el de leche, moraban los inocentes asesinados por Herodes,

<sup>155</sup> Se refiere a los atributos que acompañan a los santos y nos permiten identificarlos.

<sup>156</sup> Esta idea aparece en el Concilio de Florencia, celebrado de 1438 a 1445 durante el pontificado de Eugenio IV-Denzinger, n.693, pág. 201.

<sup>157</sup> Del griego "revelación".

<sup>158</sup> El texto parece abundar sobre la alusión al tercer Cielo de II Corintios.

<sup>159</sup> El apócrifo hace referencia a II Corintios, 12, 2-3 y abunda en lo que Pablo en su carta canónica es escueto.

<sup>160</sup> El texto recuerda desde luego las columnas doradas tan populares en el Barroco.

<sup>161</sup> El Reino de los Mil Años, Apocalipsis cap. 20.

<sup>162</sup> En todo el relato hay antecedentes griegos. La laguna es mencionada por Platón. Ver *Diálogos. Fedón o el Alma*.

<sup>163</sup> Se trata de los cuatro ríos que regaban el jardín del Edén. Génesis 2, 10-14.



a los que visitaban guiadas por el arcángel Miguel las almas castas y puras en su camino a Cristo. En el norte de la ciudad, vio el apóstol en las orillas del río de vino a Abraham, Jacob, Isaac y Lot, junto con otros santos, que lo saludaban. Todos aquellos que en vida recibieron a los peregrinos y caminantes, después de adorar a Dios, eran conducidos por Miguel a saludar a los patriarcas para luego ingresar a la ciudad. Cerca del río de aceite, una jubilosa multitud cantaba salmos e himnos. Supo Pablo por el ángel que eran aquellos que con corazón puro y sin orgullo se habían entregado al servicio del Señor.

En cada puerta de la muralla había tronos, ocupados por aquellos hombres que mucho ignoraron, pero que por encima de todo supieron amar a Dios y a su prójimo. En medio de la ciudad se elevaba un altar por encima de todo, enfrente del cual un hombre cantaba salmos con voz tal que llenaba la ciudad entera y los santos que ocupaban los tronos le contestaban ¡Aleluya! El ángel explicó al apóstol que se trataba del rey David, porque la ciudad no era otra que Jerusalén, donde habría de reinar el Cristo Eterno.

De los escritos canónicos, solo el Apocalipsis es prolijo en la descripción del Cielo como espacio imaginario, descripción de la que ha quedado registro en su lugar correspondiente en este trabajo, y no dejamos de notar en el texto apócrifo atribuido a san Pablo cierta influencia del libro de San Juan. Pero fuera del tema de la Jerusalén Celeste, es escasa la obra que tenga como tema sea el Cielo, prefiriendo la Iglesia que sobre ella los fieles tengan un concepto místico.<sup>164</sup>

### ***El Purgatorio.***

Sobre este lugar del horizonte escatológico cristiano que no es propiamente una postrimería -precisamente por su carácter temporal- quisiera hacer una breve alusión, sobre todo porque la iconografía novohispana se ocupó continuamente de él, destacando los grandes lienzos de las cofradías de Ánimas, que por cierto nos dan muchas veces la oportunidad de ver representado el Cielo, aludido por la Santísima Trinidad o por grandes apoteosis en las que no falta la presencia de los cortesanos celestes aposentados en cómodo relajamiento en etéreas tribunas de nubes que rodean a la divinidad.

El purgatorio debió resultar atractivo en una sociedad tan desigual como la novohispana, pues los desposeídos podían ver en condiciones de perfecta igualdad a todos los miembros de la sociedad cristiana mientras se purificaban en la hoguera, compartiendo un mismo destino ricos y pobres, españoles e indios, eclesiásticos y nobles, lo cual estaba lejos de ser cierto en la sociedad en que vivían. Con seguridad veían con consuelo estas imágenes que mostraban que si bien en este mundo poco tenían que esperar, en el Más Allá existía lo que hoy podríamos llamar una justicia social divina. Claro está que en esa época pocos tendrían conciencia social en el sentido que lo entendemos hoy día y daban por hecho la existencia de diversas clases y de trato desigual, por lo que es más probable que para la mayoría resultara extraña la idea de compartir todos un mismo espacio en condiciones de igualdad.

La filosofía griega vislumbró lo que podemos considerar un antecedente griego del purgatorio:

"Los que sacan provecho de los castigos que sufren de parte de los hombre y de los dioses, son aquellos cuyas faltas admiten expiación, naturalmente, pero esta enmienda no se verifica

<sup>164</sup> Como por ejemplo en el Evangelio de san Juan: "En la casa de mi Padre hay muchas mansiones...Volveré y os tomaré conmigo, para que donde este Yo, estaréis también vosotros". Juan, 14, 2-4.

en ellos, sea en la tierra, sea en los Infiernos, sino por medio de dolores y sufrimientos, porque no es posible purgarse de otra manera de la injusticia".<sup>165</sup>

¿El lugar donde se lleva a cabo esta limpieza? La laguna Aquerusía a la que hace el filósofo alusión en su diálogo Fedón o el Alma<sup>166</sup>. Platón sostiene que no todos los pecados merecen un castigo eterno, sino sólo los cometidos por los tiranos, por los hombres del poder, reyes, portentados, hombres de Estado. El poder corrompe y los hace injustos e impíos, por lo que casi infaliblemente terminan en el Tártaro,<sup>167</sup> donde sufren los peores tormentos.

En Virgilio encontramos la curiosa referencia sobre la idea de la limpieza o purgación a través del fuego a que se ha hecho alusión al hablar de los Campos Elíseos unas páginas atrás. Cuando Anquises explica a su hijo sobre ciertas almas que aguardan entrar, le da la siguiente explicación:

"Unas, [almas] suspendidas en el espacio, están expuestas a los vanos vientos, otras lavan en el profundo abismo las manchas de que están infestadas, o se purifican en el fuego".<sup>168</sup>

En el cristianismo el fuego va a ser el medio *post mortem* para que las almas regresen al estado de perfecta pureza, perdida con motivo de haber cometido pequeñas faltas. Al igual que en el mundo griego, el cristianismo distinguía entre las culpas o pecados mortales, cuya consecuencia era la pérdida de la amistad de Dios, y los veniales, ofensas ligeras que no implicaban una ruptura. Quienes morían con éstas últimas debían limpiarlas antes de acceder a la gloria, pero como habían perdido ya sus cuerpos, era en sus almas donde recibían el castigo. ¿En que lugar? En el Purgatorio.

Sin embargo, el Purgatorio, como ya quedó dicho, no está mencionado en los textos canónicos que consignaban la Revelación. No obstante, ello no quería decir que no existiera. Se trataba, como en el caso del juicio individual, de una verdad *proxima fidei*, cuya realidad era posible conocer mediante la explicitación de lo implícito. Siglos llevó a la Iglesia conformar una teoría coherente del purgatorio. Entre las letras apostólicas de más relevancia que aluden a la purgación en el Más Allá, está la constitución *Benedictus Deus* sobre la visión beatífica de Dios y de los novísimos, del papa Benedicto XII, por su importancia varias veces mencionada ya, en la que claramente se establece que las almas de los difuntos que hubieran partido de esta vida con deudas morales, accederían al Cielo "cuando después de su muerte se hubieren purgado"<sup>169</sup>.

Varios fueron los concilios que en el marco de las discusiones con la Iglesia Griega trataron el tema, sobre el cual ambas iglesias tenían diferencias. Pero la sanción definitiva del dogma del purgatorio llegó con la sesión XXV del Concilio de Trento.

En el mundo devocional postridentino esta creencia gozó de buena fortuna y como se ha establecido ya sus representaciones incluyeron con frecuencia las del deseable y magnífico Cielo, pues era el lugar al que accedían las almas después de su purificación<sup>170</sup>.

Espero haber explicado en este capítulo las razones que apoyan la incorporación del tema de los novísimos al Arte de la Pintura. En una religión que ve en los medios plásticos un instrumento indispensable en su práctica apostólica, usando de ellos con propósitos tanto devocionales como

<sup>165</sup> Platón, Diálogos, Gorgias o de la retórica, pág. 202.

<sup>166</sup> Sobre esta laguna se ha hablado al tocar el tema del Infierno.

<sup>167</sup> Ídem.

<sup>168</sup> Virgilio, Op. Cit., pág. 140.

<sup>169</sup> Enrique Denzinger, pág. 180, núm. 530.

<sup>170</sup> Más sobre el tema del purgatorio se puede leer en mi libro Las pinturas coloniales del purgatorio.

didácticos, y que plantea la existencia y destino del género humano en función de su salvación final -asunto sobre el cual pone sobre sus hombros toda la responsabilidad- la iconografía de los novísimos tenía que ser necesariamente abundante. El lector habrá notado la existencia de mucho Infierno y poco Cielo en el *corpus* doctrinal de la Iglesia. De igual manera el mundo del Arte Cristiano se ocupó mucho más de representar el inframundo demoníaco que la mansión celeste. Porque después de toda reflexión, si para los católicos la gloria es la visión beatífica de Dios, basta Jesús para conocer el Cielo .

## Capítulo II

### Los novisimos en el mundo de la Nueva España.

#### *I- Las cuestiones escatológicas ente los naturales y las propuestas católicas.*

Al igual que en el mundo católico, en las sociedades prehispánicas no era posible desvincular lo divino de lo humano. Desde lo más insignificante hasta lo más trascendente llevaba una carga sobrenatural. Y nada había más trascendente que el alma humana, que se consideraba inmortal, cubriendo la religión su destino y existencia en el Más Allá.

Fray Juan de Torquemada , comentando el ceremonial que se llevaba a cabo cuando fallecía un señor importante, nos hace saber que:

"Mataban también un perro pequeño, de color bermejo, y atábanle un hilo de algodón al pescuezo, porque decían, que era necesario para pasar unas aguas muy hondas, las cuales había de pasar a nado sobre el perrillo. A este río llamaban Chicunahuapan, que quiere decir Nueve Agua, que no es menos donosa fábula esta, que la de los ogros gentiles, que ponían en el Infierno el río Aqueronte, por cuyas aguas fingían que se pasaba a los palacios, y reino de Plutón. Y no lo dijieran mal, si esto lo consideraran en orden de las penas, que padecen los condenados en el Infierno: porque como dice Hugo, es un lago sin medida y un profundo sin suelo, donde hay temor horrendo y ninguna esperanza de bien, ni de consuelo".<sup>171</sup>

El fraile encuentra en la mitología de los indios semejanzas con el mundo del paganismo griego y los Apocalipsis apócrifos, y así el río Chicunahuapan y el río mencionado en el Apocalipsis de Pablo o el Aqueronte griego resultan cumplir misiones similares.

Alonso de Zorita, Oidor de la Real Audiencia en el siglo XVI, recoge en su obra Relación de la Nueva España una serie de comentarios de Fray Andrés de Olmos y de fray Toribio de Benavente sobre cuestiones relativas a las creencias indígenas del Cielo y del Infierno. Según él, fray Andrés de Olmos afirmaba que los indios de Texcoco:

"...tenían que había Infierno y que no sabían en que parte estaba y que todos iban allá donde habían de tener diversas penas según sus delitos y que habían de penar para siempre y que no tenían que había gloria".<sup>172</sup>

Zorita recoge a su vez una serie de informes de fray Toribio según los cuales supo que los indios creían que existía el Infierno y que:

"...estaba en la tierra y que había en él nueve casas, o nueve moradas y que a cada una de ellas iba su manera de pecadores, los que morían por muerte natural causada por enfermedad decían que iban a lo bajo del Infierno, y los que morían de bubas o heridas iban a otra parte, y los niños a otra, y los que morían en guerra o sacrificados ante los ídolos de la casa del sol no dentro ni al Cielo porque ninguno decían que llegaba a este lugar, a la casa del sol llamaban

<sup>171</sup> Juan de Torquemada, Op. cit., tomo II, pág. 527.

<sup>172</sup> Alonso de Zorita, Relación de la Nueva España, tomo I pág. 153.





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.

Tonatihuixco que es la faz o nacimiento del sol al oriente y que cuando los indios cantaban en sus regocijos decían cantemos y holguémonos, que después de muertos en el Infierno lloraremos [...] en lo que decían que en el Infierno había nueve casas conforme a lo de Virgilio en el 6 libro de la Eneida..."<sup>173</sup>.

Pero la psicomauia de occidente había llegado y agitado las aguas del mundo espiritual de los naturales. Entre los antiguos pobladores del Anáhuac el destino final del alma estaba condicionado a la forma en que se moría, no en función de la conducta moral que se había tenido en vida. No había, por lo mismo, la noción de un juicio al alma en el momento de separarse del cuerpo. Sin embargo, la idea fue aceptada desde los primeros años y caló profundamente en el alma de los naturales, o por lo menos así lo hace ver fray Jerónimo de Mendieta, quién recoge varios testimonios de naturales que habiendo muerto habían afrontado el juicio y habían regresado para contar su experiencia. Tal era el caso de un indio de la aldea de Santa Águeda, vecina a Tepeyanco, muy devoto de la doctrina y de los frailes. Llegando un día el guardián fray Rodrigo de Bienvenida, notó que se veía muy flaco, y cuestionado el indio por la razón de su aspecto, le contó la siguiente anécdota:

"...que estuvo dos o tres días como muerto, y por tal lo tuvieron los de su casa. Y en ese tiempo dice fue que llevado a juicio, donde vio a los demonios que querían llevar su ánima, y los ángeles la defendieron, hasta que a la postre vino Santiago, en quién este indio tenía particular devoción, y hizo huir los demonios, y el indio volvió luego en sí y quedó sano, aunque flaco".<sup>174</sup>

El hecho de que los indios creyeran en el Infierno no dejó de ser aprovechado con muy buen éxito por los misioneros. Zorita se congratula de que los indios creyeran en él, demostrando así estar por encima de muchos que se tienen por sabios y que habían negado su existencia.<sup>175</sup> Los indios conversos reaccionaron con temor a las penas que en él se infringían, tanto más que sabían que no podían llevar a cabo acción alguna que pasara desapercibida al nuevo Dios que habían aceptado, Supremo Juez que a la hora de la muerte les habría de pedir cuenta de todos sus actos.<sup>176</sup>

La prédica sobre el Infierno impresionó profundamente a los naturales. Los frailes menores avvicindados en Tlaxcala fueron testigos de prodigios como el ocurrido al indio Benito, que debió haber vivido a tal punto sugestionado por la idea del Infierno que en el delirio de una enfermedad que padeció, creyó haber caído en él:

"...un viernes de Lázaro, año de mil y quinientos y treinta y siete, falleció un mancebo indio, natural de la ciudad de Cholula, por nombre Benito, el cual estando sano y bueno se fue a confesar a la iglesia de Tlaxcala, y desde a dos días cayó enfermo en casa de otro indio vecino, algo lejos del monasterio. Y estando ya muy al cabo y mortal, dos días antes que muriese, él meso por su pie volvió al monasterio. Y viéndolo de aquella suerte el padre Fr. Toribio, que lo conocía muy bien (porque se había criado en la iglesia) quedó espantado, porque en su figura más parecía del otro mundo que de éste. Y preguntóle a que venía. Él

<sup>173</sup> Idem.

<sup>174</sup> Jerónimo de Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana*, Tomo dos, libro cuarto, pág. 136.

<sup>175</sup> "Por manera que alcanzaron aquellas gentes que algunos tienen por bárbaras lo que no alcanzaron muchos de los más sabios de los gentiles que dijeron no haber infierno y Lucrecio decía que no lo hubo, no lo puede haber y Pitágoras sintió lo mismo..." *Ibidem.*, pág. 154.

<sup>176</sup> Sobre esto, ver Agustín Dávila Padilla, *Op. cit.*, pág. 258.

dijo, que a reconciliarse, porque se quería morir. Y después de confesado, descansando un poco, dijo que había sido llevado se espíritu a ver las penas del infierno, a do del grande espanto, había padecido mucho tormento y grandísimo miedo. Y cuando esto padecía, de la memoria de lo que contaba temblaba y estaba atónito".<sup>177</sup>

Los religiosos poco a poco fueron familiarizando a los indios con Luzbel, jefe supremo del infierno, asegurándoles que sus dioses ancestrales eran demonios integrantes de su corte infernal. A los ojos occidentales, la "fealdad" de los ídolos era una prueba de que no eran otra cosa que demonios. Comentando el arzobispo Juan de Palafox el pasaje evangélico en que los espíritus inmundos que se habían apoderado del alma de dos hombres habían abandonado sus cuerpos por orden de Jesús para encontrar lugar en una piara,<sup>178</sup> opinaba lo siguiente:

"Esto último [la fealdad, la inmundicia] se conoce en los ídolos, que casi todos se conservan en figuras de dragones, culebras, sapos y otros animales inmundos. Como se ve en las Indias Occidentales, en los que hoy se encuentran en diversas partes: y si algunos hay en figura humana, son con feísimas facciones: puede ser que no les permita Dios parezcan otra cosa de los que son".<sup>179</sup>

Los espíritus malignos de la nueva religión se hicieron presentes en los lienzos didácticos y en las pinturas murales de los conventos, y no se apartarían más de la vida de los nuevos creyentes, ni tampoco de los frailes, sus enemigos mortales que con su predicación mermaban su "titánico imperio" de multitud de almas, a decir del dominico Agustín Dávila Padilla.<sup>180</sup>

Los ídolos-demonios osaron en más de una ocasión desafiar a los religiosos, como fue el caso que ocurrió a fray Domingo de la Anunciación, cuando habiendo derribado de lo alto de un cerro en Tepoztlán la figura pétrea de Ometoxtili, rodó ésta hasta el fondo sin que como consecuencia de la caída se rompiera en pedazos, lo que se pensó había ocurrido precisamente por influencia de su fuerza endemoniada. Fray Domingo decidió castigarlo mandando que lo enterraran en los cimientos de la iglesia que se construía en la misión de Oaxtepec. El ídolo humillado gritaba a grandes voces su agravio por los montes y valles, que los indios sobrecogidos de temor escuchaban:

"Ay hijos míos, que os quitan de mis manos, y no puedo valeros. Ay miserables de vosotros, que os veo fuera de mis palacios y moradas".

Fray Domingo les explicaba que una envidia mortal roía las entrañas de este demonio, porque los veía por el camino de la salvación que habían emprendido al adoptar la verdadera fe y que les bastaría con hacer la señal de la cruz para ahuyentarlo.<sup>181</sup>

Entre las estrategias del demonio estaba la de procurar que los indios, por vergüenza, dejaran pasar los días sin recibir el bautismo, teniéndolos de esa manera seguros en el camino de su cárcel infernal. Cuenta fray Agustín Dávila Padilla que en cierta ocasión, con motivo de una gran

<sup>177</sup> Jerónimo de Mendita, *Op. cit.*, libro cuarto, pág. 135.

<sup>178</sup> Mateo, 8, 28.

<sup>179</sup> Juan de Palafox y Mendoza, *Luz a los vivos y escarmiento en los muertos*, pág. 189.

<sup>180</sup> Agustín Dávila Padilla, *Op. cit.*, pág. 369.

<sup>181</sup> Agustín Dávila Padilla, *Op. cit.*, pág. 618.

peste, la muerte hacía estragos entre la población indígena. Ocurrió entonces que el demonio se le apareció junto a su cama a un indio que agonizaba solo en su casa y le dijo:

"¿Qué haces, indio? Dáte prisa a morir y vente conmigo, que aquí estoy esperando tu ánima para llevarla luego al Infierno adonde pagarás las penas debidas a tus culpas". El indio lleno de miedo y con la voz que le permitió su asombro dijo: "¿Porque tengo de ir yo contigo al infierno, y padecer eternas penas? ¿Qué hice yo? ¿En qué pequé, pues he vivido reverenciando a los dioses que mis padres honraron, y he acudido siempre a su servicio?" Respondió entonces el demonio: "Míos son tus padres, y mayores, y todos los pecadores de la tierra; y los llevo yo a las penas del infierno, adonde los condena Dios por las manchas de sus culpas, si no las lava el agua del bautismo, o el sacramento de la penitencia. Tu no estás bautizado, porque dilatando el bautismo se pasó tanto tiempo, que después era vergüenza pedirle, y así te has quedado lleno de pecados, y por eso mío sin remedio, y sin duda alguna iras presto conmigo a los infiernos, que por entender que ya es tiempo vine por ti". Entonces el miserable indio se acordó que con ser el autor de la mentira el que hablaba, decía verdad en aquello, y que realmente no estaba bautizado".<sup>182</sup>

Quiso Dios que el indio sintiera entonces un gran deseo de recibir el sacramento, y como pudo se levantó de la cama para llegar hasta el convento de Santo Domingo, que se encontraba cercano a su domicilio. Llegado a la portería, se encontró con fray Domingo de la Anunciación, quién le bautizó justo a tiempo, pues terminadas de decir las palabras sacramentales, entregaba el indio su alma. El anterior ejemplo ponía en claro que los dioses prehispánicos eran demonios y que habiendo el indio servido a los "Dioses que mis padres honraron", el que había recibido el servicio había sido Lucifer, que ya tenía entre sus garras a todos sus ancestros.

Satanás hubo de resignarse a perder hasta aquellos sus más fieles servidores que le habían adorado en los templos en que imperaba bajo el ropaje de las deidades idolátricas. Cuenta fray Juan de Grijalva que por el año de 1552 fray Antonio de Roa mandó buscar a un viejo sacerdote de los ídolos que nunca había acudido al catecismo y era de los pocos que quedaban sin recibir el bautismo en la sierra de Molango. Un demonio de rostro fiero y tuerto de un ojo se apareció al indio para avisarle que venían a buscarlo con la intención de llevarlo al convento y bautizarlo, previniéndolo de que se escondiera y que en caso de que lo encontraran era preferible que perdiera la vida antes que entrar en la iglesia. Siguiendo los consejos del maligno, buscó un escondite donde creyó que fray Antonio no podrían encontrarlo, pero pudo más el celo de los enviados del religioso, que dieron con él y lo llevaron a su presencia. El viejo se negó con violencia a entrar a la portería, alegando que era buen amigo y servidor del demonio, y que a la vista de los frailes había preferido siempre correr a esconderse en la sierra para evitar encontrarse con ellos. Manifestó así mismo la gran molestia que le producía el que se dijera misa en los pueblos, puesto que con ese motivo su amo se veía en la necesidad de huir por muchos días debido a la gran enemistad que tenía con el Santísimo Sacramento y por supuesto con los frailes. Así que supo lo anterior fray Antonio, se ofreció a ayudarle a cambiar la amistad del demonio por la del Señor Jesucristo, accediendo el viejo a recibir el bautismo a condición de que le permitieran vivir dentro del convento sin jamás abandonarlo, pues temía que por su traición el ídolo que había adorado se vengara de él. Accedió el religioso, y así aquel hombre perdido se convirtió en un dócil hortelano del convento y llegó a ser un cristiano ejemplar.<sup>183</sup>

<sup>182</sup> Agustín Dávila Padilla, O.P., *Op. cit.*, pág- 118.

<sup>183</sup> Juan de Grijalva, *Op. cit.*, pág. 249



Sin embargo, con el tiempo muchos novohispanos de las diversas etnias cuestionarían el Infierno negándolo o poniendo en duda algunos aspectos de lo que sobre él se predicaba, a juzgar por la gran cantidad de denuncias expuestas ante las autoridades del Santo Oficio. Citaré a continuación algunos ejemplos de estos procesos inquisitoriales. En el año de 1560, Alonso Sotero, conquistador de origen peninsular radicado en la Puebla de los Ángeles, opinó, con las consabidas consecuencias, que "muchos santos tenía la iglesia y por santos estaban en el Infierno, porque los canonizaron por favores..."<sup>184</sup> El mestizo Juan Flores, vecino de la ciudad de México, enfrentó juicio en el año de 1563 por haber negado que había Infierno y afirmado que éste y las excomuniones se habían inventado para causar temor.<sup>185</sup> En 1608 el portugués Duarte Fernández expresó su convicción de que no había Infierno y que todos se habían de salvar.<sup>186</sup> Catarina de Collazos se las tuvo que ver con el Santo Oficio por haber dicho que no había Infierno.<sup>187</sup> En el presidio de la Bahía del Espíritu Santo, el soldado Xavier Treviño se atrevió a decir que los que iban al Infierno no estarían ahí por siempre, por lo que tuvo que padecer el rigor de la institución.<sup>188</sup>

La justicia del Santo Oficio alcanzaba incluso a los niños, pues se denunció el caso de Antonio Vega, español de ocho años y Mariano, mestizo de diez, que solicitando *ad turpiter* a la niña María Ángela González Barroso, de nueve años, le habían dicho que el acto carnal no era pecado y que no había Infierno.<sup>189</sup> En el año de 1780, el maestro de escuela en Puebla de los Ángeles Xavier de Barros, compareció ante el Santo Tribunal por haber afirmado que el Infierno era solamente para los herejes y los infieles, y que no lo había para los cristianos.<sup>190</sup> El sastre mulato libre José Gálvez, casado con la india "tenida por mestiza" de nombre Guadalupe, negaba la existencia del Infierno, por lo que la maquinaria inquisitorial se echó a andar en su contra.<sup>191</sup> Algunas damas denunciaban a sus esclavas, como fue el caso de la española Xaviera Basurto, de San Jerónimo Aculco, que acusó a su esclava Petra por haber afirmado que no había Infierno.<sup>192</sup>

Como se ha podido conocer por los ejemplos expuestos, el asunto de la existencia del Infierno y las características que sobre él predicaba la ortodoxia católica, revestía extraordinaria importancia y cualquier opinión al respecto podía tener como consecuencia incurrir en la blasfemia y la herejía, sin importar la posición o edad, pues incluso los niños podían ser denunciados.

## ***II- La prédica novohispana de los novísimos: los catecismos, los autos sacramentales y la retórica sagrada. Instruir, complacer, convencer.***

Atrás de las obras pictóricas novohispanas dedicadas a los novísimos estaba Doctrina de la Iglesia que era la fuente que las inspiraba, complementada por el teatro evangelizador y la retórica sagrada. Sin soslayar la importancia primordial de la primera, existía entre las tres una interacción

<sup>184</sup> AGN. Grupo documental inquisición. Año 1560, volumen 16, expediente 12, foja 67.

<sup>185</sup> AGN. Grupo documental inquisición. Año 1563, volumen 5, expediente 7, foja 32

<sup>186</sup> AGN. Grupo documental inquisición. Año 1608, volumen 283, expediente 67, foja 350

<sup>187</sup> AGN. Grupo documental inquisición. Año 1695, volumen 689, expediente 13 fojas 248 a 251.

<sup>188</sup> AGN. Grupo documental inquisición. Año 1758, volumen 992. Expediente 4, fojas 8 a 39.

<sup>189</sup> AGN. Grupo documental inquisición. Año 1777, volumen 1136, expediente 5, fojas 492 a 495.

<sup>190</sup> AGN. Grupo documental inquisición. Año 1780, volumen 1253, expediente 7, fojas 15-40.

<sup>191</sup> AGN. Grupo documental inquisición. Año 1793, volumen 1380, expediente 9, fojas 305-311.

<sup>192</sup> AGN. Grupo documental inquisición. Año 1795, volumen 1380, expediente 9, fojas 378-381.

que nutría, enriquecía y llenaba de sentido a los lienzos. Por lo mismo paso en este apartado a hacer una revisión de estos tres aspectos.

### ***Catecismos. Instruir.***

Los frailes que tuvieron a su cargo la evangelización de los habitantes del Nuevo Mundo, descubierto bajo el auspicio de la corona de Castilla, llevaron a cabo su labor con la conciencia de que cumplían con la premisa señalada por el Nuevo Testamento de que el Evangelio debía ser predicado a todos los pueblos de la tierra para poder dar paso a la Parusía.<sup>193</sup> Para los religiosos, la Providencia había querido encomendarles la tarea de la salvación de los pueblos recién descubiertos por los occidentales. En la teología de la salvación que les impulsaba a predicar, es fácil comprender el papel que tenían los novísimos, las "cosas últimas" relativas al destino del hombre, importantes ya que el final de la vida en este mundo marcaba el inicio de las almas de los fieles de la vida eterna en el otro.

En su labor de evangelización, los mendicantes de las tres órdenes que tuvieron las primicias de la conversión de los indios al cristianismo, pronto tuvieron a su disposición catecismos en lenguas vernáculas en los que se explicaba a los nativos cuales eran las principales verdades de la religión católica en las que debían de creer para poder salvar su alma.

El prototipo de catecismo franciscano fue la doctrina del padre Alonso de Molina, catecismo adaptado del que escribiera a fines del siglo XV el fraile Jerónimo fray Pedro de Alcalá para los moros del Reino de Granada.<sup>194</sup> Esta obra docente estaba dividida en dos partes. La primera comprendía las verdades esenciales que se debían conocer para acceder a los sacramentos, que eran la señal de la cruz; el padrenuestro; el avemaría; la salve; el Credo, que contenía los catorce artículos de la fe; (siete sobre la divinidad, Jesucristo en cuanto Dios; y siete sobre la humanidad, Jesucristo en cuanto hombre) los diez mandamientos de la Ley de Dios; los cinco de la Iglesia; los siete sacramentos; el pecado venial y el pecado mortal; los siete pecados capitales y la confesión general. La segunda parte contenía aquellas verdades que no todos debían conocer al principio, como las virtudes teologales, los enemigos del alma, los dones del Espíritu Santo y otras más.<sup>195</sup>

Para el año de 1548 los dominicos contaban ya con un catecismo en lenguas castellana y nahuatl redactado en forma de cuarenta sermones por fray Pedro de Córdoba. Si bien doctrinalmente no se aparta del de los franciscanos, se nota en él un intento de mayor acercamiento a los indios, al insistir su autor en el prólogo en los sufrimientos por los que tenían que pasar los religiosos para salvar las almas de los indios, perdidas sin remedio de no haber ellos intervenido, como perdido se habían las de sus antepasados idólatras. De éste catecismo, cuyo único ejemplar existente se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, Robert Ricard publica una síntesis.<sup>196</sup> Los primeros diez y siete sermones se ocupan de los siete artículos de la divinidad y de los siete de

<sup>193</sup> La parusía (del griego *parusia*, entrada solemne de un soberano) es la palabra con que en el Nuevo Testamento se hace alusión a la segunda venida de Jesucristo. Leemos en Mateo, capítulo 24, que a la pregunta de los apóstoles acerca de cuando sucedería el fin del mundo y cual sería la señal de su venida, Cristo respondió "Cómo el relámpago que sale por el oriente y brilla hasta el occidente, así será la venida del Hijo del Hombre...Entonces aparecerá en el Cielo la señal del Hijo del Hombre...Él enviará a sus ángeles con sonora trompeta..." Las órdenes mendicantes que vinieron a América estaban bajo la influencia de la teología y las profecías de Joaquín de Fiore (siglo XII) que hablaba de las "tres eras" del mundo, la del Padre, la del Hijo y la del Espíritu Santo, y para que pudiera llegar esta era y la segunda venida de Cristo, era preciso antes predicar a todo el mundo el Evangelio: "Se proclamará esta Buena Nueva del Reino en el mundo entero, para dar testimonio a todas las naciones y entonces vendrá el fin" (Mateo, 24,14), fin que implicaba, de acuerdo al Apocalipsis, la segunda venida de Cristo y el Juicio Final.

<sup>194</sup> Robert Ricard, *La Conquista Espiritual de México*, pág. 190

<sup>195</sup> Robert Ricard, *Op. cit.*, pág. 189.

<sup>196</sup> *Íbidem.*, Apéndice II pág. 431.

la humanidad de Cristo. En los sermones dedicados al quinto artículo de la divinidad se trata sobre la postrimería del infierno, Lucifer y los demonios, -entre los que por supuesto va a incluir a los antiguos ídolos de los indios- la tentación, la caída, el pecado original y el fin del mundo. De la resurrección de los cuerpos y el Juicio Final se habla en el séptimo artículo de la divinidad y en el séptimo de la humanidad. Los sermones del diez y ocho al cuarenta se ocupan de los mandamientos, los sacramentos, las obras de misericordia, de la significación de la cruz, de los pecados mortales, del avemaría y la salve, del martirio, de la creación del mundo, de las ánimas y de los lugares del Infierno, Purgatorio, Limbo y Seno de Abraham, así como de la oración dominical.

La catequesis agustiniana siguió la pauta de la de sus hermanos mendicantes. Los agustinos fueron los únicos que vieron en la espiritualidad de los indígenas conversos todas las características para poder tener acceso a una vida de religiosidad superior. Fray Juan de la Anunciación publicó en México su Catecismo en lengua Mexicana y Española, Breve y muy Compendioso, para saber la Doctrina Christiana y enseñarla. La obra se inicia con el santoral de todo el año. Sigue después con las oraciones fundamentales del cristianismo, que son el padrenuestro, el credo y el avemaría; viniendo más adelante los sacramentos y los pecados y virtudes. A continuación se explican los catorce artículos de la Fe (a saber siete de la divinidad y siete de la humanidad), recogidos y contenidos en los doce artículos del credo conforme a las aportaciones hechas por los doce discípulos del Señor.<sup>197</sup>

Los novísimos estaban implicados en los artículos séptimo, undécimo y duodécimo. El artículo séptimo establecía la Parusía, el solemne y mayestático regreso de Cristo a la Tierra con el propósito de juzgar a vivos y muertos, es decir, el Juicio Final. El undécimo anunciaba la resurrección de la carne; y en el duodécimo se hacía mención de la vida perdurable o eterna. Los buenos sacerdotes católicos explicaban pues a los indios neófitos que, según los artículos del credo antedichos, Cristo regresaría de la gloria con gran majestad y señorío a juzgar a los muertos<sup>198</sup> y a los que ese último día se encontraran con vida. Su llegada sería precedida de ciertos acontecimientos cósmicos, como la caída de las estrellas del Cielo y el oscurecimiento del sol y la luna. Cada alma sería juzgada conforme a lo que obró, habló y pensó durante el transcurso de su vida terrena, y el Justo Juez pronunciaría la sentencia, yendo al Cielo aquellas que cumplieron con sus mandamientos y al Infierno las que no los hubieran obedecido.

La solemnidad del momento del Juicio exigía que las almas de los muertos retornaran a los cuerpos que habían tenido en vida, ser juzgadas, y cumplir con sus cuerpos recuperados la sentencia en donde les hubiera tocado en suerte. La explicación del undécimo artículo del credo detallaba el acontecimiento:

"Y los malos que murieron en pecado mortal, y los infieles, cuando resucitaren serán pesados, pasibles y desventurados, para arder en ánima y cuerpo, en llamas vivas de fuego.

<sup>197</sup> Son, a saber: primero: creer en Dios Padre todopoderoso, creador del cielo y de la tierra. Segundo: creer en Jesucristo, su único hijo. Tercero: creer que Cristo había sido concebido por virtud del Espíritu Santo y nacido de la siempre virgen santa María. Cuarto: creer que Cristo había padecido el poder de Poncio Pilatos, gobernador de Judea, y que había sido crucificado, muerto y sepultado. Quinto: que había bajado a los infiernos y al tercer día había resucitado de entre los muertos por su propia virtud. Sexto: creer que después de resucitar, Cristo había subido por su propia gracia al Cielo. Séptimo: que regresará para juzgar a vivos y muertos. Octavo: hay que creer en el Espíritu Santo. Noveno: creer en la santa Iglesia Católica y la comunión de los santos. Décimo: la remisión de los pecados. Undécimo: creer en la resurrección de la carne. Duodécimo: creer en la vida eterna.

<sup>198</sup> El asunto del doble juicio, individual y final, para los que muertos, ha quedado explicado en su lugar al tratar en el capítulo I de las fuentes literarias de ambos juicios.



Llevarlos han los demonios a quienes obedecieron, para que sean con ellos moradores en las tinieblas del Infierno. Y oirán de la boca de Nuestro señor su terrible y espantable sentencia, que dirá: Andad malditos, al fuego eterno que está aparejado para el demonio, y para todos los que le obedecieron y siguieron. Y dicese fuego eterno porque jamás se apaga ni perece, y así no se puede comparar al fuego material de acá que en breve se apaga y enciende, y en faltándole leña o carbón deja de ser fuego, y por esta razón no tiene comparación con el fuego del Infierno. Y los condenados no se convertirán en ceniza ardiendo, ni es menester leña ni otra cosa material, para que el fuego del Infierno arda, porque por virtud divina jamás dejará de arder. Sin poder tener los condenados un solo momento de descanso, para dejar de ser atormentados. Y los buenos que murieron en gracia y amor de Dios, también han de resucitar y tomar otra vez el cuerpo que habían dejado y estarán resplandecientes como el sol: para ser perpetuos moradores en el Reino de Dios, donde perpetuamente se gozarán: siendo ya glorificados no solamente en el ánima, sino también en sus cuerpos. Y oirán de la boca de Jesucristo Nuestro Señor, aquella divina palabra de mansedumbre y consuelo, con que les dirá: Venid a mi benditos de mi padre, recibid vuestro premio y galardón, Tomad la posesión y gozad del reino de los Cielos, que os está aparejado desde el principio del mundo".<sup>199</sup>.

Después de escuchar de sus padres mentores de las tres órdenes mendicantes las verdades de la fe cristiana, los catecúmenos se enteraban de cuales eran los preceptos que se debían cumplir para ser favorecidos con una sentencia benigna en el día del Juicio Final, preceptos contenidos en los diez mandamientos de la ley de Dios, los cinco de la ley de la Iglesia Romana,<sup>200</sup> y los siete sacramentos.

Se enteraban también de su responsabilidad en su propia salvación y de la gravedad del pecado, que provocaba la ira de Dios y tenía como consecuencia la condenación eterna. Todos los catecismos explicaban con puntualidad y como cosa esencial que existían tres clases de pecados: aquél del que nadie se libraba y que se conocía como el original; el que implicaba la muerte del alma por lo que se le conocía como mortal; y el pecado leve que no tenía como consecuencia perder la amistad de Dios y que se llamaba venial. Los pecados estaban contenidos en una lista conocida como "los siete pecados capitales". Estos eran fuente y origen de sin número de faltas que podían ser cometidas en grado de mortales o de veniales.<sup>201</sup>

De acuerdo con la doctrina cristiana los pecados capitales eran, a saber:

- 1- La soberbia. Este vicio produce, entre otros, el pecado de vanagloria, la discordia y la desobediencia.
- 2- La avaricia con su secuela de faltas como el hurto, la rapiña, el fraude etc.
- 3- La lujuria. Consecuencia de esta terrible falta son los pecados de ceguedad de entendimiento, temeridad, inconstancia, adulterio, violación, palabras deshonestas y otras impudicias. Siendo Dios espíritu puro, la lujuria, carnal por excelencia, era el pecado más opuesto su presencia en el alma.
- 4- La envidia y sus hijas la murmuración, el juicio temerario, la alegría en el mal de los otros y la calumnia.

<sup>199</sup> Fray Juan de la Anunciación, Catecismo en lengua mexicana y española, breve y muy compendioso, para saber la doctrina Christiana y enseñarla, pág. 511 y ss..

<sup>200</sup> Santificar las fiestas, especialmente el domingo oyendo misa entera, ayunar cuando así se establece, pagar diezmos y primicias, confesarse por lo menos una vez al año durante la cuaresma y comulgar por pascua florida.

<sup>201</sup> Para la exposición de los pecados capitales, sigo el criterio del cardenal Roberto Belarmino, que escribiera un popular catecismo a solicitud del papa Clemente VIII (1592-1605).



- 5- La ira. La ira moderada y bien ordenada se consideraba buena. Pero cuando se convertía en un deseo desordenado de venganza era un pecado que bien fácil podía llevar a otros tan graves como el asesinato.
- 6- La gula, junto con sus peligrosos excesos como la glotonería que lleva a veces a romper el ayuno y sobretodo la embriaguez, terrible vicio que hacía que el hombre cometiera los más horribles pecados.
- 7- La pereza. Cuando hacer el bien causa enfado y estar obligado a cumplir los mandamientos de la ley de Dios es motivo de fastidio y disgusto, la pereza es un pecado capital. Siendo el trabajo excelente bien, quienes despreciándolo optan por el ocio y la holganza son proclives a entregarse a los vicios, y no hay camino que precipite con mayor seguridad a la perdición.

Los pecados capitales tenían como remedio y antídoto sus correspondientes virtudes, respectivamente: la humildad, la largueza, la castidad, la caridad, la paciencia y mansedumbre de corazón, la templanza y moderación en el comer y beber y finalmente la diligencia y el amor al trabajo.

Vicios y pecados no podían dejar de estar presentes en el mundo de figuraciones de la Iglesia Católica. Adquirieron corporeidad, siempre monstruosa, y se representaron aconsejando al oído a hombres y mujeres a llevar a cabo las abominables conductas de las que eran promotores, así como atormentando en el infierno a las almas condenadas precisamente por haber llevado a cabo esas conductas que les habían sugerido.

### ***Los Autos Sacramentales. Complacer.***

En la estrategia general de la evangelización y con el fin de facilitar la enseñanza, los mendicantes hicieron uso, además de la pintura y escultura, del canto, la danza, los espectáculos multitudinarios y del teatro. Como es del conocimiento general, este último probó ser un medio apto y un auxiliar eficaz.

Entre los temas elegidos para los dramas se contó con el del Juicio Final, asunto que había sido sumamente popular en Europa en la Edad Media.<sup>202</sup> En la enseñanza de los llamados "artículos de la fe" que contenía el credo, el séptimo, que se había representado en los lienzos didácticos y en los murales de las capillas abiertas, como era el caso de Actopan, sirvió como tema de autos sacramentales en los que los indios vieron la escenificación del desenlace de la historia humana. Disfrutaron y sufrieron mientras contemplaban el dramático espectáculo de como los pecadores eran arrojados al infierno, torturados por los demonios y devorados por las llamas.

Ya desde la antigüedad Tertuliano (c. 155-220) convidaba a los cristianos cartagineses a alejarse de los espectáculos paganos para recrearse con el glorioso y magnífico espectáculo del Juicio Final.<sup>203</sup> Fray Bernardino de Sahagún nos reporta de la puesta en práctica de tales consejos en la incipiente iglesia novohispana reseñando una función llevada a cabo en Tlatelolco en 1533 y fray Jerónimo Mendieta menciona otra, que atribuye a fray Andrés de Olmos, escenificada entre 1538 y

<sup>202</sup> El tema fue predilecto en la Edad Media. Un ejemplo es el auto del *Antichristus*, alemán, que data del siglo XII. Con motivo de la Peste Negra del siglo XIV, cobró mayor popularidad. Fernando Horcasitas, *El Teatro Nahuatl*, 567.

<sup>203</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, tomo I, pág. 176. Comenta el autor como en los primeros siglos la iglesia reaccionó con suma energía frente al mundo antiguo, rechazando sus espectáculos e incluso el teatro, por lo cual Tertuliano, asceta con una pesimista concepción de la vida, proponía a los cristianos contemplar el espectáculo glorioso del sol, de la luna o meditar sobre el magnífico espectáculo que habría de ser el fin del mundo.

1548.<sup>204</sup> De ésta se conserva en la Biblioteca de Washington un manuscrito antiguo, una copia de 21 páginas fechada en 1678 que se titula *Nexcuililmachiotl motenehua juicio final*, (El cuadro ejemplar que se llama el juicio final).<sup>205</sup> Los personajes de este drama con parlamento propio<sup>206</sup> son diecisiete: san Miguel, la Penitencia, el Tiempo, la Santa Iglesia, la Muerte, Lucía, un Sacerdote, el Anticristo, el Vivo Primero, Cristo, el Ángel Primero, el Ángel Segundo, el Muerto Primero, el Muerto Segundo, el Muerto Tercero, el Demonio Primero, el Demonio Segundo (Satanás) y los condenados.

El primero en entrar en acción es el arcángel San Miguel, guerrero celestial y portador de la balanza justiciera. Cabe reflexionar que este papel de protagonista que le da el teatro se lo niega la obra pictórica de los murales sobre el juicio final del siglo XVI, en los que su presencia es insignificante, apareciendo con la túnica talar con que lo vistió la imaginería gótica. Pero algunos lustros más tarde, el arcángel tendrá un relevante papel mostrándose como formidable guerrero romano en los lienzos de los siglos XVII y XVIII. En la obra, Cristo llama a Miguel *Tinoyaotlayacancatzin*, que quiere decir "Oh tu, mi amado guerrero, que estás en primer lugar", cual si fuera un Caballero Águila de celestial altura. Tal pareciera que su carácter militar quedó grabado con firmeza en la memoria de los indios, que lo reverenciaron con firme devoción, acogiendo a su sobrenatural protección. Gran cantidad de pueblos se pusieron bajo su tutela y multitud de iglesias se dedicaron a su advocación. Por lo mismo, los medios plásticos se ocuparon constantemente de él, sobre todo en lo relativo a su presencia en obras sobre el Juicio y el Purgatorio, donde su figura de gallarda masculinidad, fuerte y elegante, aparece de frente en el centro de las composiciones en forma a veces tan impresionante, que opaca al resto de las figuras y motivos de la obra, como es el caso, por poner un ejemplo, de la pintura del Purgatorio de la iglesia parroquial de Totimehuacán, Puebla. (Figura no. 8) El culto a Miguel va a ser, como todos en la Iglesia Católica, un culto integral que aprovecha de todos los medios, bien sea el teatro, la pintura, la liturgia, la música, la retórica y la oración.

Junto a Miguel, aparece otro importante personaje, y me refiero a Lucía, india pecadora que vive amancebada con un hombre habiendo despreciado el sacramento del matrimonio. Cuando se da cuenta que ha llegado el último día, decide confesarse, pero desatiende al sacerdote prefiriendo oír al engañoso Anticristo que se ofrece a salvarla sin que tenga que enmendar su falta. Cuando es presentada ante Jesucristo, reconoce su pecado, pero es arrojada al Infierno ya que si bien reconocía su falta había preferido no enmendarse:

"¡Aaaaay, ya sucedió!...¡Malditos sean el tiempo y la tierra en que nací! ¡Maldita sea la madre que me parió! ¡Aaaaay malditos sean los pechos que me criaron!...Todo se ha vuelto fuego. ¡Aaaaay me quema mucho! Mariposas de lumbre me envuelven las orejas y señalan las cosas con las que me embellecía, mis joyas...Como no me casé, desdichada de mí, ya sucedió".<sup>207</sup>

Acto seguido, los demonios azotan a Lucía, reprochándole su falta y el no haberla corregido mediante el sacramento del matrimonio cuando estaba en la tierra. Por el tema y la causa de la condenación de Lucía se entera uno de la lucha de los frailes por que las indias abandonaran la costumbre de amancebarse y optaran por el matrimonio. En el personaje de Lucía pretende el autor

<sup>204</sup> Fernando Horcasitas. *El teatro nahuatl. Época novohispana y moderna*. Pág. 562.

<sup>205</sup> Fernando Horcasitas, *El Teatro Náhuatl*, pág. 564.

<sup>206</sup> Fernando Horcasitas cree que en escena había muchos más, que intervenían a modo de comparsa. *Op. cit.*, pág. 564

<sup>207</sup> Fernando Horcasitas, *Op. cit.*, pág. 591.

alertarlas y señalar el terrible castigo que espera a aquellas que prefieren vivir fuera del séptimo sacramento, que les ofrece la aprobación divina a la vida en pareja.

Al final de la obra, aparece el sacerdote y después del rezo del Ave María, pronuncia la siguiente frase:

"Mañana o pasado vendrá el día del Juicio. Orad a Nuestro Señor Jesucristo y a la Virgen Santa María para que le pida a su amado hijo Jesucristo que después merezcáis, reviráis la felicidad del cielo, la gloria. ¡Así sea!".

¿Quién podía escapar a la persuasión del auto, al que probablemente asistían habiendo escuchado más de un sermón sobre los novísimos, amén de haber contemplado, con reverencial temor, las pinturas de los lienzos didácticos y las que adornaban ya algunas iglesias?

### ***La Retórica Sagrada. Convencer.***

No hubo en el cristianismo mejor ejemplo de oratoria que el de Jesús, que supo convencer a sus discípulos para que siguieran su doctrina al punto de dejarse matar antes que vivir sin dar testimonio de ella. Cuando el cristianismo hizo su aparición en Mesoamérica, llegó precedido de muchos siglos de tradición en el arte de persuadir por la palabra, tanto escrita como hablada.

Puesto en claro a través de los catecismos el acontecer del final de los tiempos, y confiados en despertar en los fieles un santo y saludable temor de Dios, tan necesario para ayudarlos a llevar una vida recta, los frailes hablaron en sus sermones y homilías a lo largo y ancho de las tierras conquistadas de los novísimos.

Un ejemplo de esta exposición lo tenemos en las Adiciones, apéndice a la Postilla y Ejercicio Cotidiano. Las veintiséis adiciones a la postilla, de fray Bernardino de Sahagún. En lo referente a las postrimerías de la muerte y el juicio individual,<sup>208</sup> leemos lo siguiente:

"Es necesario que se consideren dos cosas más muy espantosas que nos sobrevendrán a todos nosotros. Moriremos; además, luego seremos juzgados. La muerte es espantosa, aterradorante. El alma abandona el cuerpo, y por eso el cuerpo perece, se hace polvo. Y el alma ama el cuerpo; no quiere ser privada de él. Y el cuerpo ama el alma; no se quieren apartar. Pero por mandamiento de Dios es necesario que se aparten. Pues así es la Sagrada Escritura: *Constitutum est hominibus semel mori: post hoc autem judicium*. Quiere decir: Es la ley de Dios que todas las gentes del mundo mueran a causa del primer pecado, llamado original, y que luego enseguida sean juzgadas... Por eso es necesario que seamos espantados para que debidamente hagamos lo que es bueno, lo que es recto, sólo por amor de nuestro Señor Dios".

"Es necesario que seamos espantados..." opina fray Bernardino, justificando tal actitud en tanto cuanto puede producir ese saludable temor de Dios y que duda cabe que si por los oídos los sermones podían lograrlo, siendo la vista el sentido al que específicamente apela el arte de la pintura, las obras plásticas podían producir un buen susto en aquellos que creían que lo que veían en las representaciones del Infierno ocurriría sin duda a quienes no tuvieran la dicha de morir en la amistad de Dios.

<sup>208</sup> Bernardino de Sahagún, Adiciones, apéndice a la postilla y ejercicio cotidiano, las veintiséis adiciones a la postilla, págs. 85-87.

La Oratoria complementada con la plástica debió de producir los efectos esperados. Repasemos los comentarios y descripción de fray Bernardino sobre el Infierno y luego pensemos, por ejemplo, en los murales de las capillas de los conventos agustinos de Actopan y Xoxoteco:

"!Escucha, oh cristiano! ¡Presta atención! Sabe que todas las gentes del mundo, los que no son cristianos, todas ellas, perecen; son arrojadas allá en el Infierno; allá están aprisionadas. Tan sólo se salvan los cristianos buenos. Y sabe que es un lugar muy espantoso, un lugar de grandes tormentos, allá en el Infierno. Así está en la Sagrada Escritura y en los discursos de los santos. Es una caverna muy grande allá en el centro de la tierra, enteramente tenebrosa, enteramente oscura, llena de fuego; verdaderamente es la cárcel de nuestro Señor Dios. Está dividida, separada en muchas partes en cada cual Dios va aumentando allá sus tormentos... Además [los condenados] estarán deseando intensamente la muerte; empero nunca morirán, tan sólo siempre vivirán muriendo; nunca saldrán de la región de los muertos... El fuego aquí en el mundo no se iguala a los fuegos de la región de los muertos, cuyo tormento es mucho mayor... Y en cuanto a los diablos, cuando los vean, no existe nada aquí en el mundo tan espantoso... Y los que merecen ser afligidos son muy espantosos al dejarse ver... Y mayormente padecerán dolor, padecerán aflicción sus corazones porque bien estarán sabiendo sus corazones que nunca podrán ver a Dios, nunca verán su resplandor; nunca descansarán ni siguiera tan sólo un poco; nunca comerán, nunca beberán, nunca dormirán, aunque tengan muchísimas ganas de comer, de beber, de dormir... Necesario es que cada cristiano se ponga cada día a considerar que se ha de espantar, que ha de vivir con miedo, para que se abstenga de los pecados y para que no se vaya allá".<sup>209</sup>

El texto es bastante preciso. El Infierno está en el centro de la tierra, es una caverna muy grande, tenebrosa, oscura, increíblemente hedionda, llena de fuego y a la vez de intenso frío en ciertas partes. Esta caverna posee diversos aposentos en los que a modo de cámaras de tortura reciben su castigo las almas según las culpas por las que fueron condenadas, porque el castigo en el Infierno es de un refinamiento sutil y todos los sentidos reciben un tormento. Se mencionan, además, penas severísimas de naturaleza espiritual, como el desconsuelo de saber que nunca habrán de gozar de Dios.

Finalmente, con igual énfasis, fray Bernardino hace la referencia al Cielo:

"!Presta atención, oh cristiano, ni que eres hijo de la santa Iglesia Romana! Pon bien en tus entrañas lo que está escrito en las Sagradas Escrituras, así como en los discursos de los santos, de los doctos en la Sagrada Escritura: que sumamente grande es la misericordia que guarda Dios allá en el Cielo empíreo por los cristianos buenos... Por medio de la fe sabemos que allá en lo muy alto, sobre la luna, el sol, las estrellas, allá en lo sumamente alto, hay una ciudad muy grande llamada el Jerusalén Celestial la cual Dios nuestro Señor erigió al mismo tiempo que se fundó el mundo. Está hecha toda de oro, de piedras preciosas... San Juan Evangelista habló de muchas cosas en el libro divino llamado el Apocalipsis, un discurso perfectamente maravilloso, perfectamente gustoso. Y San Pablo también dijo: Fui a mirar allá al Cielo empíreo. Me maravillé mucho. Pero mis palabras no lo alcanzan; en ninguna manera podré decir cuán preciosa, cuán maravillosa, cuán enriquecedora, cuán deleitosa,

<sup>209</sup> Fray Bernardino de Sahagún, Adiciones, apéndice a la postilla y ejercicio cotidiano, las veintiséis adiciones a la postilla, págs. 77-79.



cuán linda es la ciudad...Las plantas, los árboles, las flores, las frutas no son como las que crecen aquí en el mundo; son mucho más vistosas, olorosas, sabrosas y consoladoras... Allí con nuestros propios ojos veremos el precioso cuerpo de nuestro Señor Jesucristo, verdadero Dios Hombre, que excede todo en cuanto da placer, en cuanto enriquece a los hombres... Y al ver a todos los ángeles, los santos, nuestra alegría, nuestro contento se aumentará mucho... Intensa será [la luz]; se difundirá perfectamente; al difundirse, por donde quiera que vaya excederá [el vuelo del] águila...Y en cuanto a nosotros pobres, ¿qué podemos decir? San Juan habló de muchas cosas en el vigesimoprimer capítulo en el Apocalipsis, pero no pudo alcanzarlo, no pudo describirlo completamente. Tomemos gran cuidado, mientras vivamos aquí en el mundo, de que por medio de la vida justa y santa merezcamos que veamos las maravillas de Dios, las que da a sus amados allá en el Cielo empíreo".<sup>210</sup>

La idea del Cielo está asimilada en la descripción y concepto de la ciudad celeste, de la Jerusalén Celestial, sede perpetua de la divina corte que preside la Santísima Trinidad rodeada de los justos. A pesar de su entusiasmo y la manifiesta intención de dar una idea extraordinaria de dicha y opulencia tanto sensorial como espiritual, el autor muestra desconsuelo al confesar no poder ni siquiera acercarse a la realidad de lo que será esa morada celeste a la que tendrán acceso las almas en gracia, arrojadas por los cuerpos que tuvieron y que relucirán con fulgores mucho mayores que los del sol y la luna. Ciertamente se mencionan cosas susceptibles de ser percibidas por los sentidos como el oro, las piedras preciosas, árboles y flores de increíble fragancia, pero nadie puede explicar la dimensión de su grandeza. Y si esto es respecto al aspecto físico, lo espiritual no se queda atrás, pues la alegría y la dicha que sentirán las almas en el Cielo ante la presencia de Dios es inenarrable en términos humanos, lo cual sin duda hace más deseable merecerlo pero más difícil imaginarlo.

La retórica fue cambiando conforme el tiempo iba pasando y las ideas cristianas arraigaban más, mientras que las tradiciones religiosas prehispánicas iban quedando atrás. Andando el tiempo, no era ya necesario referirse al infierno como "la región de los muertos", ni a los lamentos de los condenados como "aullidos de jaguares" para que los naturales entendieran el Más Allá cristiano. Los religiosos se podían inspirar y utilizar textos surgidos en el entorno europeo para sus sermones. Uno de especial importancia fue el titulado De la diferencia entre lo temporal y lo eterno. Crisol de desengaños, con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas y principales misterios divinos, del jesuita Juan Eusebio Nieremberg, (1595-1658) texto sumamente rico en asuntos relativos a los novísimos, con 54 ediciones en español y una en náhuatl, y que a juzgar por la gran cantidad de copias que se conservan debió de haber sido muy popular entre los curas y doctrineros que debían pronunciar sermones sobre los novísimos. El argumento se centra en la confrontación entre lo temporal con lo eterno, y en la pluma de tan excelente teólogo, resultaba de gran fuerza persuasiva en favor, claro está, del valor de la vida eterna. El planteamiento era sin duda una buena manera de exponer el tema de los novísimos, preparando el ánimo de la feligresía para el momento de la comparación entre el Cielo y el Infierno, lugares ambos en donde se habría de permanecer eternamente:

"Cuan contrarias condiciones a las de la eternidad se hallan en nuestra vida miserable, empezando por la primera de tener fin y límite, hay en esto dos cosas que considerar: una es el fin, otra el modo de él. Una haber de acabarse, otra la manera de acabarse, que aún es por

---

<sup>210</sup> Ibidem, págs. 81-83.

ventura mas miseria, que el mismo acabarse. Porque verdaderamente, aunque el fin de la vida pudiera caer debajo de la elección humana, y le dieran a uno escoger los años que quisiere se estar en esta vida y el modo de salir de ella, aunque no fuese por medio de la muerte, y de las enfermedades, el solo haber de acabarse estas cosas temporales bastaba para que le despreciasen...Porque así como las cosas por su mayor o menor duración tienen mayor o menor estima, así la vida por haberse de acabar, suele de cualquier manera que fuese, se hace muy desestimable...Pero considerando el modo de acabarse por medio de la muerte, enfermedades y desgracias, que allanan el camino a la muerte y la anteceden es para espantar que hombre que haya de morir haga precio de ninguna felicidad temporal, viendo la miseria a que va a dar toda la prosperidad del mundo y la majestad de los mayores monarcas".<sup>211</sup>

Y más adelante:

"No se engañe nadie con el vigor de la salud, con la abundancia de las riquezas, con el resplandor de la autoridad, con la grandeza de la fortuna, porque cuanto más dichoso fuere tanto será más miserable, parando toda dicha en miseria".<sup>212</sup>

En la primera de las postrimerías, la muerte, que pone fin a la vida temporal y marca el inicio de la eterna, Nieremberg dirige su discurso hacia lo terrible e inevitable del desenlace de la vida humana:

"Por ser fin de la vida, [la muerte] dijo Aristóteles, que era de las cosas terribles la terribilísima. ¿Que diría por ser principio de la eternidad y como una puerta por donde entramos en aquel abismo profundísimo, no sabiendo uno de que la ha de caer en esta hondura? Si es la muerte tan terrible, por ser fin de las cosas de esta vida, que será por haberse de dar en ella cuenta y razón de todas a aquél tremendo juez inflexible, y justísimo que murió porque las usaremos bien. No es lo más terrible de la muerte dejar la vida en este mundo sino haber de dar cuenta de ella al Creador del mundo, más cuando no ha de usar de misericordia...Para espantar es como se atreve uno a obrar mal estando viendo quien ha de venir a ser su juez, para con quien nada ha de valer, si no haber obrado bien".<sup>213</sup>

El párrafo anuncia el Juicio, cuya sentencia implica las postrimerías del cielo y el infierno. Aquellos encontrados en gracia recibirían como premio una eternidad de dicha sin fin en el Cielo. Y sobre los elegidos sería derramada la infinita bondad del Señor:

"Excede a todo pensamiento humano la honra que hace Dios a los justos, el cual no se harta de honrarlos porque fuera de coronar a todos los bienaventurados con su misma divinidad, dándoselas a gozar y poseer a si misma, los honrará con nuevas coronas los hechos y victorias que tuvieron. De Alejandro, hermano de santa Matilde e hijo del rey de Escocia, escribe Thomas de Cantimprato que apareció a un monje con dos coronas y preguntándole por que traía las coronas duplicadas, respondió: la que traigo en la cabeza es la que es común a todos

<sup>211</sup> Juan Eusebio Nieremberg, De la diferencia entre lo temporal y lo eterno. Crisotl de desengaños, con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas y principales misterios divinos, edición de Pamplona, pág.172.

<sup>212</sup> Ibidem. Pag. 178.

<sup>213</sup> Ibidem. , capítulo cuarto libro segundo.

los bienaventurados, mas esta otra que traigo en las manos, es porque renuncié por Cristo a mi reino".<sup>214</sup>

La narración de Nieremberg sobre el Cielo y los justos tiene todo el sabor de la obra del también jesuita Roberto Belarmino (1542-1621) De la felicidad eterna de los santos, escrita en el año de 1616, ya comentada en este trabajo, y que con seguridad debió de haber conocido. El "Reino de Reinos" de Belarmino, donde todos son reyes por derecho y por herencia, se hace presente en el escrito de Nieremberg, en el que se establece con claridad que el esfuerzo personal será premiado con "nuevas coronas". Nieremberg abunda en detalles al describir a aquellos que moran junto a Jesús eternamente. Los doctores refulgen como estrellas, por la "claridad que echarán de si". Los mártires, como los vio san Juan en su visión apocalíptica, vestirán túnicas blancas y llevarán en las manos la palma como señal de victoria, del mismo modo que los reyes son honrados con la púrpura real y el cetro. Las vírgenes llevarán el nombre de Cristo impreso en la frente, para distinguirse de las demás mujeres, de acuerdo con Isaías que dijo que se había de dar a las vírgenes un nombre superior.<sup>215</sup>

En contraste, quienes afeados por el pecado mortal comparecieran ante el divino y omnisciente Juez, serían arrojados al Infierno para sufrir las más espantosas de las penas, destacando aquella que implica la muerte sin morir:

"La muerte eterna de los condenados es muerte viva, a que no puede llegar la muerte que dan los hombres que juntamente con dar la muerte quitan el sentido y pena de la misma muerte. Más la muerte eterna de los pecadores es con sentido y así tanto mayor tanto tiene más de vida, porque recoge en si lo peor de la muerte y lo mas intolerable de la vida, de la muerte el padecer y de la vida el penar, para que la pena de morir nunca se acabe. Por eso llama san Bernardo a la pena de los condenados muerte viva y vida muerta".<sup>216</sup>

La imagen literaria de la pena de los condenados como "muerte viva" se representaba plásticamente con el esqueleto "vivo" y animado.

Al tratar de las penas de sentido, el jesuita explica que los demonios se inspiraban en las propias conductas de los condenados y aplicaban la ley del Talión:

"Con todas estas penas se junta la pena del Talión, que es pagar con proporción, y tanto por tanto la cual no falta en el Infierno y así se dice el Apocalipsis. Cuando se glorificó y dio a regalos, dadle otro tanto de tormento. Allí será regalado afligido el que menospreció a otro menospreciado y el soberbio abatido".<sup>217</sup>

Tanto en la retórica de cuño regular como en la del secular, la explicación de los novísimos usa constantemente del recurso de la comparación y la confrontación entre la suerte de quienes se salvan y quienes se condenan. El contraste entre ambos lugares que la palabra pone de manifiesto alcanza sin duda gran fuerza persuasiva. Sin embargo, ¿en que términos se podría ser más explícito?

<sup>214</sup> Juan Eusebio Nieremberg, Entre la diferencia de lo temporal y lo eterno, edición de madrileña de 1757, pág. 280.

<sup>215</sup> Ibidem., pág. 280.

<sup>216</sup> Ibidem., pág. 350

<sup>217</sup> Ibidem., pág. 360.

La respuesta está en las artes plásticas, que disponen de la percepción visual, que tiene a su favor el que las imágenes no se olvidan con la facilidad que las palabras. Por ello la retórica y la pintura sacra se usaron y se complementaron en la transmisión a la feligresía del mensaje de los novísimos, que habría de quedar grabado en las conciencias gracias a los sermones y presente en la memoria gracias a las pinturas.

### ***III- Tres fuentes literarias sobre la iconografía de los novísimos: Los Ejercicios Espirituales de san Ignacio de Loyola, la pastoral de san Vicente Ferrer y los escritos de la Venerable María de Jesús Ágreda.***

Sin restar importancia a ninguno de los escritores que se ocuparon de la vida después de la vida, algunos más que otros dejaron su huella en la obra pictórica novohispana de los novísimos. En este apartado me referiré a tres que son un ejemplo de retórica religiosa sobre los novísimos dentro del conjunto catequético de la Iglesia Universal y un llamado a la inteligencia, la voluntad y los sentidos. Ellos son san Ignacio de Loyola, san Vicente Ferrer y la Venerable María de Jesús Ágreda.

#### ***Los Ejercicios Espirituales de san Ignacio de Loyola.***

El propósito de los Ejercicios es la meditación sobre el fin último del hombre, es decir, su salvación. El ejercitante debe cobrar conciencia de aquello para lo que fue creado, que no es otra cosa que servir, honrar y glorificar en esta vida a Dios. El santo de Loyola pone al piadoso cristiano a reflexionar sobre lo siguiente:

"...no nací para servir a Reyes ni Emperadores de la tierra, ni a Ángeles del Cielo , sino para servir al Sumo Rey y Señor de todo".<sup>218</sup>

Por lo tanto, no debe el hombre vivir para las cosas de este mundo, sino para procurarse el último fin para el cual fue creado.

El impedimento para lograrlo es, hace constar san Ignacio, el pecado mortal. Si hay pecado, no hay salvación. El primer pecado mortal lo cometieron los ángeles, y por lo mismo perdieron el Cielo pasando a ser de hermosas criaturas a horribles demonios y enemigos capitales de Dios, trasladándose su morada del Cielo al terrible calabozo del Infierno. El segundo lo cometieron los primeros padres del género humano, Adán y Eva, y como consecuencia de su infracción perdieron el Paraíso. La tercera falta mortal es la que cometen sus descendientes y tiene por efecto la muerte del alma privando al hombre de la nobleza de hijo de Dios y condenándolo eternamente al Infierno.

Para sacar provecho a la meditación sobre tan trascendente tema san Ignacio propone un método que consiste en construir lo que él llama "la composición de lugar", es decir, representar en la mente a modo de un gran escenario, en la forma más completa y precisa posible, aquello sobre lo que se medita. Hay algunos conceptos, como el del pecado, sobre cuya representación san Ignacio propone, muy acorde con la tradición pictórica de su época, que sea imaginado de la siguiente manera:

<sup>218</sup> Sebastián Izquierdo. Práctica de los Ejercicios Espirituales de Nuestro Padre S. Ignacio. México, reimpresión en México de la Imprenta de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, 1732, pág. 4.



"¡O [sic] monstruo [el pecado] compuesto de todas las fealdades!".<sup>219</sup>

La frase marca la pauta sobre el aspecto de los demonios no solo a los ejercitantes, sino en general a los artistas de novísimos, de los cuales los más piadosos llevaban a cabo una *composición de lugar* en su mente antes de iniciar una pintura. Maldad y fealdad quedaban identificados, siendo la personificación del pecado aquello que el artista que lo ilustra interprete como un "monstruo compuesto de todas las fealdades", y que en muchas ocasiones viene a ser un terrible dragón de siete cabezas. (Fig. no. 9) Conscientes de la fuerza de las imágenes, los jesuitas de Nueva España mandaron pintar al pecado y colocaban los lienzos donde se impartían los Ejercicios, facilitando con las imágenes a los devotos sus "composiciones de lugar". (Fig. no. 10)

Los Ejercicios, a fin de conseguir su propósito, recomendaban como eficaz remedio para no pecar el traer a la memoria las postrimerías. Para la primera, la escena propuesta para la "composición de lugar" es la siguiente:

"Imaginar me en una cama con la candela en la mano, desahuciado de los médicos, e intimada aquella triste sentencia, que Isaías notificó al Rey Ezequias: Dispón de tu casa, porque morirás, y no vivirás".<sup>220</sup>

Los medios del arte acudieron en ayuda de la prédica jesuita y valga como ejemplo la escena de la muerte de san Estanislao Kostka (Fig. 10) pintada para el noviciado de Tzapotzotlán por el pintor Joseph Padilla en 1759,<sup>221</sup> o la pintura de Miguel Cabrera sobre el fallecimiento de san Luis Gonzaga, ambas expresión plástica de la "composición de lugar" sobre la muerte.

Los ejercitantes debían meditar en que nadie escapa de la muerte, que a todos hace iguales. Se empieza a morir el día en que se nace. Desnudos entramos a este mundo y desnudos hemos de salir de él, sin riquezas ni deleites, tan solo pertrechados con nuestras buenas o malas obras. La respuesta divina a las obras buenas es el premio a que se hacen acreedores los justos al entrar a la gloria. El tema de la recompensa representaba especial interés para los jesuitas, puesto que había sido motivo de discusiones durante el conflicto conocido como la Reforma Protestante. La Iglesia Católica reafirmó como consecuencia su convicción de que la salvación se obtiene por las obras, no por la *sola fides* según proponía Lutero.

Después de haber meditado sobre la muerte, había que hacerlo sobre la segunda de las postrimerías, que es el Juicio Final. El "Ejercicio Cuarto" se ocupa del tema. El asunto se trata dentro de su categoría de dogma de la fe católica, según el cual Jesús regresará el último día de la historia humana en calidad de Justo Juez, conforme reza el octavo artículo del "Credo":

"Desde allí [del Cielo ] ha de venir a juzgar a los vivos y a los muertos".

Este Juicio no sería sino una confirmación universal y pública del juicio individual y particular a que cada alma era sometida en el instante mismo de morir. Para la "composición de lugar", el santo de Loyola propone :

<sup>219</sup> *Íbidem*, pág. 42

<sup>220</sup> *Íbidem*, pág. 58.

<sup>221</sup> La pintura aludida es parte de una colección de cuadros en medio punto sobre el tema del novicio polaco que estaban en el pasillo que conducía a la enfermería.

"Imaginar un Teatro amplísimo en que se celebra un Acto General de Inquisición".<sup>222</sup>

De tan intenso dramatismo debieron de haber sido los Autos de Fe llevados a cabo por el Santo Oficio, que según san Ignacio servían de punto de referencia para que los ejerecitate pudieran imaginarse el teatro del Fin del Mundo. A través de la lectura se van mencionando los elementos de la escenografía de este "Teatro" inquisitorial<sup>223</sup>: el sol y la luna oscurecidos, las estrellas que se desprenden del firmamento, los montes agitados por espantosos terremotos, el mar que con temerosos bramidos invade la tierra entera, los animales huyendo despavoridos de sus cuevas y los hombres que llenos de temor, "descoloridos y asombrados" corren a refugiarse en ellas. Finalmente el fuego cubre todas las partes del globo y como consecuencia se acaba la vida y la historia humana. Conforme la obra avanza, van apareciendo nuevos actores. Una trompeta sonora anuncia la voz del Ángel que dice:

"Levantaros muertos y venid a Juicio".<sup>224</sup>

Multitud de ángeles juntan las cenizas de todos los cuerpos y las transportan al valle de Josaphat para conformarlas de nuevo en los hombres y mujeres que una vez fueron y acto seguido las almas, abandonando los aposentos donde se encuentran, pasarán a introducirse en ellos. A continuación se abren los Cielos y hace su aparición en el valle, con gran majestad y potestad, el personaje principal de esta espectral representación: Jesucristo. Lo acompañan, formando una procesión nunca vista, la totalidad de las jerarquías angelicales, que han tomado cuerpos hermosísimos para hacerse visibles. Llevan consigo el "Estandarte de la Cruz", a cuya vista los hombres recién resucitados lloran al unísono, los malos de dolor, los buenos de consuelo. A cierta distancia de la tierra, el Justo Juez sienta su tribunal en una nube blanca, con la Virgen María a al lado derecho y los apóstoles y demás "varones apostólicos" a la izquierda. Se abren los libros que vio san Juan en el Apocalipsis y aparecen a la vista de todos las obras de cada uno de los humanos, tanto las buenas como las malas. Afrenta y confusión en los réprobos, honra y gozo a los justos. Los primeros regresan al Infierno en cuerpo y alma. Los segundos emprenden llenos de dicha su vuelo al paraíso con sus cuerpos recuperados.

Aquellos que hacían los Ejercicios Espirituales podían sin duda nutrir su imaginación con las figuraciones sobre el Juicio que de sobra existían las iglesias de la Nueva España. Los propios libros en los cuales se seguían los Ejercicios estaban ilustrados con grabados. (Fig. no. 11)

Habiendo meditado sobre las dos postrimerías precedentes, llegaba el momento de la reflexión sobre la tercera: el Infierno. Nutrida la imaginación con las "composiciones de lugar" de los ejercicios sobre el pecado, la muerte y el Juicio, el devoto fiel iniciaba, con espíritu contrito, el "Ejercicio V" que consistía en la meditación sobre el Infierno, el cual era saludable tener presente en vida para "no bajar realmente después de muerto"<sup>225</sup>.

La "composición de lugar" consistía en imaginar:

<sup>222</sup> Sebastián Izquierdo, *Op. Cit.* Pág. 74

<sup>223</sup> Como quedó apuntado en el apartado anterior de este capítulo, el Juicio Final había sido tema de los Autos Sacramentales.

<sup>224</sup> Sebastián Izquierdo, *Op. Cit.*, página 78.

<sup>225</sup> Sebastián Izquierdo, *Op-Cit.*, pág. 86.

"...una grande concavidad que hay cerca del centro de la tierra, llena de fuego, y humo de piedra azufre, donde están los condenados bañados con él, como en lo profundo del mar los peces con el agua".<sup>226</sup>

En el Infierno, los condenados sufrían dos tipos de penas, como ya quedó dicho. La primera era la pena de daño, que consiste, por haberles sido negado el ingreso a la Patria Celestial, en verse privados de la presencia del Sumo Bien.

La segunda pena era la pena de sentido, pena corporal que se sufría en la concavidad que había cerca del centro de la tierra", estanque de fuego de piedra azufre mejor conocido como el Infierno. Para dar idea del tipo de fuego que había en él, se aclaraba en el texto de Los Ejercicios que comparado con el que conocemos en la tierra, éste resulta "como pintado". El fuego del Infierno penetra en el cuerpo y en el alma, quema y no alumbra, abrasa y no consume. El humo de este fuego azufroso es insoportable. Además, las almas en desgracia habrán de sufrir hambre, sed, llanto, crujir de dientes, "cuchillo dos veces agudo",<sup>227</sup> espíritus de tempestades, serpientes, gusanos, escorpiones, martillos, ajenjos amargos, agua de hiel etc. Se odiarán y atormentarán unas a otras. Quienes se amaron en la tierra se aborrecerán. De la misma manera el amor filial, el paterno, la amistad y cualquier tipo de afecto se trocará en enemistad perpetua.

Los amos y señores del Infierno y quienes torturaban eternamente a sus infelices huéspedes eran los demonios, que tomaban figuras de leones, tigres, osos, serpientes, dragones y otros animales espantosos. Su maldad era indescrutable e infinita su imaginación para inventar tormentos. Algunos de los que aplican a sus víctimas están inspirados precisamente en la mortificación de los cinco sentidos, ya que sin duda alguna habían sido ellos el vehículo para cometer las faltas mortales. Así, torturaban a los ojos con una luz maligna; a los oídos con un eterno martillar, con llantos sin concierto, gemidos, aullidos, gritos desentonados y blasfemias; al olfato con el olor insufrible del fuego, del humo de piedra de azufre y el de cuerpos muertos en descomposición. El sentido del gusto era atormentado con hambre y sed, aliviados sólo con agua de hiel y amargos ajenjos. El tacto, que se extiende por todo el cuerpo, en el Infierno sufriría por medio del fuego abrasador, cubriendo las llamas al condenado de pies a cabeza. Como si lo anterior no fuera suficiente, los demonios se encargarán de mortificar a las almas perdidas con otros varios tormentos, como azotes, ruedas, cuchillos etc. Esos demonios de las "composiciones de lugar" con los que a través de la meditación intensa y las representaciones pictóricas se familiarizaban los ejercitantes eran, en pocas palabras, la esencia misma de la maldad.

Los jesuitas consideraron saludable en extremo la prédica de los novísimos y para todos aquellos que no podían acudir a las tandas de ejercicios, o que quisieran meditar sobre ellos, pusieron a disposición de los fieles devocionarios en pequeño formato, fáciles de transportar y leer en cualquier lugar.<sup>228</sup> Un buen ejemplo es la edición de las Breves meditaciones sobre los novísimos del padre Juan Pedro Pinamonte, dotada por el obispo de Astorga don Manuel Vicente Martínez y Jiménez de 40 días de indulgencia para sus lectores. En esta obra se recomendaba lo siguiente:

<sup>226</sup> Ibidem pág. 87.

<sup>227</sup> Ibidem, pág. 90.

<sup>228</sup> La edición es en miniatura y pueden llevarse consigo siempre. El propio tamaño del libro, apenas de 10x5 cm. es indicativo de la intención jesuita de que todo cristiano no deje de pensar en los novísimos.

"...te presento la materia sacada de los Novísimos, como tan importante para no pecar, pues como enseña el Espíritu Santo, el que los tuviere presentes jamás pecará: *Memorare novissima tua, et in aeternum non peccabis. (Eccl. 7.)* Por las entrañas de Cristo, te suplico, lector muy amado, ponderes atentamente que de una de estas verdades, o bien, o mal considerada, puede ser prenda tu eternidad, o dichosa o infeliz. Si alguna de estas consideraciones hiciere mayor impresión y fuerza a tu alma, detente en ella mas despacio, y repítela el día siguiente porque esto te servirá de grande provecho, y adelantamiento. Así manda que se ejecute aquel grande Maestro de la oración S. Ignacio. Por ningún caso se debe emplear todo el tiempo en discursos de el entendimiento; lo principal ha de ser ejercitar fervorosos actos de la voluntad, ya de aborrecimiento de los pecados, ya de acción de gracias a Dios por los beneficios recibidos, ya de desprecio de los bienes de la tierra, ya de propósitos firmísimos de mudar de vida, y emprender una totalmente contraria a las engañosas máximas del mundo, al gusto de los sentidos, y a las sugerencias del demonio".<sup>229</sup>

"Por ningún motivo se debe emplear todo el tiempo en discursos del entendimiento; lo principal ha de ser ejercitar fervorosos actos de la voluntad..." pide el padre Pinamonte al lector. No hay, por lo tanto, que tratar de entender sino de actuar. La representación pictórica es sin duda un auxiliar eficaz a este propósito. Aborrecer los pecados es más fácil cuando se muestran gráficamente los tormentos infernales y eternos que esperan a quienes mueren sin alcanzar la gracia.

En sus *Breves meditaciones*, verdaderos ejercicios espirituales resumidos, el marco de referencia de Pinamonte para el momento de la muerte sigue los lineamientos de los *Ejercicios*: el moribundo yace con Jesucristo colocado al pie del lecho. A la izquierda el demonio pone delante de los ojos del moribundo el libro donde están escritos uno por uno todos los pecados de su vida, y a la derecha está presente el ángel de la guarda con un escrito que registra sus obras buenas.

No bien el alma ha salido del cuerpo, empieza su juicio particular, con el demonio que acusa leyendo la larga lista de pecados, y el ángel que defiende mostrando el libro de las buenas obras y las virtudes. El juez suma de toda justicia pronuncia la sentencia irrevocable. Pinamonte dedica unas páginas a la exposición sobre lo que ha de pasar con el cuerpo muerto. Repasa el Juicio Universal y dedica las últimas reflexiones al Infierno, reflexiones por demás opresivas para el fiel a quién se informa que el propio fundador de la religión que practica, Cristo, ya predijo que la mayoría de la gente se va a condenar.

### ***La pastoral de san Vicente Ferrer.***

Si bien san Ignacio de Loyola apela a la conversión personal mediante la reclusión individual que requieren los *Ejercicios*, San Vicente Ferrer se ocupa de la conversión a nivel social. Gran predicador de masas, su voz invitando al arrepentimiento era escuchada por grandes multitudes y su oratoria daba un lugar especial a la doctrina de los novísimos. Como ninguno habló de ellos a las multitudes que se reunían en las plazas para escucharlo, aconsejando a los fieles romper con el pecado y estar preparados, porque de nadie era conocido el día ni la hora. Con la Orden de Predicadores, en la cual había profesado, llegó a la Nueva España su fama, su doctrina y su imagen alada, acompañada de una cinta parlante con la siguiente sentencia *Timete Deum* (Temed al Señor).<sup>230</sup>

<sup>229</sup> Juan Pedro Piamonte. *Breves meditaciones sobre los novísimos*, .Pág. 14.

<sup>230</sup> Apoc., 14-7.



Vicente Ferrer nació en Valencia en el año de 1350 y murió en Vannes en 1419. Su vocación de predicador de los novísimos se le manifestó durante una enfermedad en la que se le apareció Cristo envuelto en deslumbrantes resplandores encomendándole recorrer las tierras de Occidente predicando a todas las gentes que el día del Juicio Final estaba por llegar.

Pero ¿Qué y cómo predicaba san Vicente sobre el fin del mundo? Él mismo lo explica en la carta dirigida al Benedicto XIII (Pedro de Luna) y fechada en Alcañiz el 27 de julio de 1412.<sup>231</sup> En ella justifica ante el Papa su predicación sobre el fin del mundo y la venida y tiempo del Anticristo. Sus conclusiones son cuatro:

- El tiempo del Anticristo<sup>232</sup> y el fin del mundo deberán concluir cuarenta y cinco días después de la muerte del Anticristo, tiempo en que los que hubieran sido por él seducidos podrían hacer penitencia.<sup>233</sup>
- El tiempo del nacimiento del Anticristo fue oculto a los hombres.<sup>234</sup> Sin embargo, a partir de su muerte era necesario que los hombres supieran el tiempo del fin del mundo para prepararse, de acuerdo a la divina clemencia.
- La tercera conclusión es que habían pasado casi cien años (san Vicente predicaba a principios del siglo XV) desde que el Anticristo debía haber venido. Este aserto está fincado sobre revelaciones hechas a santo Domingo de Guzmán y san Francisco de Asis, y recogidas por Jacobo de la Vorágine. Se trata de la revelación de las “tres lanzas”: la persecución del Anticristo, la conflagración del mundo y la ejecución del juicio, eventos alegóricamente significados por tres lanzas<sup>235</sup> con las que el “Príncipe de las Milicias de Cristo Señor”<sup>236</sup> destruirá el rebelde y traidor mundo. La conflagración, según san Vicente, hallará a los hombres viviendo en prosperidad y tranquilidad. Las señales que la precederán<sup>237</sup> vendrán después de la muerte del Anticristo.
- El tiempo del Anticristo y el fin del mundo estaban muy próximos. Si no habían ocurrido aún, era gracias a la intercesión de la Virgen María, y por la esperanza de que por medio de los institutos de santo Domingo de Guzmán y de san Francisco de Asis se lograría la conversión del mundo, como se podía desprender de la revelación comentada en la tercera conclusión.

Si predicaba con pasión sobre el fin del Mundo, era, simplemente, porque así se lo había ordenado Dios y así lo hizo saber en un sermón pronunciado en Salamanca, cuyo texto se conserva en el convento de San Esteban de esa localidad, y en el que el santo asombró a todos al manifestar cuál era su misión:

“Buena gente, es a mi dicho y rogado que yo que predique y hable del fin del mundo y de la venida del anticristo...os quiero dar y doy autoridad y señal. Primeramente autoridad, lo que

<sup>231</sup> Sobre esta carta se sigue en este trabajo su publicación en la obra de Adolfo Robles, O.P. *Obras y escritos de san Vicente Ferrer*, pág. 419 y siguientes..

<sup>232</sup> El Anticristo está identificado como el *Gog* de Ezequiel ((Ez. 38, 1-2)

<sup>233</sup> La fuente de san Vicente sobre este aspecto está en el Libro de Daniel: *Después del tiempo de la cesación del sacrificio perpetuo y del alzar la abominación desoladora habrá mil doscientos noventa días. Bienaventurado el que espere y llegue a mil trescientos treinta y cinco días.*(Dn, 12, 11-12)

<sup>234</sup> En varios momentos se refirió Cristo a la cuestión del fin del mundo, entre otros, Mateo: *Dinos cuando será todo esto y cuál la señal de tu venida y de la consumación del mundo...de aquel día y aquella hora nadie sabe, ni los ángeles del Cielo* . Mt. 24,3 y 24,36.

<sup>235</sup> Son estas tres lanzas aquellas con que Joab matara a Absalón, hijo traidor de David. 2 Sm. 18,14.

<sup>236</sup> Adolfo Robles, *Op. Cit.* , pág. 416.

<sup>237</sup> Luc. 21,25.

escribió san Juan en el Apocalipsis a los capítulos XIV que dijo: *vidi angelum Dei volantem per medium coelo*. Que quiere decir, que vio un ángel que volaba por medio del Cielo que evangelizaba, y demostraba el evangelio sempiterno a todas las gentes, y tribus, y linajes. Y decía a grandes voces: "Temed al Señor y dadle honra que vino ya la hora de su juicio". Citad aquí la autoridad QUE YO SOY ÉSTE POR QUIEN SAN JUAN ESCRIBIÓ ESTO EN ESTE LUGAR. Lo Que dice que "volaba por medio del Cielo " y no "entre el Cielo y la Tierra, como yo, estando predicando cada día. A lo que dice "el evangelio sempiterno", catadle aquí que no es la Biblia, que no trajo otro libro si no este que ha de durar por siempre. Y a lo que dice: "dará grandes voces", parad mientes, buena gente, que trece años ha que no hago si no predicar, decir lo que es mandado. Parad mientes, buena gente, que así como aquél sol es sol, así es verdad esto que os digo. Y al fin del mundo es hoy, y no todavía. Ved aquí declarada la materia sobre la que preguntasteis, y aún más os declararé de aquí en adelante".<sup>238</sup>

Ese momento inolvidable fue recogido por la iconografía de san Vicente, que lo representa con alas de ángel, "ángel que vuela entre el Cielo y la Tierra", predicando ante la multitud y con la filacteria *timete Deum et date illi honorem*. En otro de sus modelos iconográficos, como el que vemos en la pintura de Joseph de Santander<sup>239</sup> de la parroquia de Suchitlahuaca, (Fig. no. 12 y 12 A) Vicente aparece de pie, luciendo su hábito dominicano, junto a una mesa en la que hay una calavera, señalando al cielo con el dedo índice y pronunciando la frase *timete deum*, (Fig. 12 B) mientras que en la mano opuesta sostiene un crucifijo. Otra variante de su iconografía es la de la pintura de Cristóbal de Villalpando que pertenece a la colección de la Casa Profesa de la Ciudad de México, que nos presenta al santo con blancas alas de cisne, poniendo la mano sobre un pliego de papel y girando el rostro hacia la aparición en la que recibe de Cristo el mandato de predicar el Juicio Final. Se pudiera interpretar que el pliego es la carta de Alcañiz, dirigida a Pedro de Luna del año de 1412, en la que le anuncia la nueva misión para que lo destinaba Jesucristo. (Fig. 12 C)

La presencia constante en la Nueva España de pinturas de Vicente Ferrer es testimonio de que la fuerza vital de su oratoria fue fuente inagotable de inspiración y ejemplo a seguir para sus compañeros de orden que vinieron a predicar al Nuevo Mundo. Fray Andrés de Olmos confiesa con humildad en su Tratado sobre los siete pecados mortales<sup>240</sup> haber seguido la traza de los sermones vicentinos. Fray Tomás de san Juan se "aplicaba a la doctrina y estudio de san Vicente Ferrer, sin cuyos sermones nunca jamás estuvo",<sup>241</sup> predicando y enfrentando a los indios "con el temor de la muerte y memoria del juicio".<sup>242</sup>

### ***La Venerable Madre María de Jesús Ágreda.***

"Serían quinientas veces, y aún más de quinientas, las que tuve conocimiento de aquellos reinos [septentrión novohispano] de una manera o de otra, y las que obraba y deseaba su conversión; que el cómo y el modo no es fácil de saberse, y que, según los indios

<sup>238</sup> San Vicente Ferrer, Sermón del viernes de la Cruz., edición tipográfica de Calatrava, págs.89-99.

<sup>239</sup> Manuel Toussaint menciona a este pitnor como hijo de Antonio de Santander y activo en la segunda mitad del siglo XVII. Manuel Toussaint, Op. cit., pág. 122.

<sup>240</sup> Andrés de Olmos, Op. cit., pág. 3.

<sup>241</sup> Agustín Dávila Padilla, Op. cit., pág. 351.

<sup>242</sup> Ibidem., pág. 353.

dijeron haberme visto, o fue ir yo o algún ángel en mi figura. Esto del reino y las cosas exteriores duraron sólo tres años".<sup>243</sup>

Durante un lapso de tres años, a mediados del siglo XVII, una monja recluida en la tranquila clausura del convento Concepcionista de la Encarnación en la pequeña y apacible población soriana de Ágreda, pudo realizar más de quinientos viajes a las indómitas tierras de Nuevo México, en el virreinato de la Nueva España, donde llevó a cabo la evangelización de los indios. El párrafo con que inicio este apartado es su testimonio. Se llamaba María Coronel, mejor conocida como la Venerable María de Jesús Ágreda (1602-1665). Poseía el don de la bilocación que la trasladaba de uno a otro continente, fenómeno que ocurrió durante los primeros años de su vida enclaustrada, y que se había iniciado un día cuando:

"...después de haber recibido a nuestro Señor, me pareció que Su Majestad me mostraba más distintamente aquellos reinos indios; que quería se convirtiesen y me mandó pedir y trabajar por ellos; y las noticias que iba recibiendo, eran más claras y distintas, del modo y traza de la gente, de su disposición y necesidad de ministros que los encaminasen al conocimiento de Dios y de su santa fe. Todo esto disponía más mi ánimo y afecto para trabajar y pedir. En esta ocasión se me mostraron aquellos reinos distintamente, las calidades y propiedades de aquella parte del mundo, las trazas de los hombres y mujeres, la diferencia de los de acá en muchas cosas y otras circunstancias. Y a mi me parece que los amonestaba y rogaba que fuesen a buscar ministros del Evangelio que los catequizaran y bautizaran y conocieran también..."<sup>244</sup>

El provincial franciscano de Nuevo México, padre Alonso de Benavides, se sorprendió grandemente al constatar que previo a la llegada de los misioneros, los indios de Nuevo México habían sido evangelizados a la perfección por obra de una misteriosa catequista. Quiso el siervo de Dios saber quién había sido la autora de esa prodigiosa labor de conversión, que por las descripciones no había duda de que se trataba de una religiosa. Marchó a España y acudió ante la Corte y el Ministro General de su orden, y sin recorrer mucho en el camino de su averiguación llegó hasta la abadesa del convento de Ágreda, ya famosa en todo el Reino por su santidad y los favores extraordinarios con que la distinguía la Divina Providencia. Conocedor de las tierras y lugares en que habitaban aquellos indios indómitos, pudo comprobar en sus conversaciones con la religiosa que le eran totalmente familiares y que efectivamente había sido ella la "dama azul" que los indios decían que los había catequizado.

Los franciscanos se encargaron de difundir el prodigio y hacer famosa a su hermana en religión, veterana milagrosa de la prédica por tierras americanas y que además era gran promotora de los novísimos, ya que gracias a la luz divina había comprendido que las debilidades del alma humana tenían un correctivo eficiente en la meditación de los novísimos:

"...dejóla el pecado [al alma humana] repleta de muchas miserias, infecta, manchada, inútil, débil, inconstante, desvalida, destruida, sujeta al imperio del demonio...admite las lisonjas y mentiras de Babilonia, aparta la memoria de los novísimos y verdades católicas, que es el remedio para no pecar".<sup>245</sup>

<sup>243</sup> María de Jesús Ágreda, Autenticidad de la Mística Ciudad de Dios y biografía de su autora , pág. 138

<sup>244</sup> Antonio María Artola, Venerable María de Jesús Ágreda, Concepcionista, pág. 8.

<sup>245</sup> Ibidem., pág. 21-21.

La fascinación por lo sobrenatural convirtió a la abadesa soriana en un personaje popular en todo el virreinato. Su legado más valioso consistió en un libro extraordinario sobre la vida de la Virgen María, dictado por ella misma a la religiosa, que lo tituló "Mística Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia", obra que abunda en la vida de María más allá que todos los evangelios apócrifos juntos. La primera edición de esta obra estuvo a cargo de la imprenta madrileña de Bernardo de Villa Diego en 1670.

Quien tanto y tan señaladamente gozaba de los favores divinos tuvo por lo mismo una vida espiritual intensa y llena de visiones, que ella misma clasificó en tres tipos:

- Las visiones intelectuales con las que Dios da al entendimiento "especies abstractivas" de sustancias espirituales que quiere mostrar, como son la Virgen, los ángeles o los santos.

- Las visiones imaginarias, consistentes en representar al entendimiento e imaginación imágenes y figuras "proporcionadas con lo que gusta a su Majestad enseñar o manifestar".

- La tercera es la visión corporal, para lo cual los ángeles o los santos toman figura corporal.<sup>246</sup>

Sus viajes a tierras americanas fueron los únicos que llevó a cabo por la geografía del planeta, más no los únicos que realizó, pues a lo largo de su vida visitó con frecuencia el Más Allá, visitando el Purgatorio, el Cielo y el Infierno, lugares en que pudo ver el gozo y el sufrimiento de las almas según sus destinos. Conmovida por el sufrimiento de las almas en el Purgatorio, oraba y hacía sacrificios para que abandonaran pronto la hoguera, pero impotente tratándose de las almas en el Infierno, sólo le quedaba tratar de que las menos posibles cayeran en él, pidiendo para ella todos los tormentos que padecían las almas en desgracia. Todos estos viajes debieron ser producto de sus visiones del primero o segundo tipo.

Respecto a las visiones del tercer tipo, gracias a ellas conoció María de Jesús al Demonio y sus vivencias y su relación con él son un claro ejemplo de la actualidad e inmediatez con que algunas almas piadosas percibían, o si se quiere convivían, con los espíritus del mal. Luzbel trataba de frustrar los esfuerzos de María de Jesús para evitar que las almas cayera en sus garras, desatándose entre la monja y el maligno una psicomaquia en la que la vidente tuvo que ser protegida para poder luchar con su enemigo de igual a igual. Cristo mismo le otorgó una cadena de oro que puso en su cuello, a la que se sumó otra más que le obsequió la Virgen María, cadenas que significaban los favores que la Providencia le otorgaba para enfrentarlo:

"Miré y vi en el centro de la tierra y en él Infierno, y que de él salía un dragón tan grande como una ballena, y tan fiero, horrendo y terrible, que su terribilidad me dejó tan rendida, que pensé perder la vida; y sus especies me quedaron tan impresas, que no las puedo borrar, ni hay orden; y mientras duren, no será posible tener alegría sino una suma tristeza. Al salir del Infierno, habló este demonio con todos los que quedaban en él y dijo: No volveré a mi asiento, hasta que quede esta mujer caída en pecado, o muerta. Y si no consigo estas dos cosas, he de sacarla del noviciado que ha emprendido y del camino que lleva, y hacerla que no escriba la historia. Acompañábanle otros muchos demonios menores, y llegaron todos a presencia del Altísimo, y el dragón dijo: Señor, el permiso que me has dado, para que tiene a esta alma, ha de ser quitándole la ciencia infusa que le concediste, y el conocimiento que tiene de las criaturas y los privilegios de nuestra naturaleza que le has dado, y dejándola en su ser natural. Al punto que dijo esto, se opuso la Madre de Dios y dijo: No, Señor, no ha de ser eso; que para tan cruel guerra no se le han de quitar los favores que vuestra divina Majestad le

<sup>246</sup> Ibidem., pág. 149-150.



ha comunicado; antes necesita de otros, y eso os pido yo, que le deis...Vi al Señor muy propicio, y que de la providencia del Altísimo salía una hermosísima cadena de oro, y con ella me rendí echándomela al cuello; y dijo: No te dejará mi protección, siempre te tendrá firme. Y de la misma manera vi otra cadena de la Virgen y yo me rendí por esclava a hija fidelísima".<sup>247</sup>

En el relato de la abadesa de Ágreda queda claro que el mismo demonio es una criatura sujeta a la autoridad y potestad de Dios, que permite su siniestra actuación,<sup>248</sup> si bien también queda de manifiesto que las almas son asistidas con una gracia especial para enfrentarlo. María de Jesús contó con ella para lograr siempre vencer al demonio, sabiendo conservar la virtud y pudiendo además salvar desde su clausura a muchas almas mediante el apostolado de la oración y el sacrificio.

Como ferviente devota de los novísimos, en sus visiones y arrebatos pudo saber la suerte de los muertos. Sabía, por ejemplo, mediante información recibida del alma del príncipe Baltasar Carlos, el importante papel que jugaba el ángel de la guarda en el trance decisivo:

"Sor María, el ángel santo de mi guarda, que es el que me ha consolado desde que se apartó mi alma del cuerpo, me ha declarado como ayudaste a mi madre, la Reina, en el Purgatorio, y me ha encaminado por voluntad divina y traído a tu presencia para que te pida tus oraciones y las de las religiosas".<sup>249</sup>

Por el mismo Príncipe se enteró de que por estar encerrada en la materia, el alma humana no podía acceder a la ciencia divina:

"Madre, el Altísimo quiere que de la boca del párvulo oigas la verdadera sabiduría y prudencia. Cuando yo vivía en la carne mortal estaba ignorante de esta ciencia divina, porque la corrupción y materia del cuerpo causa en las almas oscuras tinieblas, pero luego que me desnudé de la pesada mortalidad entré y pasé a otra nueva luz que antes no conocía; y también me la da mi ángel de muchas cosas que te diré. Y de aquí entenderás la razón por que las almas que viven según la carne son tan ignorantes y torpes para entender la verdadera ciencia del Señor como incapaces de recibirla, y de esta insipiente e ignorancia se originan tantos errores y desconciertos entre los mortales... Asegúrote Madre, que después de haber entrado en esta sabiduría, si me concediera el Altísimo y Omnipotente Dios volver al mundo para reinar en él, aunque fuera para salvarme después, por mi voluntad no admitiera este partido ni volviera a la vida que he dejado".<sup>250</sup>

La muerte es presentada como una liberación deseable y la carne como un obstáculo un tanto despreciable. Había que morir para conocer la perfecta dicha, que no era otra que el encuentro con el Creador. El Infante confirmaba lo que tan bien sabía quién poseía la ciencia infusa.<sup>251</sup>

La Venerable, como remedio saludable para no correr el riesgo de perder el premio eterno, pensaba cada día en los novísimos y apoyaba sus meditaciones en varios grabados que por fortuna

<sup>247</sup> María de Jesús Ágreda *Autenticidad de la Mística Ciudad de Dios y biografía de su autora*, pags. 385-386.

<sup>248</sup> Y hasta favor hace el demonio con sus tentaciones, puesto que quién las resiste adquiere mayores méritos.

<sup>249</sup> María de Jesús Ágreda, *Correspondencia con Felipe IV. Religión y Razón de Estado*, pág. 108.

<sup>250</sup> *Ibidem.* pág. 110

<sup>251</sup> La propia moja asegura haber recibido de Dios la ciencia infusa como una consecuencia de haberse retirado del mundo exterior. María de Jesús Ágreda, *Autenticidad de la Mística Ciudad de Dios y biografía de su autora*, pág. 36

aún se conservan, si bien en mal estado,<sup>252</sup> encabezados por el siguiente texto: *Durissimum iudicium gentibus profert* (Da juicio severísimo a los gentiles). Este material será considerado al tratar de la obra europea sobre el tema.

\*

El presente capítulo ha tenido el propósito de exponer, en el primer y segundo apartado, la realidad novohispana respecto a la creencia en los novísimos. A pesar de la divergencia entre los conceptos del Más Allá existentes en las dos religiones que se enfrentaron con la llegada de los europeos al Nuevo Mundo, la población nativa acabó aceptando las ideas de la religión occidental y podemos decir que en ella existió una gran preocupación en lo relativo a la salvación eterna del alma. A esta aceptación contribuyó una eficaz estrategia integral de evangelización que incluyó no solo la catequesis inicial, sino también a los autos sacramentales, la oratoria sagrada y, sobre todo, al uso de las imágenes en que se representaban las postrimerías.

El tercer apartado se dedica a la aportación en materia de los novísimos de dos grandes santos y de una venerable. El fundador de la Compañía de Jesús, Ignacio de Loyola, y su formidable ejército de jesuitas, promovieron la práctica de los Ejercicios Espirituales, rica fuente de reflexión sobre la importancia de la salvación. San Ignacio pedía un ejercicio mental que él denominó "la composición de lugar", que consistía en imaginar con tiempo y detalle las escenas de las postrimerías. San Vicente Ferrer, de la Orden de Predicadores, inspiró con su obra sobre el fin del mundo y el Juicio Final los sermones de sus hermanos, y su imagen con la cinta parlante *Timete Deus* y el ángel tocando la trompeta estuvo siempre presente en los templos de los conventos de la Orden. La Venerable María de Jesús Ágreda, en proceso de canonización, fue un personaje importante no sólo por sus escritos marianos, sino también por el testimonio de sus visiones del Más Allá y su devoción a los novísimos. La Orden de Frailes Menores popularizó la obra devocional de esta increíble mujer, fuente literaria de numerosa iconografía novohispana.

---

<sup>252</sup> El doctor Ricardo Fernández Gracia, catedrático de la Universidad de Navarra, en su biografía, inédita de la Venerable, da noticia de que entre los testimonios de las religiosas llevado a cabo con motivo del proceso de canonización, se encuentra la descripción del ajuar de su celda y entre los objetos se encontraban dos grabados sobre el Juicio Final.

### Capítulo III

#### Análisis iconográfico y plástico de la pintura de novísimos.

##### *I- Revisión de la obra europea.*

En este capítulo se revisará una selección de obra de novísimos en el entorno europeo. Es oportuno recordar antes de iniciar el estudio, que en el cristianismo latino las imágenes no sólo son importantes, sino que forman parte de la propia tradición de la Iglesia y así deben de ser reconocidas, como se desprende de las conclusiones del II Concilio de Nicea, VII Ecuménico, llevado a cabo bajo el pontificado de Adriano I, (772-785) en las que quedó establecido que la tradición de la Iglesia puede o no ser escrita y que las imágenes forman parte de ella:

"Definimos con toda exactitud y cuidado que a modo semejante a la imagen de la preciosa y vivificante cruz han de exponerse las sagradas y santas imágenes, tanto las pintadas como las de mosaico y de otra materia conveniente, en las santas iglesias de Dios, en los sagrados vasos y ornamentos, en las paredes y cuadros, en las casas y caminos, las de nuestro Señor y Dios y Salvador Jesucristo, de la Inmaculada Señora nuestra santa Madre de Dios, de los preciosos ángeles y de todos los varones santos y venerables. Porque cuanto con más frecuencia son contemplados por medio de sus representaciones en la imagen, tanto más se mueven los que éstas miran al recuerdo y deseo de los originales y a tributarles el saludo y adoración de honor, no ciertamente la latría verdadera que según nuestra fe sólo conviene a la naturaleza divina, sino que como se hace con la figura de la preciosa y vivificante cruz, con los evangelios y con los demás objetos sagrados de culto, se las honre con la ofrenda de incienso y de luces como fue la piadosa costumbre de los antiguos, porque el honor de la imagen adora a la persona en ella representada. Porque de esta manera se mantiene la enseñanza de nuestros santos Padres, o sea, la tradición de la Iglesia Católica, que ha recibido el Evangelio de un confín a otro de la tierra"<sup>253</sup>.

Recapitulando sobre lo ya dicho en el primer capítulo, en cierto sentido fueron los novísimos el tema con el que se inició precisamente la tradición pictórica en la Iglesia Católica, porque las primeras figuraciones cristianas de que tenemos noticias, aquellas con que los cristianos romanos adornaron sus catacumbas y que conocemos como Arte Paleocristiano, tienen como argumento la vida futura y la asistencia divina a las almas de los fieles. Estos testimonios, que son las primeras manifestaciones plásticas del cristianismo, aparecen en los murales de las catacumbas los albores del siglo III.<sup>254</sup> En dichos murales se hacían presente en dos tipos de imágenes, la de personajes orantes que en forma alegórica representan la oración que implora por la salvación, y la del buen pastor, la idea de que Cristo vela constantemente por las almas de sus fieles llevándolas a buen resguardo del mismo modo que el buen pastor lo hace con sus ovejas. Lo mismo podríamos decir de los relieves que ilustran los sarcófagos con pasajes de las Sagradas Escrituras. Del Viejo Testamento aparecen historias como la del rescate de Jonás de las entrañas de la ballena,<sup>255</sup> la

<sup>253</sup> Enrique Denzinger. *El Magisterio de la Iglesia*, pág. 111 num. 302

<sup>254</sup> Durante sus primeros doscientos años, el cristianismo o no cultivó las representaciones de imágenes o no las conocemos.

<sup>255</sup> Respecto a Jonás, e mensaje de la figuración en los sarcófagos se puede referir no sólo a su rescate de las entrañas del monstruo marino, sino que además el propio Cristo evocó la salvación de los ninivitas que atendieron al llamado del profeta y por ello alcanzaron la justificación a los ojos de Dios, lo cual les mereció su entrada al paraíso. Lc.,11,29-32



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.



salvación de Noé de las aguas del diluvio o la de Isaac del cuchillo de su padre, historias que eran referencias al mesianismo de Jesús y pre figuraciones de la su resurrección. Cristo, que había vencido a la muerte y llevaría a la salvación el alma del difunto cuyos restos descansaban en el interior del sarcófago del mismo modo que había proveído la salvación de los personajes aludidos en las representaciones.<sup>256</sup> Del Nuevo Testamento se encuentran en los sarcófagos, entre otros, los episodios de la resurrección de Lázaro o la curación del paralítico. Estas imágenes de salvación significaban la esperanza cristiana: Dios mío, sálvame como Tu has salvado a Lázaro, a Jonás, a Noé, etc<sup>257</sup>.

Durante el siglo IV, a partir de los edictos de tolerancia del emperador Constantino, y sobre todo a partir de Teodosio II, la Iglesia sale a la superficie y por lo mismo la iconografía habrá de sufrir un cambio tendiendo la imagen-signo, disfraz de una creencia censurada y solo interpretada por los iniciados, a convertirse en imagen descriptiva suficientemente clara y que pretende que todos la entiendan.

La figuración que más se identificaba con el ideal del imperio y la que se usó en la propaganda religiosa fue la del Cristo en Majestad, creador y señor de todo el universo. Otro motivo, en este caso relacionado con los novísimos, hizo también su aparición en los inicios del cristianismo romano, y me refiero al *Pantocrator*,<sup>258</sup> el Cristo juez, Señor de este mundo y del mundo futuro, que en el último momento de la Historia humana habría de decidir quién merecía el premio y quién el castigo eterno.

Roma requirió de lugares idóneos donde poder llevar a cabo los actos de culto, puesto que el cristianismo pedía espacios cerrados donde poder llevar a cabo su celebración litúrgica primordial, la *Fractio Panis*, conmemoración de la última cena que con motivo de la pascua había tenido Jesucristo con sus primeros apóstoles y que a imitación de lo ocurrido en el cenáculo aquél memorable día, se tenía por costumbre repetirlo en un lugar cerrado. El edificio que más a propósito se prestaba resultó ser el conocido con el nombre de "basílica", que servía entre los romanos como mercado cubierto y tribunal. Consistía en tres grandes salas, siendo la central más ancha y alta, rematada al fondo por un espacio en alto donde se instalaba precisamente el tribunal.<sup>259</sup> Decorar los grandes espacios de estos templos requirió de representaciones pictóricas con las que no todos estaban de acuerdo pero que fueron aceptadas por la imposición de puntos de vista determinantes, como el del Papa Gregorio I que argumentó a favor de las imágenes porque consideraba que antes que nada, era algo útil en la enseñanza de las verdades eternas de la Iglesia a la feligresía indocta.

Pero el arte cristiano siguió cursos diferentes a partir del cambio de la capital del imperio a Bizancio, la "Nueva Roma". Mientras la cristiandad latina hubo de pasar por la Historia a través de las invasiones de los pueblos bárbaros en los siglos V y VI, la Iglesia de Oriente floreció en medio de una paz<sup>260</sup> en la cual el mundo de las figuraciones habría de encontrar una identidad y una expresión pictórica religiosa propia que habría de influir en el mundo de las imágenes de la Iglesia de Occidente.

Poco o nada queda de los mosaicos y frescos que adornaban los muros de las grandes iglesias basilicales que tuvieron que pasar por los atribulados tiempos de las invasiones bárbaras. El

<sup>256</sup> André Grabar. Las vías de la creación en la iconografía cristiana, pág. 19

<sup>257</sup> Ibidem, pág. 20.

<sup>258</sup> Del griego *Panto Krator*, el que gobierna el universo.

<sup>259</sup> E.H. Gombrich. Historia del Arte, pág. 205.

<sup>260</sup> No se ignora, claro está, el conflicto conocido como la Guerra de los Iconoclastas que se desarrolló durante parte de los siglos VIII y IX, que enfrentó al emperador León III conocido como "El Iconoclasta" con el papa Gregorio II.

arte de la pintura encontró refugio en los libros religiosos ilustrados con miniaturas por los monjes en la soledad de sus monasterios, que parecían ser los únicos lugares donde el saber se podía conservar. Curiosamente, fue un lugar sin tradición romana, puesto que el Imperio no había nunca hollado su suelo, y me refiero a la isla de Irlanda, donde parece ser que se ilustraron en un estilo propio algunos de los más antiguos libros miniados de que disponemos (la fecha para el *Book of Durrow* se cifra en aproximadamente el año 680).<sup>261</sup>

La producción carolingia de estos documentos que originalmente siguió las tendencias insulares irlandesas, con el tiempo fue integrando motivos del arte paleocristiano y bizantino.

Es de especial interés para este trabajo la obra conocida como *Comentario al Apocalipsis* escrita hacia el año 786 por el brillante intelectual Beato, abad del monasterio de San Martín de Liébana, en la hoy provincia española de Santander. Beato pretendía con su libro explicar el *Apocalipsis*, simbólico texto de san Juan que trata sobre el final de los tiempos. Si bien el original se ha perdido, se han conservado alrededor de 25 copias que van del siglo IX al XIII.<sup>262</sup> Estos libros, profusamente ilustrados con miniaturas y también llamados códices, son conocidos como los *Beatos* en honor al autor del texto.<sup>263</sup>

Estas miniaturas son importantes para la Historia del Arte porque van a pasar al mundo de las figuraciones del Arte Románico.<sup>264</sup> Las ilustraciones de estos códices supone la recuperación de una iconografía casi perdida durante la época de las invasiones bárbaras y amenazada por las controversias con los Iconoclastas. Entre los motivos que aparecen en las láminas ilustradas, se encuentran temas esenciales en la iconografía de los novísimos, como el juicio final y el ya aludido Pantocrator rodeado del tetramorfos, motivos que pasando por el arte románico, donde aparecerán pintados en los murales del interior de las iglesias, llegan en el gótico a ocupar un lugar privilegiado en el exterior de los templos: el tímpano. Émile Mâle se muestra convencido de que el relieve del tímpano de la iglesia de la abadía de Moissac, Francia, que representa a Cristo en majestad rodeado de los cuatro animales y los veinticuatro ancianos, proviene del manuscrito conocido como el *Apocalipsis de Saint-Sever*, que a su vez es una copia del de Beato de Liébana.<sup>265</sup>

### ***Obras dedicadas al género novísimos.***

La idea de los novísimos, con su mensaje de ultramundo, fue recogida por la plástica mostrando juntas en la misma pintura como una unidad conceptual a las cuatro postrimerías. Con toda propiedad estas obras se pueden llamar *pinturas de novísimos*,<sup>266</sup> porque no tienen como propósito aludir a la muerte, el Juicio, el Cielo o el Infierno en particular, sino al ciclo completo de lo que la Iglesia enseña sobre el destino final del hombre, es decir, los novísimos.

Una de las primeras pinturas de estas características que conocemos en el entorno español viene a ser una tabla flamenca del siglo XVI que se expone en el Museo del Prado, en Madrid, obra de Hieronymus van Aeken, (c.1450-1516), conocido en España como el Bosco. Es una pintura de gran sencillez en el dibujo y concepción de los escenarios. (Fig. no.13) La cartela la titula "La mesa

<sup>261</sup> La isla había sido cristianizada desde el siglo V, y precisamente por esa falta de contacto con el mundo romano, los monjes irlandeses recurrieron al repertorio formal del arte celta para llevar a cabo sus creaciones.

<sup>262</sup> Códice de Santo Domingo de Silos. En los códices más tardíos, los del siglo XIII, como el de san Andrés de Arroyo, la influencia bizantina se percibe con más claridad y son el eslabón inmediato al arte Románico.

<sup>263</sup> Del texto del abad de Liébana se hicieron muchas copias que circularon por monasterios y catedrales durante toda la Edad Media y que hoy conocemos como *Códices*. Entre las más notables de estas copias están el códice de Seo de Urgel, el de Girona, el de san Pedro de Cardena y el códice de santo Domingo de Silos.

<sup>264</sup> También estará presente la estética celta de los manuscritos miniados irlandeses, sobre todo en los bordes y marcos.

<sup>265</sup> Émile Mâle, *El Arte Religioso*, pág. 11.

<sup>266</sup> Por su parte, las postrimerías se representaban en forma individual en obras que se denominarán según la postrimería representada.

de los pecados". Sobre el espacio en cuadro de la tabla, el pintor dibujó un gran medallón central acompañado de cuatro medallones de menor tamaño en las enjutas. El título de la obra se debe a la relevancia del tema desarrollado en el medallón central; sin embargo el tema de la pintura no son los pecados capitales, identificados individualmente con un rótulo en latín, sino los novísimos, puesto que se representan en las esquinas las cuatro postrimerías: muerte, Juicio, Infierno y Gloria, por lo que en mi opinión la cédula que identifica a esta pieza envía un mensaje equivocado o incompleto al titularla "la mesa de los pecados", error debido a la falta de precisión iconográfica.<sup>267</sup>

Visto como una representación de los novísimos, las escenas del medallón central, pintadas con un realismo ingenuo y detalles costumbristas, cumplen el papel de representar cómo se pierde la gracia, con la consabida intención admonitoria, complementando la representación el sol de justicia, que por supuesto no es otro que Cristo resucitado que aparece en el centro, trabajado a manera de un ojo humano, el ojo del Hombre que todo lo ve, el suyo propio. *Cave, cave, Dominus videt*, (cuidado, cuidado, Dios te ve) se lee en la cinta parlante. Los textos de las demás cartelas de la tabla provienen del Deuteronomio. El de la parte superior es el siguiente: *Gens absque consilio est, et sine prudentia* (Porque es gente sin discernimiento y no hay en ellos prudencia) y el de la inferior aclara: *Utinam saperent, et intelligerent, ac novissima providerent*. (Si fueran sabios, podrían entenderlo, sabrían vislumbrar su suerte última)<sup>268</sup>

El medallón de la muerte recoge toda la tradición el *Ars moriendi* medieval. No faltan la muerte, espectante detrás de la cabecera, el repugnante demonio y el luminoso ángel de la guarda. Con la vela encendida, el agonizante muere predicando, es decir, con su resignación y abandono en el Señor da su última lección de buen cristiano. Un sacerdote le administra la extrema unción asistido por un acólito al tiempo que un fraile le muestra el crucifijo siempre con la idea de que muera pensando en la pasión de Jesús. Asisten al óbito una mujer y un niño, probablemente sus parientes más próximos, y al fondo de la habitación dos mujeres discretamente relegadas piden a Dios por esa alma que está a punto de abandonar el cuerpo.

En el extremo opuesto al de la muerte, aparece la segunda postrimería, el Juicio Final, ceñido a la tradición iconográfica del tema en la época y sin incluir el Cielo y el Infierno. El mayestático Juez Supremo descansa los pies sobre el transparente globo de la creación. A sus lados se encuentra la corte celeste representada por dos grupos de bienaventurados, uno de hombres y otro de mujeres, mientras que en la parte inferior de la composición surgen los muertos de sus tumbas para presentarse con sus cuerpo recuperados a rendir cuentas.

En el medallón de la escena del infierno los pecadores son castigados según sus culpas en un paisaje desolador. El autor ha querido de nuevo identificar cada una de ellas mediante un rótulo. Mientras que en los recuadros que rodean el motivo central de la obra los infractores del orden moral son representados cometiendo sus faltas, en el Infierno les vemos ya recibiendo por ellas tormentos diseñados para cada caso. El lecho de los lujuriosos es asediado por un fiero reptil y por un demonio que tiene asida por el brazo a la mujer, que no se le escapará. Un hombre obeso en el interior de un pabellón ve transformado su banquete en un sapo y otras repugnantes alimañas. Los envidiosos son acosados por dos perros, animales que representan su pecado y que aparecen en el recuadro del medallón central despreciando los huesos que aparecen en el suelo y deseando sólo el que sostiene un personaje en la mano. El perezoso está reclinado sobre un yunque siendo sujetado por un demonio al tiempo que una mujer le pega con un martillo, seguramente por los martillazos

<sup>267</sup> Este tipo de errores es frecuente en las cédulas que acompañan a las pinturas en los museos y rara es la vez que una pintura que se refiere a los novísimos está bien identificada, no sólo en el ámbito novohispano, sino en el propio entorno español, en el que tanto como en el mexicano, las obras del Juicio Final que comprenden a las demás postrimerías, están clasificadas tan solo como "Juicio Final".

<sup>268</sup> Deuteronomio, 32, 28-29.



que dejó de dar en la fragua donde debió ganarse la vida. La avaricia está representada por un hombre que vomita monedas que van a dar al interior de un caldero que contiene metal derretido. La soberbia la simboliza el nauseabundo sapo que se infla entre las piernas de una mujer desnuda de otras galas que no sean el desagradable bicho. El que pecó de ira, yace tendido sobre la espalda a punto de recibir de un diablo una cuchillada para partirlo en pedazos.

En contraste con el tétrico Infierno, en la postrimería del Cielo se representa un hermoso palacio de arquitectura gótica, remedo quizá de la Jerusalén Celeste. En la parte superior, Cristo reina sentado en un trono con dosel, rodeado de las puntiagudas alas de los serafines, sus súbditos más próximos y primeros en la jerarquía celeste, así como por hombres y mujeres representantes de la jerarquía de los santos de la que lustros más tarde se habrían de ocupar mentes tan lúcidas como los jesuitas Roberto Belarmino y Juan Eusebio Nieremberg. En los estratos inferiores están las almas comunes, entre las que se pueden ver algunas testas coronadas y sacerdotes de la Antigua Ley. En la suntuosa puerta de entrada, san Pedro recibe a una pareja, probablemente Adán y Eva como representantes del género humano, que de mala gana deja ir un frustrado demonio. Un coro de ángeles, muy a tono con el salmo 150, da gloria a Dios y alegra la escena con la más dulce música que se pueda imaginar.

El Bosco, fiel a la tradición pictórica de su época, nos presenta una obra realizada con gran simplicidad, cual corresponde a una pintura que pretende no otra cosa que transmitir un mensaje religioso. Las composiciones procuran no incluir nada que distraiga la atención del fiel del motivo fundamental. Las figuras presentes son las únicas necesarias y a ellas corresponde llevar la carga del mensaje doctrinal.

Van Aeken gozó de gran admiración en España, donde parece ser que ya en época de los Reyes Católicos existía obra suya, como probable consecuencia de la relación con la corte flamenca. Durante el reinado de su nieto Felipe II la popularidad del pintor flamenco llegó al máximo.<sup>269</sup> La "Mesa de los pecados" formaba parte del menaje de las habitaciones de rey en El Escorial, lo que nos deja ver lo hondo que la devoción de los novísimos había calado en la Corona Española. El modelo del Bosco se repetirá en adelante y aunque con variaciones iconográficas según la época, se conservó la unidad conceptual de su mensaje moralizante de los novísimos.

Un ejemplo de lo anterior se conserva en la iglesia parroquial de Paredes de Nava, España. Se trata de una pintura del siglo XVII, de autor desconocido, (Fig. no. 14) que desarrolla alrededor del medallón central las escenas del Cielo, el Infierno, el Purgatorio y el descenso de Cristo a los infiernos. El medallón central trata el tema de la muerte, desplegándolo en una serie de escenas que ocurren en un paisaje un tanto desolado, donde lo único vivo es la fronda del árbol del extremo derecho y la parvada que se pierde en el horizonte. La intención de la obra es alertar al fiel que la observa, personificado en la parte inferior al centro como un caballero a cuyo lado está la muerte en forma de un esqueleto, de su inevitable fin y las posibilidades que le esperan según sea el resultado de su juicio. Es de nuevo un esqueleto quién presenta a una larga fila de religiosos la fatal fugacidad del amor humano, figurado por medio de un caballero cuya dama no es otra cosa, a su vez, que una osamenta vestida con lujosas galas. No deja de apreciarse cierta idea de jerarquía espiritual en este grupo, pues preside un humilde fraile, que será el primero en entrar al Cielo quizá precisamente por haber renunciado al amor humano, y en último lugar aparecen las potestades eclesiástica y civil representadas en la figura de un rey y un papa respectivamente. Los placeres de la mesa aparecen censurados inmediatamente arriba mientras en el lado opuesto se observa la escena de un entierro. Dos nazarenos que cargan sendas cruces, dos encapuchados con hábito blanco y una pareja (que bien pudiera provenir de entre los comensales del banquete) caminan en dirección al triste

<sup>269</sup> Isabel Mateo Gómez, *El Bosco en España*, pág. 3



acontecimiento. La escena parece advertir a los fieles sobre la fugacidad de la vida, *sic transit gloria mundi*, que en cualquier momento puede acabar, como se deduce de la mujer que yace en el suelo golpeada por la guadaña. En el plano siguiente, un carro alegórico vacío es jalado por dos corceles blancos montados por una osamenta, seguido por una columna de infantería que se pierde en la lejanía, mientras que en el lado opuesto se puede ver una batalla naval, alusivas a la guerra que continuamente azota a la humanidad y sus consecuencias. En medio, en ruinas y abandonado, se muestra un edificio con aspecto de haber sido una iglesia: los hombres se han apartado de su Dios.

Nada en el medallón proclama la vida, todo en él alude a la muerte. Como bien lo asume el Historiador de Arte español Rafael Ángel Martínez González,<sup>270</sup> la pintura es un recordatorio que nos muestra diversas escenas de cómo la Muerte iguala a todos los humanos.

Los cuatro medallones de las esquinas dan cuenta del Infierno, la gloria, el purgatorio, y el descenso de Cristo a la región inferior, pudiendo significar esta última escena que con motivo de la redención y resurrección quedó abierta la Gloria, puesto que Cristo ha bajado a sacar del claustro del Limbo de los Justos a aquellos que desde tiempos de la Antigua Ley aguardaban su ingreso. La inclusión del Purgatorio, que como ha quedado dicho no es propiamente una postrimería, hace pensar que el autor desea presentar un panorama completo del Más Allá. No obstante, no cabe duda que se trata de una obra postrimera con claro sentido doctrinal que busca mover la consciencia del espectador hacia reflexiones profundas sobre el destino de su propia existencia. Estos medallones reproducen muy probablemente la iconografía de alguna fuente grabada o de algún manuscrito miniado.

En la parte inferior, textos que parecen ser un diálogo entre la muerte y el caballero del medallón central, complementan lo expresado por los pinceles:

"Mira a todos en común / y de mirarlos advierte / como encuentran con la muerte.  
Que me muero, y lo creo / con un ejemplo tan fuerte / como es vivir con la muerte.  
Si viviendo el hombre muere / por sagaz que sea y fuerte / quién se escapa de la muerte".

Que las imágenes de las esquinas provienen de fuentes grabadas, parece confirmarlo la siguiente obra, también de autor desconocido, que nos muestra en las esquinas idénticas figuraciones y que se encuentra en el Museo de Burgos.<sup>271</sup> Se trata de un lienzo también del siglo XVII, suma de emblemas, con una rica iconografía sobre los novísimos. Por la orilla de la tela corre la siguiente leyenda:

"De los espejos presentes \* mira en cual quieres mirarte \* lo que te importa es salvarte \* deste mundo peregrino \* que vas caminando al cielo \* te ofrezco no sin desvelo \* espejos a lo divino \* para alivio de tu vida \* que eres caminante al cielo \* te ofrezco en aqueste suelo \* espejo de muerte y vida \* el quidado de vivir \* tiene apariencia del mal \* repara que eres mortal \* y que presto has de morir".

Esta pintura es una obra de múltiples escenas en la que los motivos se distribuyeron en medallones y cuadros relacionados entre sí que desarrollan cada uno su propia historia, identificando a las postrimerías como "espejos". (Fig. no. 15). El centro lo ocupa un espacio abierto donde se colocaron cuatro medallones, cuatro tarjetas con textos y un recuadro central. Este último

<sup>270</sup> La pintura fue expuesta en la exposición "Las edades del Hombre", y comentada en el catálogo por Rafael Ángel Martínez González. *Las edades del Hombre, el Arte en la Iglesia de Castilla y León*, pág. 274.

<sup>271</sup> Esta pintura no se encuentra en exhibición al público, sino en la sala de juntas de la dirección del Museo.

tiene pintado sobre fondo negro un sol con el rostro de Cristo y una balanza.(Fig. no. 15 A) Está recorrido en los extremos por la siguiente anotación:

"En este espejo vera \* al sol de justicia Christo \* que en el peso que a visto\* tus obras pesa y no mas".

Se recuerda al espectador que el ejemplo a seguir es Cristo y que conocedor de todas las acciones de los hombres, las ha de poner en la balanza, símbolo de su perfecta justicia. Los medallones, calzados por una palabra latina que las identifica y fileteados por frases admonitorias, llevan cada uno la representación de un sable en posición vertical -significando amenaza- con la punta hacia arriba y los objetos simbólicos que aluden a cada una de las postrimerías. En el espejo de la Muerte, *O Mors*, se aprecia la espada en cuya parte media se cruzan dos huesos y sobre la punta está posado un cráneo. La rogativa dice: *Dando esta desengaños \* esta calavera gueca \* dice con lengua seca \* que se te pasan los años*. En el medallón de Juicio, *O Iudicium*, la espada, cruzada por el crismón, sostiene la balanza de la justicia y la frase admonitoria es la siguiente: *Quenta as de hacer pecador \* en el juicio de Dios Vivo \* la suma del recivo \* para salir con onor*. En el espejo del infierno, *O Inferne*, se refleja una espada flamígera y se lee el siguiente texto: *Mira amigo como vives \* en este mundo y advierte \* que ay infierno eternamente \* de la virtud no te olvidas*. Finalmente en el espejo del cielo, *O Coelum*, vemos en lugar de la hoja del sable un cuerno de unicornio, -ya no significando amenaza, sino a Cristo-<sup>272</sup> y en la cima un cetro con una corona que alude a la corona de la gloria, que cada alma que asciende al Cielo recibirá, muy a tono con las expectativas sugeridas por el cardenal Belarmino, según ya se comentó. La frase de alrededor reza: *Si tanta es la brevedad \* desta vida transitoria \* trabaja por alcanzar \* la corona de la gloria*.

De los 16 recuadros que recorren el borde de la pintura, los mas significativos son los de las esquinas, tomados de los mismos grabados que los de la obra de la iglesia parroquial de Paredes de Nava. En el extremo izquierdo (siempre desde el punto de vista del espectador) está la gloria, (Fig. 15 B) con las personas de la Santísima Trinidad pintadas a gusto de la ortodoxia católica, con halo luminoso, querubines y coros de santos sobre tribunas de nubes.<sup>273</sup> El texto alrededor dice: *La esperanza de la gloria \* te dará vivos alientos \* a despreciarlos contentos \* de esta vida transitoria*. En el extremo opuesto está la postrimería del Juicio Final, (Fig. no. 15 C) en la que se representan el Cristo Juez rodeado de los santos y de intensa luz, mostrándose abajo a los difuntos saliendo de sus tumbas, dos de los cuales aparecen en primer término levantando los brazos hacia él. En la lejanía se ven grupos de hombres y mujeres que se dirigen hacia el cielo, indicado por limpios fulgores lejanos, o hacia el Infierno, señalado por la llamas intensas de un incendio. Es notoria la incorrección en el tratamiento de la figura humana de la pareja que aparece en la parte central de la representación, pero debemos recordar que tratándose del cuerpo humano, las disposiciones del Concilio de Trento prohibían las imágenes de "hermosura escandalosa" o "deshonestas", por lo que es necesario ser transigente con el artista, quién en consecuencia las tuvo que pintar lo poco atractivas y distorsionadas que aparecen.<sup>274</sup> El texto de este cuadro dice: *Mira hombre que ai juicio \* no descuides un punto \* toma del juicio asumpto, para apartarte del vicio*. En la esquina inferior izquierda está la postrimería del Infierno, ((Fig. no. 15 D) personificado en

<sup>272</sup> Este animal fantástico, capaz de "oler" la pureza según la tradición, fue identificado con Cristo: "Jesucristo, Salvador nuestro, es el unicornio espiritual, que hizo su morada en una virgen". *The bestiary of Christ*, Louis Charbonneau-Lassay, pág. 369.

<sup>273</sup> Ver Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, pág. 565.

<sup>274</sup> *Concilio de Trento*, pág. 359.

las fauces llenas de fuego y humo de Leviatán, que devora y engulle cuerpos que se retuercen. En la filacteria que bordea el cuadro se lee: *Tiene Dios determinado \* un infierno al pecador \* si no le aprieta el dolor \* de haber a su Dios* [ilegible]. En el cuadro de la Muerte se representa una escena convencional de la muerte del justo, la "buena muerte". Para esta escena se eligió la siguiente admonición: *Tu fin este espejo advierte \* infalible como incierto \* si ya te contemplas muerto \* haiaras vida en la muerte.*

El trabajo es obra de un artista barroco que se expresa más con la mancha de color y la pincelada gruesa que con la línea y el dibujo, que se nota muy descuidado, sobre todo en la figuración de seres humanos (notable en el caso del recuadro del Juicio). Los fondos, salvo en el caso del Juicio y del Cielo, son totalmente oscuros, dando matiz al color de las figuras mediante el uso de algunas luces que no logran romper la monotonía cromática, salvo acaso en el motivo central de la obra, el sol de justicia, alrededor del cual giran todas las representaciones, en que usa sabiamente la luz resaltando el rostro de Cristo a base de valores lumínicos sobre el color amarillo. No obstante su poca calidad, en cuanto al contenido iconográfico, esta obra trabajada como una serie de estampas, resulta muy interesante y descriptiva en su mensaje doctrinal.

El grabado fue un medio sumamente idónea para propagar el mensaje de los novísimos, recurriendo a figuraciones que en ocasiones manejan un lenguaje iconográfico muy eficaz. Tal es el caso del emblema<sup>275</sup> moralizante que aparece en un grabado de H Wierix, (1553-1619) que resulta ser un verdadero blasón de los novísimos. (Fig. no. 16) El texto literario que lo encabeza reza de la siguiente manera: *Memorare novissima tua* (Eccl. 7 *No olvides los novísimos*). A esta frase sigue un poco más abajo la sentencia *Sic transit gloria mundi*. (Así pasa la gloria del mundo) El texto del epigrama escrito en la parte inferior, significa lo siguiente: *lloras si te quedara un mes de vida, ahora ries y quizá te quede solo un dia.*

La fuerza de la obra se concentra en su significación moralizante, recordándose a los fieles que deben pensar siempre en las cosas que ocurrirán al final de su vida, es decir los novísimos.

En lo que es propiamente el escudo se encuentran una mesa de altar portátil sobre la cual hay un crucifijo y dos candeleros con las velas apagadas, así como un ataúd que asoma por debajo. En el límite inferior vemos un cráneo con dos huesos cruzados. La ornamentación exterior, el timbre,<sup>276</sup> es muy significativa. A los lados y a modo de tenantes<sup>277</sup> hay dos esqueletos armados respectivamente con una guadaña y una lanza. Por su propia naturaleza el esqueleto viene a significar, como ningún otro motivo en el arte, la idea de la muerte, y desde tiempos de la antigüedad griega se identificaba con ella, puesto que a Tánatos se le representaba como una

<sup>275</sup> José Pascual Buxó en el catálogo de la exposición "Juegos de ingenio y agudeza, la pintura emblemática en Nueva España", del Museo Nacional de Arte, publicado por El Equilibrista en 1994, pág. 31, define el emblema como un proceso semiótico de carácter sincrético en el que se hallan necesariamente vinculados una imagen visual, un mote o inscripción lacónica y sentenciosa y un epigrama el cual toma a su cargo la explicitación de los contenidos semánticos de las cosas figurativamente representadas.

<sup>276</sup> *Ibidem*, pág. 136. El timbre son todas aquellas figuras con que se adorna el exterior del escudo. Yelmos y coronas son dos de los timbres más comunes en la heráldica. El pabellón es otro ornamento externo que se incluye en el escudo de los emperadores, reyes y de los soberanos que no dependen sino de Dios y de su espada. Consta de dos partes, el manto o cortina, y la cumbre o sombrero. Los pabellones de los reyes electivos, duques soberanos que dependen de otro príncipe, sólo llevan el manto, sin timbrarlo con la cumbre.

<sup>277</sup> Los tenantes son figuras que adornan la parte exterior de los escudos. Su origen viene de la representación de los pajes que cuidaban y llevaban los escudos de los Señores y Caballeros en los torneos, que con frecuencia iban disfrazados de leones, osos etc. Es frecuente, aunque no reglamentario, que los tenantes o soportes provengan de las figuras comprendidas en las armerías. José de Avilés, *Ciencia Heroyca; reducida a las leyes heráldicas del Blason*, tomo dos, pág. 119.



osamenta con un manto negro portando una hoz o una espada en una mano y una clepsidra (instrumento para medir el tiempo a base de agua) en la otra. El pabellón<sup>278</sup> del escudo tiene un cráneo a modo de yelmo, por cuyos orificios oculares entran dos serpientes que salen por la boca y sobre el cual vemos de nuevo a los ofidios formando un nudo y dos relojes, uno de arena y otro de sol, ocupando el lugar que corresponde al sombrero heráldico.

La serpiente no tiene ese carácter de símbolo universal que posee el esqueleto y su significado varía de una cultura a otra. En el mundo griego, por ejemplo, está asociada a Asclepios, dios de la medicina y responsable de prolongar la vida. En el cristianismo se le identifica fundamentalmente con el mal y en ocasiones con la muerte.<sup>279</sup> Es ella la que en el Paraíso arrebató al hombre la inmortalidad que le había sido concedida por Dios. El mito atribuye a la serpiente la totalidad de la vida cósmica, sometida a una fatal circularidad rítmica que significa que el género humano está sometido irreversiblemente a sufrir el desgaste común a todo lo cósmico y que por lo tanto cada instante de la vida lo conduce a la muerte.

Vale la pena recordar el relato bíblico que recoge la tradición cristiana sobre la primera culpa del hombre, en el que este animal representa al mal:

"La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que Yaveh Dios había hecho. Y dijo a la mujer: ¿Cómo es que Dios os ha dicho: No comáis de ninguno de los árboles del jardín? Respondió la mujer a la serpiente: Podemos comer del fruto de los árboles del jardín. Más del fruto del árbol que está en medio del jardín, ha dicho Dios: No comáis de él, ni lo toquéis, so pena de muerte. Replicó la serpiente a la mujer: De ninguna manera moriréis. Es que Dios sabe muy bien que el día en que comiereis de él, se os abrirán los ojos y seréis como dioses, concededores del bien y del mal. Y como viese la mujer que el árbol era bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr sabiduría, tomó de su fruto y comió, y dio también a su marido, que igualmente comió".<sup>280</sup>

Cuando Dios pidió razón al hombre y la mujer sobre su desobediencia, éstos culparon a la serpiente, por lo que el Creador la maldijo *entre todas las bestias y entre todos los animales del campo*.<sup>281</sup> De ahí su asociación con el pecado, muerte del alma, y personificación al mal.<sup>282</sup>

En el *Apocalipsis*, san Juan se refiere al demonio como "la Serpiente Antigua, que es el Diablo y Satanás".<sup>283</sup> La serpiente va a aparecer siempre en el Arte Cristiano con esa carga negativa y en las representaciones plásticas del Infierno estará presente infligiendo sin número de torturas.

En el año de 1575 se publicó la obra *Imagines Mortis*, con grabados de Arnolfo Brickmannl, de Colonia. (Fig. no. 17) entre los que se encuentra uno que sigue en su composición el criterio emblemático de la obra antes mencionada. El mote se repite: *Memorare novissima et in aeternum non peccabis*.

<sup>278</sup> Como quedó explicado en la nota anterior, este atributo lo llevan solo aquellos soberanos que no dependen sino de Dios y de su espada, por lo que tratándose de las armas de la muerte está más que justificado.

<sup>279</sup> Entre las muy escasas acepciones positivas en el contexto cristiano, está la alusión a su prudencia, virtud recomendada por Jesucristo, según leemos en el Evangelio según san Mateo: "Mirad que yo os envío como ovejas en medio de lobos. Sed pues prudentes como las serpientes, y sencillos como las palomas". Mt. 10,16.

<sup>280</sup> Gen. 3, 1-6.

<sup>281</sup> Gen. 3, 14.

<sup>282</sup> Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, págs. 368,369

<sup>283</sup> *Apoc.* 20, 2.



Bajo el aspecto macabro de esta imagen se puede distinguir la intención heráldica: se trata de las armas de la Muerte. El escudo se presenta como una tarja en cuyo centro, a modo de armas, hay un cráneo y una serpiente. Fuera del escudo aparecen las figuras que componen el timbre, con una corona de varias diademas cubierta por un lambrequin<sup>284</sup> sobre la cual se ve un reloj de arena (símbolo universal del camino de la vida hacia la muerte) y los huesos de los brazos de un esqueleto que sostiene un objeto. A ambos lados, a modo de tenantes, aparecen una dama y un caballero elegantemente vestidos. Fuera del grabado, aparece el epigrama con el siguiente mensaje: *Si cupis immunem vitis traducere vitam, ista sit ante oculos semper imago tuos. Nam te ventura crebro de Morte monebit, quam repetens omni tempore cautus eris. Da precor ut vero te pectore Christe colamus: omnibus ad caelum sic petesiet iter.* (Si con sucia pasión corrompes tu tránsito por la vida, esa sea ante los ojos siempre el retrato tuyo porque frecuentemente debes recordar la muerte; el que la tienen en mente todo el tiempo es sabio. Recurramos al pecho de Cristo, y todos viajaremos para acceder al Cielo).

Otro tipo de composiciones que invitaban a pensar en los novísimos se apoyaban en el eficaz argumento de la muerte súbita, inesperada, y nada podía temerse más que tener que afrontar al Tribunal Supremo en forma imprevista y sin los auxilios espirituales tan necesarios en ese momento. Grande era el peligro que amenazaba a los fieles si el final llegaba estando el alma enemistada con Dios. Para mostrar la incertidumbre del momento de la muerte la figuración elegida fue la de un árbol a punto de caer, imagen tomada de la predicación de san Juan Bautista:

"Ya está el hacha puesta en la raíz de los árboles; y todo árbol que no de fruto será cortado y arrojado al fuego".<sup>285</sup>

El árbol viene a representar la vida humana, presta a terminar tras el último de los hachazos que cercenan el tronco. En un grabado del flamenco H. Wierix (1553-1619) el árbol es cortado con un hacha por un esqueleto, auxiliado por un demonio con aspecto de fauno que tira del árbol con la intención de que caiga y sea "arrojado al fuego", mientras que Cristo está a punto de hacer sonar una campana para determinar el momento final, al tiempo que vuelve el rostro a María, cuya presencia implica su dulce intercesión a favor de los mortales, mientras que el pecador de cuya vida se trata de rodillas aparece ante Él, consciente que al sonar de la campana se habrá acabado su existencia en este mundo (Fig. no. 18)

La obra esta llena de fatalidad, pero también de esperanza, que se manifiesta en el gesto de Jesús que voltea el rostro hacia su madre indicando con ello que escucha su ruego. Los artistas que usaron de esta iconografía lo hicieron con una clara intención no sólo didáctica, sino sobre todo admonitoria. Bien lo recordaba el padre jesuita Pinamonte a sus lectores en el libro analizado al tratar páginas atrás de los Ejercicios Espirituales de san Ignacio de Loyola:

"He de morir, pero no se el tiempo. Puedo morir en esta hora. Pero no se el lugar. Puedo morir en aquella ocasión. Pero no se el modo. Puedo morir en aquel pecado. ¿ Y pecco tan alegremente?".<sup>286</sup>

<sup>284</sup> El lambrequín o mantelete se usaba para proteger durante la batalla al yelmo de acero del calentamiento que producía el calor del sol.

<sup>285</sup> Mateo 3, 10.

<sup>286</sup> Juan Pedro Pinamonte, *Op. Cit.*, pág. 17

El motivo del árbol fue bastante popular y fue la figura central de la pintura que sobre el tema nos dejó Ignacio de Ríes, (activo entre 1635-65) pintor de ascendencia flamenca nacido en España,<sup>287</sup> de quién se sabe que trabajó en el taller de Zurbarán (Fig. no. 19)

Ríes muestra un árbol de copa planiforme sobre la que se desarrolla una escena festiva en la que alrededor de la mesa hombres y mujeres, entre los que se aprecian varias parejas en amorosos escauceos, comen, beben y se divierten frívolamente al compás de la música interpretada por un laudista y un harpista. Ese concierto pecaminoso de los sentidos en el que están inmersos ha hecho que pierdan consciencia de que en cualquier momento pueden morir. La censura a esta conducta viene de lejos, del libro del profeta Amós:

"Pretendéis lejano el día de la calamidad, agarrándoos al presente de un pernicioso descuido. Ved cómo se tienden en marfileños divanes e, indolentes, se tumban en sus lechos. Comen corderos escogidos del rebaño y terneros criados en el establo. Bailan al son de cítara e inventan como David, instrumentos músicos. Gustan del vino generoso y se ungen con óleo fino, y no sienten preocupación alguna por la ruina de José".<sup>288</sup>

Ciertamente ninguno de los presentes en la alegre fiesta parece consciente de la fugacidad de la vida humana y del peligroso riesgo de condenación eterna que conlleva una vida disipada, riesgo al cual alertan a quién contempla la obra los textos a izquierda y derecha de la escena: *Mira que te as de morir/ mira que no sabes quando/ mira que te mira Dios/ mira que te está mirando.*

Ese *quando* puede ser en el instante siguiente, según se deduce del desarrollo del registro inferior del cuadro, en el que aparece el tronco que soporta la fronda donde se lleva a cabo la francachela sostenido a penas por una astilla y al cual la muerte esta presta para dar el último golpe. Al otro lado de la muerte está Jesucristo con el martillo en mano a punto de hacer sonar la campana. Un demonio que surge entre las encendidas fauces de Leviatán tira del tronco hacia sí, para que caer precipite hacia el Infierno a quienes con tanta liberalidad pecan. Cabe en este momento reflexionar sobre la fuerza expresiva de la imagen pictórica en el mundo del arte religioso. La contemplación de la obra deja en forma clara, precisa y directa el consejo moralizante. Este es un ejemplo más de la eficacia de los medios plásticos como apoyo a las enseñanzas religiosas.

### ***Obras dedicadas a las postrimerías.***

#### ***La muerte y el bien morir.***

La muerte era la puerta de entrada al mundo de los novísimos y al ocurrir se desataba el primer drama: la psicomaquia por el alma del difunto. El tema inquietaba desde antaño a la cristiandad, como inferimos por su representación en un capitel de la iglesia románica de Saint Benoit sur Loira ( Fig. no 19 A) que desarrolla el modelo de la lucha por la posesión del alma entre el ángel y el demonio.

Otra propuesta gráfica sobre el tema, fue el conocido como "la buena muerte", que surgió en el mundo del Arte occidental cristiano como consecuencia de las mortandades masivas causadas en tiempos de paz por las pestes, como ya quedó dicho páginas atrás. En tanto tema pictórico, el modelo iconográfico aparece en los grabados que ilustraban los populares libros que desarrollaban

<sup>287</sup> La obra y datos biográficos de este pintor fueron recogidos por el estudioso del arte español Benito Navarrete Prieto en su libro *Ignacio de Ríes*, Madrid, 2001.

<sup>288</sup> Texto suministrado por Santiago Sebastián., recogido por el profesor Benito Navarrete en su libro *Ignacio de Ríes*, aquí citado. Debemos interpretar, creo yo, que "la ruina de José" se refiere a la de los propios comensales que con la muerte perderán todo.

el método o la forma correcta de morir, es decir, los "*Ars moriendi*". Los elementos principales que aparecen en los grabados son el moribundo que yace en el lecho, los demonios y ángeles que se disputan su alma, el sacerdote y los parientes.

El "bien morir" español queda bien representado en el grabado del libro *Arte del Bien Morir* que aparece en el año de 1493 y que ilustra con ingenuos trazos la muerte del justo, el cual yace en el lecho siendo tentado por pícaros demonios que asoman por debajo del lecho (Fig. no. 20) El esquema iconográfico sufrirá con el tiempo alteraciones, y los ángeles y demonios aparecerán más tarde llevando los libros en donde quedaron registradas las obras buenas y malas de las que tendrán que dar cuenta las almas. El agonizante es confortado por la presencia, casi física, de un crucifijo sugiriendo lo último en que debe pensar quien está a punto de iniciar el tránsito hacia su destino final: la muerte y redención de Jesús que le han abierto las puertas del cielo. María, colocada entre el Cristo y el lecho, intercede ante su Hijo. Ángeles y parientes asisten a la escena. ¿Tendrán oportunidad los demonios ante tanto poder intercesor? Ese es el mensaje, expresado en forma clara a través de los medios plásticos: obra bien y estarás seguro en el día postrero de tu existencia terrenal, porque a tu lado estarán los garantes de tu salvación.

Aparte de los motivos antedichos, en modelo de la buena muerte se enriquecerá con la aparición de una vela encendida y en ciertas ocasiones el notario encargado de recoger la última voluntad de aquél que se dispone para su viaje final. También suele estar presente un esqueleto que simboliza precisamente la muerte que aguarda el momento de su cita con el enfermo

En el repertorio de los talleres flamencos el tema del "bien morir" debió estar continuamente en las prensas. Juan Bautista Vrints <sup>289</sup> (Amberes, último tercio del siglo XVI) trabajó sobre composiciones de Martín de Vos cuatro grabados a los que puso por título *Primera, Segunda, Tercera y Cuarta Novísima*. El término *novísimo* se usó también como sinónimo de "postrimería" Estos grabados son muestra de la interpretación plástica que a mediados del siglo XVI se daba al tema del destino final del Hombre.

A la muerte le corresponde el titulado "primera novísima" (Fig. no. 21). Pero esta vez los trazos ingenuos de los dibujos de los grabados en xilografía de los libros del *Ars Moriendi* han sido substituidos por una composición mucho más compleja, realizada con un humor grandilocuente, como queriendo resaltar la importancia y solemnidad del momento. El moribundo aparece recostado en un lujoso lecho, acompañado de su familia y el sacerdote que le muestra un crucifijo, mientras un acólito sostiene una vela aún encendida. Un detalle delicioso es la fiel mascota que asoma debajo de la cama del amo. La presencia de seres malignos es abrumadora. Rodean el lecho por ambos lados. En el izquierdo hay dos demonios con características de fauna caprina, uno de los cuales muestra al moribundo el libro donde están escritos sus pecados mortales. Por el derecho se hacen presentes los propios pecados capitales representados en forma de grotescos y aterradores seres zoomorfos. La muerte, guadaña en mano, espera en la penumbra su momento de actuar. Los monstruos infernales esta vez se habrían de quedar con las ganas del botín, porque este opulento moribundo ha tenido tiempo de poner su alma en paz, y como se representa en el extremo superior, guiada por ángeles se le ve ascender al Cielo después de exhalar su último suspiro.

<sup>289</sup> Poco se sabe de este grabador de Amberes. El *Dictionary of Art*, edición de Jane Turner, de Mcmillan Publishers Limited, New York, 1996, registra (vol. 32, pág.708) la colaboración de Martín de Vos y Juan Bautista Vrints en Amberes durante la década de 1580. Por alguna razón que ignoro, los cuatro grabados de novísimos fruto de la colaboración de Vos y Vrints, aparecen en el catálogo de las estampas de Wierix, obra citada en este trabajo,



La pintura de caballete española se ocupó también de la buena muerte. De Bartolomé Román, (1585/90-1659) pintor nacido en Montoro, Córdoba, pero que perteneció enteramente a la escuela madrileña, discípulo de Vicente Carducchio y maestro de Carreño, es un lienzo de mediano formato, (Fig. no. 22) probablemente para culto privado, que pertenece a la colección del Marqués de Cerralbo en Madrid. La obra aborda el tema del bien morir con un espíritu de auténtica religiosidad. Es una lección teológica, mística y ascética.<sup>290</sup> Una lección del perfecto “bien morir”.<sup>291</sup>

El hombre que yace en agonía, reposa con calma sobre su lecho en espera el momento decisivo. Su cabeza se apoya sobre tres almohadas, lo cual no es casual, las ha colocado el pintor (probablemente la obra tiene su origen en un grabado) para poner sobre ellas, respectivamente, los siguientes rótulos: *Charitas, spes, fides* (caridad, esperanza, fe). A lo largo del colchón está escrita la siguiente frase: *bona opera*. El hombre que muere yace sobre las virtudes teologales y las buenas obras que lo acompañaron durante su vida. Los demonios, representados como monstruos con alas de murciélago, sabedores que queda poco tiempo para que el enfermo pierda la consciencia y no pueda ya atender a las tentaciones que pretenden presentarle para ganar su alma, entran en acción, uno debajo del lecho, otro al lado. Éste último es atacado con su espada flamígera por el arcángel san Miguel. A los pies de la cama está Santiago el Mayor. Del lado de la cabecera un hombre lee un libro piadoso. Junto a él están dos o tres sacerdotes, uno de ellos con una vela encendida, símbolo de la fe, asistiendo al agonizante que como buen cristiano, los habrá mandado traer para recibir el sacramento de la extremaunción y libre de todo pecado morir escuchando las palabras de los textos sagrados: *miserere mihi mei*.

Ahora puede ya perder el sentido y entregar el alma. En medio del cuadro aparece la Virgen María rodeada de una serie de filacterias cuyos textos no son legibles (la pintura se encuentra muy oscura y sucia). El registro superior está ocupado por la Santísima Trinidad, con el Padre al centro señalando con María el eje central de la composición. Esta pintura es una muestra plástica de la religiosidad del alma devota del español de su tiempo que aspira a encontrar la muerte perfecta.

El último suspiro (Fig. no. 23) es el tema de una pintura anónima del siglo XVII, (c. 1690) de la escuela de Pereda,<sup>292</sup> que centra la atención precisamente en el momento mismo de la muerte, presentando al moribundo sin compañía alguna de seres humanos, en total soledad, porque es así como la gente se va de este mundo, circunstancia que el artista sin duda tiene la intención de que

<sup>290</sup> Es decir, que tiende a lograr la perfección espiritual.

<sup>291</sup> Es probable que la pintura de Román responda a la copia de un grabado. Alfonso E Pérez Sánchez, comentando la dependencia del artista respecto al cliente, cita el caso siguiente, precisamente tratándose de Bartolomé Roman: “También con frecuencia [el artista] había de ceñirse a las exigencias del cliente que le proporcionaba en ocasiones el modelo a seguir; reclamándole una fidelidad que hoy nos puede parecer sorprendente por lo excesiva. En 1619, Bartolomé Román, discípulo de Carducho y artista de cierta estimación, firma escritura para obligarse a hacer una pintura por encargo de un Felipe Sierra, <conforme a una estampa de papel que para este efecto me ha entregado el dicho Felipe Sierra... y me obligo de hacer y haré en la misma forma que está en la estampa...sin ignorarla ni alterarla, con los letreros que ella tiene...y todas las demás cosas que están en la dicho estampa y el ropaje y colgaduras y doseles que tiene...a satisfacción del dicho Felipe Sierra>. La sumisión al encargante es total y difícilmente puede juzgarse la actividad del artista con otros criterios que los de la más absoluta dependencia del cliente piadoso, que exige e impone sus modelos” E. Alfonso Pérez Sánchez *Pintura Barroca Española, 1600-1750*, pág. 46. El propio profesor Pérez Sánchez ha observado respecto a Román que parece ser una constante que copiara estampas: “...su estilo [de Román] es un tanto arcaizante, y parece evidente que se sirvió con frecuencia de estampas ajenas, dándoles un tratamiento pictórico, de colorido jugoso y cierto interés por el natural” Alfonso E Pérez Sánchez, *Don Antonio de Pereda y la pintura madrileña de su tiempo*, Madrid, 1978.

<sup>292</sup> Antonio de Pereda, (Valladolid 1611-¿1675?)



sea aparente en la obra. Se muestran el lecho y la mesilla con la cruz, el vaso del óleo y el cirio encendido. La ausencia de medicamentos hace suponer que al enfermo se le han retirado ya todas las medicinas del cuerpo y que acaba de recibir el óleo del sacramento de la extrema unción, postrera medicina del alma. Al expirar<sup>293</sup> sale por la garganta el alma envuelta en luz, y un ángel la recibe para transportarla ante la presencia de Dios. Es la muerte a la que debe aspirar todo buen cristiano. Las voces del mundo se han apagado. Las fuerzas del mal ya no están presentes. Se acabó la lucha, ha triunfado el bien. La obra llama la atención por el buen sentido espacial del artista y la excelente ejecución del mobiliario de la habitación, sobre todo la mesilla y el paño que la cubre. Los pliegues de las mantas están realizados con gran acierto. La fuente de luz, que parece proceder de la flama del cirio, cae sobre el difunto en el que se percibe ya cierta rigidez.

Al iniciarse el siglo XVII, apareció un libro de grabados sobre la buena muerte titulado *El Espejo de la Muerte*, con explicaciones del clérigo y licenciado en Teología Carlos Bundeto. El propósito de la obra es recomendar al enfermo que en el momento de la agonía debe aplicar su mente a la devoción de la Última Cena, la Pasión y la Muerte de Cristo, para ayudarse a bien morir. Contiene 42 emblemas y fue publicado por la imprenta de Gorgio Gallet, en Amberes. El autor de las invenciones es un religioso franciscano cuyo nombre no se revela. Se trata de una obra francamente didáctica que usa de la imagen para transmitir el mensaje, como lo aclara la *Advertencia* de las páginas iniciales:

"La gloria de la invención es debida a un religioso de la Orden de san Francisco,<sup>294</sup> y una obra tan santa, y tan piadosa sería también una enigma para la mayor parte de los lectores, si una persona que no tiene menos espíritu que saber, no hubiera aplicado sus sentidos a darnos por mayor una explicación exacta y especificada en sus circunstancias. Las notas que él hace sobre todas las partes que componen estas tablas, son tan claras, tan juiciosas y naturales, y que se aplican tan bien con el sujeto, que se duda, que leídas son de mucho acierto, y que las trajo su autor muy a propósito".<sup>295</sup>

No es una obra literaria ilustrada con grabados. Es una obra con imágenes de empresas comentada con textos literarios a cargo de Carlos Bundeto. Diseñadas para producir una moción interna en los fieles, los recursos de la expresión plástica barroca son un vehículo ideal para lograr el objetivo. El cotidiano lecho se ha convertido en un escenario teatral. La fuerza dramática de cada grabado se apoya en el abigarramiento de motivos y en un manejo artificioso de la iluminación. En la escena vemos multitud de dolientes que rodean el lecho, grandes cortinajes, la presencia del suntuoso ángel guardián, gesticulación patética del agonizante, actitud solemne del sacerdote y presencia de la los momentos de la Pasión de Cristo en grandes cuadros enmarcados lujosamente.

Paso a comentar cuatro de estos grabados, que van precedidos con una cita del pasaje evangélico sobre el que ha de meditar el moribundo.

- Meditación sobre la partición del pan en la Última Cena (Fig. no. 24) La cita es del Evangelio de san Marcos:

<sup>293</sup> Se creía que el alma humana salía del cuerpo por la garganta.

<sup>294</sup> Bundeto nos da cierta información sobre la autoría de la obra.

<sup>295</sup> Carlos Bundeto, *El Espejo de la Muerte*, pag. 2.

"En tanto que aún ellos cenaban, tomó Jesús el pan, y echando la bendición lo partió, y se los dio diciendo: tomad, esto es mi cuerpo".

En el grabado se representa pues la última comunión del enfermo. Bundeto comenta el modo magistral con que el artista muestra claramente la profunda veneración del moribundo por el Santísimo Sacramento:

"Venid, Dios mío, no sólo dentro de mi cuerpo, sino también dentro de mi corazón. Porque yo no seré enteramente feliz, si vos entráis en esta casa donde habéis alojado mi alma, sin entrar dentro de mi alma misma".<sup>296</sup>

Esa profunda veneración queda expresada por la posición de las manos juntas al pecho y sobre todo por la tierna mirada que dirige al sacerdote que extiende hacia su boca la mano con la hostia. El altar del fondo muestra un cuadro del momento en que Cristo da la comunión a sus apóstoles, en un gesto equivalente al del sacerdote. Este hombre que muere lleno de fe se sentirá en el momento de recibir el viático uno más de los presentes en el Cenáculo.

- Meditación sobre la crucifixión, (Fig. no 25) Evangelio según san Juan, capítulo 18:

"Crucificáronle, y con Él otros dos, uno de una parte, otro de la otra, y Jesús en medio".

La *vis* dramática yace sobre todo en la actitud corporal y gesticulación de los asistentes a la escena y del moribundo, que extiende los brazos y se flexiona para poder besar el crucifijo que le acerca el sacerdote. En la explicación, Bundeto recomienda que se lea al enfermo el evangelio en el citado capítulo de san Juan, representado plásticamente en la pintura del fondo, colocada en lo que parece una suntuosa chimenea. El lecho tiene un importante dosel cuyos lienzos caen pesadamente a los lados de la cabecera de la cama. Este opulento habitáculo es así mismo un medio utilizado en forma por demás teatral por la plástica barroca para denotar la importancia del hecho que ocurre en la representación. El propio pedestal que sostiene el libro abierto, es una pieza rebuscada que lleva en talla los símbolos de los evangelistas,<sup>297</sup> lo que no deja duda sobre el libro que sostiene. Uno de los lenguajes corporales mejor logrados en este grabado es el del fraile que aparece en el lado derecho, que en actitud de profundo dolor, hincado dobla su cuerpo sobre la cama, con la cabeza baja y la mano con los dedos abiertos como quien ha de aceptar lo que ocurrirá sin remedio.

- Meditación sobre el perdón de Cristo. (Fig. no. 26) Evangelio según san Lucas, 23,44:

-

"Padre mío, perdónales porque no saben lo que hacen".

El ángel guardián es el portador del símbolo de la máxima expresión de la caridad cristiana: la rama de olivo, símbolo, según Bundeto, de la paz, de la reconciliación, del perdón a quienes nos han agraviado, siguiendo el ejemplo de Cristo.

El agonizante voltea hacia los asistentes al tiempo que se lleva la mano al pecho, hacia el corazón que perdona. Cierta desorden predomina en la composición, pero es necesario para denotar

<sup>296</sup> Carlos Bundeto, *Op. Cit.*, pág. 44

<sup>297</sup> Apenas visible en el grabado son estas talla, pero en la explicación Bundeto se refiere a ello. Carlos Bundeto, *Op. Cit.*, pág. 92.

la intensidad del momento, de los sentimientos, sobre todo de los del moribundo. Dos ángeles sostienen un medallón inclinado con la representación del crucificado, cuyo rostro se inclina hacia abajo, hacia los que le han torturado hasta la muerte y sobre los que pide a su Padre el perdón. De nuevo aparece el ampuloso dosel del lecho. Un niño pequeño, que recuerda la inocencia infantil con que el alma debe llegar al Cielo, sube al estrado y en el extremo izquierdo aparece el perro fiel. Los asistentes se dirigen al enfermo extendiendo hacia él las manos. Uno de ellos, que parece ser el sacerdote tocado de un solideo, le toma por el hombro mostrando tal actitud que se está llevando a cabo una conversación, una despedida. Es pues el momento del perdón y de la paz

- Meditación sobre la muerte de Cristo. (Fig. no 27) Evangelio según san Lucas, 26,46:

"Jesús, clamando en alta voz, dijo: Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu. Y diciendo esto expiró".

Con esta lámina se cierra el libro. A decir de Bundeto, es la última de las ideas del pintor, que ha "tan bien exprimido los cuatro fines del hombre".<sup>298</sup>

Se representa el instante en que el agonizante muere. En el medallón se puede ver la muerte de Cristo. Aparecen en la composición motivos de que invitan a reflexionar sobre la fugacidad de la vida. En el travesaño de la cama se muestra, como si estuviera tallado, un cráneo. Los novísimos están representados en los tapices del fondo cuyo tema son las postrimerías, es decir el Cielo, el juicio y el Infierno.<sup>299</sup>

Las virtudes teologales están significadas de la siguiente manera: la fe por la vela encendida sostenida por el moribundo, que es, a decir de Bundeto, "la antorcha del alma, que es señal de su fe"; la esperanza por el crucifijo sostenido por el sacerdote; y "las palabras de unos y otros son solamente expresiones de caridad".<sup>300</sup> El ángel de la guarda señala con el dedo índice el medallón. El fraile ora postrado junto a la cabecera del lecho. Es la vida que se acaba.

Poderoso lenguaje plástico para evocar la postrimería de la muerte, es el que vemos en la obra titulada "La postrimería de la muerte" (Fig. no. 28) debida al pincel del madrileño Antonio Arias. (¿ - 1684) El hacha mortífera que corta el tronco del árbol de la vida es substituida por el arco tensado y la flecha a punto de ser disparada.<sup>301</sup> Su personal estilo, a decir del profesor Alfonso Pérez Sánchez, gustó de las formas rotundas y bien definidas, con modelo casi escultórico.<sup>302</sup> Esas características son apreciables en esta espectral pintura en que la corporeidad de la figura de la muerte es casi escultórica. El esqueleto momificado da un paso hacia delante y tensa el arco para lanzar una flecha que ha de herir mortalmente a su destinatario, que parece ser esta mujer sorprendida y rodeada de cadáveres junto a la cual un niño huye corriendo. Un complejo manejo de la luz ilumina los rostros, dejándonos ver el *rigor mortis* en los cadáveres que yacen con sus atributos de poder y los gestos de dolor y angustia en los de los vivos, todo ello en medio de un tenebrismo muy a propósito para la tétrica escena.

<sup>298</sup> Íbidem., pág. 110

<sup>299</sup> Estos detalles apenas son perceptibles, pero de nuevo la explicación de Bundeto hace referencia a ellos. Carlos Bundeto, Op.Cit., pág. 110.

<sup>300</sup> Íbidem., pág. 110.

<sup>301</sup> El motivo iconográfico de la muerte con arco también se conoció en la Nueva España. Existe en el museo del templo de la Compañía en Guanajuato, una pintura del siglo XVIII sobre el tema con el título de "La Muerte Arquera".

<sup>302</sup> Alfonso Pérez Sánchez, Op. Cit. Pág. 251.

***El juicio.******El juicio particular.***

Como ya quedó dicho, y por las razones explicadas, no es muy abundante la obra sobre el tema. Eso hace doblemente interesante el grabado segundo de la serie de novísimos de Juan Bautista Vrints (c.1585) sobre figuraciones de Martín de Vos (Fig. no. 29) en el que a pesar del aparatoso escenario, se trata del juicio de una sola alma, o si se quiere, se pretende dar la idea de que aunque al el Juicio Final acudirán todas las almas creadas, habrá tiempo de juzgar a cada una en lo particular.

La composición consta de dos registros, con un eje central y dos ejes diagonales. El eje central está marcado por el Cristo entronizado, el alma que acude ante su presencia y el arcángel Miguel, vestido con túnica talar, según la usanza medieval, quién balanza en mano, pesa las buenas obras y los pecados del alma que está siendo juzgada, asistido por un ángel que pone en el platillo las primeras. Los ejes diagonales están sabiamente indicados por la inclinación de las nubes del rompimiento de gloria descendiendo hacia la parte central, las alas y los brazos de san Miguel. En el extremo izquierdo del registro inferior vemos un grupo de ánimas purgantes y un ángel sacando de la hoguera a una de ellas. En el lado opuesto, están la caterva de demonios personificados por bestias y monstruo inspiradores de todos los vicios y pecados, mismos que han colmado ya el platillo que les corresponde en la balanza. En el registro superior, el alma, postrada ante la deidad y su corte celeste, espera los resultados del juicio y conocer la sentencia.

En Los primeros lustros del siglo XVI el pintor manchego Fernando Yáñez de la Almedina (activo hasta 1536) pintó para la Seo de Játiva (Valencia) una tabla con el tema del juicio titulada "el juicio del alma", (Fig. no, 30) obra perdida desde 1939. El autor Felipe María Garín Ortiz de Taranco ve en esta obra el "más acentuado espíritu del Renacimiento".<sup>303</sup> Como en el caso del grabado de Juan Bautista Vrints, el escenario del juicio es apoteótico y correspondiente con el del Juicio Final, pues al igual que en el grabado flamenco bien pudiera tratarse de un juicio individual en el contexto del Juicio Universal. La composición está dividida en tres registros, el superior separado del segundo por el halo luminoso de Jesucristo, y el de en medio diferenciado del inferior por el rompimiento de gloria que se angosta en el centro en forma de embudo. Esta solución plástica pretende mostrar que la entrada al Cielo estrecha, y responde a las palabras del propio Cristo:

"Entrad por la entrada estrecha; porque ancha es la entrada y espacioso el camino que lleva a la perdición, y son muchos los que entran por ella, mas ¡qué estrecha es la entrada y qué angosto el camino que lleva a la vida! y pocos son los que lo encuentran".<sup>304</sup>

Y así aparece la entrada al Cielo, coincidiendo de nuevo con el grabado de Vrints, angosta. Esta entrada corrobora el concepto de que el Juicio Final no es un juicio colectivo y que a Dios no le falta tiempo para atender a las almas una por una según se las va presentando Miguel. El eje central está marcado por la Jerusalén Celeste, Cristo Juez, la cruz y san Miguel, a cuyo lado se

<sup>303</sup> Felipe María Garín Ortiz de Taranco, *Yáñez de la Almedina, pintor español*, Ciudad Real, 1978, pág.127. Este autor documenta la permanencia en Italia de Yáñez de la Almedina y su probable participación en el taller de Leonardo de Vinci.

<sup>304</sup> Mateo 7, 13-14.



encuentra de rodillas una mujer escoltada por un ángel. En sentido ascendente, es el camino del alma a la salvación, señalado por la cruz, el instrumento de la redención que abrió las puertas del Cielo, Cristo, y finalmente la Jerusalén Celeste por toda la eternidad.

Se percibe en esta obra la coincidencia respecto a la disposición en semicírculo de los bienaventurados "gloriosamente, en épica actitud", de la obra de Rafael Sanzio de las Estancias Vaticanas la "Disputa del sacramento".<sup>305</sup> Es notable la hermosa figura del arcángel Miguel. (Fig. no. 31) Al respecto, Ortiz de Taranco hace el siguiente comentario:

"La inapreciable capacidad de Yáñez quedó patente con la notable solución de un problema que ha confundido a tantos de sus colegas de todos los tiempos, la dificultad de dotar a San Miguel de un ideal de belleza, manteniendo sin embargo su masculinidad".<sup>306</sup>

Otro aspecto interesante es el posible retrato entre los bienaventurados de Leonardo da Vinci, en el extremo del brazo derecho de la cruz, y el del propio Fernando Yáñez, en el anciano de largas barbas colocado el último entre las figuras del mismo lado.<sup>307</sup> El alma que está siendo juzgada es la dama de rodillas y con las manos juntas sobre el pecho, ¿la donante?, y que está siendo presentada por su ángel de la guarda a san Miguel. A ambos lados del registro inferior aparecen representaciones del Purgatorio y del Infierno. La brillante cruz colocada en el centro mismo de la composición ha sido el motivo de que a esta pintura se le conozca también como "El triunfo de la Cruz".

Para el siglo XVII las composiciones sobre el juicio individual han perdido su pomposa aparatosidad para convertirse en un asunto privado figurado con dulce intimidad. Entre las obras de la época que lo abordan podemos citar la tela debida al pincel de Mateo Cerezo, (1637-1666) pintor burgalés discípulo de Carreño<sup>308</sup> y que se conserva en el Museo del Prado, en Madrid. A decir del profesor Pérez Sánchez, Cerezo "es un pintor del pleno barroco, rico y sensual, de pincelada fluida y espumeante y colorido cálido y suntuoso", que demuestra con su pintura su admiración por Tiziano.<sup>309</sup> (Fig. no. 32) La composición de esta obra es simple, dividida en dos registros y con dos ejes diagonales que la atraviesan. El alma está acompañada por tres intercesores: santo Domingo de Guzmán, san Francisco de Asís, y la excelente Virgen María, quién le señala con la mano izquierda mientras que con la derecha se toca el corazón, gesto con el que apela a la bondad de su Hijo. Este selecto grupo de intercesores que presentan el alma a Cristo no es cualquier cosa, es aquella tríada con la que San Vicente Ferrer justificaba el que no hubiera llegado aún el tiempo del anticristo, pues Domingo y Francisco representaban la esperanza de que por medio de sus institutos se lograría la conversión del mundo, como ya quedó dicho al tratar en este trabajo la figura de ese impresionante predicador que fue Vicente Ferrer. El aspecto amable del Cristo así como el gesto que parece bendecir al alma mostrando con ello su sentencia favorable, permite pensar en la intención de hacer hincapié en la misericordia divina y la intercesión mariana, efecto que el pintor ha conseguido proyectar con éxito.

<sup>305</sup> Ambas obras son contemporáneas, e influenciadas, posiblemente, por modelos tardo góticos.

<sup>306</sup> El asunto de la virilidad del arcángel quedó zanjado en gran parte en el momento en que cambió su túnica talar por el traje de general del ejército Romano.

<sup>307</sup> Esta posible identificación de ambas figuras con los personajes citados, proviene del Marqués de Lozoya y es recogida por Garín Ortiz de Taranco. *Op. Cit.*, pág. 128.

<sup>308</sup> Alfonso Pérez Sánchez, *Pintura Barroca en España, 1600-1750*, pág. 316.

<sup>309</sup> *Idem.*

La modificación respecto a la tela anterior del entorno en que se lleva a cabo el juicio individual refleja un cambio en la espiritualidad de la época, que busca acercar al alma a la clemencia divina y confortar a los fieles mostrándoles la intercesión cercana de los santos, sobre todo de la Virgen María, indicando con ello que no acudirán al juicio solos sino acompañados y protegidos por tan formidables amigos, sabedores de que el Justo Juez no dejará de escuchar a su Madre y a sus más queridos hijos, los santos. Para crear esta sensación de benevolencia, era fundamental despojar la representación de aspectos judiciales, evitando la presencia del san Miguel “pesador de almas”, presentando el tema como un asunto entre Jesucristo y el alma, dando a los intercesores una función meramente piadosa y no la de abogados defensores. El dibujo poco delineado, y sobre todo la iluminación de tonos cálidos y suntuosos, producen un efecto de una intimidad que llega al corazón, moción interna tan buscada en el arte barroco.

### ***El Juicio Final.***

La inercia medieval lleva al tema del Juicio Universal a ser relativamente popular durante el siglo XVI. Las posibilidades del grabado hicieron accesible la difusión de imágenes a través de formatos de fácil circulación, característica que antes sólo tenían los manuscritos miniados a disposición de unos pocos. Poseer una ilustración de casi cualquier tema religioso se hizo posible. El juicio final, que había abandonado ya los tímpanos de las grandes catedrales, estuvo entre los temas a ilustrar en una España siempre preocupada por la salud del alma de los fieles cristianos.

El impresor Fadrique de Basilea imprimió en Burgos, en 1497, una ilustración que muestra el momento de la resurrección de los muertos al Juicio, el famoso *surgite mortuos ad iudicium*. (Fig. no. 33) El trazo ingenuo del dibujo ayuda a la comprensión del mensaje iconográfico. La composición, en tono con el último Arte Medieval, la preside un Cristo Juez apocalíptico, asentado en el arco iris y con los pies posados en el orbe. Su posición es frontal, dejando ver el torso y levantando los brazos. Un halo crucífero rodea su cabeza, flanqueada por una vara floreada y una espada, símbolos de la misericordia y de la justicia. Está rodeado de santas y santos, sus cortesanos predilectos. Inmediatamente abajo dos ángeles hacen sonar las trompetas y los muertos surgen de sus tumbas con sus cuerpos recuperados. Algunos, implorantes, levantan las manos mientras que otros hacen esfuerzos para salir de la fosa, representadas con acierto mediante un rectángulo intensamente oscuro. Este grabado parece ser el que se usó en la edición del *Flos Sanctorum* de Pedro de Vega (c.1521) y que como se verá fue el modelo de los relieves de la capilla posa de san Miguel en el convento franciscano de Calpan, en Puebla.

En los primeros lustros del siglo XVI el pintor Juan de Borgoña (Activo en Toledo desde 1496) dejó en sus murales de la sala capitular de la catedral de Toledo, mandada construir por el cardenal Cisneros, un magnífico testimonio de su arte en el Juicio Final que se localiza en el muro de la entrada, verdadero compendio de las postrimerías. (Fig. no. 34) Nacido probablemente en Borgoña, muy cerca de Flandes, impuso su estilo en Toledo durante el primer tercio del siglo XVI. Para el Historiador de Arte Diego Angulo, Borgoña debió formarse en Italia del Norte o Toscana, pues su estilo se identifica con el del cuatrocentista italiano, con algunos reflejos de estilo flamenco.<sup>310</sup> Su mural toledano es una obra de arte mayor, de estilo reposado y composición simétrica, si bien hay en ella esa frialdad propia de la perfección.

La obra consta de dos registros, el inferior dividido en dos en la parte izquierda. El eje central está marcado por la cruz, un Cristo Juez de herencia medieval arriba y un demonio en forma de jabalí abajo. Ambos motivos rodeados de intensa luminosidad. A los lados del orbe de la

<sup>310</sup> Diego Angulo Iníguez. *Juan de Borgoña*, pág. 10.

creación sobre el que posa sus pies, dos ángeles tocan las trompetas llamando al los muertos. Le acompañan la Virgen María y san Juan Bautista, ambos de rodillas y con las manos juntas al pecho en actitud implorante. Sobre plataformas de nubes arqueadas que soportan grandes bancas, asisten al Juicio los doce apóstoles. Atrás de ellos, multitud de almas revestidas de blancas vestes celestes dirigen sus miradas a Cristo. En el registro inferior del lado izquierdo, dividido en dos horizontalmente, el artista nos muestra su versión de la resurrección de los muertos y la ascensión de los elegidos a la Gloria. Del lado derecho aparece la escena más interesante de esta obra: los condenados, (Fig. no. 35) mostrados como un grupo compacto de hombres y mujeres en total desnudez -aunque las poses que adoptan ocultan las partes nobles- destacando los que representan a los pecados capitales, cuyos rostros carecen casi por completo de expresión.<sup>311</sup> En la actitud corporal de algunos de ellos parece percibirse el pecado que cometieron, sobre lo que no deja duda la cinta parlante que aparece arriba de cada uno. Detrás de ellos se hacen presentes los demonios encargado de las torturas correspondientes a cada falta. La soberbia está caracterizada por un hombre joven de esbelto cuerpo y rostro apuesto de larga y rizada cabellera que se tapa un oído para no escuchar el sonido de la trompeta que toca el ángel. El avaro es un hombre de mediana edad, de larga barba y cuerpo magro que sostiene con una mano una bolsa de dinero y levanta la otra en un gesto de asombro mientras un murciélago diabólico sostiene la cartela donde está escrita su flata.<sup>312</sup> La lujuria está representada por una hermosa mujer de pechos firmes y larga cabellera que acaricia con sus manos, mostrando su cuerpo con provocación al tiempo que un mono infernal detiene con los dientes la cartela.<sup>313</sup> El pecador de ira, hombre de negra barba corta que le da una apariencia un tanto brutal, aparece en actitud agresiva, como queriendo causar daño a la mujer, mientras que arriba de él está un demonio caracterizado por un perro que sostiene la cinta parlante, como en "La mesa de los pecados" del Bosco. La gula la representa un hombre joven pasado de peso al que por atrás acecha un cerdo endemoniado. El envidioso se retuerce y jala los cabellos mientras cae en la hoguera. A las puertas del infierno, aparece el perezoso a quién aguarda un asno maldito.

El sumo bien y el mal quedan representados en el eje central con las figuras del Cristo Juez y el feroz jabalí, que no espera ni siquiera que la mujer que resucita salga de la fosa para tomarla por el pelo para arrastrarla al infierno. En medio de los dos, el signo de la salvación, la cruz. El gran ausente en esta obra es el arcángel Miguel, lo que despoja a la obra del tono judicial para acercarla más al movimiento de la *Philosophia Christi* que proponía una religiosidad mucho más centrada en Cristo.

Existe en el primer tramo de la nave de la iglesia de San Nicolás de Burgos, del lado del Evangelio, (Fig. no. 36) una obra pintada en tabla de autor desconocido en que se representa una gran composición sobre el Juicio final. Pertenece a la corriente pictórica de fines del siglo XV y principios del XVI denominada pintura gótica hispano flamenca.

La obra estuvo oculta tras un retablo del siglo XVIII. Cuando se decidió restaurarla, se removió un repinte de cielo con nubes descubriéndose abajo la escena de los cuerpos desnudos de los condenados, que aparecían totalmente desnudos y dejando ver sus partes nobles, lo que debió ser juzgado indecente e impertinente en época posterior a su ejecución, seguramente bajo el criterio

<sup>311</sup> Esta última característica se puede decir de todos los personajes de la obra en general.

<sup>312</sup> Es actitud sabida que los avaros ocultan su riqueza, al igual que los murciélagos se ocultan bajo las sombras de la noche.

<sup>313</sup> El mono simbolizaba los pecados carnales.



del Concilio de Trento. La afortunada restauración de que fue objeto ha dejado la vista la totalidad de esta magnífica obra de arte.<sup>314</sup>

El esquema de la composición responde a las características en la representación del tema en la Edad Media. Debemos presumir que por la calidad y sencillez en la ejecución de las distintas escenas, se logró el propósito de que la obra fuera entendida por todos sin dificultad. La parte superior de este medio punto la ocupan el Cristo Juez, (Fig. no. 37) asentado en el arco del Cielo y con el globo de la creación por escabel. Lleva halo crucífero y de sus cinco llaga brota la sangre. A los lados de su rostro aparecen la rama florida y la espada. Siguiendo la curvatura el arco están cuatro ángeles que tocan las trompetas. A sus lados posan arrodillados la Virgen María y san Juan Bautista. Ella enseña a su Hijo el pecho con que lo amamantó mostrando con ello su calidad de madre y procurando con el gesto mover a compasión a su Hijo. San Juan junta las manos al frente en actitud de adoración. Completan el grupo los doce apóstoles, repartidos en dos grupos de seis a cada lado, acomodados siguiendo la curvatura del medio círculo, al igual que los ángeles. En el extremo izquierdo de la parte inferior aparecen los bienaventurados destinados al Cielo, figurado como un lugar concreto, como la *Civitas Dei* rodeada de fuertes murallas y altas torres que impiden el ingreso de los pecadores, puesto que a ella solo tienen ingreso aquellos que han sido encontrados justos. Para el Historiador de Arte Alberto Cayetano Ibáñez, la arquitectura de esta ciudad gloriosa es huella del origen flamenco de la obra.<sup>315</sup> Los ángeles que hacen sonar sus trompetas, llaman a los muertos a la resurrección. En el lado opuesto, la escena representa el Infierno, con sus demonios de anecdótica fealdad y su incandecente hoguera, lo que trae a la memoria también el modo flamenco.<sup>316</sup> En la parte central de la composición aparece un recuadro en el que vemos al centro al arcángel san Miguel, (Fig. no. 38) de largas y puntiagudas alas, vestido de calzas y jubón y con el manto flotando en el aire. Lleva en una mano el bordón crucífero y en la otra la balanza, en cuyos platillos son pesados un hombre y una mujer. Un diablo mañoso toma con las manos el platillo en que está el primero, tratando de mover el fiel de la balanza a su favor. La mujer, por su parte, que se da cuenta de que sus culpas pesan tanto que la condena es cierta, voltea el rostro hacia el grupo de los condenados. Esta costumbre de pintar los platillos de la balanza con un alma en cada uno, irritaba al tratadista mercedario Juan Interián de Ayala, que escribió al respecto:

"Es una cosa ridícula y verdaderamente absurda, pues según esto, se obraría por casualidad, o le que es peor, injustamente, porque podría suceder o por lo menos imaginarse, que de este modo se salvaría una alma pecadora, y medianamente mala, si se pesara con otra peor; y al contraria, que se condenaría una alma buena, aunque inferior en méritos, si se pesara con otra de singular santidad".<sup>317</sup>

Interián ciertamente parece tener razón. La intención de la balanza es la de pesar el mérito de las almas que van a presentarse ante Dios, no la de comparar los méritos de unas con otras. Mientras que los que se han salvado aparecen pudorosamente cubiertos con cendales y las manos piadosamente junto al pecho, en el grupo de los pecadores remitidos al infierno vemos a tres hombres y una mujer mostrando con candor sus cuerpos desnudos, algo que como ya quedó indicado ofendió el sentido del pudor de la Iglesia burgalesa que posterior a la ejecución de la obra decidió taparlos.

<sup>314</sup> Alberto Cayetano Ibáñez Pérez. Artículo publicado en el catálogo de la exposición "Las Edades del Hombre, el Arte en la Iglesia de Castilla y León", pág. 338.

<sup>315</sup> Idem.

<sup>316</sup> Idem.

<sup>317</sup> Juan Interián de Ayala, *Op. cit.*, pág. 143.



Parece ser que la obra fue un encargo de la cofradía de Ánimas, de san Andrés y Todos los Santos que tenía su sede en la iglesia de san Nicolás. Aunque es difícil atribuir la autoría de esta pintura a un autor en concreto debido a los muchos maestros que trabajaban en tierras de Burgos en la época en que se llevó a cabo esta obra, Ibáñez Pérez opina que debido a las características de la arquitectura y ante todo del preciso dibujo de los distintos planos anatómicos en las figuras humanas, sobre todo de los condenados, es posible pensar en Alonso de Sedano, quién pudiera haberla pintado antes de la llegada a Burgos de Berruguete.<sup>318</sup>

En el año de 1565 el pintor flamenco Francois Floris firmó y fechó una pintura hecha en Amberes que representa un interés particular debido a la atención dedicada a las figuras de los muertos resucitados, que en forma mucho más relevante e importante que los seres celestes, ocupan la mayor parte de la composición y aparecen los más cercanos al espectador. (Fig. no. 39) El Historiador de Arte Carl Van de Velde ve en estas figuras la “*terribilitá*” de los desnudos de Miguel Ángel en el famoso fresco de la capilla sixtina.<sup>319</sup> Un eje en diagonal que cruza la tela entera separa a quienes se han salvado de aquellos que han sido condenados. La gloria, claro está, ha quedado colocada del lado de los elegidos, que inmersos en una intensa luminosidad y en legión infinita esperan su momento de ingreso. Ángeles vestidos con amplias túnicas talaras ceñidas con cíngulos las auxilian a salir de los sepulcros y acompañan al Cielo, donde les espera el Cristo Juez que precede la corte celeste sentado en el arco del Cielo, rodeado de ángeles que sostienen la cruz y los instrumentos de su pasión. En la escena del Infierno el ambiente es tenebroso. Un ángel que empuña una espada flamígera no permite que nadie salga. La representación de los demonios es muy singular y responden posiblemente a modelos de seres malignos de la imaginería popular del norte de Europa. El demonio y el hombre del primer plano están trabajados con intenso naturalismo y detalle, con la piel reflejando el fulgor rojizo de las llamas y pudiéndose ver la tensión de los músculos en la pierna y el brazo del demonio que se esfuerza por arrastrar hacia el interior del Infierno al condenado, cuya figura es uno de los mejores logros de la obra. El escorzo es estupendo. En el rostro se percibe el horror. La luz da valores específicos al color de la carne señalando los músculos en forma notable, sobre todo los de la pierna y el pie. Muy hermoso en su desesperación es el rostro del condenado colocado en la parte media inferior de la pintura, trabajado con exquisito realismo. Se aprecia en esta pintura el dominio del artista sobre la representación de la anatomía del cuerpo humano. Entre ambos registros, un hombre, una mujer y un niño, cual si pertenecieran a la misma familia, parecen implorar el favor del Señor antes de afrontar el juicio, que se presenta en esta obra sin las formalidades de una corte de Justicia por lo que están ausentes tanto san Miguel como el ángel de la guarda y el diablo con sus respectivos libros. Tampoco aparecen María y el Bautista. En el extremo izquierdo un anciano muestra una inscripción grabada en un cubo de piedra con el siguiente texto: *Qui custodierint iustitiam iuste iuedicabuntur: et qui dicerint iusta invenient quid respondeant*. Se trata de una cita proveniente del libro de la Sabiduría que resume la lección moral de la obra y que quiere decir: *Porque los que guarden santamente las cosas santas, serán reconocidos como santos; y los que se dejen instruir en ellas, encontrarán defensa*.<sup>320</sup>

También de escuela flamenca y de fecha próxima a la obra de Floris, es la pintura de artista manierista flamenco Martín de Vos que existe en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. (Fig. no. 40)

<sup>318</sup> Alberto Cayetano Ibáñez Pérez, Catálogo para la exposición "Las Edades del Hombre, el Arte en la Iglesia de Castilla y León, pág. 341.

<sup>319</sup> Carl Van de Velde, en *Flandria extra muros, peinture flamande* Kunsthistorisches Museum Vienne, 1987, pág.64.

<sup>320</sup> Biblia de Jerusalén, Sap. 6-10

La composición general sigue el esquema del ya visto grabado de la 2ª *Novissimum* (ver fig. no. 29) sobre una invención del propio Vos. Al igual que en el grabado, en la pintura sevillana podemos observar que las almas ingresan al Cielo en forma individual y previa la formalidad del juicio particular, lo cual queda indicado en el angostamiento al centro de las nubes que marcan el ámbito del Cielo. En el Cristo, rodeado de rayos de luz, las huellas de las llagas han cicatrizado y flota en un espacio abierto apoyando una pierna en la esfera de la creación. Viste, al igual que el Bautista, un manto de rojo encarnado, color que produce el efecto de acercarlo al espectador. Del lado opuesto, una implorante María pone las manos juntas al pecho y baja la mirada en humilde actitud. A los lados de la *Deeisis* atienden al Juicio los cortesanos celestes y abajo aparecen los cuatro ángeles haciendo sonar sus trompetas. Al centro está el Signo y un ángel que toma de la mano a un alma que asciende. En el registro inferior, las fauces de Leviatán engullen a los malditos del Señor que se retuercen en su desesperación para gozo y beneficio de los seres malignos que les han de atormentar eternamente, mientras que en un ambiente todo serenidad y armonía que contrasta con el desorden infernal, los justos son tiernamente auxiliados por los ángeles para salir de sus fosas mortuorias y con sus cuerpos recuperados ir tomando su lugar entre los que en multitud aguardan llegar al estrecho ingreso al Cielo.

De Vos nos presenta un estupendo panorama de cuerpos desnudos pintados según la estética manierista, exaltando la fuerza muscular y las posturas corporales en una propuesta de expresión pictórica que desdeña el naturalismo en función de un poderoso realismo, como el hombre en primer plano del extremo derecho que lucha por liberarse del monstruo que lo toma por la cintura, o la mujer que aparece saliendo de la fosa al centro de la composición. Ciertamente de Vos privilegió el realismo sobre el decoro en esta figura, que fue capaz de alterar la ecuanimidad de algún religioso, como refiere Francisco Pacheco al comentar que un fraile de la Orden de San Agustín al estar celebrando Misa ante esta pintura en la catedral de Sevilla,

"...levantó los ojos y vio una figura frontera de mujer, con harta belleza, pero más descompostura, y fue tanta la fuerza que hizo a su imaginación, que se vio a punto de perderse; hallándose en el mayor aprieto y aflicción de espíritu que jamás tuvo. Y por haber navegado en las Indias, afirmaba con encarecimiento, que tomara antes estar en el golfo de la Bermuda en una tempestad deshecha, en tal paso. Y cobró tal miedo al cuadro, que no se atrevió jamás a ponerse en semejante ocasión".<sup>321</sup>

El barroco español se ocupó en muchas ocasiones del tema del Juicio Final. Una tela interesante es la debida al pincel de Antonio Arias, artista de origen madrileño y del que ya se ha comentado su obra sobre la postrimería de La Muerte. Al igual que en ésta, la corporeidad casi escultórica de sus figuras humanas sorprende y resalta a la vista (Fig. no. 41) tratándose en este caso de dos parejas representadas en primer plano y que han tenido distinta suerte. Su presencia en el plano más próximo al espectador es casi física, lo que da al cuadro un dramatismo intenso muy propio de la pintura barroca que busca tocar las fibras sensibles del corazón de los fieles en estas pinturas de naturaleza doctrinal. En la parte superior, Cristo Juez y los justos aparecen en un semicírculo ascendente escasamente iluminados en una Gloria que se percibe lejana. El esquema de la composición, al igual que en la pintura de Martín de Vos, es fundamentalmente el de una gloria de infinita dimensión pero que se estrecha en su ingreso para dejar pasar a las almas una por una. Los demonios son apenas espectros entre tinieblas, puesto que la luz se ha concentrado en las grandes figuras del primer término, las verdaderas protagonistas en esta representación del Juicio,

<sup>321</sup> Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, pág. 316.

repartiéndose algunos destellos entre sombras para los ángeles trompeteros, los muertos que resucitan y San Miguel Arcángel. Destaca la bella figura de la mujer cuyo rostro el pintor nos muestra en un perfecto perfil, que eleva los ojos al Cielo y es confortada por un ángel. Atrás de ella, su agraciado compañero dirige también la mirada hacia arriba. Un demonio apenas visible descarga su infernal enojo en el hombre que se reclina y al que está a punto de clavarle una daga, mientras que una mujer grita llena de espanto. El manejo de la luz es artificioso, tenebrista, modelando la corporeidad de las figuras del primer plano e iluminando en lo lejano a Cristo, a los trompeteros y a Miguel, señalándose mediante este artificio el eje central de la composición.

Del convento de la Encarnación de Ágreda proceden dos grabados de especial interés pues como he mencionado al tratar de la Venerable María de Jesús Ágreda, formaban parte del ajuar de su celda. Son fundamentalmente iguales y fueron hechos en los talleres de Mattaus Merian en Basilea, y de J.B. de Polly en Paris. Se encuentran en mal estado, especialmente el de Mattaus Merian, pero afortunadamente lo que se ha perdido de uno se puede ver en el otro. La composición reparte el campo visual del cuadro en tres registros: en el primero está la representación del Cielo y el Juicio Final, en el segundo la resurrección de los muertos con el purgatorio y los ingresos al Cielo y al Infierno, y el Infierno en el tercero. (Fig. no. 41 A)

Francisco Pacheco, que conocía bien las representaciones que se hacían del Juicio Final,<sup>322</sup> dedica en su tratado de pintura una serie de comentarios sobre las figuraciones que solían estar presentes en las pinturas de esta postrimería. Sin duda, Pacheco conoció grabados y pinturas que desarrollaban la composición de los del convento de Ágreda. A continuación transcribo sus observaciones:

"Pintan a la parte derecha de Cristo un ramo de oliva por señal de misericordia, y a la izquierda una espada, que significa la justicia. Lo segundo que está en uso comúnmente es pintar a la Virgen de rodillas a la mano derecha, y a S. Juan Bautista de la misma manera a la izquierda, como intercediendo ambos, y debajo los Apóstoles sentados, acompañados de todos los demás santos. La cruz y otros instrumentos de pasión en manos de ángeles, que los traen por el aire, suelen algunos pintar, si bien con poca autoridad. A san Miguel Arcángel en el medio del cuadro, armado, pesando las almas y el demonio a los pies como queriendo asir la que está más baja. Suélese también pintar de ordinario, al tiempo que están sentados los santos y el juez Cristo Nuestro Señor, la resurrección de los muertos; unos que salen de las sepulturas, y otros ya fuera, con diferentes trajes y mortajas, habiendo de resucitar a un tiempo antes de ser juzgados todos, justos y pecadores; juntando estos dos artículos de fe, distintos el uno del otro. Pintan también diferentes figuras de demonios atormentando a los malos con variedad de tormentos, y algunos indecentísimamente, conforme a los pecados que cometieron; lo cual representan antes de estar juzgados, ni de haber acabado de resucitar. Así mismo, se pone una boca de infierno, como de sierpe o monstruo, con llamas de fuego que recibe a los condenados y otras mil imaginaciones de pintores a su albedrío..."<sup>323</sup>

<sup>322</sup> Con motivo del encargo de pintar un Juicio Final para el convento de Santa Isabel de Sevilla, Pacheco revisó extensivamente las figuraciones sobre el tema: "...digo que observé y vi todas las invenciones que yo pude y andan en estampa (que son muchas) desta copiosa historia, y particularmente, la de Micael y hice conceto de una gran copia...! Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, pág. 309.

<sup>323</sup> Francisco Pacheco. *El Arte de la Pintura*. Pág. 310.



Descritos están en ese comentario los motivos de los grabados ante los que meditaba sobre los novísimos la madre Ágreda y que muchos artistas incluyeron en sus figuraciones del Juicio Universal, que fueron populares no sólo en Europa, sino también en los Reinos de Indias del Imperio Español.

En la parte alta de los grabados, a todo lo largo, está escrito el siguiente texto: *Durissimum iudicium gentibus profert*, "Dará severo juicio a las gentes". Al centro de la escena del registro superior está Jesucristo Juez asentado *cum potestae magna et maiestate*<sup>324</sup> en el arco iris. Dos ángeles turiferarios balancean sus incensarios ante su presencia. A su alrededor aparece una gran muchedumbre de ángeles formando un resplandor y todos los santos del Cielo que han sido convocados para presenciar, desde sus tribunas de nubes, el trascendente momento del Juicio. La Virgen María y san Juan Bautista (Fig. no. 41 B) están colocados a sus lados. Una larga hilera horizontal de nubes que sirve de apoyo a los ángeles pasionarios y a la cruz, marcan el final del registro. Abajo de Cristo está la cruz de su pasión, sostenida por san Francisco de Asís.<sup>325</sup>

El segundo registro (Fig. no. 41 C) está dedicado a la resurrección de los muertos y su destino final. Miguel, "armado a lo romano de su coracina y grevas, con morrión de varias plumas, con ademán airoso y bizarro y ropaje de lindos colores",<sup>326</sup> toma el cargo de presentador de las causas ante el tribunal del Supremo Juez y separar a las almas según la suerte que a cada uno tocó en el juicio, enviando a unas hacia la puerta del Cielo y a otras hacia la del Infierno. Aparece suspendido en el aire con la balanza en la mano y con el ángel maligno a sus pies. El tratadista mercedario Juan Interián de Ayala opina que el motivo de pintar la balanza, señal de justicia y equidad, no es otro que para significar el perfecto sentido de justicia con que Dios juzga a las almas.<sup>327</sup> Para Mario Righetti, el origen de la aparición de la balanza se encuentra en un brote particular de la iconografía copta que representaba al arcángel en el acto de pesar el mérito de las almas que van a presentarse ante Dios.<sup>328</sup> A los lados de Miguel podemos ver a un ángel y a un demonio. Cada uno lleva en las manos un libro abierto. En el del ángel está escrito: *Pater eram pauper[um], oculus fui caeco et pes claudus*, "Era el padre de los pobres, fui los ojos del ciego, y del cojo los pies".<sup>329</sup> Ciertamente un texto digno de aparecer en el libro de los buenos cristianos que practicaron la excelsa virtud de la caridad y que los llena de méritos al asimilar su conducta a uno de los mejores hombres que han existido: el santo Job, puesto que el texto proviene de libro del Antiguo Testamento en que se relata su odisea. En las páginas del cuaderno del demonio se lee aquello que caracteriza a los réprobos: *Opprimamus pauperem*, "abrumemos a los desfavorecidos".

Cuatro ángeles más están presentes en el cielo de este registro, los cuatro que anuncian el Juicio en los cuatro rincones de la tierra haciendo sonar sus trompetas, como lo había anunciado el mismo Cristo.<sup>330</sup> De los dos que están al lado izquierdo, el que vuela próximo a la torre anuncia: *Surgite* (Levantaros). El de junto lleva el texto *Mortui* (Muertos). Los otros están acompañados de los textos *Venite* (Venid) y *Ad Iudicium*. (al Juicio)

En los extremos del registro aparecen los que se han salvado en el lado izquierdo (siempre desde el punto de vista del observador) y los que han perdido su alma del lado derecho. Mientras los

<sup>324</sup> Francisco Pacheco citando a Lucas 21, 27. *Op. cit.*, pág. 310.

<sup>325</sup> Pacheco considera al san Francisco signífero como una seria alteración al plan divino. Sobre ello me referiré al comentar la pintura novohispana en que este disparate se hizo presente.

<sup>326</sup> Francisco Pacheco. *Op. cit.* pág. 313.

<sup>327</sup> Juan Interián de Ayala. *El pintor cristiano y erudito*. Pág. 138.

<sup>328</sup> Mario Righetti. *Historia de la liturgia*, pág. 988.

<sup>329</sup> Job 29, 15-16.

<sup>330</sup> "Él enviará a sus ángeles con sonora trompeta, y reunirán de los cuatro vientos a sus elegidos, desde un extremo de los cielos hasta el otro". Mateo 24, 31.



bienaventurados ascienden hacia la puerta de la Patria Celestial guiados por un ángel, para después perderse entre nubes iluminadas por un intenso fulgor, los réprobos van en tropel hacia la oscura y tenebrosa boca del Infierno, hostigados por los demonios y dando tropezones en un campo del que surgen lenguas de fuego que los abrasan.

Del lado de la entrada al cielo está el purgatorio, desde el cual las súplicas de Job se elevan en boca de las almas que se purifican en la hoguera: *Miseremini mei, miseremini mei, saltem vos amici mei*,<sup>331</sup> (tened piedad de mí, por lo menos, vosotros mis amigos) mismo clamor que tantas veces elevaron las ánimas novohispanas (Fig. no. 41 D) Entre los ángeles del lado derecho aparece uno que sostiene un escudo (Fig. 41 E) con una águila coronada de frente y con las alas extendidas, timbrado por un capelo con tres borlas por lado,<sup>332</sup> abajo del cual aparece una cartela con el siguiente texto: *Il mo D. Pompeo Titt S. Balabine spe pro card. Arrigonio mi dn. Pauli P.P. V<sup>333</sup> prodatario et totius ord. Minor de observ. Pretori gub ri et corrignal.*

En el grabado hay anotados otros tantos mensajes. No todos son legibles, debido a que se ha perdido parte del texto por roturas del papel. Entre otros, están los siguientes: del lado de los bienaventurados *Qui sunt iste et unde venerunt*, (quienes son estos y de donde vinieron) *thesaurus paupertatis*, (El tesoro de la pobreza) *Venite benedicti patris mei posidenti paratum vobis regnum ac constitutione mundi*. (Venid, benditos de mi padre, a poseer el reino preparado para vosotros desde la creación del mundo)<sup>334</sup> Del lado de los condenados *Dicedit a me maledicti in ignem aeternum, qui paratus est diabolo et angelis eius*. (Apartaros de mí, malditos, al fuego eterno preparado para el diablo y sus ángeles)<sup>335</sup> Abajo del ángel de cuya trompeta sale la frase *ad iudicium* dice: *Filius enim hominis venturus est in gloria Patris sui cum angelis [suis] et tunc [reddet] uni[qui]que secundum opera eius* (Porque el Hijo del Hombre ha de venir en la gloria de su Padre, con sus ángeles, y entonces pagará a cada uno según su conducta)<sup>336</sup> Junto al esqueleto que blande la guadaña: *Mors depascet eos*. ( la muerte los segaré) Al centro, abajo de san Miguel Arcángel dice: *Angeli separabunt malos de medio iustorum (los ángeles separarán a los malos de entre los justos)*<sup>337</sup> Pegado a los que se han salvado se lee: *Isti sunt qui venerunt ex magna tribulationes et lavarunt stolas suas in sanguini agni* (Estos son los que pasaron por grandes tribulaciones y lavaron sus vestimentas en la sangre del cordero)<sup>338</sup>

El registro del Infierno se verá al tratar de la postrimería correspondiente.

El modelo de estos grabados sirvió sin duda para que varios artistas novohispanos llevaran a cabo sus propias obras. Muy de cerca lo sigue Antonio de Santander en su pintura de la parroquia de Totimehuacán, (ver figura no. 69) Otro tanto podemos decir del pintor desconocido que nos dejó el medio punto que se encuentra en el coro alto de la iglesia parroquial de Zimatlán de Álvarez. (Ver figura no. 74)

Uno de los temas comprendidos en muchas representaciones del Juicio, que adquiere autonomía por ser una historia en sí misma, es el de la resurrección de la carne. El asunto había sido

<sup>331</sup> Job 19, 21.

<sup>332</sup> Los escudos timbrados con capelo y seis borlas pertenecen a abades mitrados. Jo'se de Avilés, *Ciencia heroica reducidas a las leyes heráldicas del blasón*, pág. 67.

<sup>333</sup> Paulo V reinó en la Iglesia Católica de 1605 a 1621.

<sup>334</sup> Mt. 25, 34.

<sup>335</sup> Mt. 25, 41.

<sup>336</sup> Mt. 16, 27.

<sup>337</sup> Mt. 13, 49.

<sup>338</sup> Apoc. 22, 14.

predicado en los remotos días del Antiguo Testamento y retomado en el Nuevo Testamento. En el Apocalipsis, Juan relata haber visto lo siguiente:

"Y vi a los muertos, grandes y pequeños, de pie delante del trono; fueron abiertos unos libros y luego se abrió otro libro, que es el de la vida... Y el mar devolvió los muertos que guardaba. La Muerte y el Hades devolvieron los muertos que guardaban, y cada uno fue juzgado según sus obras".<sup>339</sup>

El profeta Ezequiel había tenido siglos antes una visión semejante:

"La mano del Eterno estuvo sobre mi y el Eterno me hizo salir en espíritu y me condujo en medio de una campiña que estaba cubierta de huesos. Y me hizo pasar cerca de ellos, y he aquí: estaban en gran número sobre aquella campiña y estaban muy secos. Entonces me dijo: Hijo del Hombre, ¿podrás revivir estos huesos? Y yo le contesté: Señor Eterno, tu lo sabes. Entonces me dijo: Profetiza sobre estos huesos y dile: Vosotros, que estáis secos, oíd la palabra del Eterno. Así me dijo el Señor Eterno: Voy a hacer que entre el espíritu en vosotros, y volveréis a vivir. Y pondré nervios encima de vosotros, haré que crezca la carne y encima extenderé la piel; y después os daré espíritu, y reviviréis. Entonces profeticé tal y como me había sido ordenado, y en cuanto hube profetizado, se hizo un ruido, luego un temblor y los huesos se acercaron unos a otros... Yo profeticé como se me había ordenado, y el espíritu entró en ellos, revivieron y se incorporaron sobre sus pies: era un enorme, inmenso ejército". (Ez 37, 1-10 )

La visión de Ezequiel (Ver fig. no. 1) fue llevada a la plástica por el pintor Francisco Collantes (1597-1656), contemporáneo de Velázquez y según Palomino discípulo de Carducho. Sobre este artista, el ilustre profesor español Alfonso Pérez Sánchez escribió lo siguiente:

"Gusta de amplios espacios escenográficos, con grandes masas oscuras de árboles cupulentos recortados a contraluz, y a veces, ruinas clásicas y construcciones arquitectónicas escalonada, así como rompimientos luminosos, o efectos de luz de luna que obligan a pensar en su conocimiento directo de cuanto se hacía en Roma en los primeros lustros del siglo".<sup>340</sup>

Esta es sin duda una de las obras de influencia Romana a que se refiere el profesor Pérez Sánchez. El pintor muestra el proceso de encarnación desde el hueso suelto hasta la corporeidad total, como se puede apreciar en el personaje de espaldas y desnudo que aparece en primer plano junto al cual hay un cráneo. Sobre las ruinas, se deja ver la morada del Señor de los Cielos.

### ***El Infierno.***

La postrimería del Infierno posee en sus representaciones una fuerza dramática intensa. Comunicar sus horrores a través de imágenes produjo una amplia gama de demonios y de tormentos. Los condenados padecerían la pena de sentido según hubieran cometido tal o cual pecado, siguiendo la tónica de los textos apócrifos y las tradiciones que se estudiaron en el primer capítulo. Hemos visto en las representaciones del Juicio Final del apartado anterior a los demonios apoderarse de los infelices réprobos para conducirlos a las humeantes fauces de Leviatán y

<sup>339</sup> Apoc. 20, 12-13:

<sup>340</sup> Alfonso Pérez Sánchez, Pintura barroca en España 1600-1750, pág. 253.

arrojarlos al la hoguera eterna. Me referiré ahora a varios grabados que tienen por tema el Infierno o en los cuales esta postrimería adquiere especial significación.

Juan Bautista Vrints llevó a cabo, sobre composición de Martín de Vos, la obra de la serie de los novísimos titulada "*Quartum novissimum*", que como bien dice el texto al pie, es la más triste de las cuatro postrimerías porque a los condenados no les ha alcanzado la redención. (Fig. no. 42)

En la composición se colocó en la parte superior al centro el tan trillado motivo de las fauces abiertas de Leviatán - muy anchas para que pase el que quiera- que sirven de marco al trono del rey de las Tinieblas, Luzbel, monstruo caprino con tres flácidos pechos. La posición dentro del cuadro en que se colocó al demonio, es la misma que ocupa en el Reino del Bien el Padre Eterno, en su calidad de primera persona de la Santísima Trinidad, como se puede corroborar en el grabado que el propio Vrints dedica a la Gloria Celeste, titulado *Tertium hoc novissimum* (ver fig. no 51) lo cual equivale a equiparar a ambos soberanos y sus reinos, o a que el Reino del Mal es la antítesis del Reino del Bien. De igual manera que los santos al Padre Eterno, demonios y pecadores rodean al soberano de las tinieblas, de la maldad, de lo soez y lo sucio. Siete almas representan cada uno de los respectivos pecados capitales y reciben su correspondiente castigo. En la parte central de la composición una mujer es presentada encadenada ante Satanás, que parece complacerse en ratificar la sentencia que la infeliz recibió ante el tribunal de Cristo. Varios monstruos la rodean, pudiéndose observar a uno que vacía un cesto del que caen varios infantes. ¿Será acaso una de esas mujeres que habían concebido fuera del matrimonio y abortado, mencionadas en el apócrifo Apocalipsis de Pedro, o una de aquellas condenadas a ser destrozadas por bestias y estranguladas por el fuego por haber practicado el aborto, a las que se refiere el Apocalipsis de la Virgen María?

Las semejanzas de composición y colocación de las figuras en las escenas de los grabados de Vrints sobre las postrimerías del Cielo y el Infierno son un ejemplo de la eficiente retórica de los medios plásticos cuando se ponen al servicio de una creencia religiosa, puesto que queda claro a los fieles la existencia de dos alternativas, dos opciones: el Reino del Mal y el Reino del Bien. Como quedó dicho en su momento, la imaginería del siglo XVI tomó los tormentos de los apócrifos para aplicarlos a pecadores por culpas distintas a las cometidas por los infractores en aquellos antiguos textos. Un ejemplo de lo anterior es el envidioso, al que en este grabado se perfora el vientre y se le extraen los intestinos, tormento que en el Apocalipsis de Pablo correspondía a los sacerdotes que habían pecado de gula.

En los grabados que alentaban la espiritualidad superior de María de Jesús Ágreda, (Fig. no. 43) el Infierno ocupa en ellos tan sólo el registro inferior de la composición y es especialmente puntual respecto a las figuraciones de pecadores, demonios y tormentos. Del Libro de la Sabiduría proviene el texto en letras capitales que calza el registro: *Potentēs [autem] potenter tormenta patientur*. El texto se comprende mejor si leemos los versículos que lo anteceden y preceden:

"Porque un juicio implacable espera a los que están en lo alto; al pequeño, por piedad, se le perdona, pero los poderosos serán poderosamente examinados. Que el Señor de todos ante nadie retrocede, no hay grandeza que se le imponga, al pequeño como al grande él mismo los hizo y de todos tiene igual cuidado, pero una investigación severa aguarda a los que están en el poder".<sup>341</sup>

El escritor bíblico advierte a los poderosos que deben buscar la sabiduría, que de Dios han recibido el poder y por lo mismo serán con especial rigor juzgados. No existe potencia que en

<sup>341</sup> Sab. 6, 5-8.

atención a su rango pueda escapar el castigo que merece ni procede atenuante alguno. En la confusión de cuerpos que se retuercen entre las llamas y el tormento, todos reciben el mismo trato. Cada quién ha respondido por sus culpas y es castigado como corresponde, que lo diga si no aquel que en el extremo superior izquierdo de la figura 43 parece llevar sobre la cabeza un atributo de alta jerarquía religiosa. En la parte superior, también con letras capitales e interrumpido por humeantes llamaradas, se lee el siguiente texto: *Vale Nobis cur Peccabimus*. (es nuestro último adiós, porque hemos pecado) Es el último clamor de los condenados, ya jamás habrán de abandonar su lugar de castigo. (Ver parte inferior figura 41 C) Entre las figuraciones de este turbulento Infierno, aparecen múltiples cintas parlantes que apoyan la lección que deben aprender los fieles y que sin duda tomaba muy en serio la Venerable monja de Ágreda. Entre otros textos (no todos son legibles) aparecen los siguientes:

- *"Mittent eos caminum ignis. Ibi erit fletus et stridor dentium"*. (Y los arrojarán en el horno de fuego. Allí será el llanto y el rechinar de dientes) La frase fue utilizada por Cristo, que con frecuencia usaba de un lenguaje figurado, y se refiere a la explicación que dio sobre la parábola de la cizaña. El fuego aparece como instrumento de castigo y el lugar como de gran sufrimiento y susto.<sup>342</sup>
- *Ubi [umbra mortis et]nullus ordo, sed sempiternus horror inhabitat* ([lugar] donde [la sombra de la muerte] y el desorden prevalecen, habitada por siempre por el horror) La frase proviene del libro de Job, ese hombre al que el propio Satanás castigó convirtiendo su vida en este mundo en un infierno de inenarrables sufrimientos, para aludir a los horrores del Infierno.<sup>343</sup>
- *Hic sunt quos habuimus aliquando in derisum, et in similitudinem improperii. Nos insensati, vitam illorum aestimabamus insaniam, et finem illorum sine honore. Ecce quomodo computasti sunt inter filios Dei, et inter sanctos sors illorum est, ergo erravimus a via veritatis*. (Este es aquel a quien hicimos entonces objeto de nuestras burlas, a quien dirigimos insensatos nuestros insultos. Locura nos pareció su vida y su muerte, una ignominia. ¿Cómo pues ha sido contado entre los hijos de Dios y tiene su herencia entre los santos? Luego vagamos fuera del camino de la verdad)<sup>344</sup> Utilizando la inspiración del Libro de la Sabiduría, se pone en boca de los condenados aquello que según dicho escrito habrán de decir los impíos en el día del Juicio al contemplar a los justos que se contarán entre los santos, es decir, los que se encontrarán ya disfrutando de la presencia de Dios.

Plásticamente, el Infierno de este grabado queda identificado como el lugar mas horrendo que la mente humana haya podido imaginar. No faltan en él el anciano Caronte que con un garrote en mano conduce a los réprobos hacia las fauces de un Leviatán con nariz de duende. (Fig. no 44) Se ven en medio de un caótico desorden cuerpos desnudos de hombres y mujeres, mutilados los que ya cayeron en las garras del demonio, completos los que apenas están entrando.

<sup>342</sup> Mateo 13, 42. En la parábola de la cizaña Cristo se refiere al Reino de los Cielos diciendo que es semejante a un hombre que sembró buena semilla en su campo, pero mientras dormía el enemigo sembró en su cultivo la cizaña. Los discípulos le pidieron que les explicara, a lo cual les respondió que la cizaña eran los hijos del Maligno, y el enemigo que la había sembrado el Diablo.

<sup>343</sup> Job 10, 22.

<sup>344</sup> Sabiduría 5, 3-6. La traducción proviene de la Biblia de Jerusalén.



### **El Cielo.**

Pocas veces la gloria fue tratada como el único tema de una obra pictórica. La mayor parte de las veces se encuentra en pinturas con otros temas a los que está estrechamente unida, como el de las ánimas del purgatorio, el de la coronación de la Virgen, las apoteosis de los santos que en ella ingresan, el de la Santísima Trinidad, el del Triunfo de la Cruz, el del Juicio Final, y los asuntos relativos a la exaltación del sacramento de la Eucaristía. Cuando se desliga de las anteriores composiciones para aparecer como motivo único, es frecuente que se trate de decoraciones de bóvedas o de cúpulas.

Una importante propuesta plástica renacentista acerca del Cielo y la corte celeste la debemos al pintor florentino Rafael Sanzio (1483-1520). Se trata del fresco "La Disputa del Sacramento" de la Estancia Vaticana de la Signatura. (Fig. no. 45) Rafael nos muestra un Cielo en cuya composición los santos aparecen colocados en forma semicircular sobre una hilada de nubes sostenidas por querubines. El grupo central compuesto por Cristo, María y san Juan Bautista, se destaca adelantando una vaporosa peana sobre la que se posan. Esa hilada semicircular de nubes aparecerá como solución en muchas de las obras pictóricas sobre el tema separando los planos celeste y terrestre, en lo que comúnmente se llama "rompimiento de gloria".

La obra de Rafael debió haber sido bien conocida por el cardenal Roberto Belarmino, (1542-1621) quién tanto interés tenía en esta postrimería, como se estableció en el primer capítulo. Sin embargo, la descripción del lugar del eterno reposo de las almas justas no fue asunto que inquietara al cardenal. Las alusiones en su descripción de la "Casa de Dios" a mansiones construidas con metales y piedras preciosas no parecen haber despertado mayor interés de los artistas, que optaron por hacer referencia al lugar celeste por medio de las nubes, o más concretamente de los voluminosos *cumulus nimbus*. Los pintaron bien fuera tal y como eran vistos y percibidos al elevar la vista al firmamento o modificándolos para hacerlos aparecer como firme base de sustentación, cambiando el color blanco por grises en todos los tonos.

Lo que sí parece haber despertado el interés de los artistas fue la descripción que Belarmino hace de la corte celeste, puesto que les permitía ordenarla en las nueve jerarquías que proponía, mostrando en sus obras a los cortesanos de la gloria siguiendo el orden propuesto por el prestigioso cardenal. Una obra muy cercana en su desarrollo iconográfico a sus escritos es la pintura al fresco de la bóveda del coro de la basílica del monasterio de El Escorial, trabajo del pintor genovés Lucas Cambiaso (1527-1585) conocido en España como *Luqueto*. Felipe II lo había llamado para encargarle los frescos de la basílica de su recién construido palacio-monasterio. Llegó a España a la edad de 56 años el día 31 de octubre de 1583. Era famoso por su enorme capacidad de trabajo y por la velocidad con que llevaba a cabo sus obras. Esta precipitación iba con frecuencia aparejada de cierta falta de calidad en los resultados. Se dice que terminó su trabajo en ocho meses.<sup>345</sup>

La decisión de dedicar el enorme espacio de la bóveda del coro de la basílica para pintar el Cielo provino del propio Rey. El proyecto original que Cambiaso presentó al monarca contemplaba las figuras dispuestas en una composición circular, pero no fue aceptado pues a criterio del rey no estaba clara la organización jerárquica y se abusaba del uso de los escorzos. Imbuido sin duda del espíritu de Trento, quería orden, claridad e integridad. Señaló que:

“Los santos del Cielo no estaban todos en el mismo lugar como aparecían representados en el dibujo de Cambiaso, sino recompensados según sus méritos y ordenados según sus jerarquías,

<sup>345</sup> Rose Marie Mulachy. A la mayor gloria de Dios y el Rey, la decoración de la real basílica del monasterio de El Escorial, Madrid, 1992, pág. 85.

entre las cuales había más superiores y más nobles, y muchas otras inferiores. Este razonamiento, realmente más piadoso que pictórico, expuesto por una persona tan eminente, destruyó el dibujo más inspirado que jamás saliera de la pluma de Cambiaso y así fue obligado a hacer otro conforme a la idea del Rey, con las jerarquías celestiales dispuestas en orden".<sup>346</sup>

No es remoto que tuviera en mente el orden de las nueve jerarquías celestes propuesto por Belarmino en su '*Segundo Opúsculo*' ya comentado algunos párrafos atrás. Darle gusto al rey produjo una obra rígida y monótona con las figuras superpuestas. (Fig. no. 46) Cambiaso manejó su composición como un cuadro de altar ampliado a dimensiones gigantescas, aunque hay que reconocer que la tarea de pintar tan enorme espacio como el que representaba la bóveda no era tarea fácil y probablemente ningún fresquista del momento hubiera encontrado la solución.<sup>347</sup>

Pero si bien la obra es deficiente por lo que respecta a su composición y ejecución, es un interesante intento de representación del Cielo. Cómo es de suponerse, la Santísima Trinidad preside la composición,<sup>348</sup> rodeada de un luminoso resplandor dividido en dos por el arco en que reposan el Padre y el Hijo, quienes asientan sus pies sobre un cubo de piedra. mientras que en lo alto aparece la paloma con las alas extendidas. (Fig. no. 47) El cubo tiene en esta obra el valor simbólico asignado al número cuatro, significando la tierra material, nuestro planeta. El cubo es, como bien lo hace notar el historiador Juan Francisco Esteban Lorente, la figura estable por excelencia, "símbolo de Dios inmutable".<sup>349</sup> Festonando el halo se encuentran una hilera de querubines cuyas alas se tocan en las puntas de tal manera que todas juntas crean la ilusión de un lazo, muy en línea con las mándorlas góticas que acompañan al Cristo Juez. A los lados del cubo están la Virgen María y un poco más alejado, se encuentra san Juan Bautista. El coro más próximo a la Trinidad es el de los apóstoles, que reciben de lleno el resplandor del halo. En sentido descendente se encuentran todos los demás coros, con multitud de santos portando sus atributos. (Fig. no. 48) Conforme la bóveda se acerca al muro, la composición se adaptó al espacio y todo lo largo el pintor llevó a cabo en dos hileras una representación complementaria de coros de santos. No son desde luego las nubes lo que Cambiaso pintaba mejor y en el caso de la gloria del Escorial más parecen pesadas masas pétreas que diáfanos formaciones vaporosas.

Algo que llama la atención desde la primera vez que se mira esta obra, es la gran cantidad de ángeles músicos presentes. Ello refuerza la idea de que la obra responde a la profunda devoción de Felipe II por la perpetua alabanza y loa que se debe a la Santísima Trinidad y para llevarla a cabo nada mejor que disponer de los medios plásticos para representar el texto del salmo 150:

¡Aleluya!  
Alabad a Dios en su santuario,  
Alabadle en el firmamento de su fuerza,  
Alabadle por sus grandes hazañas,  
Alabadle por su inmensa grandeza.

<sup>346</sup> *Ibidem*. Pág.89.

<sup>347</sup> *Ibidem*. Pág.91

<sup>348</sup> Para Rose Marie Mulachy, cuya obra se cita en este apartado, el estudio del fresco debe situarse en el contexto del funcionamiento del propio coro, espacio dedicado a la loa comunitaria, y de la participación de Felipe II, preocupado de que en la Basílica no cesara nunca la alabanza a la trinidad, a la cual tenía gran devoción su padre el emperador Carlos V. *Op.Cit.* Pág. 91

<sup>349</sup> Juan Francisco Esteban Lorente, *Tratado de Iconografía.*, pág. 68. El autor alude en su texto al fresco de Cambiaso como un ejemplo magnífico de la representación del cubo con esta significación.

Alabadle con clamor de cuerno,  
 Alabadle con arpa y con cítara,  
 Alabadle con tamboril y danza,  
 Alabadle con laúd y flauta,  
 Alabadle con címbalos sonoros,  
 Alabadle con címbalos de aclamación.  
 ¡Todo cuanto respira alabe a Yavhe!  
 ¡Aleluya!

Si bien la obra de Cambiaso da puntual cuenta de la jerarquía celeste, ocupándose de los ángeles y de los coros de santos, ignora al alma común. Y es que pocas veces es representada en lo individual, por lo que no deja de ser muy interesante la que corrió a cargo del pintor valenciano Francisco Ribalta, (1565-1628) titulada *Anima Beata* (Fig. no. 49) representación del ciudadano común del Cielo,<sup>350</sup> alma anónima sin más heroísmo que el de haberse salvado. La pintura deja ver, bañada en luz, con apenas una suave sombra, un rostro dulce, sereno, con expresión típica de beatitud, abundante melena rizada y revestida de blanca veste celeste festonada en el escote con una cinta engarzada con perlas y rubíes. Alrededor de la cabeza, se aprecia un halo resplandeciente que la enmarca. Con una formación enteramente escurialense y cercano al tenebrismo, Ribalta trabajó la sombra a partir de una luz manipulada y dirigida sobre los cuerpos, que surgen de la penumbra.<sup>351</sup> Desde el punto de vista iconográfico la obra es sumamente interesante precisamente por la poca atención que la plástica prestó al tema y ese es quizá el mayor mérito de esta pintura. El modelo de Ribalta trascendió. Existe en el museo del Real Monasterio de San Joaquín y Sana Ana de Valladolid una obra de escultura en cera, que la cédula de identificación titula "Los Novísimos", datada en el siglo XVIII, de autor desconocido y procedente de Nápoles,<sup>352</sup> que es extraordinaria por su realismo y perfección en el oficio. Consistente en la representación de los rostros del alma salvada, de la purgante, de la condenada y la de un moribundo, en la que se puede apreciar que su autor usó para el ánima salvada el modelo del valenciano. (Fig. no. 50) Como veremos en su lugar pertinente, el *anima beata* encontró su lugar en la pintura novohispana.

La gráfica flamenca se ocupó del tema de la gloria y del taller de Juan Bautista Vrints salió un hermoso grabado sobre diseño de Martín de Vos titulado *Tertium hoc novissimum*, tercera postrimería. (Fig. no. 51) Vos imaginó un Cielo dispuesto a partir del Verbo Encarnado, que situó en el registro inferior y al centro, con el Padre arriba, rodeado de los personajes que recibieron la Revelación en el Antiguo y el Nuevo Testamento, y al Espíritu Santo en medio de los dos. Cristo viste de blanca túnica, rodeado de su Madre y los santos y santas que siguieron con heroísmo su doctrina y dieron testimonio de Él aún a costa de sus vidas. A ambos extremos, dos grupos de músicos, con instrumentos antiguos unos y con aquellos propios de los tiempos del grabado los otros, amenizan el momento.

<sup>350</sup> La pintura es parte de una serie que cubre las representaciones de los condenados y las ánimas purgantes.

<sup>351</sup> Opinión expresada por Fernando Benito Domenech. Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo. Págs. 27-28

<sup>352</sup> Estas figuras de cera provenientes de los talleres napolitanos debieron ser populares. De Nápoles provenía la figura de cera "de colores" de una alma siendo engullida por Leviatán que menciona el tratadista sevillano Francisco Pacheco: "Uno destes [condenados] de horrible figura, cercado de un demonio serpiente o quimera, dando crueles gritos, que eriza el pelo, imita una de las almas, y es la del infierno, que hizo de cera de colores Juan Bernardino de Nápoles, insigne pintor, que es horrible a la vista". Podemos presumir, ante la evidencia de las figuras de Valladolid, que no sólo se realizaban figuras de los condenados, sino de las postrimerías en general y de muchas otras imágenes. Francisco Pacheco, El Arte de la Pintura, pág. 314.

Puede decirse que en general, la gran cantidad de figuras en las pinturas que abordan el tema del Cielo, trae como resultado composiciones abigarradas, poco claras y confusas. Baste citar el ejemplo de la obra titulada "El Paraíso", ejecutada entre 1587 y 1590 por Tintoretto que se encuentra en la sala del Magior Consiglio del palacio ducal de Venecia.

La revisión de la obra europea sobre los novísimos a que me he dedicado en este capítulo, expone el origen de la iconografía novohispana sobre esta creencia. En el capítulo siguiente se estudiará la obra realizada en la Nueva España, en la que se podrá apreciar como el tema se adaptó a la idiosincrasia local.

## ***II- Tres siglos de pintura novohispana de novísimos. Obras dedicadas al género novísimos. Obras dedicadas a las postrimerías: muerte, juicio, infierno y gloria.***

La producción de obras pictóricas sobre los novísimos llevada a cabo en la Nueva España es significativamente menor a la de la Metrópoli, donde la religión católica llevaba muchos siglos de haber sido implantada y existían muchas más iglesias y conventos, sin contar con que en España residían las máximas autoridades religiosas y civiles de todos los Reinos del Imperio. La teología de las postrimerías, como se ha podido ver en el capítulo anterior, contaba por lo tanto con muchos años de tradición figurativa.

En los nuevos Reinos de Indias, el tema no podía sino manifestarse plásticamente desde los inicios de la evangelización. El material que presento en este apartado es una selección de obras novohispanas sobre el tema que sustentan el interés por la promoción de la doctrina mediante el uso del arte de la pintura, al tiempo que se aprecia cierta cercanía en su iconografía con la sociedad local.

La Teología de los novísimos, que plantea la historia del hombre como un ciclo cerrado que empezaba con su creación, relatada en el libro del "Génesis", y terminaba con su plenitud en el día del Juicio Final, anunciado en múltiples textos a lo largo de todas las Escrituras, se hizo presente desde el comienzo de la indoctrinación en los lienzos didácticos, en los murales pintados sobre los blancos muros de los conventos y en relieves de ornamentación arquitectónica de las iglesias y capillas posas. Como es bien sabido, las imágenes eran útiles sobre todo porque al principio los frailes no dominaban la lengua de los indios. Tal era el caso de fray Luis Caldera o de fray Jacobo de Testera, que iban de pueblo en pueblo con grandes cuadros en que los que estaban pintadas las postrimerías, y para que los indios se dieran una idea del infierno, fray Luis preparaba un horno en el cual echaba perros, gatos y otros bichos prendiéndole fuego, simulando de esa manera, conforme se escuchaban los aullidos de las pobres bestias, un leve asomo de lo que serían los sufrimientos de los condenados en el infierno.<sup>353</sup>

La representaciones de las postrimerías aparecieron también en piedra tallada,<sup>354</sup> como se puede observar en la capilla posa dedicada a san Miguel Arcángel del convento franciscano de Calpan, Puebla, (Fig. no. 52) obra labrada por lapidarios indígenas y que tuvo como fuente grabados europeos de los últimos lustros del siglo XV, en este caso, como ya quedó dicho, se trataba de un grabado de Fadrique de Basilea. (Ver fig. no. 33) Tanto el grabado como la talla novohispana se refieren escuetamente a los artículos séptimo y undécimo del *Credo*, es decir a la

<sup>353</sup> Robert Ricard, *Op. cit.*, pág. 193.

<sup>354</sup> Santiago Sebastián *et alii*, *Iconografía del Arte del Siglo XVI en México*, pág. 81.



postrimería del Juicio Final y la resurrección de la carne, muy a propósito tratándose de la época de la enseñanza del catecismo. Para Santiago Sebastián,<sup>355</sup> siendo el arcángel Miguel a quien corresponde presentar las almas a Dios para conducir las almas al paraíso,<sup>356</sup> era lógico que la representación del Juicio Final se hubiera elegido como adorno en esta capilla. Puede ser, pero desde luego con o sin arcángel el Juicio Final era uno de los temas más importantes -mucho más desde luego que el del arcángel san Miguel- en el programa de catequesis de los misioneros y no podía faltar.

Del mismo modo que en la Metrópoli, en la Nueva España se recurría también a representaciones que sin tocar el tema lo anunciaban invitando a los fieles a reflexionar en los novísimos, como es el caso del llamado "árbol de la vida". Las composiciones locales recuerdan desde luego la obra gráfica y pictórica europea en lo fundamental, pero tienen la peculiaridad de hacer aparecer al pecador no implorante ante Jesús, (ver figura no. 18) ni en medio de una gran francachela, (ver fig. no. 19) sino elegantemente vestido, a la sombra de la copa del árbol con los ojos entornados y el gesto reflexivo y melancólico. Esta actitud trae a la memoria una escena del ciclo iconográfico de dos grandes santos, escena en que se muestran meditando en las consecuencias de su vida terrenal respecto a su destino eterno, reflexión que produjo en ellos un cambio radical de vida. Me refiero a santa María Magdalena ante sus perfumes y a san Agustín recostado a la sombra de un árbol con el libro en la mano en las que ha leído el texto que le repite el ángel: *tolle lege, tolle lege*.

Todo el drama anterior está presente en una pintura anónima del siglo XVIII (Fig. no. 53) obra de factura popular inspirada en algún grabado, en la que es el cristiano común al que contemplamos en el momento de esa severa reflexión sobre la muerte y la manera como ha estado viviendo, que en los santos aludidos produjo la conversión. La obra hace presente, al igual que las europeas, la idea de la intercesión de la Virgen María, la que sin duda puso en la mente del mundano caballero reflexión tan saludable. No sólo se puede decir sobre esta tela que oficio del artista es muy descuidado, sino que también parece haber olvidado integrar a la obra el motivo de la campana, por lo que no resulta claro por que Jesucristo lleva en la mano un martillo.

Con este tipo de obras se invitaba al espectador a reflexionar sobre el grave peligro que implicaba vivir en el lujo y la molicie, así como a cobrar consciencia de la fugacidad de la vida y la incertidumbre sobre el momento en que habrá de acabar. ¿Quién podía garantizar al irse a dormir, que no despertaría en el otro mundo?

### ***Obras dedicadas al género novísimos.***

No se conocen obras novohispanas que tengan por tema el concepto de novísimos en composiciones a base de un medallón central rodeado de cuatro de menor tamaño con la representación de cada una de las postrimerías, como en su momento hemos visto que existieron en España, de las cuales sólo por recordar algunas cabe volver a citar la "Mesa de los pecados" del Bosco, o las telas de autor desconocido del Museo de Burgos y de la iglesia de santa Eulalia de Paredes de Nava, Palencia. Pero no quiere esto decir que la representación de los novísimos hubiera estado ausente en la plástica local, ya que si estuvo presente en tanto cuanto concepto escatológico, aunque sin la fuerza de imagen doctrinal que poseían las pinturas españolas. Dos fueron los modos en que los novísimos se abrieron camino en el arte:

<sup>355</sup> *Ibidem*, pág. 82.

<sup>356</sup> Según la tradición, la función del arcángel en el juicio es la del "pesador de almas", por lo que se le representa con la balanza, presentando después las almas a Dios para que dicte sentencia y no sólo la de llevarlas al paraíso.

- A través del discurso de un retablo.
- Incluyendo las postrimerías del Infierno y la Gloria en los grandes lienzos del Juicio Final.

Del primero existe como ejemplo un interesante retablo en la iglesia parroquial de Tecali, Puebla. Aprovechando una gran tela sobre el purgatorio, de esas que tienen el tono apocalíptico de las del Juicio Final y que probablemente pertenecía al altar de la cofradía de las benditas ánimas del lugar, y pensando sin duda alguna en los novísimos, se decidió convertir el altar de ánimas en uno de novísimos, agregándose las telas de los costados que aluden a las postrimerías, obras simples y sinceras de muy humilde oficio. El resultado fue este improvisado retablo de tipo narrativo que pretende ser una sucesión de los acontecimientos que se desatarán en el fin del mundo.<sup>357</sup> Se desconoce la autoría de la pintura principal y de las de alrededor, a todas luces de distintas épocas. El lienzo central, de pincel docto, fue hecho a devoción y solicitud de don Diego Silvestre y de su esposa doña Isabel Melo en el año de 1748, según sabemos por el texto de la parte inferior, justo junto al retrato de don Diego, que nos mira elegantemente vestido con las manos juntas al pecho.

La primera postrimería está representada por medio de un esqueleto erecto sobre un montículo en pose frontal con la guadaña en mano. Debajo se ven dos escenas que ocurren en el Paraíso Terrenal, del lado izquierdo vemos a Adán y Eva bajo la fronda del árbol del Bien y del Mal siendo tentados por la serpiente, y en el derecho los vemos siendo expulsados por el arcángel san Miguel, puesto que pecaron al desobedecer el mandato de Dios y el pecado es la pérdida de su amistad, la muerte del alma, amén de que el más severo de sus castigos fue precisamente perder la inmortalidad para ellos y para su descendencia, por lo cual es muy oportuno presentar en la pintura a los responsables de que los humanos tengamos que morir sin remedio, fuera cual fuera su rango, posición o méritos. Bien claro queda expresado en la escena inferior del lienzo, donde sobre un fondo ígneo aparecen en vez de personajes, atributos de todo tipo de potestades civiles, eclesiásticas y militares. (Fig. no. 54)

Sobre la pintura de la muerte, se colocó el cuadro del juicio. (Fig. no. 55) El alma, que recién se ha separado del cuerpo, atiende a su ángel guardián que le muestra el libro de sus obras buenas, al tiempo que un grupo de negruzcos y monstruosos diablos parecen esperar su turno con el libro de los pecados. Sobre la nube, el buen Jesús oportunamente dictará la sentencia, asistido por un angelito que sostiene la cruz posada al lado de los clavos. La intención de la obra es claramente la de mostrar el juicio particular o individual que se repetirá en forma pública durante el Juicio Final, del que supuestamente ya se ocupó el cuadro de ánimas.

En la pintura sobre el infierno (Fig. no. 56) se ve en medio de la hoguera una alma de cuerpo moteado y amarillento, aspecto que recuerda al tigre u *ocelotl*, animal de la fauna americana al que se refiere fray Bernardino de Sahagún como "tigre de pelo bermejo y manchado de negro".<sup>358</sup> Este animal estaba asociado a los "días mal afortunados", de tal manera que quienes nacían bajo el signo *ce ocelotl*, tanto hombres como mujeres, eran perseguidos toda su vida por la mala fortuna, se comportaban en forma viciosa y eran muy dados a la lujuria,<sup>359</sup> por lo que bien pudiera tratarse del alma en pena de alguien cuya mala fortuna lo hubiera perseguido hasta el Infierno. Un diablo le pincha con el tridente por atrás, al tiempo que los otros dos aguardan su turno para torturarla.<sup>360</sup> En la parte superior se puede ver la figura de Jesús y el angelito crucífero en medio de un resplandor.

<sup>357</sup> Ver Clara Bargellini, Monte de Oro y Nuevo Cielo, composición y significado de los retablos novohispanos, pág. 127.

<sup>358</sup> Bernardino de Sahagún, Op. cit. pág. 621.

<sup>359</sup> Ibidem, pág. 224-225.

<sup>360</sup> Otra posibilidad que justificaría la piel manchada podría ser la peste.

La representación de la gloria (Fig. no. 57) se limita a mostrarnos una alma asistida por dos ángeles, que seguramente tienen la misión de guiarla o acompañarla hasta ser recibida por Jesús, mostrado de pie y con un angelito a cada lado.

La segunda manera de hacer presente la devoción de los novísimos se percibe cuando se observa el panorama general de las pinturas del "Juicio Final", puesto que se hace evidente que en gran parte de ellas se rebasa el tema del juicio para incluir en las telas las postrimerías del cielo y el infierno, e inclusive al purgatorio, presentando al espectador el horizonte completo de lo que ocurrirá después de la vida finita, por lo que se puede decir que las obras con estas características pertenecen conceptualmente al género novísimos. Tal suposición la pude comprobar al encontrar en la iglesia del convento dominico de San Juan Bautista Coixtlahuaca, una tela sobre el Juicio Final pintada en el siglo XVII, obra de un artista de modesto pincel, (Fig. no. 58) y en cuya cartela (Fig. no. 59) aparece el siguiente texto alusivo a las cuatro postrimerías:

"Muerte, juicio, infierno y gloria, no apartes de tu memoria".

Paso ahora a dedicarme a la obra que sobre cada una de las postrimerías se llevó a cabo, haciendo la salvedad de que infiernos y cielos se encuentran fundamentalmente representados, como ya quedó explicado, en los grandes lienzos del Juicio Final, que para efecto de este trabajo denominaré indistintamente de "novísimos".

### ***Obras de las postrimerías.***

#### ***La muerte.***

La cristiandad novohispana estaba regida en lo religioso y en lo civil por una serie de disposiciones que se ocupaban del momento más trascendente de la vida de un hombre, procurando con ellas la salvación del alma. La Iglesia cristiana desde tiempo inmemorial había previsto la necesidad de que los fieles murieran en gracia, para lo cual había instituido no sólo el sacramento de la Extrema Unción, que preparaba el alma de los moribundos para un venturoso encuentro con el Justo Juez, sino sobre todo el sacramento de la penitencia, eficaz medio de recuperar la amistad divina. También las leyes civiles tomaron como propio el asunto, y en el caso de España, el vetusto cuerpo de leyes conocido como las Siete Partidas, vigente en todos los territorios del Imperio Español, incluía en la Primera Partida una serie de disposiciones sobre la forma de morir,<sup>361</sup> ordenando a los parientes acudir inmediatamente al sacerdote disponible en el lugar para que llevara a la casa del enfermo el *Corpus Domini* (Eucaristía), una candela encendida, -que rara vez falta en las figuraciones de la "Buena Muerte"- una cruz, agua bendita y los santos óleos. El religioso debía caminar hacia la casa del enfermo haciendo sonar una campanilla para que quienes le escucharan oraran y se humillaran ante el paso del viático. El enfermo por su parte debía pensar primeramente en su alma, antes aún de acudir al médico para remediar los males de su cuerpo. Una vez que se había confesado de sus pecados mortales y había sido absuelto de ellos, ordenaban las Partidas que se le rociara con agua bendita y recibiera la Sagrada Eucaristía. Si la enfermedad era de extrema gravedad, acto seguido se le debía de administrar el sacramento de la Extrema Unción, según lo recomendaba Santiago Apóstol en su epístola: "¿Está enfermo alguno entre vosotros? Llame a los

<sup>361</sup> Hilda Lagunas Ruiz cita en su artículo "La salvación del alma y el ceremonial fúnebre, Valle de Toluca, siglos XVII-XVIII", publicado en la revista "Coatepec", año 5 no. 6, otoño e invierno 1997, varias disposiciones contenidas en la Primera Partida, Título IV, leyes XXXVII, XXXVIII, XXXIX, LXIX y LXX, que son a las que he hecho referencia. *Op. cit.*, págs. 31-32."



presbíteros de la Iglesia que oren sobre él y le unjan con óleo en el nombre del Señor".<sup>362</sup> Este benéfico sacramento se aplicaba ungiendo con el óleo sagrado los ojos, orejas, nariz, boca, manos, pies, a los hombres el pecho y a las mujeres el ombligo. El agonizante así ungido recibía como beneficio el que se le borrarán las faltas veniales, evitando así el purgatorio, y además dejaba de temer a la muerte y se encendía en el un ardientemente anhelo de unir su alma con Dios.

En la Nueva España los medios plásticos dejaron escaso registro respecto al momento en que ocurre la muerte y el alma abandona el cuerpo.<sup>363</sup> El tema de la muerte del justo o la buena muerte está enfocado fundamentalmente a la representación de la muerte de algunos santos, como la de san José y las de varios miembros de la Compañía de Jesús.<sup>364</sup>

San José fue muy popular en la Nueva España, pero no se piense que siempre fue famoso. Su culto dentro del catolicismo es tardío y no existió prácticamente durante la Edad Media, siendo la propia Iglesia la interesada en reducir a José a un simple personaje accidental, un esposo irrelevante de la Virgen María. El Historiador de Arte Louis Réau informa que en los autos sacramentales del Teatro de los Misterios que se escenificaban en tiempos medievales, José representa el papel del tonto de la comedia.<sup>365</sup> El rescate de su dignidad empieza a principios del siglo XIV con el poema en su honor *Josephina* del teólogo Juan Gerson y la fiesta en su honor quedó instituida para el 19 de marzo durante el pontificado de Sixto IV (1471-1484). La popularización de los relatos apócrifos sobre san José corrió a cargo del fraile dominico Isolano, quien en 1522 redactó en Pavía un *Sumario de los dones de San José*, en el que el episodio de su muerte reviste especial importancia. Después del Concilio de Trento, el culto de san José adquirió impulso, consagrándose gracias a la devoción que le profesaron santa Teresa de Ávila y los santos fundadores san Ignacio de Loyola y san Francisco de Sales. Este último lo llegó a considerar como el "mayor de todos los santos" y lo convirtió en patrón de las religiosas salesianas de la Orden de la Visitación.<sup>366</sup>

En el ciclo iconográfico de san José se incluyó con especial relevancia, claro está, el momento de su muerte, tema que se conoce como "El tránsito del Señor San José". Ciertamente, nadie como él tuvo la suerte de ser asistido en el trance final por Cristo mismo, por lo que como consecuencia de su popularidad en aumento, se le consideró como el patrono de la buena muerte. En el apócrifo titulado *La Historia de José el Carpintero*, escrito en copto, probablemente en el siglo IV sobre un original anterior de origen griego,<sup>367</sup> se narra en forma de conversación de Jesús con sus apóstoles, la vida y muerte de José a los ciento once años de edad. Sintiendo que se acercaba la hora, acudió al

<sup>362</sup> Epístola de Santiago 5, 14.

<sup>363</sup> A pesar de que el espectro de la muerte se hiciera presente en forma tan dramática como pudo haber sido las enormes mortandades producidas por las pestes que sufrieran sobre todo los indios, no he encontrado obra sobre el tema de la buena muerte en cuanto tal, como a las que me he referido al tocar el entorno europeo.

<sup>364</sup> Son pocos los ejemplos de figuraciones de la buena muerte de otros santos, entre los que podrían incluirse la de san Nicolás de Tolentino o el caso del tema conocido como "El tránsito de la Señora Santa Ana", lienzos ambos del pintor Miguel Cabrera, perteneciente el primero a la colegio de Vizcainas y el segundo a un coleccionista particular y publicado por Guillermo Tovar en el libro "Miguel Cabrera, pintor de cámara de la Reina Celestial". Invermexico, Grupo Financiero, México, 1995.

<sup>365</sup> En el ejemplo citado por este prestigioso iconógrafo, el papel de José es por demás chusco. En el momento del parto, María lo envía a buscar una linterna, pero estornuda apagando la vela. Luego le pide un plato de sopa caliente, pero se tropieza y vuelca el caldero. Como no tenía pañales, para arropar al recién nacido le ofrece sus calzones agujereados. Avaro y mezquino, guarda en un cofre las ofrendas de los Reyes Magos y paga de mala gana el óbolo al templo en el día de la presentación del niño, etc. etc. Louis Réau. *Op. cit.*, vol. 4, tomo 2, pág. 164

<sup>366</sup> *Ibidem.* pág. 166.

<sup>367</sup> *Historia de José el Carpintero*, en los *Evangelios Apócrifos*, Editorial Porrúa, México 1992.



Templo de Jerusalén para pedir a Dios su asistencia en tan trascendente momento. Cito el siguiente pasaje:

"Ahora, pues, Señor mío, haz que tu ángel esté al lado de mi alma y de mi cuerpo para que esta recíproca separación se consume sin dolor...No permitas que las olas de ese río de fuego, en que han de ser acrisoladas todas las almas antes de ver la gloria de tu rostro, se vuelvan furiosas contra mí. ¡Oh Dios, que juzgas a todos en verdad y en justicia, ojalá que tu misericordia me sirva ahora de consuelo, ya que tú eres la fuente de todos los bienes y a ti se te debe toda la gloria por eternidad de eternidades! Amen". <sup>368</sup>

De regreso a Nazaret, cayó enfermo de gravedad. Se dolió profundamente de sus culpas al sentirse alcanzado por la muerte y pidió a su hijo consuelo. Jesús entró en el aposento donde agonizaba y al verlo exclamó:

"Salve, mil veces, querido hijo. Al oír tu voz, mi alma recobra su tranquilidad. Jesús, mi Señor; Jesús, mi verdadero rey, mi salvador bueno y misericordioso; Jesús, mi libertador; Jesús, mi guía; Jesús, mi protector; Jesús, en cuya bondad se encuentra todo; Jesús, cuyo nombre es dulce y potente en la boca de todos; Jesús, ojo que ve y oído que oye verdaderamente; escúchame hoy a mí tu servidor, cuando elevo mis ruegos y vierto mis lamentos en ti. Es verdad que tú eres Dios. Tu eres el Señor, según me lo ha repetido muchas veces el ángel..."<sup>369</sup>

Conmovido por las palabras de su padre y ver como la muerte se iba enseñoreando de él, Jesús no pudo contener el llanto. Llegó entonces María y se puso a los pies del bendito anciano. Se acercaron también los hijos que había tenido José de su primer matrimonio. Jesús, que se había colocado en la cabecera del lecho, puso su mano en el pecho de su padre y notó que su alma había subido ya a su garganta para dejar el cuerpo, <sup>370</sup> más no había llegado aún el momento supremo de la muerte. Instantes antes de que muriera, Jesús vio a la muerte venir por el sur, acompañada del Diablo y sus legiones, vestidos todos de fuego y cuyas bocas vomitaban humo y azufre. Al tender la vista, el agonizante pudo ver aquel cortejo y sus ojos se nublaron de lágrimas. Cuando Jesús observó el suspiro que en su padre produjo la visión, se levantó y conminó al Diablo y su corte a desaparecer. La misma muerte se llenó de pavor ante el poder de Jesús. Al ver el alma de su padre nutricio salir con el suspiro, la encomendó a Dios su padre eterno, y bajaron Miguel y Gabriel a cubrirla con lienzos de seda y llevarla hasta el cielo. Ante el cadáver de su padre, Jesús exclamó:

"¡Oh muerte, de cuántas lágrimas y lamentos eres causante! Mas este poder te viene de Aquél que tiene bajo su dominio todo el universo. Por eso tal reproche no va tanto contra la muerte cuanto contra Adán y Eva. La muerte no actúa nunca sin orden previa de mi Padre...¿Y que impide ahora que haga yo oración a mi buen Padre para que envíe un gran carro luminoso que eleve a José, para que no guste las amarguras de la muerte...?"<sup>371</sup>

<sup>368</sup> Ibidem, pág. 91.

<sup>369</sup> Ibidem, pág. 92.

<sup>370</sup> Existía la creencia que al exhalar el último suspiro, el alma abandonaba el cuerpo por la boca.

<sup>371</sup> Historia de José el Carpintero, pág. 94.

El rescate de esta hermosa tradición marcó la pauta y los personajes anónimos que morían en el lecho de los grabados medievales fueron desplazados por el buen carpintero José. Bien morir era morir como le había ocurrido a él, en el lecho, rodeado de los parientes más próximos, asistido por Jesús como él mismo lo había sido y que se hacía presente en la Eucaristía.

Los cristianos podían morir como José; asistidos por Jesús, pues para eso había dejado a los apóstoles, sus sucesores, y a todos los sacerdotes de la cristiandad que vendrían después de ellos. Para eso se habían instituido el sacramento de la Eucaristía, el de la penitencia, y el de la extrema unción que ellos administraban, el óleo sagrado que liberaba de las culpas y producía la gracia. A la muerte del justo los ángeles acudirían prestos a transportar su alma hacia la gloria y por el poder de Cristo los demonios huirían confundidos.

El tema del Tránsito de san José apareció pronto en la pintura novohispana. Del siglo XVII se ha conservado una obra atribuida a Luis Juárez, (Fig. no. 60) inspirada seguramente en algún grabado u obra de procedencia europea, en la que vemos morir a José en un entorno doméstico propio de la época de la pintura, que dicho sea de paso nos permite repasar aspectos del mobiliario y las costumbres, pues muere en una cama de la cual podemos ver la recia piecera de madera rematada por una voluta, posiblemente roble, una fina manta con dibujo de hojas en cuadrícula, una mesa con un mortero, una copa que parece de alabastro, una cuchara de palo y un plato de metal, artículos relacionados con los medicamentos que se suministraban a los enfermos. Aparecen también un libro sobre la mesa con cubierta de vitela y un gato doméstico echado en el piso.

En el ambiente general de la escena prevalece lo hierático sobre lo emotivo, en atención al rango sacro de los personajes y en conformidad con el orden clásico imperante. La paleta del artista se luce en el vivo colorido del cuadro, en el que resaltan el rojo encarnado de la túnica de Cristo, los varios tonos de verde de la manta y los ocre de las túnicas de los ángeles. Para el historiador Manuel Toussaint la pintura de Luis Juárez se caracteriza por su profundo misticismo y por su perfecta homogeneidad,<sup>372</sup> cualidades que podemos constatar en esta tela. La composición consta de dos registros, la escena de la muerte y el rompimiento de gloria. El manejo de la luz es artificioso, velándose casi totalmente el fondo a excepción del extremo superior izquierdo, en el que se pueden ver en un aposento contiguo a una serie de personas a las que un ángel parece entregar las velas, pudiéndose tratar de los hijos de José que menciona el apócrifo. La iluminación se concentra en los personajes y en los objetos que aparecen en primer término. En el registro inferior, el padre putativo de Jesús aparece recostado sobre la almohada, vestido con una camisa blanca, y dirigiendo el rostro hacia su Hijo, al que contempla con una mirada triste, no desprovista de cierta resignación. El José del siglo XVII, está muy lejos del anciano grotesco de los relatos medievales. Es un hombre maduro, (que no concuerda con el anciano centenario del apócrifo) digno y hermoso, tal como lo vemos en esta tela. De pie, a su lado, está la figura de Jesús, de aspecto sencillo y diáfano si bien con cierta falta constructiva, como bien lo apuntó el autor antes citado, que también critica lo acartonado de los paños.<sup>373</sup> Está vestido con una túnica talar blanca y manto encarnado. Su actitud corporal es contenida, hasta cierto punto impávida, que se corresponde más con su carácter de Dios que con el de hombre e hijo que ve morir a su padre. El rostro, por demás inexpresivo, está pintado de un color rosa pálido. Un halo luminoso rodea su cabeza. Sentada en el suelo, a los pies del lecho, está la Virgen María, representada como una jovencita que dirige su mirada hacia el espectador. Reclina su cabeza sobre un paño que sostiene con su mano derecha mientras que apoya la izquierda,

<sup>372</sup> Manuel Toussaint, *Op. cit.* pág. 99.

<sup>373</sup> Manuel Toussaint recoge en la obra antes citada el comentario de Mateo Herrera sobre la pintura de Luis Juárez respecto a la falta constructiva de sus figuras y lo acartonado de los paños. *Op. cit.* pág. 99-

de largos y delicados dedos, sobre sus rodillas. La dulzura con que el artista pintó este bello y sereno rostro hacen de él el más notable de la obra, si bien hemos de hacer hincapié en la poca fuerza de su expresión facial, que apenas si muestra algún dolor. Los ángeles rodean el lecho, sin que se puedan distinguir los dos arcángeles del relato apócrifo. Visten todos amplias túnicas, llevan alas blancas, las manos extendidas y cabello rizado. Del lado derecho, un personaje contempla la escena al lado de la cabecera sosteniendo una vela encendida. La nube del rompimiento de gloria parece abrirse para recibir el alma del agonizante.

Otra pintura sobre el Tránsito del Señor San José, (Fig. no. 61) de autor desconocido,<sup>374</sup> es la que se encuentra en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, sito en el antiguo colegio Jesuita de san Francisco Javier. Esta vez se trata de una obra de finales del período barroco, a juzgar por los motivos de rocalla que utilizó el artista para marcar las divisiones de las diferentes escenas del lienzo, que desarrolla dos temas, el antedicho Tránsito y la muerte de san Francisco Javier. En la parte superior de esta tela de medio punto, se representa al arcángel san Miguel venciendo al demonio, lo cual es oportuno para las dos escenas. Parece osado dar a ambas muertes la misma importancia, pero así exaltaban las órdenes religiosas a sus paladines, tanto más que en este caso el colegio estaba bajo la tutela del jesuita Francisco Javier.

El espíritu de la escena de san José es manifiestamente barroco. Más de un siglo había pasado entre esta obra y la atribuida al pintor Luis Juárez a que me acabo de referir. Los cambios del sentimiento religioso de la sociedad se manifiestan en el tono emotivo y dinámico que refleja esta pintura que pretende mostrar a Cristo en la plenitud de sus sentimientos de hombre y de hijo. Ya no posa erguido y majestuoso al lado de su padre, sino que sentado a su lado le pasa el brazo derecho sobre el hombro y apoya su frente en la suya, compartiendo en este gesto su miedo y su angustia. Padre e hijo sufren juntos. María le toma al moribundo la mano y lo observa con resignación. En este momento el pintor se ha separado del texto del apócrifo que señala que durante la agonía María se encontraba a los pies de la cama, para ponerla a lado de ese buen hombre que con ella había compartido su vida y que yace en el lecho recostado sobre la almohada, pronunciando ante su hijo sus últimas palabras. Los ángeles que habrán de conducir el alma de José al Cielo hacen guarda detrás de ella.

El ambiente de la obra es de serenidad y resignación, pero también de profunda emoción, reflejada en las actitudes de los personajes. A los pies de Jesús aparece el siguiente texto: *O nimis felix nimis o beatus, cujus extremum vigiles ad horam, Chistus et Virgo simul astiterunt, ore sereno.* (abundante felicidad, demasiada dicha, quienes se mantienen vigilantes hasta la hora final, porque Cristo y la Virgen se congregarán a su lado). He ahí el propósito de la pintura y la lección que se pretendía dar con las representaciones de la muerte del justo: custodiar la virtud, no perder nunca la amistad de Dios, para que Cristo y su madre estén junto al lecho del moribundo en el trance final. Ningún otro cristiano habría de tener un tránsito así, pero para todos sería éste el modelo de la muerte ideal; no en balde san José era el patrono de la buena muerte, algo deseado por cualquier buen cristiano novohispano. Testimonio de lo anterior es la curiosa pintura de José de Alcívar, pintada en 1792, que se exhibe en el Museo de América de Madrid, en la que el santo aparece, junto con María, en su papel de mediador y en la que podemos ver a un grupo de personas que les entregan pequeñas notas con sus peticiones para que las hagan llegar a Cristo, que preside la escena. En las esquelas que se entregan a san José está escrita la siguiente frase: "Buena muerte".

<sup>374</sup> Que bien pudiera ser de José Padilla, pintor de los óleos sobre la vida de san Estanislao de Kostka para el mismo colegio.



En el entorno jesuita, la muerte del justo era uno de los temas obligados en las meditaciones de los Ejercicios Espirituales de san Ignacio de Loyola. Entre los miembros de la orden tenían buenos ejemplos de muertes ejemplares y los exaltaron en obras plásticas como modelos de un tránsito perfecto al Más Allá. Me refiero al fundador, san Ignacio de Loyola, (1491-1556) y a los novicios san Estanislao de Kostka (1550-1568) y san Luis Gonzaga (1568-1591).

La muerte del fundador de la Compañía de Jesús es el motivo de una pintura de Miguel Cabrera que se exhibe en el Museo Regional de Querétaro (Fig. no. 62) y que nos muestra a Ignacio acostado en el lecho, con la vela encendida en la mano, símbolo de su inquebrantable fe, y a su lado un religioso con un libro, probablemente los Evangelios, en la mano.<sup>375</sup> Ha cerrado ya los ojos al mundo exterior y parece concentrarse en la importancia del momento que está viviendo. Antes de exhalar su último suspiro murmura las palabras *Jesus, Jesus, Jesus* que escucha y recoge un hermoso niño Jesús que sostiene en su regazo María, quien vuelve el rostro al moribundo con una tierna sonrisa maternal. Rodean el lecho sus compañeros, uno de los cuales lee un libro piadoso.

Nada más alejado de los hechos históricos que esta iconografía, popularizada, según Héctor Schenone, por grabadores europeos como los hermanos Galle o de Mallery.<sup>376</sup> Ignacio, afectado de fiebre romana, murió solo, durante la noche, si bien su biógrafo Pedro de Rivadeneira (1526-1611) afirma que al amanecer del día de su muerte, 31 de julio de 1556, el enfermero se llegó a su lecho y le escuchó pronunciar el nombre de Jesús mientras levantaba las manos.<sup>377</sup> El deceso ocurrió antes de que Ignacio pudiera recibir el sacramento de la extrema unción, aunque el día 30 de julio había recibido la comunión y la bendición papal.

La vida del novicio jesuita Estanislao de Kostka (Fig. no. 63) fue pintada como parte de una serie de seis lienzos en medio punto que adornaban uno de los claustros del colegio jesuita de San Francisco Javier en Tepotzotlán, firmados por el artista José Padilla en 1769. El pintor dividió cada una de las telas en dos registros, marcados en la parte central verticalmente por curiosas estructuras de adornos de rocallas a modo de obelisco. Los jesuitas rodearon de una aureola la vida y muerte de este excelente muchacho que les proporcionaba un ejemplo del cumplimiento puntual de la voluntad de Dios y la entrega total a la vocación religiosa, desafiando inclusive la oposición paterna. Estanislao pertenecía a una aristocrática familia polaca. A los catorce años ingresó a realizar sus estudios en el colegio jesuita de Viena en compañía de su hermano Pablo. Clausurado el colegio y expulsada de Viena la Compañía de Jesús por el emperador Maximiliano II, los hermanos Kostka fueron recogidos en la casa de un príncipe luterano. El cambio afectó seriamente al piadoso adolescente, que se vio privado del ambiente de religiosidad al que era tan propicio. Su leyenda empieza a tejerse con motivo de una grave enfermedad, pues temeroso de morir sin poder ser asistido por un sacerdote, debido a que convalecía en un hogar protestante, se encomendó fervorosamente a santa Bárbara, quién acudió a su llamado con el ostensorio en la mano, acercándose dos ángeles a su lecho para administrarle la comunión. Habiendo recobrado la salud, María se le apareció con su Hijo en los brazos, para decirle que era preciso que ingresara a la Compañía de Jesús. No dudó un instante en seguir sus instrucciones y furtivamente se dirigió a Augsburgo para entrevistarse con Pedro Canisio, provincial de la Compañía en la Alta Alemania, quién lo envió a Roma para que iniciara su noviciado. A los nueve meses de iniciados sus estudios,

<sup>375</sup> Carlos Bundeto, *Op. cit.*, pág. 110.

<sup>376</sup> Héctor Schenone, *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos*, vol. 2 pág. 463.

<sup>377</sup> Pedro de Rivadeneira, *La vida de san Ignacio de Loyola*, pág. 254. La primera edición en castellano de la obra de Rivadeneira es de 1583.



Estanislao murió en su lecho, invocando a la Virgen, rodeado de todos los auxilios espirituales y asistido con las oraciones de sus hermanos de religión.

La pintura de Padilla recoge dos momentos en la agonía del novicio: la administración de los sacramentos y, como motivo principal, su muerte. El pintor debió haberse inspirado en grabados sobre la vida del santo<sup>378</sup> que podemos suponer circularon sobre todo en los círculos jesuitas. Siguiendo la tipología consagrada al tema, el lecho de Estanislao aparece al centro. Él reposa recostado sobre un almohadón, asistido por un hermano, mientras a su alrededor los demás miembros de la comunidad lloran y rezan, quedando en esas oraciones aludida la virtud de la caridad.<sup>379</sup> Uno de los hermanos lee en voz alta un libro, con seguridad el Nuevo Testamento en el pasaje de la Pasión, con el propósito de que el moribundo, que sostiene en la mano un grabado con el Rostro de Cristo, deje este mundo recordando su sacrificio y muerte. Estanislao muere como lo hacen los justos, es decir en público, predicando, dando por última vez a sus compañeros ejemplo de su aceptación total a la voluntad de Dios. El alma del santo sube al cielo al tiempo que pronuncia la frase que pone fin a su existencia terrenal: *llévame a ti, oh madre santa*. Y la Virgen María le espera con los brazos abiertos y rodeada de fulgores celestes. La escena superior derecha nos muestra el momento en que el sacerdote administra a Estanislao la extrema unción.

No es José Padilla, autor de la obra, sino un pintor mediocre, sobre cuya calidad artística Manuel Toussaint no considera necesario dedicarle siquiera un comentario,<sup>380</sup> pero debemos valorar esta pintura por su eficacia devocional, y mucho debió de complacer a los padres jesuitas que se la encomendaron y colocaron en el pasillo que conducía a la enfermería para consuelo de los dolientes.

Con los ejemplos anteriores sobre la obra relativa al tema de la muerte del justo en la pintura novohispana, dejo esta postrimería para pasar a la siguiente, el Juicio.

### ***El Juicio.***

Debo abordar el tema distinguiendo en la obra plástica de esta postrimería los dos consabidos momentos: el del juicio individual y el del Juicio Final. Del juicio particular es muy poca la obra que se puede encontrar en el entorno novohispano, debido sobre todo al escaso interés de la Iglesia local por su representación, según las razones ya expuestas al tratar el sustento teológico del tema. Del segundo, como ha quedado explicado en la primera parte de este capítulo, en casi todas las obras sobre el tema se ve rebasado puesto que aparecen las postrimerías del Cielo y el Infierno, por lo que propiamente son pinturas de novísimos. Me concentraré por lo mismo en las escenas propias del juicio, tocando sólo tangencialmente las otras postrimerías presentes, que serán revisadas en su respectivo momento.

Desde el siglo XVI tenemos obra de esta postrimería, puesto que los frailes mendicantes que tuvieron a su cargo la labor de evangelización la aludieron constantemente, según se los pedía su propio programa de catequesis que postula al Juicio Final y la resurrección de los muertos entre los grandes dogmas de la religión católica y que están presentes en los artículos de la fe contenidos en

<sup>378</sup> Réau menciona una serie de grabados de la vida del santo del taller de Anton Wierix. Louis Réau, *Op. cit.*, tomo 2, volumen 3 pág. 459.

<sup>379</sup> Páginas atrás se comentó el texto del siglo XVII *Espejo de la muerte* en que Carlos Bundeto hace alusión a la presencia en el aposento de quienes mueren como justos de la vela encendida, símbolo de la fe, el crucifijo, de la esperanza, y las oraciones y lecturas evangélicas de quienes atienden el deceso, símbolo de la caridad. Carlos Bundeto, *Op. cit.*, pág. 110.

<sup>380</sup> El prestigiado historiador se limita en su obra *Pintura Colonial en México* a enunciar las obras conocidas de Padilla. Manuel Toussaint. *Op. cit.*, pág. 177.

el *Credo*.<sup>381</sup> Por lo mismo, se sabe que en los lienzos didácticos debió de haber estado presente. El padre Jerónimo Mendieta ratifica lo anterior en el siguiente testimonio:

"Algunos usaron un modo de predicar muy provechoso para los indios por ser conforme al uso que ellos tenían de tratar todas sus cosas por pintura. Y era de esta manera: Hacían pintar en un lienzo los artículos de la fe, y en otro los diez mandamientos de Dios, y en otro los siete sacramentos, y lo demás que querían de la doctrina cristiana. Y cuando el predicador quería predicar de los mandamientos, colgaban el lienzo de los mandamientos junto a él, a un lado, de manera que con una vara de las que traen los alguaciles pudiese ir señalando la parte que quería. Y lo mismo hacía cuando quería predicar de los artículos, colgando el lienzo en que estaban pintados".<sup>382</sup>

Pero si bien de estos lienzos no nos queda ejemplo alguno, de la explicación en imágenes de los artículos séptimo (Juicio Final) y undécimo (resurrección de la carne) del *Credo* ha quedado evidencia en la pintura mural del siglo XVI, siendo algunos de los ejemplos más relevantes los de los conventos agustinos de Ixmiquilpan, Actopan, y la visita de Xoxoteco.

Quienes han estudiado<sup>383</sup> los murales policromados de estas dos últimas capillas, coinciden en señalar su carácter didáctico. Sin duda, puesto que se trata del apoyo pictórico a la enseñanza de dogmas fundamentales del cristianismo. En Actopan es claro el predominio de la idea cristiana, ya comentada, de que la historia humana es un ciclo cerrado que se inicia con la creación del Hombre, representándose a nuestros primeros padres en el paraíso terrenal (libro del *Génesis*) y termina con la destrucción del propio Hombre y su mundo terrenal, asunto presente en las escenas del recuadro de lo que parece ser el cataclismo producido por la apertura del sexto sello y la del Juicio Final (libro del *Apocalipsis*).<sup>384</sup>

Este último está representado en los murales, por cierto deteriorados, de los muros testersos de ambas capillas, espacio arquitectónico que corresponde al presbiterio<sup>385</sup> y el de mayor rango jerárquico de los edificios. Actopan (Fig. no. 64) ha corrido con mejor suerte que Xoxoteco, pues el grado de deterioro es menor y aunque parte de la composición se ha perdido, pueden distinguirse con claridad las figuras más importantes.

La pintura de Actopan ilustra los textos del Apocalipsis sobre el regreso de Cristo para juzgar a vivos y muertos y el del profeta Joel respecto a la resurrección de los muertos,<sup>386</sup> mostrándonos además los lugares a que las almas acuden según su sentencia, es decir el Cielo y el Infierno. El Cristo Juez preside la escena sentado sobre un gran arco iris con el orbe a sus pies. Sobre las nubes que le rodean vemos a los coros celestes de los bienaventurados, al tiempo que varios ángeles asoman haciendo sonar sus trompetas, señal esperada por los muertos para abandonar sus tumbas portando sus atributos mundanos y asistir al juicio universal. Esta resurrección multitudinaria que según el profeta Joel ha de ocurrir en el valle de Josafat, pone en

<sup>381</sup> El historiador Víctor Manuel Ballesteros García, en su libro *La Pintura Mural del Convento de Actopan*, explica, en mi opinión muy certeramente, los murales de la capilla abierta de Actopan siguiendo los artículos del Credo.

<sup>382</sup> Fray Jerónimo de Mendieta, *Op. cit.*, pág. 402.

<sup>383</sup> Elena Gerlero, "Los temas escatológicos en la pintura mural novohispana del siglo XVI, en *Traza y Baza*, núm. 7, 1979. Santiago Sebastián *et. Alt. Iconografía del arte del siglo XVI en México*, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1995, Juan B. Artigas, *La piel de la arquitectura. Murales de santa María Xoxoteco*, UNAM, 1979, Víctor Manuel Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 1999.

<sup>384</sup> Se representa también al Diluvio Universal, quizá como una premonición del Juicio Final.

<sup>385</sup> De sullo, las capillas abiertas o "de patio" eran un presbiterio,

<sup>386</sup> Joel 3, 2.

acción a ángeles y demonios que los esperan para atraparlos no bien salen de los sepulcros. En la parte central, bajo el cenit del arco iris "que semeja a la esmeralda",<sup>387</sup> San Miguel y el demonio discuten sobre la suerte de una alma, y mientras unos se salvan, se ve caer a los réprobos al lago de fuego. Es una representación suficiente y eficiente, de sencilla composición (inspirada en similares europeos) y economía en la elección de los motivos, facilitando así a los neófitos apreciar los aspectos fundamentales del dogma. En el tímpano de una crujía del claustro alto del convento existe otra representación del Juicio Final, (Fig. no. 65) en bastante buen estado de conservación, que desarrolla el tema con una composición mucho más simple que la de la capilla abierta, no faltando desde luego el Cristo Juez, y la resurrección de los muertos que salen de sus tumbas al sonar de las trompetas tocadas por los ángeles. De las fauces de Leviatán salen los demonios a cobrar su botín. La obra sigue los lineamientos de la gráfica europea de fines del siglo XV principios del XVI, por lo que se puede suponer que algún grabado libresco está atrás de esta composición, que incluye además los ingresos al Cielo y al Infierno. La obra está desprovista de la intensidad dramática que posee la de la capilla abierta, lo cual no es de extrañar puesto que está colocada en el ámbito de clausura del convento y servía no para catequizar, sino para recordar continuamente a los frailes los novísimos.

En los murales de Xoxoteco la situación es distinta, pues el estado de conservación es deplorable. Del Cristo Juez apenas se aprecian los pies posados en el orbe. Como sombras borrosas aparecen el arco iris, el libro de la vida (Apoc. 20, 11-15), un coro angélico y algunos personajes con las manos juntas al pecho. Que debemos pensar que son los santos. En los extremos aparecen los bienaventurados, apenas perceptibles, y las fauces de Leviatán engullendo a los condenados.

Para fines del siglo XVI el Juicio Final con su mensaje de novísimos había saltado ya de los muros de los conventos a los lienzos de las iglesias. De la pintura didáctica se había pasado a la francamente doctrinal y el Juicio tomó su lugar entre las pinturas de los retablos. Tal fue el caso del que adorna el altar mayor de la iglesia de Yanhuatlán, Oaxaca, obra atribuida al español Andrés de Concha. (Fig. no. 66) Manuel Toussaint da noticias de la fama de este artista, sobre quién se expresaron en términos de elogio autores tan importantes como Bernardo de Balbuena, Arias de Villalobos y Carlos de Sigüenza.

Según el cronista de la Orden de Predicadores Francisco de Burgoa, De Concha vino a la Nueva España procedente del Escorial para realizar el retablo del convento de Yanhuatlán, y se refiere a él como "...el Apeles deste nuevo mundo, Andrés de Concha, tan científico en su arte que cada imagen suya parece idea de la naturaleza; la valentía de las líneas de relieve y sombras, es constante propiedad que daba alma a las figuras".<sup>388</sup>

Para Toussaint, este artista nos muestra en su arte el criterio ecléctico que debió haber imperado en su época, encontrando en sus obras desde un italianismo "sorprendente", hasta la reciedumbre española, pasando por la influencia de la pintura flamenca.<sup>389</sup> Al tratar de las pinturas del retablo de Yanhuatlán, cuya construcción data de la década de 1570, menciona en el último cuerpo una *Bajada de Cristo a los Infiernos*,<sup>390</sup> refiriéndose, según creo yo, al cuadro de que me ocupo. Antes de la restauración reciente, debido a lo obscuro y sucio del lienzo, no quedaba tan claro el tema de la obra y se comprende que el maestro Toussaint confundiera la escena. Ahora se puede apreciar que se trata de una representación del Juicio Final.

<sup>387</sup> Apoc., 4, 3.

<sup>388</sup> Manuel Toussaint, *Op. cit.*, pág. 68.

<sup>389</sup> *Ibidem.*, pág. 70. Hoy día, los estudiosos del Arte en el período virreinal coinciden en afiliar a Andrés de Concha dentro de los pintores manieristas del siglo XVI.

<sup>390</sup> *Idem.*

En el registro superior aparece el Cristo Juez con la espada y la rama florida, siguiendo la tradición iconográfica de las representaciones del tema en la Edad Media. María y San Juan Bautista, precediendo sendos coros de santos, están colocados a sus costados, y entre ambos tres angelillos de tierno aspecto tocan las trompetas anunciando el fin del mundo, aunque más pareciera que acompañan un villancico que llamar a los muertos al Juicio. La presencia de Juan Bautista al lado de Cristo en el Juicio Final responde a la relación que entre ambos existió desde antes de su nacimiento. En su sermón 293, sobre la celebración de san Juan Bautista, san Agustín opinaba lo siguiente sobre el paralelo de las circunstancias de la natividad de ambos:

"Celébrase hoy la fiesta de san Juan, cuya natividad hemos ahora oído llenos de admiración al recitársenos el Evangelio. ¿Cuál no será la gloria del Juez si tanta es la de su heraldo? ¿Cuál no será el que ha de venir, si tal es quien le adereza el camino?...Nace Juan de una anciana infecunda. Cristo lo es de la integridad. En el nacer de Juan échase de menos la edad adecuada de sus padres; en el nacer de Cristo, el abrazo marital. Uno es anunciado por la voz de un ángel, y a la voz de un ángel el otro es concebido".<sup>391</sup>

Juan Bautista es, para Agustín, el límite entre los dos Testamentos, la personificación de la antigüedad y el anuncio de los nuevos tiempos:

"Como representante de la antigüedad, nace de padres ancianos, y como quien preludia los tiempos nuevos, muéstrase ya profeta en el seno de su madre. Aún no había nacido, cuando a la llegada de Santa María, salta de gozo dentro de su madre".<sup>392</sup>

El propio Cristo estableció la superioridad de Juan Bautista: "Entre los nacidos de mujer, nadie es superior a Juan Bautista".<sup>393</sup> No es por lo tanto casual distinguirlo de los otros santos y darle en la iconografía tan señalado lugar como el que ocupa en las obras del Juicio Final.

Los méritos de María para aparecer en lugar relevante en la escena no se discuten. Dirige la mirada a su Hijo, que gira hacia ella el rostro, llevándose a cabo un diálogo; que se puede presumir consiste en su intercesión por las almas. Es a través de ella que se hacen presentes las ideas de clemencia y misericordia en tan terrible momento.

En el registro inferior, un ángel señala a los bienaventurados el camino al cielo, mientras que el barquero Caronte agrupa a palos a los condenados, en un motivo tomado, como resulta evidente, del Juicio Final que pintara Miguel Ángel en el muro testero de la Capilla Sixtina en el Vaticano, como quedó explicado en el primer capítulo. La inclusión que hiciera Miguel Ángel en el Juicio Final (asunto considerado como parte de la Revelación) de la barca de Caronte (tema de origen pagano) disgustó a los guardianes de la ortodoxia católica. A continuación transcribo el comentario al respecto del tratadista español Francisco Pacheco:

"Pintó la barca de Carón, fingida de los poetas, con almas que van pasando en ella, a imitación del Dante. Cosa, a mi ver, no decente, poner en un artículo de fe que se representa al pueblo cristiano, fantasías gentílicas (bien que se interpreten alegóricas) de que no hay necesidad, habiendo de ser la pintura libro verdadero y más en lo sacro".<sup>394</sup>

<sup>391</sup> San Agustín, *Sermones*, pág. 683.

<sup>392</sup> *Ibidem*, pág. 685.

<sup>393</sup> Mateo 11, 11.

<sup>394</sup> Francisco Pacheco. *El Arte de la Pintura*, pág. 332.



El manierismo del pintor de Yanhuitlán se aprecia en el artificioso tratamiento del cuerpo humano, sobre todo en el caso de los tres personajes principales del registro superior. Lo mismo podemos decir de las figuras de largas piernas de los que se han salvado y el ángel que los conduce. El colorido es brillante y la iluminación produce efectos de claro oscuro, concentrándose la luz en las figuras de primer término, presentando cuerpos con diversos tonos de piel bien matizados, destacando la blancura del rostro de María y el torso de Cristo, vestido con manto de suave color rojo con caída de paños que dejan adivinar con claridad el contorno de las piernas que cubren.

A inicios del siglo XVIII, en 1709, Miguel de Mendoza firmó una tela que ocupa el nicho central de un retablo colocado en el lado del evangelio de la nave de la iglesia de Suchitlahuaca, Oaxaca, que fue doctrina de los padres dominicos y curato por ellos atendido desde 1604 hasta su secularización, según se sabe por datos asentados en 1777 por el cura diocesano encargado del templo Manuel Fandiño en respuesta al cuestionario del obispo Bergoza y Jordán.<sup>395</sup> Por la fecha de la pintura y la abundancia de obras con temas dominicos que se encuentran en la iglesia, debemos presumir que se trata de una obra mandada a hacer durante la administración de los frailes predicadores, tan afectos a tratar los asuntos relativos al fin de los tiempos, como se ha establecido páginas atrás al tratar de san Vicente Ferrer, el incansable predicador del Juicio Final. La pintura de Mendoza es una obra que al igual que la anterior de Yanhuitlán, muestra la evolución iconográfica del tema que se ha separado ya de la línea marcada por la iconografía medieval. (Fig. no. 67) El ambiente general de la escena es de orden, si bien la atmósfera es poco diáfana, como si se tratara de la proyección de un sueño. El dibujo es difuso y sin definición, lo que aumenta su carácter misterioso, dejando el pintor al color y la luz delinear las figuras.

Dos ejes corren de los extremos superiores derecho e izquierdo a los inferiores izquierdo y derecho respectivamente, dividiendo la composición en cuatro registros triangulares que se corresponden con las cuatro postrimerías. El superior representa al Juicio Final. Los ejes cruzados forman una línea de nubes que se angosta al centro en sentido descendente, lo cual produce el efecto de que la figura del arcángel Miguel baja del Cielo y se aproxima a los muertos resucitados. El Cristo Juez aparece sentado sobre el arco iris, con los brazos extendidos hacia ambos lados, señalando los lugares de destino de las almas. Colocados a su derecha e izquierda respectivamente, están la Virgen y el Bautista, que preceden del modo tradicional a los coros de bienaventurados.

En el registro inferior se muestra la postrimería de la muerte. Los cadáveres resucitan; su carne se regenera hasta cobrar el aspecto que tuvieron en vida, mostrándose algunos de ellos en el proceso. Cumplían ya sus almas con su destino final y vuelven a sus cuerpos para regresar, con ellos recuperados, a gozar del premio o a padecer el tormento por toda la eternidad. Da la impresión de que los resucitados pertenecen a los condenados. Se ve reforzado este argumento anterior con la actitud del arcángel que blande su espada de fuego y los contempla. Todos levantan la vista hacia el Supremo Juez. Destaca una mujer colocada en el eje central de la composición que levanta los brazos llevándose la mano derecha al rostro, dolida quizá por la corroboración pública y abierta en el Juicio de una sentencia adversa.

Del lado izquierdo se ven los justos que caminan ligeros, como si sus cuerpos no tuvieran peso ni les afectara la ley de la gravedad, erguidos y serenos. Son asistidos por ángeles que vuelan sobre ellos y los dirigen hacia la azul y luminosa entrada al Cielo. Del lado derecho la escena representa la entrada al Infierno. Los condenados se dirigen en tropel, confusos y gimiendo, hacia

<sup>395</sup> Irene Huesca *et al*, Cuestionario de don Antonio Bergoza y Jordán, obispo de Antequera a los señores curas de la diócesis, pág. 102.

un horizonte tormentoso, "...a la tierra de tinieblas y de sombra, tierra de oscuridad y de desorden <sup>396</sup> de dónde no saldrán jamás". Como bien lo establece la Sagrada Escritura por boca de Job. ": ...el que baja al Sheol no sube jamás".<sup>397</sup>

En la parroquia del pueblo de Totimehuacán, cuelga en el muro del transepto del lado del evangelio un lienzo de gran formato del Juicio Final, que desarrolla en su composición el panorama completo de los novísimos. Está firmada por el pintor poblano Antonio de Santander.<sup>398</sup> (Fig. no 68) Es una obra de rica iconografía en la que aparecen algunos motivos que rebasan la ortodoxia propia de estas representaciones, como es el caso del san Francisco signífero. La composición está dividida en tres registros. En el primero aparecen la Santísima Trinidad, con el Padre que abre los brazos desde la parte más alta, el Espíritu Santo, y Cristo Juez sentado sobre el arco iris con los pies apoyados en el orbe de la creación y la espada y la rama de olivo a sus costados, consabidos símbolos de la justicia y la misericordia. La corte celeste se sitúa a ambos lados aposentada en amplias tribunas de nubes, señalándose en forma individual a María, la intercesora, y san Juan Bautista, el precursor. Abajo de Cristo está la cruz con la corona de espinas colocada en el entrecruce de los leños, sostenida por san Francisco de Asís. A los lados de la cruz aparecen un grupo de 8 ángeles portando las insignias de la pasión de Cristo. La presencia de san Francisco como signífero, como he anotado, no fue del gusto de todos. Se comprende el anhelo de los frailes menores de dar a su fundador un rango por encima de todos los santos, pero el papel signífero o portador del "signo" en el día del Juicio Final no le corresponde a él. ¿A quién entonces? Conozcamos la autorizada opinión del tratadista español Francisco Pacheco, (1564-1644) quién pintara un gran lienzo del Juicio Final para el convento de Santa Isabel de Sevilla, (Fig. no. 69) hoy parte de la colección del museo de arte de Castres, Francia, y sobre el cual el doctor Alonso Gómez de Riojas hizo el siguiente comentario que recoge Pacheco en su tratado "El Arte de la Pintura", publicación póstuma de 1648, que dedica los capítulos III y IV al tema del Juicio Final:

"Cosa es cierta y recebida, en la santa Iglesia Católica, que para el Juicio Universal aparecerá la Santa Cruz en el cielo, o la verdadera o la señal della. Colígease esto del capítulo 24 de san Mateo, donde hablando de Cristo Nuestro Señor a la letra deste acto, en que ha de ser supremo Juez, dice: entonces aparecerá la señal del Hijo del Hombre. Donde la común de los santos entienden por esta señal la Santa Cruz. No ha lugar en la sagrada Escritura ni en los santos que diga señaladamente quién ha de traer la Santa Cruz al Juicio Universal Sólo hallamos en san Agustín, sermón 49, que todos los ángeles juntos la han de traer. Pero no consta quien la ha de traer mientras se hace el Juicio, y así parece que sólo puede estar este oficio entre san Miguel, como supremo arcángel, o san Gabriel, como a quién se le dio privilegio para anunciar la Encarnación...el oficio de tener la cruz, que es el estandarte real de aquel acto del Juicio, se debe dar y el propio del Arcángel Gabriel".<sup>399</sup>

En efecto, en la pintura de Pacheco, es a san Gabriel a quien vemos sosteniendo la cruz. San Miguel no hubiera estado mal, pero queda claro que a san Francisco de Asís no le corresponde el papel del signífero el día del Juicio Final, por más que la orden, como todas, gustara de exaltar la figura de su santo fundador. La pintura de Totimehuacán tenía como antecedente, sin duda,

<sup>396</sup> Job 10, 21.

<sup>397</sup> Job 7, 9.

<sup>398</sup> Antonio de Santander, pintor activo en la segunda mitad del siglo XVII. Según información de Manuel Toussaint, fue jefe de una familia de pintores, pues lo fueron sus hijos José y Antonio. Manuel Toussaint, *Op. cit.*, pág. 122.

<sup>399</sup> Francisco Pacheco, *Op. cit.*, pág. 325.

grabados en que el santo aparece como signífero, como aquél que la Venerable María de Jesús Ágreda tenía colgado en su celda abacial y que contemplaba todos los días para meditar sobre los novísimos. (Fig. no. 70)

En el segundo registro domina la figura del arcángel san Miguel, con las alas desplegadas, portando gallardo su traje de militar romano, con la amplia capa roja de soldado victorioso al vuelo, como agitada por invisible ráfaga de viento. Se ha iniciado el juicio público y universal de las almas y a él corresponde presentarlas a Cristo. Un diablillo acusador, en su papel de fiscal, le presenta el libro de las infracciones y ofensas que cometieron, en el que se lee la frase *oprimamus pauperem* (oprimamos a los desamparados). Por su parte, un ángel que representa el papel del abogado defensor, presenta al arcángel, como prueba absolutoria, un libro con las obras buenas en el cual está escrita la siguiente frase: *Pater eram pauperis oculus*. La frase, incompleta, probablemente se refiere a la siguiente del libro de Job: *oculus fui caeco, et pes claudo. Pater eram pauperum*,<sup>400</sup> que aparece en el libro del ángel del grabado anteriormente comentado de la Venerable María de Jesús Ágreda. Miguel toma con su mano derecha su bordón crucífero adornado con la cita parlante "Quién como Dios", esta vez escrita en castellano, y pisotea a una sorprendida sirena, representación del mal por cierto poco usada en la iconografía novohispana. (Fig. no. 71) En la antigüedad pagana, estos seres híbridos estaban identificados como peligrosos por su supuesto poder de atraer a las almas a la perdición. Esta característica indujo al héroe griego Ulises a evitar su poder de atracción poniendo en sus marineros tapones en los oídos. La sirena no era algo desconocido ni ajeno a las tradiciones de la Nueva España, pues existía el mito de la clanchana, mujer pez que moraba en la antigua zona lacustre del alto Lerma.<sup>401</sup> Según las gentes de la región, era una mujer joven y bonita, de pelo negro y lacio que solía salir del agua para sentarse en una roca, llamando a los jóvenes que pasaban para preguntarles si se querían casar con ella. Pero los muchachos le temían pues se decía que quién se iba con ella no regresaba porque los llevaba a la ciénaga y los ahogaba. Un arriero que se enamoró de ella le ofreció matrimonio, a lo que ella accedió pero con la condición de que se hiciera cargo de sus hijos. El arriero le pidió que le enseñara a sus hijos. Ella levantó los brazos y de los sobacos le salían serpientes, ajolotes, ranas y pescados. Se decía que cuando la clanchana salía de las ciénagas, se aparecía como una mujer normal y sólo se descubría su verdadera identidad porque de entre las piernas le salían culebras. Andando el tiempo la sirena perdería su poder maléfico para pasar como personaje mitológico más bien romántico,<sup>402</sup> si bien en el contexto de esta pintura esta francamente identificada con el pecado y el poder tentador, pues se le ha colocado en el lugar que en la iconografía tradicional corresponde al diablo.

Con la mano izquierda, Miguel sostiene la balanza. Una serpiente lanza su aliento ígneo sobre un platillo mientras que en el otro aparece un objeto que no he podido identificar. A los lados de san Miguel, podemos ver a los buenos entrando al cielo por un hermoso arco, la *janua coeli*, revestidos ya con el albo ropaje de los bienaventurados. Dos principados,<sup>403</sup> jerarquía angelical a quién la tradición ha encomendado la misión de ver que se cumpla la voluntad de Dios, se dirigen al

<sup>400</sup> Job 29, 15-16.

<sup>401</sup> Beatriz Barba de Piña Chán *et al.*, *Iconografía Mexicana II. El cielo, la tierra y el inframundo: águila, serpiente y jaguar*, artículo titulado "La culebra, la sirena y la virgen en la región lacustre del alto Lerma", de María Isabel Hernández González, pág. 197 y ss. La voz "clanchana", según esta autora, se deriva de Atl anchane, habiéndose perdido la *a* de Atl, mientras que la *t* se cambió por *c* y la *e* por *a*: clanchana, que quiere decir "la que tiene su hogar en el agua". Este personaje está identificado, afirma la autora, con el agua, la fertilidad y la maternidad de todos los animales. Se asociaba a la serpiente como poder creativo de la tierra y símbolo del agua.

<sup>402</sup> Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y simbología*. Página 373.

<sup>403</sup> San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, pág. 647.



purgatorio con la intención sin duda de clausurarlo y liberar a las almas, mientras que un tercero espera tocando una flauta sobre la entrada.

Del lado opuesto, los ángeles precipitan hacia lo profundo de una caverna a los réprobos. La idea de que las almas caen en un abismo por el cual descienden implica desde luego que el Infierno queda en algún lugar que está *abajo*, lo cual concuerda con la doctrina de la Iglesia en el sentido de que para saber donde se encontraba el tétrico lugar había que atender al significado de la palabra latina *infernus*, siendo consenso general que la palabra quería decir *abajo*, en la *región inferior*, y era suficientemente clara, concluyéndose que el Infierno estaba en algún lugar de lo profundo de la tierra. Hubo, sin embargo, quienes dijeron que el Infierno estaba en el *ayre oleaginoso que está sobre nosotros, con apoyos en textos de san Pablo y san Mateo*.<sup>404</sup> Al respecto, Dimas Serpi Calaritano opina en su obra que no es así, ya que en ninguno de los textos alusivos al lugar de castigo eterno de los pecadores se habla de *subir* hacia él, sino de *bajar* o *descender*, mientras que al cielo, siempre se *sube*.<sup>405</sup>

En el tercer registro se representa el Infierno. El tratamiento que daban los pintores al Infierno en las representaciones del Juicio Universal era algo que molestaba al tratadista Francisco Pacheco:

"Pintan también diferentes figuras de demonios atormentando a los malos con variedad de tormentos, y algunos, indecentísimamente, conforme a los pecados que cometieron; lo cual representan antes de estar juzgados, ni de haber acabado de resucitar".<sup>406</sup>

A mi modo de ver, se comprende el inconformismo de Pacheco puesto que como bien lo aclara, las almas aún no habían sido juzgadas, aunque cabe el argumento de que se trataba de almas que habían regresado a recuperar sus cuerpos. Sin embargo parece que la inclusión del Infierno se convirtió en una práctica común, justificada quizá en la idea que todas las postrimerías debían estar presentes.

La composición de la pintura de Santander sigue en general la de aquellos grabados frente a los que oraba la madre María de Jesús Ágreda, a los que me he referido ya en varias ocasiones: los mismos registros, con el Cielo y el Infierno colocados respectivamente en la parte más alta y más baja de la pintura, la misma disposición de las figuras, las mismas escenas, los mismos textos bíblicos y por supuesto el san Francisco portador del Signo. (ver fig. no. 70) Sin embargo la obra se siente ya novohispana. El sentido espacial es distinto con respecto al grabado. La obra del artista poblano presenta un panorama mucho más abigarrado al acercar las figuras unas a otras sin dejar libre prácticamente espacio alguno, creándose como consecuencia cierta confusión, como por ejemplo la caverna del purgatorio y la puerta del cielo, por cierto el único plano con perspectiva, o la balanza que lleva Miguel en la mano que en el grabado aparece claramente sobre un fondo etéreo y que Santander la colocó sobre su cuerpo. El dibujo del poblano no tiene definición y se ve en algunos de los personajes cierta desproporción en la representación del cuerpo humano, como en la pareja de ángeles que se dirige al purgatorio y en los que sostienen los símbolos de la Pasión. Algunos motivos del grabado han sido sustituidos por otros, sin duda más familiares a la feligresía local, como la puerta de entrada al cielo, (Fig. no. 72) representada como un arco semejante, entre otros, al que daba acceso al convento grande de san Francisco de México. (Fig. no. 73) La figura

<sup>404</sup> Esta opinión es de san Juan Crisóstomo y la cita Dimas Serpi Calaritano, Tratado de Purgatorio contra Lutero y otros herejes, pág. 7.

<sup>405</sup> Dimas Serpi Calaritano, Op. cit. pág. 118.

<sup>406</sup> Francisco Pacheco, Op. cit., pág. 310.



del demonio a los pies del arcángel Miguel fue cambiada por la de la sirena. Las fauces de Leviatán se muestran más agresivas en la versión novohispana y el hombre que es devorado se muestra de espaldas, no de frente. En la paleta de Santander predominan los colores ocres, grises, rojos encendidos y una amplia gama de matices azules que van del azul cielo a un intenso azul ultramar. Acomodada al gusto local, la pintura debió haber sido un eficiente vehículo para la transmisión del mensaje doctrinal de los novísimos.

Entrado el siglo XVIII, se realizó en un lienzo de gran formato en medio punto<sup>407</sup> que retrata ya circunstancias propias de la realidad social de la tierra novohispana e incluye figuras y motivos que se corresponden con dicha realidad. Se encuentra actualmente en el coro alto de la iglesia de Zimatlán de Álvarez, en Oaxaca, provincia encomendada para su evangelización a la orden de Predicadores. Zimatlán no tiene orígenes prehispánicos y se fundó con la idea de trasladar a los naturales (de etnia zapoteca) del pueblo de Santa Cruz de Minas, plagado de brujos y supersticiones, a un asentamiento más propicio ubicado en el centro del valle. El lugar ofrecía mejores tierras, si bien con poca de agua, problema que hubo de solucionarse mediante un acueducto.<sup>408</sup> El estudioso de la historia de Oaxaca José Antonio Gay informa que para el grupo zapoteca no resultaron del todo extrañas las ideas religiosas predicadas por los frailes, sobre todo en materia de la inmortalidad del alma, concepto integrado ya en sus creencias antiguas:

"Creían que todos aquellos que durante la vida habían obrado heroicamente, en especial los soldados que peleaban con esfuerzo, los sacerdotes y monjes que se atormentaban con cruentas penitencias y los hombres sacrificados en aras de sus dioses, luego de exhalar el último aliento, entraban en un mundo nuevo, tomando tierra en una hermosa región sembrada de valles y florestas".<sup>409</sup>

Se pensaba, según el mismo autor, que a la Eternidad se entraba por dos puertas, una para los reyes en Mitla, y otra para los nobles en Teitipac. Por la de Mitla se ingresaba en una caverna con cuatro aposentos, permitiéndose a la gente que pensaba que la vida ya no les ofrecía nada, entrar a esperar la muerte en el más lejano de los cuatro. No todos recibían en el Mas Allá un premio. Existían también según sus creencias, seres malévolos que engañaban y pervertían a los hombres, llamados Tzuntunioe (hombre que baja la cabeza) y Mictecacihuatl, (la mujer que echa al Infierno) ambos presentes también en la mitología del Anáhuac. Tomaban diversas formas para después desaparecer como humo o airecillo. Los indios por ellos seducidos eran castigados después de la muerte pasando sus almas a morar por toda la eternidad en una oscurísima cueva en el centro de la Tierra.<sup>410</sup> Las imágenes cristianas del Juicio Final, podían resultar extrañas en el sentido de que para los naturales no existía la idea del juicio *post mortem* ni la de resurrección de los muertos, pero algo tenían de familiares con su Cielo como lugar de esparcimiento deleitoso, y su Infierno, en tanto lugar de castigo para los malos.

La importancia de la Orden de Predicadores en Oaxaca es incuestionable. Para 1732, fecha en que tomó cargo de la sede episcopal Francisco Santiago Calderón, la diócesis de Antequera

<sup>407</sup> Agradezco cumplidamente a la Lic. Gabriela García Lascaráin haberme proporcionado la información sobre la localización de esta magnífica obra.

<sup>408</sup> José Antonio Gay, *Historia de Oaxaca*, pág. 249

<sup>409</sup> *Ibidem.*, pág. 74.

<sup>410</sup> *Ibidem.*, pág. 75.

contaba con 200 religiosos dominicos contra 18 agustinos, 12 franciscanos y 12 jesuitas.<sup>411</sup> Zimatlán fue por muchos años vicaría y doctrina bajo cargo de los dominicos. Pero no es seguro que los lienzos del coro alto de la parroquia fuera un encargo de dominicos. Ciertas características en la pintura, como se irá explicando, aconsejan atribuirla no a los párrocos doctrineros de esa orden, sino los clérigos seculares que con motivo de la secularización tomaron a su cargo la parroquia.

La composición del medio punto de Zimatlán está dividida en cuatro registros horizontales. (Fig. no. 74) Los dos superiores desarrollan escenas del Cielo y el Juicio y los dos inferiores de la resurrección de los muertos y el Infierno, sugerido éste último por los demonios que acarrear hacia la entrada (probablemente fauces de Leviatán, ausentes en la pintura debido al deterioro) a un buen número de condenados cuyas faltas están sugeridas por ciertos objetos y actitudes.

En el Cielo vemos en la parte central al Cristo Juez, sentado en el arco iris y envuelto en un gran manto de color rojo, mirando hacia abajo, imagen que recoge sus propias palabras: "Cuando el Hijo del hombre venga en su gloria acompañado de todos sus ángeles, entonces se sentará en su trono de gloria".<sup>412</sup> Está rodeado de querubines y por nutridos coros de santos en los que distinguimos, colocados entre los apóstoles, a los fundadores de las órdenes religiosas que llevaron a cabo la evangelización de la Nueva España. Cosa bien merecida fue colocarlos entre los más cercanos a Jesucristo, pues los frailes de las órdenes por ellos fundadas fueron verdaderos apóstoles que laboraron en tierra de gentiles. A la izquierda están la Virgen María con san Juan Bautista a su lado, coronada la primera como reina católica al modo español con corona de oro de diademas y florones rematada por el orbe y la cruz.<sup>413</sup> A derecha, entre manchas y pérdidas de capa pictórica, encontramos en primera línea a santo Domingo de Guzmán, a san José y algunos apóstoles. Detrás de ellos se ve a un personaje de bonete negro acostillado, que probablemente es san Ignacio de Loyola, y multitud de mitras que se pierden en la lejanía. (Fig. no. 75) En el segundo registro se aprecia, abajo del arco iris, a un grupo de santos sentados, entre ellos el diácono san Lorenzo con su parrilla. Se distingue así mismo a san Juan Nepomuceno (al lado del ángel que lleva el libro en las manos) y otros tantos santos entre los que se pueden ver atributos de jerarquías clericales. (Fig. no. 76) Abajo de este grupo aparece san Miguel signífero que con la mano sostiene la balanza, en cuyos platillos vemos la cruz y la corona de espinas en el que asciende, y en el que descende una esfera. A sus pies está un repugnante demonio de grandes pechos flácidos y cola de serpiente que alza la mano para tomar del platillo la esfera que tiene a su alcance. (Fig. no. 77) El resto de este registro está ocupado por una legión de ángeles, entre los cuales algunos llevan los símbolos de la pasión.

En los dos registros inferiores predomina la agitación y la confusión, contrastando con el orden reinante en los dos superiores. Los resucitados son asistidos por ángeles o por demonios que por disposición divina han salido de sus respectivos lugares para reclamar a las almas que ya conocían desde que habían sido juzgadas en lo individual y que habían acudido a recuperar sus cuerpos. En el eje central, justo abajo del arcángel Miguel, sale de su fosa un alma que contempla el desolador panorama de la resurrección de los muertos. (Fig. no. 77 A) Extiende los brazos en un gesto por el que pareciera dirigirse al espectador como indicando: "mira lo que te espera". A su alrededor yacen tirados una amplia gama de atributos religiosos como mitras, estolas, tiaras y bonetes que han dejado de tener significación.

En los extremos aparecen las consabidas entradas del Cielo y del Infierno. Los ángeles acuden presurosos a ayudar a los bienaventurados. (Fig. no. 78) En el vano del arco por el que han

<sup>411</sup> *Ibidem.*, pág. 88.

<sup>412</sup> Mateo 25, 31.

<sup>413</sup> Joeph de Avilés, *Ciencia Heróica*, pág. 14.

de pasar, se lee el siguiente mensaje de bienvenida del propio Cristo: *Venid, benditos de mi padre y gozad el Reyno [sic] que os está preparado desde el principio del mundo.*<sup>414</sup> (Fig. no. 78 A) Dos principados, acuden prestos a liberar a las almas del purgatorio, entre las que se puede distinguir a un hombre que lleva puesta la blanca peluca corta con rulos en la sien que distinguía a las clases altas en la época del rey Carlos III. Una vez rescatadas, éstas almas se unen a las que ya van camino al cielo revestidas con la estola de gloria.

El lugar donde se debió encontrar la entrada al Infierno se ha perdido. Pero podemos ver lo que ocurre a los condenados. Mientras que los ángeles asisten delicadamente a los justos, los demonios apenas dejan salir a los pecadores de sus fosas para fustigarlos, apalearlos, encadenarlos y llevarlos consigo de regreso al Infierno.

Abajo de este registro aparece una serie de personajes que personifican conductas que implican la condena eterna y que pertenecen de lleno a la realidad novohispana del siglo XVIII, más concretamente, a la realidad de la jurisdicción de Zimatlán, cuyos parroquianos, en extremo negligentes en el cumplimiento de sus deberes religiosos, amargaban el corazón de su pastor don Mariano Díaz Coronel, que en los albores del siglo XIX comentaba lo siguiente en su respuesta a los cuestionarios del obispo Antonio Bergoza y Jordán:

"En cabecera el gobierno se compone de un gobernador, dos alcaldes, dos regidores, un escribano, dos alguaciles, un juez de obra; en los demás pueblos el gobierno se reduce a un alcalde, un regidor, un escribano, un alguacil, dos topiles; a ellos se ocurre en asuntos de poca entidad, en materias graves se remiten a los señores encargados de justicia; pero teniendo en poco a sus párrocos hacen lo que quieren, y si media el interés atropellan con todo, y aún se valen de la autoridad para sus maldades como lo tengo experimentado; en esta parroquia los vicios más generales comunes, y dominantes en los vecinos es la lujuria, la embriaguez, el no trabajar, no santificar las fiestas, de suerte que hay domingos que sólo asiste sacristán y fiscal a la misa; siendo general en la nación indiana el espíritu de venganza; lo peor de todo es que habiendo hecho personalmente varios ocurso a la Real Justicia jamás se me ha atendido, y ellos obran con más libertad; también dejan de asistir a la misa por cuanto a la hora que se dice los más del pueblo está ebrio".<sup>415</sup>

En el desfile de condenados se distinguen ocho personajes. El primero es una india que lleva bajo el brazo un guajolote y unos nopales y que al parecer tenía la intención de dirigirse hacia la puerta del Cielo, pero es interceptada por un demonio con aspecto de genio oriental, de blanca barba canosa, cuernos de carnero, largo rabo, filosas uñas y zapatos negros que la detiene en su camino como diciéndole que no es por ahí por donde le toca ir. (Fig. no. 79) Le pasa por el hombro la mano para llevarla con él, lo que produce en la mujer un amargo gesto de desconsuelo. ¿personificará esta mujer el pecado de gula, habrá faltado al ayuno, robado al guajolote y los nopales o su pecado fue la envidia que sentía por los succulentos guajolotes que se comían sus vecinos? No deja de causar curiosidad un grabado sobre composición de Bruegel el Viejo en el que la envidia se ilustra por medio de una mujer que de mala gana come lo que le toca y dirige la mirada envidiosa hacia un gordo guajolote que se pasea por enfrente de ella. (Fig. no. 79 A)

El siguiente personaje localista es un hombre tonsurado que viste un hábito blanco desgarrado y lee con atención en un libro abierto que le presenta un demonio en el que está escrito:

<sup>414</sup> Mateo 25, 34.

<sup>415</sup> Irene Huesca *et al.*, Cuestionario de don Antonio Bergoza y Jordán, obispo de Antequera a los señores curas de la diócesis, tomo II, pág. 399..



*Sacerdotes non dixerunt: ubi Dominus? Et tenentes legem nescierunt me, et pastores praevaricati sunt in me, [et prophetae prophetaverunt in Baal]. Propterea adhuc iudicio contendam vobiscum. Jeremias 2, 8-9 (Fig. no. 79 B)* El oráculo se refiere a la infidelidad de Israel y se traduce: "Los sacerdotes no decían: ¿Dónde está Yaveh?: ni los peritos de la Ley me conocían; los pastores se rebelaron contra mi.[y los profetas profetizaban por Baal]. Por eso continuaré litigando con vosotros". El texto, al que he añadido entre corchetes la frase faltante, es el lamento de Yaveh transmitido por Jeremías a los levitas y al pueblo judío por no cumplir su ley además de recaer constantemente en la idolatría. Parece por lo tanto un reproche a los evangelizadores por su negligencia, de la cual el demonio se congratula. El religioso negligente pudiera representar a un dominico, por lo que el reproche implícito en esta figuración pudo venir del ingenio de un clérigo secular, lo cual no sería raro pues sabido es que regulares y seculares vivían constantemente en conflictos de intereses que tenían que ver, entre otras cosas, por la administración de los curatos en la provincia de san Hipólito Mártir. La idolatría fue difícil de extirpar y dio grandes dolores de cabeza a la Iglesia y a la Corona. El decimoquinto obispo de la diócesis de Antequera, el benedictino fray Angel Maldonado, que ocupara la sede en 1702, al visitar las doctrinas que administraban los dominicos, comprobó la falta de atención espiritual que se dispensaba a los naturales<sup>416</sup> y se dio cuenta, lo que le causó grave alarma, de que los indios persistían en prácticas idolátricas ocultas, comprobando que los dominicos no habían sido tan eficientes en su labor de evangelización como presumían. El historiador Francisco Canterla y Martín de Teresa cita el ejemplo de la doctrina de Jamazulapán, (¿se referirá a la actual Tamazulapám?) que había estado en poder de los dominicos desde los días posteriores a la conquista y que era un verdadero foco de idolatrías, sin que se pusiera fin a tal situación sino hasta la llegada del párroco secular que tomó el relevo hacia 1772.<sup>417</sup> Volviendo al texto que aparece escrito en el libro que sostiene el demonio, si la imagen del hombre tonsurado representa a un dominico, tal pareciera que los seculares recriminaran a los regulares su incompetencia para apartar a los naturales de la infidelidad y las prácticas idolátricas, usando las palabras escritas por Jeremías.

Ya cerca de la entrada al Infierno, seis hombres luchan por liberarse de las garras de los espíritus malignos. (Fig. no. 79 C) El primero es sujetado por un demonio que parece decirle algo al oído, propiciando en él la maledicencia o la envidia. La actitud de los demonios acercándose al oído de los mortales para aconsejarles llevar a cabo conductas pecaminosas es asunto común en la iconografía europea y tiene su contra parte en la paloma blanca que con frecuencia aparece al oído de los santos, que simboliza la inspiración del Espíritu Santo.

El siguiente personaje es un sastre que lleva en las manos las tijeras y la vara de medir. No parecen los sastres haber sido de las simpatías del clero, y ya habían sido representado en el purgatorio, como lo podemos comprobar en la pintura de la iglesia del ex convento agustino de Salamanca, Guanajuato. En Zimatlán debieron haber tenido a los párrocos tan disgustados que los representan camino al Infierno. Los hacían responsables del pecado de la vanidad, hijo de la soberbia, y de antaño la alegoría de la soberbia era una dama elegantemente vestida (Fig. no. 79 D) ¿quién si no el sastre propiciaba que las mujeres cayeran en tan grave falta?

Junto al sastre, la avaricia novohispana se representa poniendo como ejemplo a un español de peluca empolvada que estruja contra sí un pliego en el que podemos leer "pleitos de tierras". (Fig. no. 79 E) En Oaxaca los pleitos de tierras se dieron entre todos los grupos que componían la población y empezaron desde los inicios de la dominación española. No es raro que la pintura los condene personificados en este personaje que alude a aquellos que promovía causas injustas sobre

<sup>416</sup> Francisco Canterla y Martín de Tovar. La Iglesia de Oaxaca en el siglo XVIII, pág. 23.

<sup>417</sup> Ibidem., pág. 162.



la posesión o propiedad de tierras. Ya el primer encomendero de Yanhuítlán, Francisco de las Casas, que había recibido la encomienda en 1523 de su primo político Hernán Cortés, tuvo que defender sus derechos en contra de Diego de Porras, quién en 1529 la había reclamado a la Primera Audiencia y obtenido una resolución a su favor. No fue sino hasta 1536 que de las Casas se vio confirmado en sus derechos mediante sentencia de la Segunda Audiencia. Terminado el pleito con Porras, don Francisco entró pronto en conflicto con los dominicos de Yanhuítlán -que habían llegado a la región desde 1529- haciendo lo posible por apartar a los indios de la doctrina y evitar que los frailes construyeran iglesias y monasterios en la región.<sup>418</sup>

Los propios indios peleaban por el dominio de tierras entre sí. Hacia 1551 los grupos de mexicas residentes se quejaban de que los mixtecos de Cuilapan se metían en sus terrenos y se apoderaban de ellos por la fuerza.<sup>419</sup> También las entre las propias órdenes religiosas se dirimían disputas. Los dominicos enfrentaron a los jesuitas por la posesión de unos solares que les habían sido donados por el canónigo del cabildo de Antequera Antonio Santa Cruz para establecerse en la ciudad y que los predicadores alegaban que les pertenecían.<sup>420</sup> En los conflictos judiciales los más afectados fueron los indios. La avaricia de los peninsulares, criollos y caciques, valiéndose de todo tipo de artimañas,<sup>421</sup> los despojaban de sus propiedades. También las órdenes religiosas participaron de estos abusos, en especial los dominicos, que eran los que poseían en la región la mayor extensión de tierras para que pastara su ganado.<sup>422</sup>

De haber sido la pintura de Zimatlán mandada a hacer por algún doctrinero dominico, cosa que como he expuesto es poco probable puesto que la parroquia había dejado de contarse entre las 36 doctrinas que administraban en su Provincia a principios del siglo XVIII,<sup>423</sup> se podría decir que los frailes se sentían libres de toda culpa en los despojos de tierras puesto que el que representa la avaricia es un civil español. Pero como he dejado establecido líneas atrás, lo probable es que la obra no provenga del entorno dominico, sino más bien sea producto del celo apostólico de los arzobispos y el clero diocesano y un reflejo de sus sentimientos hacia los religiosos.

La siguiente figura que destaca del grupo ve con horror a un demonio que le hace sangrar la lengua con las uñas. ¿Se castiga al blasfemo, al murmurador?

El séptimo personaje está caracterizado como un español de rango. Lleva colgando del brazo el bastón de mando, lo que lo señala como autoridad de gobierno. (Fig. no. 79 F) Los alcaldes mayores siempre que fueron consultados en los conflictos producidos por la secularización de las doctrinas conventuales, se pronunciaban a favor de la superioridad de los frailes sobre los clérigos seculares respecto al cumplimiento de sus funciones pastorales.<sup>424</sup> Si esta pintura es asunto del clero diocesano, como presumo, no es sino lógico ver a los alcaldes irse al Infierno con todo y bastón de mando. Puede tratarse, sin embargo, de una censura desapasionada a la actitud de sujetos

<sup>418</sup> María Teresa Sepúlveda de Herrera, Procesos por idolatría al cacique, gobernadores y sacerdotes de Yanhuítlán, 1544-1546, pág. 89.

<sup>419</sup> José Antonio Gay, Op. cit., pág. 189.

<sup>420</sup> Ibidem., pág. 262.

<sup>421</sup> Como por ejemplo hacer desaparecer los títulos que presentaban como documentos probatorios en sus alegatos, dejándolos sin documento alguno con que poder probar sus derechos.

<sup>422</sup> Enrique Méndez Martínez, Límites, mapas y títulos primordiales de los pueblos del estado de Oaxaca, pág. 9. Sobre las propiedades de fincas rústicas de la orden de Predicadores, el autor registra, entre otras, la propiedad y posesión de tierras que se les dio junto al río de Huajuapán en los términos del pueblo de Zimatlán., pág. 271. En la misma página citada el autor consigna que las cofradías pelearon por tierras, como fue el caso de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, que disputó contra Hipólito Vázquez sobre la propiedad de los sitios de Yelayotopa y Laviniza.

<sup>423</sup> Francisco Canterla y Martín de Tovar, Op. cit., pág. 32.

<sup>424</sup> Ibidem., pág. 40.

encumbrados que usaban arbitrariamente de su poder de mando e incluso llegaban a coludirse con más de un sinvergüenza, como quedó expresado por boca del párroco don Mariano Díaz Coronel: "...y aún se valen [algunos indios] de la autoridad para sus maldades como lo tengo experimentado..."

El octavo de los condenados encaminados hacia el Infierno está atado de las muñecas con una cadena, sin que pueda distinguir atributo o actitud que me permita asignarle culpa concreta.

### *El Infierno.*

Como ha quedado ya establecido, según la religión católica, el Infierno existe en tanto es necesario el castigo a las almas pecadoras que ofendieron a Dios,<sup>425</sup> castigo que consiste en dos tipos de penas, la de daño y la de sentido. La plástica se ha encargado fundamentalmente de la segunda, que padecen las almas por partida doble, pues no sólo son agredidas por medio del fuego, sino sobre todo por los tormentos y torturas que les infringen los demonios.

Las fuentes literarias del entorno religioso cristiano ya mencionadas no son las únicas en las que va a abreviar la iconografía infernal novohispana. Mucho aportó el contacto con la religión pagana de los indios, cuyos dioses pasaron a engrosar la lista de demonios, así como una serie de costumbres locales que escandalizaron a los religiosos que las representaron como conductas condenadas como graves pecados por la nueva religión.

Las primeras representaciones pictóricas del infierno fueron los lienzos didácticos utilizados por los misioneros, sobre los que ya he hecho referencia. No queda ninguno, pero tenemos descripciones de lo que en ellos se representaba, como es el caso del que usaba fray Gonzalo de Lucero, en el que:

"...estaba pintada la pena de los condenados en obscuro fuego del infierno, que sin dar luz abrasa en aquella cárcel perpetua, donde con la vista de horribles demonios y varios géneros de tormentos, pagan los malos los pecados que en esta vida cometieron. Estaban también pintados en aquel lugar miserable indios e indias, declarándoles el predicador, que habían sido los que no habían recibido la fe, y los que recibida, quebrantaron los mandamientos de Dios y murieron sin penitencia".<sup>426</sup>

No era ese el único lienzo en que fray Gonzalo se ocupaba de demonios y condenados. Para prevenir a los indios sobre las conductas que merecen la pena eterna, les mostraba otro en el que aparecían navegando en "grandes aguas" dos bergantines, uno ocupado por indios buenos, el otro por indios pecadores. Paso a relatar la descripción de este último:

"Iban en éste indios e indias, embriagándose con grandes vasos de vino. Otros riñendo y quitándose la vida, y otros en deshonesta compañía de hombres y mujeres que se daban las manos y brazos. Estaban los ángeles volando sobre esta infernal barquilla, y los desventurados que en ella iban, tan atentos y cabisbajos a sus entretenimientos, que dejaban por espadas las inspiraciones que los ángeles traían de parte de Dios, dándoles rosarios y ponían los tristes sus ojos y manos en los vasos de vino, que los demonios ofrecían a unos, y

<sup>425</sup> Queda claro que aún si la humanidad no hubiera sido creada, habría Infierno por las razones expuestas en el capítulo primero. A nivel popular lo que ha hecho muy atractiva la plástica del Infierno es precisamente los castigos y los demonios.

<sup>426</sup> Agustín Dávila Padilla O.P., *Op. cit.*, pág. 257.

en las mujeres que referentes estaban a otro. Remaban los demonios en este su bergantín con grande contento, y porfiadas fuerzas significando sus ansias por llegar al desaventurado puerto del infierno que estaba comenzado a pintar en una esquina baja del lienzo".<sup>427</sup>

Pecadores empedernidos, los indios de la barca del mal despreciaron los rosarios que los ángeles les ofrecían y se aferraban a sus vasos de licor prefiriendo el vicio a la virtud. El buen Fray Gonzalo, después de explicada la pintura, pasaba a decir el sermón con gran congoja y lágrimas por la suerte fatal de los réprobos, dando "viveza maravillosísima a la pintura", quedando al final el auditorio en ánimo de aborrecer el pecado.<sup>428</sup> El relato deja en claro la estrecha relación entre obra plástica y oratoria sagrada. A toda pintura correspondía su consabido sermón, formando una formidable mancuerna doctrinal a la que no escapaba conciencia alguna.

De la pintura mural del siglo XVI sobre el tema del Infierno, nos quedan por fortuna magníficos ejemplos. Dos son los que más han despertado el interés de los historiadores de Arte, y corresponden a los que decoran los muros de la epístola y del evangelio de las capillas abiertas del convento agustino de san Nicolás de Tolentino en Actopan y de la visita de santa María Xoxoteco, en el estado de Hidalgo.

Cabe aclarar que las escenas ocurren en dos planos: el terrenal y el infernal. Los episodios relacionados con los pecados de idolatría, embriaguez, robo, adulterio y desobediencia, ocurren en el mundo de los vivos.<sup>429</sup> Formalmente se alejan de los modelos europeos y son afines a las pinturas de los códices anotados del siglo XVI. Por lo peculiar de las circunstancias a que debían atender los predicadores, puesto que los "pecadores" pertenecían al mundo mesoamericano, los temas son tratados de modo localista. El propósito es el mismo que las pinturas europeas sobre las representaciones de los pecados: alertar a los fieles mostrando a los demonios que se hacen presentes para mal aconsejarlos e invitarlos a caer en conductas erradas.<sup>430</sup> Pero en la variante mesoamericana se atiende a circunstancias propias del lugar y así la censura a la gula no se representa, como en Europa, con personajes gordos sentados en una mesa o cabalgando sobre un cerdo, (Fig. no. 80) sino con varios indios a los que se ofrece pulque, bebida autóctona embriagante, porque si bien los indios eran parcios en el comer, caían con frecuencia en el vicio de la embriaguez, sobre todo en los tiempos que siguieron a los primeros años de la conquista, tiempos en que sintieron con mayor opresión su derrota, por lo que se refugiaban en la bebida.

Lo que pasa en el Infierno de las capillas mencionadas, se despliega en grandes escenas de rojos fulgores donde ocurre todo lo malo posible a manos de Lucifer, señor de la región de los muertos,<sup>431</sup> y de su ejército de demonios, representados formalmente al modo europeo, que no se dan tregua en atormentar a los condenados..

Ningún historiador que haya reparado en estos murales duda de su carácter didáctico, propio en general de todas las pinturas que adornan las capillas abiertas, ni que resulta evidente que se

<sup>427</sup> Ibidem. pág. 258

<sup>428</sup> Idem.

<sup>429</sup> Los recuadros de los pecados debieron de haber sido utilizados no solo para ilustrar los pecados mortales, sino también el *Pater Noster*, cuyas siete súplicas, afirma el padre Olmos, están emparejadas a los pecados mortales: santificado sea tu nombre es contra la soberbia; venga a nos tu reino es contra la avaricia; hágase tu voluntad es contra la lujuria; danos hoy nuestro pan de cada día es contra la gula; perdona nuestras deudas es contra la ira; no nos induzcas en la tentación es contra la pereza; pero líbranos del mal. Amen, es contra la envidia. Robert Ricard, Op. cit. pág. 5

<sup>430</sup> Sirva como ejemplo la famosa "Mesa de los pecados mortales", del flamenco Jerónimo Bosch, obra de finales del siglo XV.

<sup>431</sup> Andrés de Olmos, Tratado sobre los siete pecados mortales, pág. 237.

privilegiaron las imágenes relacionadas con el tema de los pecados mortales y la suerte de las almas condenadas. Y no sin razón, pues la "salvación", motivo y justificación de la presencia de los religiosos en los territorios americanos, la alcanzaban sólo quienes evitaban el pecado mortal, por lo que debía quedar claro a los naturales que conductas lo implicaban para que se alejaran de ellas.

No debió ser fácil forjar en el alma de los indios una moral para ellos en muchos aspectos novedosa, si consideramos la confusión que debieron tener escuchar de boca de los frailes que muchas de sus creencias, fundamentalmente la idolatría, implicaban en el cristianismo conductas tan nefastas que llevaban consigo la condena eterna en el Infierno, al que, haciendo alusión a la religión indígena y para hacerse entender con claridad, se referían como "la región de los muertos".<sup>432</sup>

Tanto en la capilla de Actopan como en la de Xoxoteco, se marca el acceso del Infierno por medio de las fauces del mítico monstruo Leviatán, almirante de la flota del diablo, mencionado por el profeta Isaías como el más importante de los dragones marinos:

!Aquel día castigará Yaveh con su espada dura, grande, fuerte, a Leviatán, serpiente huidiza, a Leviatán, serpiente tortuosa, y matará al dragón que hay en el mar!.-<sup>433</sup>

En el muro norte de Actopan aparece llave en mano junto a las fosas nasales del monstruo, el pequeño demonio Apolión,<sup>434</sup> encargado de las llaves del Infierno, lo que enfatiza el carácter de puertas de acceso de las fauces y el pecador que por ellas entraba sabía que no había vía de regreso. Una vez habiendo ingresado, empezaba el eterno castigo mediante una gama de refinados y especializados suplicios diseñados para cada pecado en particular.

Los demonios en Actopan llevan, en su mayoría, alas de murciélago, sus rostros responden a diversas bestias y su color es el rojo, mientras que en Xoxoteco son de color azul-gris,<sup>435</sup> tienen largas colas en forma de serpientes, picos de ave de rapiña y sacan la lengua. Elena Isabel Estrada de Gerlero encuentra en estos demonios el linaje plástico que anima a los que aparecen en los grabados que representan los castigos de los pecados capitales de la Rethórica Christiana de fray Diego de Valadés, publicada en Perusa, Italia, en 1579.<sup>436</sup>

Como quedó anotado líneas atrás, algunas de las conductas sancionadas a través de las imágenes de los murales no sólo no habían sido para los naturales pecaminosas sino que pertenecían al mundo de sus creencias religiosas. Aparte de la idolatría, ya mencionada, entre los cultos indígenas estaban el desuello de los sacrificados y la ingestión ritual de su carne. Pues bien, en los murales son los demonios quienes realizan tales actividades. Aludir y censurar como conductas demoníacas lo que había sido un ritual sacro de culto a los ídolos, pintando a los diablos llevando a cabo aquello que había sido la función de los sacerdotes, equivalía a equiparlos y ese era en parte el propósito de estas pinturas.

Para los españoles la idolatría era el gran pecado de los indios. Implicaba romper el Mandamiento de la Ley de Dios que regía la espiritualidad occidental cristiana:

<sup>432</sup> Fray Andrés de Olmos en su Tratado sobre los siete pecados mortales se refiere de ese modo el infierno.

<sup>433</sup> Isaías, 27,1.

<sup>434</sup> Genevieve Morgan *et alt.* The Devil, pág. 85.

<sup>435</sup> Los colores se encuentran muy desgastados o probablemente han ido cambiando.

<sup>436</sup> Elena Isabel Estrada de Gerlero, Op. cit. pág. 80.



"No habrá para ti otros dioses delante de mi. No te harás escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra".<sup>437</sup>

Era la causa de muchos males, sobre todo de los injustificables sacrificios humanos. Los sacerdotes indígenas que los llevaban a cabo eran identificados como ministros del mismo Lucifer. El evangelizador franciscano fray Andrés de Olmos decía a los indios en su prédica lo siguiente:

"...el sacerdote de los diablos por ello mataba ante él [ídolo] a los hombres del pueblo, o aún esclavos, o prisioneros, para apaciguar a estos dioses".<sup>438</sup>

Extirpar la idolatría, como de todos es sabido, no fue fácil. Los indios no siempre quisieron dar la espalda a sus dioses y llevó tiempo persuadirlos de que en realidad eran demonios que los habían engañado desde siempre para separarlos del verdadero Dios, del que los frailes europeos habían venido a hablarles. En las escenas sobre la idolatría de los murales (Fig. no. 81) el demonio no aparece porque precisamente la intención era que estuviera representado en el ídolo que esta en lo alto del teocali y además porque donde está Dios no puede estar el demonio. En contraste con la representación del demonio a través de un objeto, el ídolo, el Dios cristiano está representado a través de un concepto, el monograma IHS, alusivo a su nombre. El culto al nombre venía de una tradición según la cual Cristo es adorado no en su imagen, sino en su nombre, buscándose con ello integrarlo en el concepto del nombre misterioso y de nadie conocido del Yaveh del Antiguo Testamento. La presencia en la pintura del monograma no es casual, puesto que si precisamente se buscaba alejar a los neófitos de la adoración a objetos como lo eran los ídolos, el monograma aludía al Dios de la nueva religión sin necesidad de figuración u objeto alguno. El culto al Nombre fue predicado por los religiosos a los indios desde los primeros tiempos, y no podía haber sido de otro modo, porque había quedado instituido por el mismo Jesucristo en la oración fundamental del cristianismo, el *Pater Noster*:

"Y al orar, no charleís mucho, como los gentiles, que se figuran que por su palabrería van a ser escuchados. No seáis como ellos, porque vuestro Padre sabe lo que necesitáis antes de pedirselo. Vosotros, pues, orad así: Padre nuestro, que estás en los cielos, santificado sea tu nombre..."<sup>439</sup>

Los indios que escuchaban al padre Olmos predicar a mediados del siglo XVI, oían la siguiente explicación:

"Santificado sea tu nombre. Lo que quiere decir: O Nuestro Padre Dios, que sea muy justamente nombrado, que sea santificado, tu nombre. Y con otro sentido, rectamente, quiere decir: O Nuestro Padre Dios, que tu corazón nos conceda, nos de, te lo rogamos, tu bondad, tu gracia, para que nos comprometamos a que tu querido nombre sea exaltado, loado, elevado, para honrarlo, glorificarlo; para que sólo tu único y justo nombre sea digno de ser conocido, dado a la fama, loado, querido, respetado, elevado en dignidad. No nos turbemos como se turban aquellos que son orgullosos, soberbios, presuntuosos, que desprecian,

<sup>437</sup> Éxodo, 29, 3-4.

<sup>438</sup> Andrés de Olmos. *Op. cit.*, pág. 159.

<sup>439</sup> Mateo, 6, 7-9.

menosprecian tu nombre querido, como aquellos que lo nombran con falsedades, lo hablan mal, los orgullosos, aquellos que son corruptos. O Nuestro Padre Dios, que por todas partes tu justo nombre sea conocido, obedecido, amado, estimado, loado y servido".<sup>440</sup>

Sin embargo, puesto que las imágenes eran de uso común en el catolicismo, los frailes insistieron mucho, siguiendo el criterio del Concilio de Trento,<sup>441</sup> en que su culto no iba dirigido a los objetos, sino a lo que éstos representaban:

"No se adora a ninguna imagen aunque sea el crucifijo, ni tampoco a Santa María, pero solamente por esto se figura el crucifijo o Santa María o los santos, porque solamente se traiga a la memoria la gran misericordia de Dios...y aunque delante del crucifijo, de rodillas se adora, no empero se adora el crucifijo porque solamente es hecho de palo, pero a Dios mismo nuestro Señor que está en el cielo".

La cita anterior es de fray Maturino Gilberti<sup>442</sup> y está contenida en su catecismo en tarasco. Insistía en lo anterior porque estaba temeroso de que los indios persistieran en sus idolatrías, solo que substituyendo a los objetos idólatricos indígenas por objetos cristianos.<sup>443</sup> La aparición del IHS en los murales de las capillas de Actopan y Xoxoteco enfatiza ese temor.

La antropofagia,<sup>444</sup> crimen directamente o en complicidad relacionado con la quinta prohibición del Decálogo "no matarás", está implicada en las escenas en que exponen las partes del cuerpo humano cercenadas y a los demonios colocándolas y organizándolas en cortes en un escenario tan conocido como lo era el de una carnicería que pone la carne de las bestias a la venta. (Fig. no. 82) El consumo de carne humana fue una de las costumbres rituales que más horror causó a los europeos. Todos los cronistas la aluden. Fray Bartolomé de las Casas escribió sobre la suerte del cadáver de aquellos sacrificados frente a los ídolos:

"Hecho aquél sacrificio, daban con el cuerpo de las gradas abajo, y , si era de los presos en guerra, el que lo prendió, con sus parientes y amigos, llevábanlo y lo hacían guisar y con otras comidas componían un regocijado banquete; y si el que hacía esta fiesta de su valentía era rico, daba en presente a los convidados mantas de algodón y otras joyas de las que tenía. Si el sacrificado era esclavo no habido por vencimiento en la guerra, sino por otra causa o

<sup>440</sup> Andrés de Olmos, *Op. cit.*, pág. 7. Para el padre Olmos, en el *Pater Noster* se piden a Dios siete cosas que van contra los pecados mortales. Cuando se dice "santificado sea tu Nombre" explica el religioso que el pecado de la soberbia se comete precisamente por no santificar el nombre del Señor Jesús, porque todo lo que enriquece, instruye o ilumina viene de Él y así hay que reconocerlo.

<sup>441</sup> La sesión XXV del Concilio de Trento disponía que : "...se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas". *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Imprenta Real, Madrid, 1787, pág. 357.

<sup>442</sup> De origen francés, pasó a la provincia del Santo Evangelio con su compatriota fray Jacobo de Testera. Enseñó en el colegio de Tlatelolco, pasó a Michoacán, dominando pronto la lengua tarasca. Sus obras fueron inspiraron a sus hermanos en religión.

<sup>443</sup> Robert Ricard, *Op. cit.*, pag. 191.

<sup>444</sup> Así lo considera, en mi opinión certeramente, Elena Isabel Estrada de Gerlero. *Op. cit.* pág. 81.

manera, no lo echaban de las gradas abajo, sino desde el altar lo llevaban en brazos y celebraban el mismo convite, pero no con tanta solemnidad y fiesta".<sup>445</sup>

El canibalismo era un asunto religioso y particular. Fray Bartolomé no da a entender que la carne de las víctimas se comercializara en los mercados. Tampoco Bernal Díaz del Castillo menciona en su descripción de los productos ofrecidos en el gran mercado de Tlatelolco que la carne humana estuviera a la venta.<sup>446</sup> En el mundo de la imaginería infernal europea son raros los grabados que presenten estas carnicerías. Creo además que este tipo de imágenes son precisamente lo que da a estos infiernos hidalguenses la patente mesoamericana. Y no sólo por lo peculiar de la infracción aludida, la antropofagia, sino porque para el cristianismo la función de los demonios no es otra que la de tentar a los hombres y torturar sin descanso a las almas condenadas, y con tal intensidad estaban condicionados a practicar ese oficio, que no les quedaba tiempo para dedicarlo a organizar una carnicería con los retazos humanos producto de sus tormentos, como aparecen en los murales de la capilla abierta de Actopan. Tampoco hablan los escritos religiosos canónicos o apócrifos, ni encontramos en los mitos del paganismo grecolatino, que los demonios se dedicaran a esta actividad, ni se mencionan castigos que impliquen este descuartizamiento y arreglos carniceros de miembros de los cuerpos de los condenados, como ha quedado ya expuesto en páginas anteriores. En el mundo de figuraciones europeas, existen ejemplos de demonios en el proceso de desmembrar cuerpos, teniendo listos los cuchillos propios para tal encomienda, pero la tradición asignaba tal castigo a quienes habían pecado de ira, (Figura 82 A) en tanto que en el entorno mesoamericano es probable que tal suplicio correspondiera al los culpables de prácticas de canibalismo.

El desuello ocupa un lugar importante en los murales tanto de Actopan como de Xochoteco (Fig. no. 83) En ésta última localidad, los demonios lo practican tal cual debieron haberlo hecho los sacerdotes de los ídolos, que por esta sola representación, como ya quedó dicho, sacerdotes y demonios quedaban equiparados. Bernal Díaz del Castillo nos dejó el siguiente testimonio:

"En otro día de aquellos meses, que se llamó Tlacaxipevaliztli, se sacrificaban algunos, aunque no tantos como en la fiesta precedente, y de aquellos sacrificados desollaban algunos; en unas partes dos o tres, en otras cinco o seis y en otra diez. En México dicen que doce y quince, como ciudad real".<sup>447</sup>

Continúa el relato describiendo el uso que se le daba a la piel desollada. Cierto que los demonios de estos infiernos cristianos llevaban a cabo su acción sobre los cuerpos resucitados que ya no podían morir, mientras que los sacerdotes idólatras desollaban un cadáver, pero tal actitud no tiene nada que ver con sentimientos humanitarios, pues tanto o más atroces suplicios se imponían a las víctimas prehispánicas de ciertos sacrificios:

"El día festival, en la mañana tomaban algunos esclavos y otros de los captivos en guerra y traíanlos atados de pies y manos los cuales echaban en un gran fuego que para este sacrificio tenían aparejado...Celebrábase aquel día otro sacrificio no menos que los dichos lamentable. En aquellos seis palos que en la vigilia desta fiesta se habían empinado, ataban aspados seis captivos en guerra, estando abajo a la redonda más de dos mil hombres y muchachos, todos

<sup>445</sup> Bartolomé de las Casas, *Los Indios de México y Nueva España. Antología*, pág. 85.

<sup>446</sup> Bernal Díaz del Castillo, *Op. cit.*, pág. 190.

<sup>447</sup> *Idem.*

con sus arcos y flechas, los cuales, luego que se habían bajado los que los habían ido a atar, disparaban en ellos infinitas flechas, y así asaeteados, medio muertos, dejábanlos caer de aquella altura abajo y del gran golpe que daban, los huesos se quebrantaban y machucaban".<sup>448</sup>

Los "lagos de fuego"<sup>449</sup> a que eran arrojadas las almas condenadas según la literatura infernal cristiana no deben haber sido más espantables que el "gran fuego" al que los guerreros cautivos del enemigo eran lanzados atados de pies y manos como sacrificio a los dioses. Quienes fueron evangelizados en Actopan y Xoxoteco habían sido hijos y nietos de idólatras y seguramente conocían acerca de este tipo de rituales, y fue precisamente la intención de los frailes que identificaran la liturgia indígena practicada por los sacerdotes idólatras con los tormentos que los demonios infligían a las almas pecadoras en el Infierno.

Aparte de las conductas atroces aludidas en los párrafos anteriores, el programa se ocupa de ilustrar otras faltas graves, no sin destacar en ocasiones las circunstancias especiales en que las infracciones al código ético cristiano se cometían. Tal es el caso del pequeño recuadro dedicado a la desobediencia, (Fig. no. 84) y que como ya quedó dicho pertenece a las escenas de lo que ocurre en el mundo de los vivos. En esta representación, muy deteriorada en Actopan y mejor conservada en Xoxoteco, se ve claramente a un personaje español parado y en actitud de descargar un golpe sobre el indio postrado ante él, al que toma por el pelo.

El historiador Benito Artigas relaciona la imagen de Xoxoteco con la inmediata inferior en la que aparece un demonio de pechos flácidos llevándose al un indio mientras que atrás el español gesticula levantando los brazos, concluyendo que los dos recuadros deben leerse juntos y se corresponden con la práctica común en tiempos de la evangelización de sancionar a los indios que no acudían a tiempo a la misa dominical o a la doctrina con cierto castigo corporal que consistía en hacer azotar al indio negligente.<sup>450</sup>

Fray Jerónimo de Mendieta nos ha dejado un testimonio de la suerte de los indios que faltaban a sus deberes religiosos:

"El día antes de la fiesta, daba vuelta cada cual por todo el barrio que tenía a su cargo riñendo la gente y apercibiéndola que se acostara con tiempo, porque era día de madrugar e ir con alabanza al templo y casa de Dios...a las dos o tres de la mañana, tornaban estos mismos a dar vuelta por sus barrios, despertando la gente y llamándola con grandes voces que saliesen a juntar en el lugar que para ello tenían diputado en el mismo barrio para ver y reconocer si estaban allí todos...los hombres en una hilera y las mujeres en otra guiándolas un indio que iba adelante con un estandarte o bandera que cada barrio tenía de tafetán colorado con cierta insignia de algún santo que tomaban por abogado, iban cantando y los indios iban entrando por el patio de la iglesia con aquella música de divinas alabanzas un barrio tras otro... Cuando llegaban al patio la gente se iba asentando, los hombres en cuclillas, según su costumbre, por ringleras, y las mujeres por sí, y allí los contaban por unas tablas donde los tenían escritos, y los que faltaban los iban señalando para darles su penitencia, que era media docena de azotes en las espaldas".<sup>451</sup>

<sup>448</sup> Bartolomé de las Casas, *Op. cit.* pág. 88.

<sup>449</sup> Apocalipsis 20, 10-15.

<sup>450</sup> Benito Artigas, *Op. cit.*, pág. 58.

<sup>451</sup> El pasaje está citado por Rafael García Granados, *Arte en México en los siglos XVI y XVII*, pág. 19.



Artigas menciona también la costumbre penitencial cristiana de la auto flagelación, que con el tiempo tuvo su arraigo en la Nueva España, aunque creo que no es oportuna la mención de esta práctica que tiene que ver con la intención de imitar los sufrimientos de Cristo como manifestación de arrepentimiento, no con la de castigar culpas. En la escena de Xoxoteco lo que vemos es al indio tomado por el pelo por un español que le pone el pie encima en lo que no parece ser un castigo correctivo, sino una golpiza abusiva y humillante, más acorde con las crueldades de los encomenderos, como opina Víctor Manuel Ballesteros.<sup>452</sup> Para éste último autor, lo que se representa no es otra cosa que el pecado de la ira, cometido por el español, mientras que la escena inferior la interpreta en el sentido de que el indio es un flojo que ha pecado de pereza y que no quiere trabajar, prefiriendo irse con el demonio sin hacer caso alguno del español cuya gesticulación es interpretada en el sentido de pedirle que no se vaya y regrese al trabajo

Para Elena Isabel Estrada de Gerlero la escena representa el triunfo demoníaco,<sup>453</sup> interpretando el gesto de tomar por el pelo al indio como un sometimiento, al modo de los murales del friso de la iglesia del ex convento de Ixmiquilpan. En la representación de Xoxoteco, es el español quién somete y toma del pelo al indio y no el demonio, y la suerte del indio parece establecerse en el segundo recuadro de Xoxoteco, en el que la "diablesa" de los pechos flácidos,<sup>454</sup> se lleva al indio tomándolo por el hombro, sin que el español pueda o quiera impedirlo. La maestra Gerlero cree que lo que este recuadro alude es a la negligencia de los encomenderos "en proveer a los indígenas bajo su cargo de la guía espiritual recomendada por la Corona".<sup>455</sup>

Tomadas como secuencia las dos imágenes, como sugiere Artigas, y suponiendo que el español representara al encomendero encargado de la educación religiosa del indio, como cree Gerlero, la falta cometida por el indio no sería otra que la de la desobediencia, "primera hija y circunstancia de la soberbia", según el padre Olmos,<sup>456</sup> por cuyos sermones sabemos la gran preocupación de los religiosos por este pecado, tan grave que mereció a los ángeles rebeldes convertirse en los demonios y a "nuestros primeros padres" ser expulsados del Paraíso:

"Así sabrán todas las criaturas que si no le obedecen a Dios, éste las mandará a la región de los muertos [el infierno] y enseguida no las dejará entrar a su morada. Lo mismo ocurrirá al que no obedece a nuestra querida madre la Santa Iglesia, o al gran sacerdote que se llama papa, o aún al obispo, o al padre...De igual modo hay que obedecer a los jefes, a los que dirigen, cuando esto es necesario, si no nos arrastrarán a la orina, a la mierda [la desgracia]".<sup>457</sup>

<sup>452</sup> Víctor Manuel Ballesteros, *Op. cit.*, pág. 59.

<sup>453</sup> Elena Isabel Estrada de Gerlero, *Op. cit.*, pág. 85.

<sup>454</sup> A pesar de los pechos, no creo posible dotar de género femenino a este monstruo, recordar si no a Gerión, diablo de tres pechos mencionado en la Eneida. Aunque existe la tradición de Lilith, la concubina del demonio y en ocasiones se habla de diablos en forma de mujer, como es el caso de los incubos, que se presentan como provocadoras y atractivas cortesanas para tentar a los santos, (por ejemplo san Jerónimo) no es la consideración del género algo que haya preocupado al escritor sagrado. El diablo fue un ángel caído que por disposición divina se convirtió en un monstruo cuya misión no es otra que la de atormentar a las almas culpables, y en tanto monstruo, la imaginería cristiana lo ha representado identificándolo con lo que a los hombres ha sido repugnante, y así se deben percibir los pechos flácidos del demonio de Xoxoteco y no como características de feminidad.

<sup>455</sup> Elena Isabel Estrada De Gerlero, *Op. cit.*, pág. 85

<sup>456</sup> Andrés de Olmos. *Op. cit.*, pág. 17

<sup>457</sup> *Ibidem.* pag. 19.

Al indio del recuadro se le ve dar la espalda al español y caminar fraternalmente con el demonio, que se ha salido con la suya. (Fig. no. 85) Una alma así perdida ingresará fatalmente a la "región de los muertos", a "la orina y la mierda". ¿Desobedeció el indio a los religiosos, desobedeció a su "jefe" el encomendero? Sea lo que haya sido, tal parece que el pobre indio recibió el castigo tanto en el mundo de los vivos como en el de los muertos.

El recuadro conocido como "Los bebedores de pulque", presente tanto en Actopan como en Xoxoteco, (Fig. no. 86) alude a la embriaguez y responde a la preocupación de los frailes por este pecado relacionado con la gula, falta que no sólo implica la glotonería en el comer, sino sobre todo exceso en el consumo de bebidas embriagantes, porque con la borrachera se pierde el juicio y se queda en posición de cometer gravísimos pecados.

Las representaciones incluyen tres personajes y los consabidos demonios tentadores. La peligrosa bebida aludida en el recuadro es el pulque, ofrecido en una jícara por un indio vestido a la usanza prehispánica, lo que hace referencia a que la costumbre provenía del mundo de los usos y costumbres paganas. Es notorio el elegante atuendo y peinado de las mujeres. No parece que la representación indique que la gente se vistiera elegantemente para ir a embriagarse o que el beber en exceso fuera un hábito de los caciques y las clases gobernantes, las que presumiblemente vestían con cierto lujo. ¿Será este detalle algo casual o implicará una censura al excesivo cuidado en el vestir? Sin duda. Los religiosos predicaron contra esta actitud que consideraban peligrosa. El sermón con que en su prédica a los indios el padre Olmos se ocupa de "la vanidad del adorno", otra de las hijas de la soberbia, lo pone en claro. Esta vez la reprimenda alude especialmente a las mujeres:

"En vano te arreglas el peinado, en vano te miras en el espejo, te adornas con esplendor, porque es una trampa, es una astucia del hombre Búho [del diablo], por ahí es por donde se implanta, por donde se evidencia. Este, el pecado de vanidad en el adorno, quizá incurran más en él las mujeres, ya que lo comenten en público, quizá para aprovecharse de los hombres. Por eso está escrito: "La mujer es trampa del diablo para capturar almas". Lo cual quiere decir: que ella, la mujer, es la mano del Diablo para agarrar, para apoderarse de alguien, arrojarlo al pecado, para llevarlo a la región de los muertos...El Diablo quiere cogerte para maltratarte, para fustigarte con la falda y con la blusa, con el huipil. La mujer que se adorna como si fuera el Diablo no debe ser mirada".<sup>458</sup>

Los religiosos no dudaban que "la vanidad en el adorno" ofendía a Dios, si no mortalmente, si venialmente, y sobre todo inducía a mayores faltas. Noticias de este rechazo divino a la elegancia y lujo en los atuendos llegaron del Más Allá al mundo de los vivos comunicadas por ánimas que sufrían intensamente en el fuego del purgatorio por que gustaron en mientras vivieron de vestir elegantemente. Tal fue el caso de la reina Isabel de Borbón, esposa difunta del rey Felipe IV, quién se apareció a la madre María de Jesús Ágreda vestida con "galas y guardainfante"<sup>459</sup> de fuego que la envolvían y atormentaban intensamente:

<sup>458</sup> Andrés de Olmos. *Op. cit.* pág. 47.

<sup>459</sup> El guardainfante es un aparato amplio y hueco, hecho de alambres y cintas, que se ponían las mujeres en la cintura cubierto con amplias faldas. Los moralistas lo repudiaban porque entre otras cosas, servía para cubrir el embarazo, pero a pesar de haberse prohibido su uso desde 1639, en la corte se seguía usando. Ver "Las meninas" o los retratos de las infantas María Teresa y Margarita de Diego Velázquez.

"Pero después de otros tres días, entre diez y once de la noche, entre la puerta del coro y la de la tribuna, a donde suelo ir aquella hora, se me apareció vestida [el ánima de la Reina] con las galas y guardainfantes que traen las damas, pero todo era de una llama de fuego. Y conocí que le daban grande tormento, porque ninguno es pequeño en la otra vida. Díjome entonces: Madre, siempre estás tibia en darme crédito, pero asegúrate de lo que ves en mí, y socórreme con más fervor. Y dirás al Rey, cuando le vieres, que procure con toda su potestad impedir el uso de estos trajes tan profanos que en el mundo se usan; porque Dios está muy ofendido e indignado por ellos, y son causa de condenación de muchas almas; yo padezco grandes penas por ellos y por las galas que usaba".<sup>460</sup>

Sabemos que los medios plásticos se ocuparon de censurar con imágenes esa peligrosa manía de las mujeres de querer verse bonitas y atractivas, y como ejemplo tenemos un recuadro de la pintura de novísimos del museo de Burgos de que me he ocupado páginas atrás, en el que aparece una dama ataviada con guardainfante que se ve al espejo arreglándose el pelo, mientras dos dueñas le ofrecen algún objeto, sin duda alhajas y afeites. (Fig. no. 87) La leyenda admonitoria que bordea la imagen previene: "Oye pecadora advierte, una verdad llana y pura, que es una vana locura, el vestirse [sic] de esta suerte". ¡Que lo dijera si no la reina de España, que se le volvió de fuego el guardainfante!

El reproche al robo, hijo de la avaricia, es representado en otra de las escenas que ocurren en la tierra. Traigo a cuento lo que el padre Olmos predicaba a sus catecúmenos a mediados del siglo XVI:

"Mucho debe temerse al robo, incluso si a escondidas se hace, incluso si es de poca monta lo que se ha llevado, porque él, nuestro primer padre llamado Adán sólo robó una frutita, una manzanita, y este hombre fue rechazado por Dios".<sup>461</sup>

Ballesteros encuentra, con razón, gran parecido formal entre lo representado en Actopan y el Códice Mendocino. (Fig. no. 88) Ciertamente el robo y sus variantes debían ser condenados por los frailes y lo fueron. El propio Ballesteros escribe que el Confesionario Mayor de Alonso de Molina y el de Juan de la Anunciación,<sup>462</sup> le dedican en gran porcentaje a la explicación de este Mandamiento de la Ley de Dios, que debió haber sido uno de los violados con mayor frecuencia.

El adulterio no podía faltar en estas pinturas de sentido doctrinal y didáctico. La representación en Actopan, de la que sólo se distinguen las cabezas de un español y un indio, se puede reconstruir gracias a que la de Xoxoteco está completa (Fig. no. 89) Se representan cuatro personajes, dos de cada sexo y de cada raza. Las mujeres llevan atuendos elegantes y vistosos. Para Juan Benito Artigas, la escena es costumbrista y lo que se representa es el sacramento del matrimonio.<sup>463</sup> Pude haber alguna alusión al matrimonio, pues para que exista el adulterio debe mediar el matrimonio, pero en consideración al lugar donde se encuentra la pintura debe leerse precisamente como una condena a la lujuria. La gravedad de los pecados de la carne, a los que los hombres son tan proclives por ser consecuencia de la condición humana, motivó a los frailes a tratar

<sup>460</sup> María de Jesús Ágreda, Correspondencia con Felipe IV, religión y razón de estado, pág. 92.

<sup>461</sup> Ibidem pág. 89

<sup>462</sup> Víctor Manuel Ballesteros. Op. cit., pág. 80

<sup>463</sup> Juan Benito Artigas. Olp. Cit., pág. 65.

de combatirlos enérgicamente. Fray Andrés de Olmos les hablaba a los indios de la siguiente manera:

"Ahora deseo hablarles de la vida lujuriosa que se hace con alguien y así son siete cosas que provienen de ello, como si fueran sus hijos, y cada una de ellas así se llama: Primero: la lujuria llamada fornicación. Segundo: el adulterio, adúltero. Tercero lo que se llama incesto, cuando un hombre tiene relaciones con alguien de su parentesco. Cuarto, la desfloración de virgen llamada estupro. Quinto, raptó cuando la falda y la camisa, la mujer, son robadas. Sexto, la sodomía. Séptimo, lo que se llama sacrilegio, cuando se tienen relaciones con alguien del templo. Todas estas cosas serán respetadas para no ofender a Dios".<sup>464</sup>

Para señalar la responsabilidad de "la falda y la camisa" en esta falta, el pintor de los murales no descuidó el pintar a las mujeres vestidas lujosamente, actitud provocativa sobre la que los religiosos fueron sumamente críticos, como quedó señalado al comentar el recuadro del pecado de la embriaguez. En el rostro de la española notamos incluso que sonríe dirigiendo la mirada al español. Ciertamente detrás de esos atavíos están los demonios que al oído les aconsejan seducirlos con el esplendor de sus ropajes. Quien sabe si entre ellos no está el mismo Belial, demonio que según se comentó en el apartado correspondiente, se encargaba de aconsejar a las mujeres el vestir con lujos provocativos. En la representación de estas elegantes damas suena el eco de los sermones del padre Olmos:

"Si alguien se adornara para ser deseado, para hacer pecar a otro, vendría a incurrir en pecado mortal al adornarse...Bueno será aquél que no siga llevando vestidos bordados o pintados a ejemplo del Diablo, como se adornaban vuestros antepasados, vuestros abuelos que no conocían a Dios, y así el pecado no os será perdonado aunque ya no os adornéis ahora para el Diablo o por arte diabólica...La mujer que se pinta con colorete amarillo, que se adorna para ser deseada, a fin de cuantas será despreciada".<sup>465</sup>

Lo que en la sociedad civil era visto como elegante y distinguido, era rechazado por los frailes como pecaminoso. Alertaban en su prédica a las indias respecto a los peligros de vestir con lujo y provocativamente, peligros que podían llevar a la condenación eterna. Ya la infeliz Lucía, a la que se ha mencionado al tratar en este trabajo de los Autos Sacramentales, se lamentaba en el Infierno de haber lucido hermosas joyas que ahora la atormentaban, convirtiéndose los aretes en mariposas de lumbre sobre sus orejas, y en serpiente de fuego, "corazón de Mictlán", el collar que adornaba su cuello.<sup>466</sup> El repudio de los religiosos a las vestimentas vistosas fue constante durante todo el período del virreinato. Grandes prelados, directores de la vida espiritual de la colonia, dirigieron su oratoria sagrada en contra del lujo en el atavío. El arzobispo Francisco Aguiar y Seijas, que en general no resistía la presencia de mujer alguna, reaccionaba con enojo cuando desde el púlpito descubría alguna dama engalanada, recriminándola y señalándola con el dedo para avergonzarla. Por otra parte, elogiaba a las indias vestidas con sencillez y recato, presagiándoles el cielo por la modestia con que lucían sus paños blancos, mientras que a las faranduleras de México les aseguraba que se las llevarían los diablos a causa de sus "relumbrorios y puntas al aire".<sup>467</sup>

<sup>464</sup> Andrés de Olmos, *Op. cit.*, pág. 109.

<sup>465</sup> *Ibidem*, pág. 49.

<sup>466</sup> Fernando Horcasitas, *Op. cit.*, pág. 591.

<sup>467</sup> Fernando Benitez, *Los Demonios en el Convento*, pág. 97. El autor recoge estos comentarios de la obra de José de Lezamis, confesor y biógrafo del arzobispo.



Los recuadros que ilustran escenas de lo que ocurre en el mundo de los vivos, recién comentados, dan lugar al desarrollo de lo que ocurre dentro del Infierno, asunto que va a ocupar en la mayor parte del espacio pictórico de los murales. Los demonios hidalguenses de las capillas de Actopan y Xoxoteco no poseen las sofisticadas máquinas de torturar de sus colegas de los Infiernos europeos, muchas de ellas desconocidas por los indios. Se auxilian para torturar con cuchillos, tenazas largas y cortas, pinzas, parrillas y hornos, calderos, cucharones de palo, postes de púas etc. En medio de gran agitación, la cámara infernal se nos presenta en frenética actividad. Los demonios se encargan de descuartizar e infligir a los condenados atroces suplicios como consecuencia de las diversas culpas cometidas, muy a tono con las descripciones de los tormentos de escritos apócrifos como la *Visión de Pablo* o el *Apocalipsis de Pedro* analizados en el capítulo primero y que se sabe que inspiraron en gran medida la imaginería europea<sup>468</sup> de la que proceden varios de los motivos de estas pinturas. Las serpientes, ese animal que en el panteón Mesoamericano llegara a ser la representación de un Dios, son aquí activas y dinámicas auxiliares de los demonios en la tarea de causar espanto y pena a las almas en desgracia. Rodean al caldero, se enroscan en los cuerpos femeninos o conforma las colas de algunos demonios. Al lado de la mesa del carnicero, los demonios de Actopan parecen aplicar hierros a los ojos y labios de una alma, castigo de los blasfemos, calumniadores y difamadores del prójimo según el *Apocalipsis de Pedro*. (Foto no 90)

En el panel del muro norte de Actopan aparece el popular puente sobre el Infierno tomado de la iconografía medieval. (Fig. no. 91) El fondo de la escena es un cielo azul, una atmósfera imprecisa que no pertenece al mundo del ígneo aposento maldito, como cree Ballesteros, que opina que el puente está atravesando el infierno. El puente está en el mundo de los vivos y es una imagen del camino que recorren durante su existencia en este mundo. Se dirige al Cielo cruzando por encima el Infierno y el Purgatorio. Las almas que tienen la desgracia de morir en pecado, se precipitan por el brocal del puente para caer en el Infierno, donde en medio de lagos de azufre y de sangre, conforme a los relatos de los apocalipsis apócrifos, las esperan los diablos.

Resulta inquietante una figura colocada sobre la escena del desuello<sup>469</sup> en Actopan, consistente en una mujer que sobresale de un caldero a la que envuelve una serpiente,<sup>470</sup> (Fig. no. 92) y que en tanto figura recuerda al demonio griego Zrvan Akarana<sup>471</sup> (Fig. no. 93 Zrvan Akarana). Algunos autores interpretan, seguramente con razón, que se trata del alma de una mujer que había pecado de lujuria. Las serpientes y los sapos, según Vêrard, autor del siglo XV ya mencionado en el capítulo I, son los animales encargados de torturar a los lujuriosos, preferentemente devorándoles el sexo. El apócrifo *Visión de Pablo* menciona un tormento parecido pero no lo sufrían las lujuriosas, sino las almas que fingían cumplir con Dios, pero que se preocupaban más por las cosas del mundo.<sup>472</sup> Tampoco en la Divina Comedia se menciona que los pecados de la carne fueran castigados con un tormento como el que recibe la mujer de Actopan. Según Dante, las almas dadas a placeres carnales se encuentran en el segundo círculo del Infierno,

<sup>468</sup> Jaques le Goff, *Op. cit.* págs 50-52.

<sup>469</sup> El desuello es otro de los tormentos con un peso específico en la imaginería de estas capillas de que me he ocupado ya puesto que también he creído oportuno relacionarlo con las prácticas sancionadas por los frailes como "demoníacas" de los sacerdotes de la religión idólatra practicada por los mesoamericanos.

<sup>470</sup> Esta figura ha inquietado a quienes han estudiado estas pinturas murales. Elena Estrada de Gerlero informa que se había querido ver en ella a la Cihuacóatl pero que se trata de una personificación del pecado de lujuria. Víctor Manuel Ballesteros es de la misma opinión.

<sup>471</sup> Genevive Morgan et al. *Op. cit.* pág. 125.

<sup>472</sup> El tormento consistía en ser expuestas a dragones que se enroscaban en su cuello, hombros y pies, enfrentándose a demonios con feroces cornamentas que las golpeaban

castigadas por "la tromba infernal, que no se detiene nunca, envuelve en su torbellino a los espíritus [lujuriosos]; les hace dar vueltas continuamente, y las agita y les molesta...sin que abriguen nunca la esperanza de tener un momento de reposo ni de que su pena se aminore".<sup>473</sup> Con este tormento era castigada, entre otras, Cleopatra, reina de Egipto y una de las mujeres con peor reputación dentro del amplio catálogo de casquivanas famosas. ¿Puede la serpiente interpretarse como la "tromba infernal"?

Los demonios de Actopan no olvidaron el caldero puesto al fuego, (Fig. no. 94) indispensable en la iconografía europea. Pudiera ser, en general, una versión pictórica de los "pozos de fuego o de azufre" continuamente mencionados en los Apocalipsis apócrifos y en los Infiernos del mundo grecolatino. Los condenados aparecen sumergidos hasta el cuello. Dragones alados, serpientes y un demonio cornudo que introduce un largo cucharón se encargan de no dar tregua a las infelices almas. Entre las fuentes literarias, la vetusta Visión de Pablo asigna a los adúlteros y fornicadores casados el castigo de ser precipitados en pozos de fuego. El caldo era de azufre ardiente en el caso de los sodomitas. Ballesteros cree posible que las almas pecadoras son de los lujuriosos, para los que La Imitación de Cristo, de T. Kempis, describe como condena el ser bañados con pez ardiente y fétido azufre.<sup>474</sup> No sería raro entonces que a los elegantes personajes del pequeño recuadro del adulterio les espere un lugar en el caldero. Otra posibilidad acerca de quienes pudieran ser los que se cuecen en el caldero, si concedemos que lo que contiene es metal fundido, es que se trate de los que pecaron de avaricia, como lo anota el citado Vérard. Ciertamente algunas pinturas, como la famosa tabla de el Bosco titulada "La mesa de los pecados " que se expone en el Museo del Prado, reservan el castigo del perol al fuego a aquellos que pecaron de avaricia, e incluso uno aparece echando por la boca al metal derretido aquellas monedas que fueron su perdición. (Fig. no. 95)

Los murales de Actopan y Xoxoteco nos recuerdan a través de la lectura iconográfica el esfuerzo de los religiosos españoles, conocedores de la fuerza de la imagen, por apartar a los naturales de las conductas que la nueva religión que adquirirían consideraba pecaminosas. Las figuras o motivos utilizados, tomados de diversas fuentes formales y literarias, fueron elegidos con gran conocimiento de las costumbres prehispánicas y son tan precisos como lo pudieron ser los textos de los catecismos o las inflamadas palabras pronunciadas en los sermones, y quién sabe si no más eficaces.

El entorno muralístico del hoy estado mexicano de Hidalgo, reserva para el historiador del arte novohispano una de las más peculiares representaciones del demonio en el claustro del convento agustino de Actopan. Entre las figuras de la Tebaida que decora el muro norte de la portería, aparece un diablo con cuernos de cabra, garras de ave y cola de serpiente llevando sobre la espalda un bulto y colgado del cuello un cuchillo de obsidiana y un incensario. (Fig. no. 96) Se trata, según Víctor Manuel Ballesteros de un diablo convertido en un triste y humilde *tameme* que lleva cargando un *teponaztli* en el *mecapal* y se retira triste y vencido de sus antiguos dominios, expulsado por los frailes agustinos.<sup>475</sup> Desde el punto de vista devocional este demonio sometido al poder de la fe de los frailes tiene gran significación, puesto que la imagen deja claro que el mismo diablo está regido por la voluntad de Dios y que se le puede vencer y reducir a un humilde macehual, e incluso usar para los propósitos de la santificación, ya que las tentaciones vencidas aumentan los méritos del alma fiel. Para liberarse de las garras del pecado, Dios había puesto a

<sup>473</sup> Dante, Op. cit. págs. 19 ,20.

<sup>474</sup> Víctor Manuel Ballesteros. Op. cit. , pág. 78.

<sup>475</sup> Ibidem. ,pág. 109.

disposición de los fieles el poder de su gracia, límite del poder maligno. Cuando san Agustín parecía desfallecer ante el acoso constante de las tentaciones y pedía a Dios medios de ayuda extraordinarios, el Señor le contestó: Te basta mi gracia.

Dentro del repertorio infernal del siglo XVI, me referiré a continuación a la escena del Infierno pintado en grisalla en el claustro del convento agustino de Acolman,<sup>476</sup> y que forma parte de la representación de un Juicio Final que propiamente es un cuadro de novísimos. (Fig. no. 97) Por su colocación en el claustro alto, ámbito de la clausura, es probable que se copiara fielmente la fuente gráfica europea sin cuidado de modificarla puesto que no se perseguían propósitos didácticos, sino de mover a la reflexión y meditación a los propios frailes.

La escena infernal ocupa más de la mitad de la composición y está dividido horizontalmente con una cinta parlante con el siguiente texto: "*Ite maledicti in ignem eternum...*" procedente del conocido texto de san Mateo. Destacan en este Infierno el árbol, el caldero y la rueda, que según Charles le Goff, tienen como fuente literaria una versión del siglo XII de la Visión de Pablo.<sup>477</sup> En esta obra, copiada de algún grabado libresco, se aprecia una cierta intención de crear un efecto de profundidad dando a las figuras distinto tamaño.

La rueda (Fig. no 98) aparece mencionada en Virgilio, que coloca atadas en sus radios a las almas de los condenados, conforme se anotó ya en el capítulo I de este trabajo. Para Vêrard, autor ya mencionado al tratar en el capítulo I de los antecedentes de las postrimerías, la rueda es el castigo de los orgullosos, pues evoca los cambios de fortuna, hoy estoy arriba, mañana abajo. En la rueda de Acolman, como en sus similares de la iconografía medieval, los cuerpos aparecen atados a la huella. Un demonio cornudo agrede con un largo punzón el cuello de una mujer con el vientre abierto, suplicio aplicado según el texto del Apocalipsis de Pablo a quienes habían pecado gravemente de gula.

El caldero. (Fig. no. 99) Líneas atrás he comentado la explicación de Vêrard a la iconografía del caldero.

Respecto al árbol, (Fig. no 100) si bien son muchas las veces que los textos se refieren a almas cuyo suplicio consistía en ser "colgadas" de diversas partes del cuerpo, por lo general no se hace mención respecto al objeto del que estaban suspendidas. Entre los textos consultados, sólo en el Apocalipsis de la Virgen María se menciona un "árbol de acero" de cuyas ramas eran colgados por la lengua los perjuros, los blasfemos y aquellos que ponían a hermano contra hermano. El texto se refiere así mismo a otras culpas cuya pena implicaba que las almas fueran colgadas, sin volverse a mencionar el soporte, de diversas partes del cuerpo como los pies, suerte que esperaba a los usureros; las orejas, a los maledicentes; de las cuatro extremidades con las uñas chorreando de sangre, a los que comían los frutos de la Iglesia; o de las uñas, a las esposas adúlteras de los presbíteros<sup>478</sup>. El Apocalipsis de Pedro menciona que los blasfemos eran colgados de la lengua, por el pelo las mujeres adúlteras y por los pies los hombres que con ellas habían pecado. La Visión de Pablo da cuenta de que quienes acudían con prostitutas colgaban de las cejas y el pelo. En Esdras los incestuosos eran colgados por los párpados y las mujeres que habían escatimado la leche a sus

<sup>476</sup> Santiago Sebastián afirma que en la pintura de Acolman la rueda, el árbol y el caldero son motivos tomados del Apocalipsis de Pablo. Santiago Sebastián, Op. Cit, pág. 82. Georges Minois también dice que esos motivos proceden de la obra de Pablo. Georges Minois, Op. Cit. pág. 113. Sin embargo, yo no he encontrado en el texto paulino mención alguna al árbol, al caldero o a la rueda. Lo que si es posible es que todos aquellos que son torturados colgando de "algo" que no se menciona, pueda ser interpretado como que cuelgan de las ramas de un árbol.

<sup>477</sup> Jaques le Goff, Op. cit. pág. 52

<sup>478</sup> Por el texto del Apocalipsis citado, se deduce que algunos presbíteros estaban casados.



infantes eran colgadas mientras cuatro horribles bestias mamaban de sus pechos. Es probable que ante la omisión respecto al soporte, los artistas optaran por escoger al árbol.

Ninguna de las pinturas murales a que me he referido están propiamente en el interior de una iglesia, y si bien en las capillas abiertas se llevaban a cabo actos litúrgicos y se celebraba la santa misa, el propósito de las representaciones del infierno no era, desde luego, devocional, sino didáctico. Los muros y altares del templo católico son el lugar menos propicio para las representaciones del Infierno, como lo he comentado ya con anterioridad. No conozco inventario alguno de iglesia novohispana en que se mencione entre las imágenes consignadas la existencia de pinturas del Infierno. Si esta postrimería está presente es como consecuencia de su inclusión en composiciones del Juicio Universal, en la que se representa su ingreso, generalmente en forma de fauces de Leviatán, y excepcionalmente la cámara de tormentos. Los demonios que aparecen, al igual que los ángeles, es en función de su misión de dirigir a las almas hacia el lugar donde les ha tocado residir después del Juicio.

Pero siempre existe una excepción que confirma la regla. En este caso se trata de un gran medio punto cuyo tema es el Infierno que cuelga en los muros del coro alto de la parroquia de Zimatlán de Álvarez, en Oaxaca. (Fig. no. 101) A este lienzo hace par el de la postrimería del Juicio Final al que me he referido en el lugar oportuno. Si una pintura cuyo tema es el Infierno pudo colgar de los muros del templo y morada del Dios Vivo, presente, según la fe católica, por medio de la hostia consagrada depositada en el interior del sagrario del altar, no debió ser por otra razón que la necesidad doctrinal de hacer a los fieles reflexionar en su fin último y su salvación. Sin embargo, no tengo por cierto que la pintura se haya mandado hacer para Zimatlán, donde pudo haber estado si acaso en el sotocoro, lugar que a modo de nártex recuerda el espacio donde en los templos se permitía estar a los que aún no habían recibido el bautismo, subiéndose posteriormente al coro alto quién sabe cuando y por que circunstancias. La obra, de autor desconocido, es de la segunda mitad del siglo XVIII

Su estado de conservación es bueno gracias a la restauración llevada a cabo en 1980. Fue durante este trabajo que se pudo saber de una anterior restauración llevada a cabo en el año de 1894, según la anotación escrita en el dorso del lienzo, que dice textualmente: "este cuadro se renobó [sic] el día 5 de octubre de 1894 por disposición de Miguel Calleja y Juan Carlos Calleja, siendo el maestro carpintero Manuel López".

En la parte superior del eje central aparece, casi perdido, san Miguel Arcángel, señalándose así la psicomaquia que dio origen al Infierno y la caída de Luzbel, como una bala de cañón, hasta lo más profundo del mundo de las tinieblas. Repuesto de su caída, organizó un Reino del Mal dispuesto a manchar con el pecado toda la obra buena que Dios había creado, y ganar para sí lo que había sido hecho para la gloria divina. En el centro aparece quién pudiera ser Lucifer, figurado como un grotesco remedo del triunfante Miguel. Conserva aún sus alas blancas y se posa sobre el lomo de un monstruoso can con una serpiente enredada en el cuello, grandes garras en las patas y tres devoradoras fauces: el hocico en el rostro y dos alargados apéndices de los que se ven salir algunos demonios. (Fig. no. 102) No parece ser otro que el Cancerbero que Eneas encuentra custodiando las puertas del Averno y que describe como una enorme bestia perruna con tres hocicos y el cuello erizado de culebras.

El eje central culmina en la parte inferior con dos grandes ollas de barro de las que dos demonios sacan con jícaras la pócima que hierve para hacerla beber a los condenados. Dos medallones colocados en los extremos inferiores llevan escrita la advertencia y el mensaje de la pintura. En el de la derecha se lee: "Los tormentos más atroces, miseria, infelicidad, daño y sentido, por siempre a la eternidad". Del de la izquierda se conserva legible el siguiente texto: "Esa boca que



te acecha, horrible, fiera y voraz, aunque...trague ... y mas, nunca se haya satisfecha...tanto aprovecha ... con insaciable desvelo ... a todo el mundo ... a todo el cielo".

La actividad del Infierno de Zimatlán es frenética. Con un rojo carmesí como fondo que todo lo enciende, demonios de diversa morfología se dedican, como bien lo dice la cartela, con "insaciable desvelo", a aplicar sutiles y crueles tormentos a las almas de los infelices condenados que han caído en sus garras. La mayoría de los demonios están representados con características humanas, si bien en forma monstruosa que puede consistir en tener cabezas de animales o ciertos apéndices propios de ellos, al respecto de lo cual Juan Interián opina que lo acertado es mostrarlos "con cuernos en la cabeza y al fin de su espalda una cola, lo que hace ver mas claramente su fealdad, y crueldad: distinguiéndolos de esta manera, no sólo de los ángeles buenos, sino también de los hombres".<sup>479</sup> Entre las cabezas de animales distinguimos al cerdo, al loro y al mono. Todos son viejos de barba crecida y de sexo masculino, a pesar de los pechos flácidos que algunos de ellos muestran y que no los llevan sino como una característica más de su monstruosidad. Los cuernos pueden ser de chivo o de venado. Describo a continuación algunas escenas:

- Del lado derecho de las dos tinajas de barro, cuatro demonios atormentan a un sujeto de piel oscura. (Fig. no. 103) El primero, de flácidos pechos y cuernos de venado, saca con una jícara un líquido que burbujea en una tinaja, el segundo le perfora con un punzón el hinchado vientre, el tercero lo sujeta por una cuerda del cuello y el cuarto, personificado con cara de cerdo tal como se representaba la gula según el repertorio europeo, le hace tragar el líquido por medio de un embudo. Podemos suponer que se trata del castigo al pecado de la gula en su modalidad de la embriaguez, puesto que el consumo de pulque era alarmante en Oaxaca, como lo pudo comprobar el obispo Maldonado, que al igual que los agustinos de Actopan y Xoxoteco, se preocupaba de que persistiera en la población indígena tan feo vicio. Durante sus visitas pastorales a las parroquias de su diócesis, personalmente constató la afición de los indios a la bebida embriagante, que mezclaban con otras hierbas para hacerla más fuerte.<sup>480</sup>

- Del lado izquierdo de las tinajas, aparece una india, (Fig. no 104) que parece ser la que en la pintura del Juicio Final de la misma iglesia llevaba bajo el brazo el guajolote y los nopales. (ver fig. no. 79) Tiene enroscada en la pierna una serpiente que le roe los intestinos y grita y hace aspavientos frente a un demonio viejo que se acerca a ella con una jícara llena de la pócima que se cuece en los calderos.

- A la derecha de la imagen central del perro, en una cazuela de barro con asas típica de la región, como las de el mole, se cuecen un grupo de indios y un negro, al tiempo que un demonio con largas orejas de conejo aviva el fuego con un fuelle, (Fig. no. 105) ¿Se tratará de Xaphan, demonio que había sugerido prender fuego al reino de los cielos y cuyo atributo es precisamente un fuelle? ¿Habrán los condenados inmersos en las cazuelas pecado de avaricia?

- Dos demonios, tocando la mandolina y la flauta, interpretan música para una mujer rodeada de serpientes, dos de las cuales le devoran los pechos, mientras un diablo con cuerpo de simio, animal que representa la lujuria, le clava con regocijo en el piso un pie después de haberle clavado el otro. (Fig. no. 106) Sin duda esta mujer gustó desordenadamente del baile, provocando a los hombres, por lo que recibía como castigo que se le claven los pies al piso para toda la eternidad, sufriendo el doble suplicio de sentir el dolor físico y la desesperación de oír la música sin poder bailar.

<sup>479</sup> Juan Interián de Ayala, *Op. cit.*, pág. 172

<sup>480</sup> Francisco Canterla y Martín de Tovar, *Op. cit.*, pág. 20.

- Junto a la cartela del lado derecho, dos demonios martillo en mano se ocupan de clavarle en cada uno de los dedos de los pies y las manos negros clavos a un infeliz (Fig. no. 107) que grita de dolor. Este derroche de refinada crueldad no es común ni siquiera en la iconografía infernal.

- En lo que parece ser una alusión a la idolatría, dos personajes de raza indígena, una india de rodillas y un indio de pie, se presentan ante un demonio con pico de loro que señala con el dedo hacia lo alto y sostiene en la otra mano un sahumero con incienso. (Fig. no. 108) Respecto al aspecto de este demonio, no deja de ser oportuna la anécdota según la cual fray Alonso de Espinosa sorprendió a un indio en el momento de adorar a una guacamaya sobre un altar adornado con flores, ante la cual el infeliz idólatra se infringía, a modo de sacrificio, sangrientas laceraciones.<sup>481</sup> La idolatría y los sacrificios propiciatorios prehispánicos seguían en uso, como hemos visto, para gran mortificación de la Iglesia que no dejaba oportunidad para combatir tan grave y nefasto pecado que alejaba a los indios de la verdadera fe. Pero hay que entender que para los indios creer en un dios u otro no era tanto un asunto de fe, sino de los resultados palpables que se producían con la atención a favores solicitados, como se colige de la anécdota recogida por José Antonio Gay según la cual el cacique de Temascalapa, desesperado por una larga sequía, interpeló de la siguiente manera al religioso dominico Fray Jordán:

"Padre Jordán: ¿qué Dios nos has dado tan sin provecho y sin socorro a nuestras necesidades? Muchas veces le hemos representado ya esta gran seca que padecemos, significándole los trabajos que nos esperan y advirtiéndole que por ti hemos arrojado a nuestros antiguos dioses, con quienes teníamos costumbre de recibir lluvia del cielo al punto que la pedíamos. Ahora, pues, si tu no alcanzas de este tu Dios agua del cielo y remedio de este grave mal, para que el pueblo no perezca, nos veremos obligados a dejar el nuevo Dios que nos diste tomando a nuestras antiguas divinidades que nos entienden y conocen".<sup>482</sup>

En los ritos idolátricos de los indios de la región de Zimatlán, se acostumbraba rociar a los ídolos con la sangre de animales sacrificados, usualmente perros o gallos, y echarles incienso aromático de copal. Hombres y mujeres bailaban al son de la percusión de dos conchas de tortuga (los concheros) y comían hongos silvestres así como los restos de los animales sacrificados. Bebían también una hierba que los ponía en estado de embriaguez teniendo como consecuencia una serie de visiones y que según ellos, tenía la virtud de transformarlos en culebra, mula o lechón. Entre los objetos usados en sus ritos propiciatorios estaban las piedras lustrosas, las plumas, caracoles, pájaros para sacrificar, perrillos u otros objetos diversos.<sup>483</sup>

El Infierno de Zimatlán participa del espíritu didáctico y moralizador de la pintura europea que a partir del siglo XVI venía advirtiéndole puntualmente a los fieles el destino eterno de los condenados a través de los medios pictóricos, señalando con detalle morboso los tormentos que les esperan por la comisión de pecados capitales, incluidas las conductas de ellos derivadas que son a saber, entre otras: de la soberbia son hijas la desobediencia, la jactancia, la irreverencia, el desprecio, la vanidad en el adorno, la ambición, y la hipocresía; de la avaricia la rapiña, la usura, el fraude y el hurto y el juego; de la lujuria el adulterio, el incesto, el estupro y el rapto; de la gula la embriaguez; de la ira el enojo, (que a veces es bueno y a veces es malo) la cólera, la afrenta, la riña y la guerra que con frecuencia se desata como consecuencia, la blasfemia y el furor; de la pereza el

<sup>481</sup> José Antonio Gay, *Op. cit.*, pág. 313.

<sup>482</sup> José Antonio Gay, *Op. cit.*, pág. 225

<sup>483</sup> *Ibidem.*, pág. 26 y ss..

incumplimiento del deber, la holgazanería, el descuido, la molicie; y finalmente de la envidia el odio y la maledicencia.

Claro está que el hermoso y preciso dibujo de la pintura de artistas como el Bosco o Peter Bruegel el Viejo, cuyos infiernos vienen a la mente, está ausente en la pintura novohispana, y que el sentido espacial y el escenario del Infierno responden a épocas y estilos de pintura distintos. En general, existe en la versión mexicana de Zimatlán mucha mayor ferocidad en los demonios y una crueldad inusual en los tormentos. El pintor mexicano posee un oficio apenas bueno y parece poco preocupado de la corrección de las proporciones corporales o escorzos; pero ha sabido en su obra mostrar con realismo y precisión el entorno social de su momento y la preocupación de los religiosos que parecen haber recurrido a este terrible repertorio de tormentos como medida para poder contener las continuas desviaciones de la feligresía, siempre propicia a volver a los ritos antiguos y a hacer oídos sordos a las conductas por ellos propuestas como buenas a los ojos de Dios.

También del siglo XVIII es una pintura hecha para apoyar las meditaciones sobre el Infierno de los ejercicios ignacianos y que se cree que pertenecía a la Casa Profesa de la Compañía de Jesús. Debió sin duda facilitar las "composiciones de lugar" en el momento de reflexionar sobre esta postrimería durante el "Ejercicio V de el Infierno". Se le conoce como "Las penas del Infierno".

El lugar de destino eterno de los condenados se presenta como una compleja caverna con siete oquedades, (Fig. no. 109) muy a tono con las recomendaciones de san Ignacio que sugiere a los ejercitantes imaginar el Infierno como "una grande concavidad que hay muy cerca del centro de la tierra llena de humo y piedra del azufre".<sup>484</sup> En la parte superior se puede ver la caída de los réprobos, dividiéndose la composición hacia la parte inferior en dos registros horizontales que comprenden el primero tres de las oquedades antes mencionadas, y el segundo cuatro, cada una de las cuales está calzada con una inscripción y en las que probablemente se alude a los pecados capitales y los tormentos a los sentidos corporales. Un matiz rojizo invade la composición entera. Los condenados parecen ser todos de raza blanca, sin que pueda yo distinguir otro color de piel o rasgos de otras etnias. La única mujer que aparece claramente es aquella a quien se le cercena un pecho en el sexto recuadro. La totalidad son adultos, algunos ancianos. Los demonios aparecen como cuerpos oscuros, como consecuencia de su total falta de luz y alianza con las tinieblas, y algunos apenas se distinguen gracias a que reflejan los fulgores de la hoguera. Tiene cuernos, hocicos de bestias y alas de murciélagos, animales que por volar durante la noche son identificados con la oscuridad que prevalece en el inframundo. Sobre su aspecto, Juan Interián de Ayala opina:

"...no puede tacharse de absurdo alguno, siendo muy probable por historias que merecen fe que bajo de estas y otras espantosas figuras, en que se representan a los ojos de los condenados, se han aparecido muchas veces a hombres y mujeres santísimas para causarles miedo, y apartarles del ejercicio de la oración y de otras buenas obras. Ni es de extrañar que siendo aquél lugar de penas y de castigos (lo que deben siempre tener presente no sólo los pecadores, sino también los justos) sea muy fértil en estas cosas horribles, y espantosas".<sup>485</sup>

<sup>484</sup> Sebastián Izquierdo, *Práctica de los ejercicios espirituales de Nuestro Padre S. Ignacio*, pág. 87.

<sup>485</sup> Juan Interián, *Op. cit.*, pág. 168.

El propósito de la composición de lugar -y ciertamente de las pinturas- en esta parte de los Ejercicios era procurar apartar a los fieles del pecado si no por amor a Dios o por temor a ofenderlo, si por lo menos por miedo a los demonios y los tormentos:

"La petición, [a cada meditación correspondía una petición] pedir a nuestro Señor sentimiento vivo, y con él un temor intenso de lo que allá [en el Infierno] se padece: para que, cuando de los pecados no me abstraiga el amor, me aparte siguiera el temor".<sup>486</sup>

La existencia de Los Ejercicios Espirituales de san Ignacio de Loyola y de los textos que los comentan, permite apreciar la estrecha vinculación entre lo escrito y la obra pictórica, que no es propiamente didáctica sino fuente figurativa de inspiración y apoyo a la memoria. Es suficiente verla y leer los textos para comprobar el fuerte y eficiente apoyo de las imágenes.

La primera escena del registro superior lleva el siguiente texto: "I La cárcel del Infierno. *[Te]rrae vectes concluderunt me in aeternum. Ionae 27* (Descendí a un país que echó su cerrojo tras de mí para siempre). El clamor de Jonás desde el vientre del gran pez que lo había tragado se identifica con el lamento de los condenados, pero a ellos les es negada la salvación. Aparecen angustiados y perplejos tras la cuadrícula de hierro de una reja, significando la cárcel de la que no saldrán jamás.

El segundo habitáculo de la caverna lleva la inscripción "II El Fuego. *Interiora mea efferbuerunt absque ulla requie Job 30, 27* (Mis entrañas ardieron sin descanso). Feroces serpientes de afilados colmillos y flameantes fosas nasales<sup>487</sup> agreden a los condenados, algunos de los cuales llevan cadenas, en medio de un intenso fuego, "tan cruel, que dice san Agustín, que el nuestro en su comparación es como pintado; quema y no alumbra, abrasa y no consume, y penetra cuerpo y alma del condenado, teniendo todo lo penoso el fuego, sin lo que es de alivio, de cuyos ardores, como se dice en Job, serán pasados los miserables a fríos insufribles, porque demás de el fuego de piedra azufre, y su humo incomportable, habrá en aquel horrendo lugar..."<sup>488</sup> Y es que quién sino Job pudo haber sentido en este mundo rigores semejantes a los que se sufren en el ígneo aposento:

"Me hierven las entrañas sin descanso, me han alcanzado días de aflicción. Sin haber sol, ando renegrido, me he levantado en la asamblea sólo para gritar".<sup>489</sup>

Al pie del último aposento del registro superior se lee: "III La compañía de los condenados. *Frater fui draconum et socius struthionum. Job 30, 29*" (me he hecho hermano de los dragones y compañero de las avestruces). El versículo citado, que es continuación del de la escena anterior, recurre de nuevo a los lamentos del santo Job, aludiendo esta vez al elemento que junto con el fuego tiene a su cargo infringir la pena de sentido: el demonio. Las reflexiones del padre Izquierdo que leemos en su obra sobre los Ejercicios tienen su apoyo iconográfico en las imágenes: "Pues los moradores de este lugar ¿cuales son? Demonios, crueles enemigos de los hombres y ahí sangrientos

<sup>486</sup> Idem.

<sup>487</sup> La figura de la serpiente de cuya nariz salen grandes llamaradas está tomada del popular Leviatán por cuyas fauces abiertas se ingresa al Infierno y descrita en el libro de Job, capítulo 41 versículos 10-13 como un monstruo "de cuyas fauces salen antorchas y chispas de fuego, de cuyas narices sale humo, como de un caldero que hierve junto al fuego Sólo su soplo enciende carbones, una llama sale de su boca".

<sup>488</sup> Sebastián Izquierdo, Op. cit., pág. 90.

<sup>489</sup> Job 30, 27-28.



verdugos suyos, que con varias invenciones de tormentos los atormentarán satisfaciendo las ansias que siempre tuvieron de sus males, a cuyo fin en esta vida procuraron, por medio de los pecados, llevarlos consigo". Al centro aparece un feroz dragón alado que exhala fuego por la boca, muy de acuerdo con las indicaciones de como se puede pintar a los demonios según Juan Interián: "el que por la boca y por las narices estén respirando humo, y fuego, fácilmente da a entender su espantosa ferocidad y una crueldad superior a lo que podrían concebir nuestras fuerzas para causar terror".<sup>490</sup> Vemos también a un condenado que arremete con una hacha contra otro que trata de huir, haciéndose presente otra circunstancia de lo que ocurre en el Infierno: el odio entre los condenados, "que también entre sí se aborrecerán entrañablemente porque allí pervertidas todas las leyes de la razón ni habrá hijo para el padre, ni padre para el hijo...antes serán motivos allí de odio los que lo fueron de amor...".<sup>491</sup> Serpientes reptan por el suelo y alimañas vuelan entre las llamas.

El siguiente registro, en el nivel inferior de la pintura se titula: "III La pena de daño. *Proiectus sum a facie oculorum tuorum. Psalm. 30,23*". (estoy dejado de tus ojos). Son de nuevo los comentarios del padre Izquierdo recomendando como primera reflexión pensar en la pena de daño, los que están atrás de esta imagen. El verse apartados eternamente de la Visión Beatífica será la más dolorosa de cuantas penas sufrirán los condenados:

"Y como dice santo Tomás, es una pena infinita, porque priva de un bien infinito, cual es Dios, y de la posesión que de él tienen los bienaventurados. Y así dice san Juan Crisóstomo que diez mil fuegos del Infierno que se juntasen en uno, no serían de tanta pena para el condenado como verse privado de Dios, que es el centro del alma, al cual ella después de esta vida tiene incomparablemente mayor inclinación que tienen las demás cosas a llegar a su centro".<sup>492</sup>

Al comparar la pena de daño con el ardor de diez mil fuegos en uno, Juan Crisóstomo deja claro que el dolor moral es mayor al dolor físico, confirmando el rango que Izquierdo concede a esta pena, representada en la imagen del alma que aparece con los ojos vendados con una cinta negra y profiere un grito de eterno dolor.

En la quinta escena leemos: "V El gusano de la consciencia. *Repulsa est a pace anima mea; oblitus sum bonum, Thr, 3, 17* (Mi alma está alejada de la paz. Me olvidé de la dicha). Tal pareciera por el texto que se hace alusión a las consecuencias de la pena de daño: verse alejado de la Patria Celestial, desterrado del mundo dichoso donde habrán de morar para siempre los justos. Pero no se trata de la pena de daño; se hace alusión a un matiz especial de la pena de sentido, al sufrimiento que afecta a las potencias intelectuales:

"...la imaginación será atormentada con la vehemente aprensión de los dolores...el entendimiento estará lleno de errores, ciego, y oscurecido para todo bien, y solo despierto para conocer la grandeza del mal que padece y la eternidad de su duración, y la del bien que perdió...La memoria, siendo la potencia más simple, será el origen de la mayor pena, pues en ella se ha de engendrar, y estar siempre cebando, aquel gusano roedor de la conciencia, de quién dice la Sagrada Escritura, que nunca ha de morir: el cual es un despecho rabioso y un

<sup>490</sup> Juan Interián de Ayala, *Op. cit.*, pág. 169.

<sup>491</sup> Sebastián Izquierdo, *Op. cit.*, pág. 90.

<sup>492</sup> *Ibidem.*, pág. 88

arrepentimiento infructuoso que eternamente tendrán los condenados acordándose del tiempo pasado y de las oportunidades que tuvieron para evitar los males inmensos que padecen..."<sup>493</sup>

La consciencia constante en los condenados de ser responsables de haber perdido la dicha como consecuencia de las conductas pecaminosas en que consintieron voluntariamente y que pudieron haber evitado se hace presente en las imágenes de este registro. Pero si bien para ellos ya es tarde para el arrepentimiento, para los ejercitantes es una seria y útil admonición para corregir el camino cuando aún es tiempo.

En el sexto habitáculo de la caverna infernal se lee al pie: "VI La desesperación. *Periit finis meus: et spes mea a Domino, Ths. C, 18* (Ha fenecido mi vigor y la esperanza que me venía de Yaveh). El texto, secuencia del que aparece en el recuadro anterior, proviene de la III Lamentación del libro de Las Lamentaciones del Antiguo Testamento y es una lamentación individual que refleja el dolor moral de quién ha caído en desgracia y, sobre todo, ha perdido el disfrute de la virtud de la esperanza,<sup>494</sup> cuya consecuencia es la desesperación, la "desesperanza". La figuración elegida consiste en una mujer a la que un demonio le cercena un pecho con una hoz.

El último de los recuadros se titula "VII La eternidad de las penas. *Dolor meus perpetuus et plaga despelis renuit curari. Jerem. 15, 18* (¿Porqué ha resultado mi penar perpetuo y mi herida irremediable, rebelde a la medicina?). Existen en la transcripción del texto latino de Jeremías diferencias con la Vulgata, que a la letra dice: *Quare factus est dolor meus perpetuus et plaga mea desperabilis renuit curari?*. En el recuadro se alude a las penas sin hacer distinción haciendo hincapié en su carácter eterno. Ciertamente resultaba saludable para los ejercitantes cerrar su meditación pensando en la eternidad de los sufrimientos que padecerían los condenados al Infierno y en reflexionar en que las penas, tanto la de daño como la de sentido, "ni han de tener fin, ni alivio, ni interrupción...Porque como dice san Gregorio, en el Infierno se da muerte sin muerte, y fin sin fin, porque allí la muerte siempre vive y el fin siempre comienza...Entendamos la imaginación a cualquier número de años finito, y hallaremos que después de pasado él, la eternidad queda entera".<sup>495</sup> Bien sabía el padre Izquierdo, inspirado en las reflexiones del padre Nieremberg, que probablemente el argumento de la eternidad de las penas era uno de los más convincentes para no pecar. Por todo lo anterior, es en este recuadro en el que con mayor detalle se muestran los tormentos a los que con clavo y martillo someten los demonios, eternamente, a los condenados:

"... el eterno martillar de aquellos ministros infernales, con llantos sin concierto de tantos condenados..."<sup>496</sup>

Si bien en lo devocional la pintura es eficiente, el trabajo de arte no desmerece. La caída de los réprobos del grupo colocado en la parte superior izquierda es un alarde de buen oficio y dominio del escorzo, sobre todo si tomamos en cuenta, como lo hace notar Elisa Vargaslugo, que la falta de observación de la naturaleza caracterizó el quehacer de los pintores novohispanos<sup>497</sup> y que

<sup>493</sup> *Ibidem.*, pág. 96.

<sup>494</sup> La introducción a Las Lamentaciones en La Biblia de Jerusalén, aclaran que la III Lamentación es de carácter individual, no colectivo como las otras, lo cual la hace propicia a interpretarse como el sentir de un condenado y el lector puede aplicar en primera persona.

<sup>495</sup> *Ibidem.*, págs. 98-99.

<sup>496</sup> Descripción que hace el padre Izquierdo del castigo al sentido del oído. *Ibidem.*, pág. 92.

<sup>497</sup> Elisa Vargaslugo *et al.* Arte y Mística del barroco, catálogo de la exposición habida sobre arte y mística del barroco en el Colegio de San Ildefonso, marzo de 1994, pág. 148.

tratándose de desnudos, la regla era la honestidad.<sup>498</sup> Las masas de cuerpos entrelazados que se precipitan hacia la caverna recuerdan el espíritu barroco de los grabados de Rubens: cuerpos que caen al vacío sin orden ni concierto. (Fig. no. 110) Existe cierta desproporción entre el tamaño de los que caen y los que ya se encuentran en la compleja caverna, lo que produce el efecto de que el lugar desde donde se precipitan se encuentra lejano. Pareciera así mismo que son de distinto pincel pues muestran mejor dibujo y valores lumínicos.

### *La Gloria.*

Como es el caso de las postrimerías del juicio y del infierno, la del cielo se pintó desde los inicios de la evangelización en lienzos que acompañaban a los misioneros y con los que se auxiliaban en su catequesis. Desgraciadamente, conocemos las representaciones de estas pinturas solamente por crónicas, puesto que no ha sobrevivido ninguna. Recorro, como en ocasiones pasadas, al dominico Agustín Dávila Padilla porque recoge testimonios valiosos al respecto. Así, nos refiere como era el lienzo correspondiente al cielo que usaba fray Gonzalo Lucero:

"En un lienzo llevaba pintada la gloria de Dios entronizado en el cielo Impireo,<sup>499</sup> adorado de ángeles y reverenciado de santos, entre quien ponía algunos indios declarándoles que habían sido los que recibiendo la Fe, habían vivido según ella hasta la muerte. Asistían los ángeles con varios instrumentos músicos y cantos de alabanza que significaban el regocijo de los bienaventurados en la presencia de Dios".<sup>500</sup>

Otro lienzo mostraba el camino que debía seguir el buen cristiano para alcanzar el preciado y eterno galardón del Cielo, camino que semejava un largo viaje por mares llenos de grandes peligros figurados en el lienzo por demonios que sin descanso amenazaban el bergantín que los transportaba:

"En otro lienzo grande traía pintadas grandes aguas que significaban las mudanzas y poca firmeza de la vida presente. En las aguas andaban dos grandes bergantines, que los indios conocían por nombre de canoas, y llevaban muy diferente gente y derrota [derrotero]. En el un bergantín iban caminando hacia lo alto indios e indias con sus rosarios en las manos y al cuello, unos tomando disciplinas y otros puestas las manos orando, y todos acompañados por ángeles que llevaban remos en las manos y los daban a los indios para que remasen en demanda de la gloria que descubría en lo alto del lienzo...Estaban muchos demonios asidos de aquella lancha, deteniéndola para que no caminase, y a unos derribaban los ángeles, y a otros los mismos indios con las armas del santo rosario. Unos [demonios] perseveraban con rostros feroces en la prosecución de sus asechanzas, y otros se volvían confusos y rendidos, apoderándose del otro bergantín [el de los condenados] donde se hallaban contentos y quietos como en cosa suya".<sup>501</sup>

<sup>498</sup> Esta recomendación con respecto a la representación de cuerpos hermosos, aludida en Trento, fue recogida por los tratadistas de pintura: En su obra *El Arte de la Pintura*, al tratar sobre el decoro, Francisco Pacheco recomienda

"...buscar con arte la gracia y la honestidad, porque los ojos castos y píos no se ofendiesen".

<sup>499</sup> La parte más alta del cielo superior.

<sup>500</sup> Agustín Dávila Padilla, *Op. cit.*, pág. 257.

<sup>501</sup> *Idem.*

Fuera de las representaciones de tipo didáctico, los artistas plásticos del siglo XVI poco se volvieron a ocupar de pintar el Cielo como único tema de una obra. Un ejemplo poco frecuente podría ser el de los murales del claustro bajo del convento agustino de Malinalco, en que nos ofrecen el Cielo en su acepción de Paraíso. Como espacio arquitectónico, el claustro de un convento es simbólicamente no otra cosa que el paraíso. Era el lugar propicio para que los religiosos fomentaran su vida interior y cultivaran las más bellas flores de la contemplación. Desde la Edad Media Guillermo de Durandus<sup>502</sup> había asignado a cada uno de sus lados una virtud: el desprecio al mundo, el desprecio a si mismo, el amor al prójimo y el amor a Dios. Recomendaba pintar al paraíso con "...flores y árboles cargados de frutos de las buenas obras que brotan de las raíces de las virtudes". Al elegir los frailes el tema del paraíso para la decoración de los muros y bóvedas del claustro, que se cubrieron profusamente de plantas y de infinidad de animales, quedaron en concordancia el espacio arquitectónico y su simbología.

Los valores simbólicos estaban siempre presentes en los jardines, huertos y atrios de los monasterios, cuidados con gran esmero por los frailes con la entusiasta ayuda de los indios. En los atrios se colocaba al centro el "árbol de la vida", es decir, la santa Cruz, conocida como la cruz atrial, y se solían plantar cedros para delimitar los caminos procesionales porque traían a la memoria el bíblico templo de Salomón. Sobre el papel alegórico del cedro estaba el salmo 92:

"El justo florecerá como la palma.  
Se multiplicará como el cedro del Líbano  
Plantado en la casa de Yaveh  
Florecerá en los atrios de nuestro Dios".

Este árbol magnífico, evocaba además aquella tradición según la cual el cedro había sido uno de los cuatro árboles de que había estado hecha la propia cruz en que Jesús había sido crucificado.

Para las procesiones, sobre todo las solemnes, todos los accesos eran tapizados con flores y hojarasca, completando el adorno con arcos floridos y enramadas.

De estos murales se ha ocupado con acierto y buena prosa la historiadora Elena Isabel Estrada de Gerlero,<sup>503</sup> a quién me permito seguir en mi revisión iconográfica de tan interesante obra. Todo el verdor y frescura del campo que rodea el convento, y que los religiosos veían como una prefiguración del paraíso celeste, quedaron perpetuados en los murales del claustro bajo de Malinalco, a la sombra de la Cruz de Cristo, verdadero "árbol de la vida". Complementan la composición los nombres de Jesús y de María, representados por sus monogramas.

Se trata de un programa iconográfico extraordinario, donde en el jardín las plantas nacen y crecen libres, como aquél en que "Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles deleitosos a la vista y buenas para comer"<sup>504</sup>. Algunas aparecen mostrando su raíz al aire, un poco al modo de los códices, que así las representaban. Es un jardín atemporal, que no se relaciona con ciclos climáticos porque la floración y maduración del fruto coinciden. La planta que más abunda es un arbusto fantástico que no se corresponde con ninguno en la naturaleza, ya que de sus tallos surgen toda clase de flores y frutos como las uvas o las granadas. (Fig. no. 111) Los zarcillos y otras flores como las del membrillo o del manzano aparecen grandes y lozanas, mientras que las rosas y

<sup>502</sup> Guillermo de Durandus, *Rationale Divinorum Officiorum*, libro I.

<sup>503</sup> Elena Isabel Estrada de Gerlero, *El Sentido Simbólico Litúrgico en los Murales del Claustro del Convento Agustino de la Purificación y de San Simón de Malinalco*, IIE.

<sup>504</sup> Génesis 2,9.



margaritas se muestran esquemáticas. Juntos crecen y florecen árboles locales como el guayabo, y europeos como el manzano y el granado, cuya fruta tanto parece apetecer a los teporincos. Están presentes también en el muro sur los cactus típicos de la flora americana: el órgano, el nopal y el maguey. (Fig. no. 112) Vides y plantas trepadoras montan por los troncos de los árboles.

Son varios los animales que se alimentan de los frutos de toda esta vegetación, como los dos monos que llevan en sus manos racimos de cacaoquahutl o cacao. Un ciervo, que representa a Cristo,<sup>505</sup> ahuyenta a una serpiente, símbolo del mal, que a su vez hipnotiza a un pájaro. El colibrí se nutre absorbiendo el néctar de las flores. En este espléndido jardín los frailes agregaron la representación de la flora y la fauna mesoamericana, que no había aparecido en las representaciones europeas del paraíso porque había sido hasta su llegada a las tierras de Mesoamérica que Dios se las había mostrado.

En ese mundo ideal los únicos signos de violencia, de la lucha por la supervivencia, están representados por un ibis que devora un pescado; una ave de rapiña, aparentemente un halcón, que picotea a un pájaro muerto; un águila que derrota a una serpiente y un mamífero que desgarrar el lomo de un coyote que no presta resistencia alguna y se dedica a morder un racimo de uvas. Las bóvedas de las crujías muestran una decoración de cenefas a base de múltiples variantes de cardos y floraciones, sobre los que se arrastran algunos gusanos y revolotean abejas y abejorros.

Para Estrada de Gerlero los antecedentes formales que inspiraron a la creación de este estupendo edén pudieron estar en la observación directa de la naturaleza que rodeaba el convento y las imágenes de herbarios europeos que circularon en la Nueva España, puesto que la herbolaria representaba para los frailes gran interés de tipo medicinal, nutritivo o de ornato, y procuraban aumentar sus conocimientos con la herbolaria local, de la cual los indios tenían un vasto dominio.

Por lo que concierne a la pintura en lienzo, durante los siguientes siglos del virreinato la postrimería del Cielo quedó plasmada fundamentalmente en las pinturas del purgatorio y en las del Juicio Final, como hemos visto a lo largo de este trabajo.

### ***III Acercamientos plásticos no convencionales al tema de los novísimos.***

La plástica no se limitó a la representación convencional de los novísimos. Surgieron temas tangenciales que buscaban acercar a los fieles a la reflexión sobre su destino final del Hombre sin ser propiamente una representación de las postrimerías. Los artistas no desaprovecharon la oportunidad y los llevaron a la plástica. Uno de esos temas era el conocido como "el camino de la salvación". El pintor Hipólito de los Olivos, abordó el tema en una obra fechada en 1720 y titulada "Alegoría de la salvación y los siete sacramentos", (Fig. no. 113) que se encuentra en la iglesia de Santiago Tepalcatlapan, además de que el museo Isidro Fabela cuenta con una copia. El artista desarrolla en esta tela el concepto de que la vía hacia la salvación son los siete sacramentos, ubicándolos en su composición en deliciosas escenas a lo largo de un puente techado que cruza un

<sup>505</sup> El ciervo es una de las imágenes de la Edad Media con que simbólicamente se ha representado a Cristo por ser un implacable enemigo de las serpientes, a las que persigue sin tregua incluso dentro de sus escondites. Se decía incluso, que bastaba su aliento para que las serpientes salieran huyendo de sus madrigueras, lo que el animal aprovechaba para destruirlas Louis Charbonneau-Lassay. *The bestiary of Christ*, pág. 117

río en el que navegan sendas barcas, la de los condenados y la de los que se han salvado.<sup>506</sup> En el arco del puente están grabadas las siguientes sentencias: en la parte superior *Ego cum dominus deus qui eduxi te de terra aegypti de domos ergo servitutis*, citando el libro sagrado del Éxodo que manifiesta la promesa de Dios a Moisés de que su pueblo será liberado del cautiverio en Egipto,<sup>507</sup> y en la inferior *Fons salutis* (Fuente de la salud). Ambas sentencias aluden al poder salvífico de los sacramentos, que liberan a los fieles de la servidumbre del pecado, significada por el cautiverio que padeciera el pueblo de Israel en Egipto.

En la parte alta del puente se exalta el sacramento de mayor importancia, el de la Eucaristía, representándose el momento de la Santa Misa en que los fieles se acercan al sacerdote para recibir la hostia sagrada, (la palabra *hostia* en latín quiere decir víctima expiatoria). La techumbre del puente se interrumpe para dar paso a un crucifijo que surge detrás del sagrario, quedando colocado en el eje central y en medio del rompimiento de gloria. El esquema de la composición es aquí afín al del Juicio Final, sustituyendo el crucifijo al Cristo Juez, privilegiándose la idea de que la salvación se debe al sacrificio redentor de Cristo, que aparece flanqueado por dos grupos de santos, precedidos respectivamente por la Virgen María y san Juan Bautista. Sobran razones para conceder a estos dos santos el lugar privilegiado que les da la iconografía a los lados de Cristo, razones que ya han quedado expuestas en este trabajo. Sobre María, en su calidad de madre e intercesora ninguna mujer tiene su altura y desde finales del siglo XII la vemos aparecer ya presidiendo al grupo de los santos en los relieves historiados de la catedral de Conques.<sup>508</sup> La presencia de Juan el Bautista en la relevante situación en que aparece está justificada porque ningún hombre tuvo la grandeza de este santo, de quién el propio Cristo había dicho: "Entre los nacidos de mujer, no ha surgido nadie superior a Juan Bautista".<sup>509</sup> Él había reconocido en Cristo al Salvador estando aún en el vientre de su madre Isabel y en el momento del bautismo había dicho: "soy yo el que necesita ser bautizado por ti, ¿y tu vienes a mi?"<sup>510</sup>

Arriba del crucifijo vemos a la figura del Padre Eterno, con una cartela en la que se lee: *Venite ad me omnes...*(Venid a mi todos) El resto del texto, que se ha perdido, es el siguiente: *qui laboratis et oneratis estis, et ego reficiam vos* (los que estén fatigados y sobrecargados, y yo os daré descanso) y corresponde al pasaje del Evangelio de san Mateo<sup>511</sup> en que Cristo bendice al Padre y manifiesta a sus apóstoles que de Él ha recibido el poder para llevar a cabo todo lo que hace y dice, por lo que resulta muy acertado que la cita aparezca acompañando la representación del Padre, cual si fuera una delicadeza suya corresponder al reconocimiento de su Hijo señalándolo como la fuente del verdadero descanso.

El Espíritu Santo está colocado entre el Padre y el crucifijo, a cuyos pies una filacteria anuncia: *multi sunt vocati pauci vero electi* (muchos son llamados y poco los elegidos)<sup>512</sup>

<sup>506</sup> Representación ya presente en la Nueva España desde los lienzos didácticos de fray Gonzalo de Lucero, como quedó ya dicho páginas atrás.

<sup>507</sup> Éxodo, capítulo 6, versículo 7: *Ego sum Dominus Deus vester qui eduxerim vos de ergastulo Aegyptorum*: Yo soy Yaveh, que os liberaré de los duros trabajos de los egipcios. El uso de un texto del Génesis pone de manifiesto el poder salvífico de Dios, que libera a su pueblo de la dominación egipcia del mismo modo que en el Nuevo Testamento pondrá a su disposición los sacramentos para liberarlo de la esclavitud del pecado.

<sup>508</sup> Émile Mâle, *Op. cit.*, pág. 45.

<sup>509</sup> Mateo 11, 11.

<sup>510</sup> Mateo 3, 14.

<sup>511</sup> Mateo 11, 28.

<sup>512</sup> Mateo, 22, 14. La cita alude a la parábola conocida como "del banquete nupcial, en la que Jesús compara al Cielo con el banquete nupcial del hijo de un gran rey al que muchos fueron invitados, pero no todos acudieron.

Abajo del arco del puente, el eje central se continúa con el árbol del bien y del Mal, cruzado con el siguiente texto: *Diabulus deceperat hostis humanis generis*. (En Diablo enemigo engaña al género humano) A los lados del tronco están Adán y Eva.

Las figuras del eje representan un compendio de la doctrina del cristianismo sobre el origen y fin del hombre: su creación, su caída, su redención por Cristo y su salvación, que se obtiene por medio de los instrumentos de la gracia por excelencia, que son los sacramentos.

El ascenso al Cielo está significado por unas escaleras por las que los bienaventurados se dirigen a la parte alta donde ángeles les muestran gustosos el premio por su triunfo: la visión directa de la Santísima Trinidad. Ascender al Cielo por una escalera era una imagen popular tomada del pasaje del libro del Génesis, en el cual se narra que Jacob soñó con una escalera apoyada en la tierra y en cuya cima, que tocaba los cielos, se encontraba Yaveh. En el caso de la pintura de que me ocupo, las escaleras inician en los dos extremos del puente, en los cuales el pintor colocó los sacramentos del bautismo y de la penitencia respectivamente. No sin razón, puesto que el primero significa el perdón del pecado original y el segundo es el medio por el cual el cristiano recupera la gracia perdida por haber pecado y la gracia no es otra cosa que el camino al cielo.

El árbol del Bien y del Mal tiene su tronco cruzado por la cinta parlante mencionada unas líneas atrás, y a su alrededor se enrosca la serpiente maligna. Eva levanta el brazo y señala la cinta, como si asumiera su responsabilidad al haber caído en el engaño de la serpiente, mientras que Adán le dirige una mirada complaciente. Sobre la frondosa copa, henchida de frutos, sobresale una cruz con una filacteria en la se leen con claridad las palabras *liberati sumus*, que proviene de alguno de los tantos textos que en las Sagradas Escrituras se alude a la cruz como el instrumento que liberó a la humanidad del pecado en que la habían hundido los "Primeros Padres".

Abajo del árbol aparece otra filacteria en la que se lee: *Per lignum sepe hotum sumus*, recordatorio de que por el leño (la cruz) nos vendrá la esperanza de la salvación. El texto de la cinta parece ser el tema de conversación de dos grupos de personas colocadas a cada lado de la misma, pudiéndose observar que algunos de ellos, por sus atuendos, parecen representar a los patriarcas del Antiguo Testamento.

A los lados de la escena antes descrita, ángeles generosos auxilian a las almas que caen en la barca bendita al tiempo que feroces demonios abren los brazos a los infelices condenados que se dirigen a la nave infernal, guiada por un demonio con alas de murciélago que hace el papel del miserable barquero Caronte.

El motivo de la barca era de sobra conocido en la Nueva España, pues ya en sus lienzos didácticos el padre Gonzalo de Lucero lo había utilizado en el siglo XVI, como se ha señalado oportunamente. Navegar en la barca significa el paso por la vida; los que van en la que se dirige al Cielo han cumplido con las enseñanzas de Jesús participando de una intensa vida sacramental, los que navegan en la que va hacia el Infierno, son víctimas irredentas de sus pecados mortales y se precipitarán por la eternidad en confusión y desorden en la hoguera infernal.

Los tiempos habían cambiado después de varios siglos de cristianismo y los demonios de esta pintura parecen menos agresivos que los descritos por el padre Lucero, que asidos a la barca de los que se han salvado hacían todo lo posible por evitar su llegada a puerto con su cargamento de almas en gracia:

"Estaban muchos demonios asidos en aquella lancha, [la de los indios bienaventurados] deteniéndola para que no caminase y a unos derribaban los ángeles, y a otros los mismos indios con las armas del santo rosario. Unos perseveraban con rostros feroces en la

prosecución de sus asechanzas, y otros se volvían confusos y rendidos, apoderándose del otro bergantín donde se hallaban contentos y quietos como en cosa suya".<sup>513</sup>

Los demonios de Hipólito de los Olivos han vuelto a su papel tradicional de ángeles caídos encargados de atormentar a los culpables de haber cometido pecados mortales y perdido la amistad de Dios, mientras que los del padre Lucero es muy probable que estuvieran identificados con los dioses del panteón prehispánico que constantemente intentaban, por todos los medios, no perder a sus súbditos y evitar que entraran a las huestes del dios de los cristianos, su más odiado rival.

En esta ingenua obra que rebosa de espíritu barroco, se puede apreciar que el oficio del artista no es encomiable, pues su dibujo es incorrecto y en algunas de las figuras, como las almas que caen respectivamente a las barcas, es francamente defectuoso, sobre todo en lo relativo al escorzo. La luminosidad amarillenta y sucia produce un rompimiento de gloria carente de brillantez, lo que junto con la defectuosa perspectiva de las escaleras, hace que se pierda el efecto de magnificencia de la mansión celeste. Sin embargo, la pintura resulta muy simpática y los sentimientos piadosos que se encuentran atrás de su ejecución, gracias a los buenos medios del arte, se transmiten con nitidez.

Mucho menos ambiciosa que la anterior pero más entrañable, es una pintura anónima del siglo XVIII o principios del XIX que se encuentra en el baptisterio de la parroquia de Tecamachalco, Puebla, y que como la anteriormente descrita se ocupa de la salvación, si bien en este caso el discurso se centra en el modelo de vida a seguir si se quiere obtener el premio. Se titula "camino del alma al cielo". (Fig. no. 114) En ella el alma, representada como una doncella vestida con túnica talar blanca, es conducida por las virtudes teologales por el camino de la vida. La Fe, vestida de blanco, dirige sus pasos; la Esperanza, de verde, la asiste con el bordón del peregrino para que pueda transitar firmemente por la vida; y la Caridad, de encendida túnica roja, inflama de amor su corazón. El ángel de la Guarda le lleva de la mano y María, la buena e intercesora madre de todos los cristianos, la protege y encomienda a la Santísima Trinidad. ¿Como se llega al cielo? Muy fácil, llevando cada quién su cruz a cuestas, como lo enseñó Jesús:

"El que no toma su cruz y me sigue detrás, no es digno de mí".<sup>514</sup>

Así lo hacen la serie de personajes que se dirigen hacia la marmórea y monumental puerta de entrada al cielo, significada por un templo romano de planta circular. Cada quién, en el estado que le tocó vivir, trátase de religiosas o sacerdotes, de hombres o mujeres del siglo, fuera cual fuere su oficio y modo de vida, tiene a su alcance el Cielo, porque cargar la cruz no es otra cosa que aceptar la voluntad de Dios y cumplir con sus preceptos. La obra, ingenua y piadosa, es parca en el uso del color, si bien el dibujo es firme y bien definido. El trabajo de paños y pliegues es apenas aceptable, pero por otra parte la atmósfera entera de la escena posee un misticismo dulzón y cierta fuerza en la expresión pictórica que logra señalar con acierto la protección y guía que ofrecen a los mortales las virtudes teologales, personificadas en las doncellas que asisten al alma en el camino al Cielo.

Algo que hace interesante la pintura comentada, es la personificación del alma del común de los mortales en una doncella. No es, sin embargo, el único ejemplo que se dio en la iconografía

<sup>513</sup> Agustín Dávila Padilla, *Op. cit.*, pág. 257.

<sup>514</sup> Mateo 10, 38.



novohispana. En las postrimerías del virreinato el tema fue el asunto de una tela ejecutada por el pintor Mariano Borja y Zúñiga en 1816, (Fig. no. 115) encargada por el Bachiller don Joaquín Leal.<sup>515</sup> La pintura refleja el grado de sensiblería vulgar con que en los años finales de la colonia se manejaban devociones como la del *ánima beata*. En nada se parece a aquella que pintara el espléndido pincel de Francisco Ribalta, testimonio de una religiosidad sincera y firme que ha superado la agresión protestante. La figura de Borja es teatral y apenas con gracia, de dibujo defectuoso -obsérvese si no el antebrazo y la mano sobre el pecho- algo desproporcionado y de triste colorido que no enciende ni siguiera las rosas de la corona o la estola de la inmortalidad que le cruza el pecho.

Debo decir en su favor, que no fue tema, en mi opinión, que los recursos del neoclásico pudieran tratar con las garantías de éxito que lo hiciera el arte barroco que usó ampliamente de la imaginación y el misticismo en que se inspiraron siempre sus composiciones, como lo muestra la pintura comentada líneas atrás de la parroquia de Tecamachalco.

\*

En este capítulo he presentado una selección de obras sobre los novísimos que proyectan la manera como se abordó plásticamente tan importante aspecto de doctrina católica en el Reino de Indias de la Nueva España. Queda claro que el concepto de los novísimos se estableció y echó raíces desde los inicios de la conquista y siguió presente durante los trescientos años que duró la ocupación española, cumpliendo así el arte de la pintura con los propósitos de la Iglesia de preparar a los fieles para la culminación de la esperanza cristiana, es decir, su encuentro final con Cristo.

---

<sup>515</sup> Mariano González Leal, León, Trayectoria y Destino, pag. 72

## Capítulo IV

### El desnudo en la pintura de novísimos.

Antes de entrar al tema del desnudo en la pintura de novísimos novohispana, es oportuno hacer un breve repaso del tratamiento del desnudo en el mundo del arte cristiano. En sus remotos inicios, como consecuencia de su herencia judía, el cristianismo rechazó la representación de la figura humana por considerar que implicaba un riesgo respecto a la idolatría. Debido a que la forma más frecuente de las representaciones idolátricas consistía en mostrar el cuerpo humano desnudo en toda su plenitud, sobre todo en el entorno greco romano, y tanto más que los ídolos eran tenidos por representaciones del demonio, la desnudez se asoció con lo demoníaco, con el pecado y el placer sensual, y por lo mismo, se trató en forma humillante y vergonzante.<sup>516</sup>

Ya en la Edad Media, cuando las necesidades didácticas obligaban a enfrentar el desnudo, fundamentalmente tratándose del tema de la creación del hombre, se tenía buen cuidado de que no se representara de modo tal que incitara al deseo, por lo cual se mostraba al cuerpo, especialmente tratándose del femenino, poco definido y en forma más bien degradante (Fig. no. 116)

Como resultado de la necesidad de representar nuevos temas en los relieves historiados de los templos, el repertorio iconográfico del arte cristiano se tuvo que abrir. Entre los temas novedosos estaba el de la resurrección de la carne en el Juicio Final, puesto que Dios, según el dogma cristiano, "en su omnipotente virtud, habría de volver a la vida a los muertos, restituyendo a cada uno los cuerpos que antes tuvieron para vivir, ya para siempre, en cuerpo y alma".<sup>517</sup> Se hizo por lo mismo indispensable abordar el tema del desnudo y puesto que los textos hablaban de la resurrección de los cuerpos en perfecta belleza, los artistas se vieron comprometidos en lo referente a los recursos de que habían echado mano al mostrar una Eva desgarrada y casi deforme. Según nos lo hace saber el historiador Keneth Clark, en busca de modelos para los bienaventurados se recurrió a manuscritos miniados y para representar a los condenados se buscó inspiración en las representaciones de los relieves de los sarcófagos romanos en que aparecían los suplicios y torturas a que eran sometidos los galos vencidos.<sup>518</sup>

Durante ese período de la Historia, tratándose del desnudo la Teología distinguía cuatro significados simbólicos:<sup>519</sup>

- 1- Nuditas naturalis, es decir, el estado natural del hombre, identificándola con la humildad.
- 2- Nuditas Temporalis, referente a la falta de bienes terrenales, voluntaria o impuesta por la pobreza.
- 3- Nuditas Virtualis, significando la inocencia.
- 4- Nuditas criminalis, cuyo significado estaba asociado con la concupiscencia y la ausencia de virtudes, excluida en la práctica artística religiosa.

"Fue necesario, informa el autor antes citado, el espíritu del Proto-Renacimiento para interpretar la desnudez de Cupido como un símbolo de la *naturaleza espiritual* del amor o para usar una figura completamente desnuda en representación de una virtud".<sup>520</sup>

<sup>516</sup> Keneth Clark, *The nude*, pág. 400.

<sup>517</sup> José M. Gallegos Rocafull, *La allendidad cristiana*, pág. 142.

<sup>518</sup> Keneth Clark, *Op. cit.*, pág. 407.

<sup>519</sup> Erwin Pnaofsky, *Estudios sobre Iconología*, pág. 213.

<sup>520</sup> *Ibidem* pág. 214.



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.

Para representar la *nuditas naturalis*, andando el tiempo los artistas medievales se aproximaron con prudencia a la observación de lo natural dejando atrás las referencias miniadas, como parece percibirse en el relieve del Juicio Final de la catedral de Bourges. (Fig. no. 117) Keneth Clark describe la figura femenina central de esta obra de la siguiente manera:

"Su cuerpo es tal cual se pudiera esperar del de los marfiles de las vírgenes Góticas si un indiscreto accidente las hubiera desposeído de los exquisitos velos que las cubrían. Tiene la prestancia de las figuras de Policeto, con el peso del cuerpo sostenido por su pierna izquierda...La cadencia de la cadera no forma una curva sensual, sino que se endereza. Busto y vientre se conforman en planiforme unidad, colocándose los pequeños pechos lejos uno del otro".<sup>521</sup>

Pero si bien la figura descrita pudo haber sido hecha frente a un modelo vivo, es muy clara la intención de desposeerla de toda sensualidad. Debió haber sido esa identificación entre lo sensual y la incitación al pecado carnal, *nuditas criminalis*, o por lo menos a los malos pensamientos, lo que provocó que durante la Edad Media el desnudo nunca representara un motivo en si mismo para el arte religioso cristiano.

Fue necesario que el humanismo creciente en la sociedad del siglo quince creara una atmósfera propicia, para que en el terreno de lo plástico fuera posible mostrar a la perfección aquello que Dios había hecho a su imagen y semejanza.

Domina durante el Renacimiento, sin embargo, una franca ambivalencia sobre la desnudez como motivo iconográfico. Por una parte, siguiendo fundamentalmente los textos de la Biblia, como por ejemplo el pasaje del Génesis en el que después de la caída Javeh pregunta a Adán por que no responde a su llamado y se esconde, a lo cual responde "te oí andar por el jardín y tuve miedo, porque estoy desnudo, por eso me escondí"<sup>522</sup> o más adelante "Y Yaveh hizo para el hombre y la mujer túnicas de piel y los vistió",<sup>523</sup> la desnudez es causa vergüenza y se identificaba con la falta de pudor. Al propio tiempo, significaba sinceridad y sencillez, la verdadera esencia de una cosa frente al engaño, frente a las apariencias externas,<sup>524</sup> representando el desnudo en consecuencia la virtud, como quedó apuntado líneas atrás.

Para las figuraciones de cuerpos desnudos no faltaron las recomendaciones. En su *Tratado de la Pintura* de 1435, Juan Bautista Alberti, siguiendo el espíritu del arte clásico en las figuraciones del cuerpo humano, recomienda como el fundamento de la pintura de corte académico, el ejercitarse en el desnudo, empezando por los huesos, continuando con los músculos y cubriendo el cuerpo con la piel, procurando dejar a la vista la posición de los músculos, y aunque huesos y músculos no son visibles, el ejercicio es análogo al de pintar un desnudo y cubrirlo con mantos.<sup>525</sup>

Así pues, el Juicio Final, con sus muertos resucitados, sus bienaventurados y sus condenados, representaron un entorno propicio en el que habrían de aparecer los cuerpos desnudos en el Arte Cristiano. Su presencia era indispensable si se quería mostrar con veracidad lo que ocurriría en el fin del mundo, día en que los vivos serían juzgados y las almas de los muertos recobrarían sus cuerpos mortales para con ellos asistir ante el Supremo Tribunal donde la sentencia pronunciada el día del óbito sería ratificada, según lo tenía Dios decretado.

<sup>521</sup> Keneth Clark, *Op. Cit.*, pág. 408. Traducción del autor.

<sup>522</sup> Génesis 3, 9.

<sup>523</sup> Génesis 3, 21.

<sup>524</sup> Erwin Panofsky, *Op. cit.*, pág. 212

<sup>525</sup> Juan Bautista Alberti, *Op. cit.*, pág. 452.



Desnudo y sexo no pudieron ya ser diferenciados. Si bien tratándose de los justos sus cuerpos aparecían bañados por cegadores rayos de luz o en modestas poses que se escogían de modo tal que siempre prevaleciera el pudor, tratándose de los condenados era otra cosa. Sus cuerpos debían mostrarse en total corporeidad, en la plenitud de su carne pecadora y recibiendo en ellos el castigo, sobre todo el que les correspondía por sus faltas carnales, que habían sido precisamente causa de la perdición de muchos. Se pretendía con esto que los fieles receptores de las imágenes se alejaran del pecado, tan severamente castigado en la eternidad.

El desnudo pecaminoso se va a acercar a lo impúdico, y así, en su camino al Infierno o en las escenas que dejaban ver lo que acontecía en la ígnea caverna, muchos de los cuerpos se mostraban mientras eran castigados en sus partes nobles. Crueles demonios podían ser vistos en el momento en que sin piedad castraban a algunos hombres; mientras horribles serpientes se deslizaban entre torsos y piernas de otros para devorarles el miembro viril o corroían los senos de las mujeres al tiempo que sapos inmundos se posaban entre sus piernas.

La vuelta a la Antigüedad latina, iniciada hacia 1420 por los artistas italianos del Renacimiento, rompió con la unidad artística hasta entonces supra nacional de la Edad Media. A partir del siglo XV, el movimiento se extiende más allá de los Alpes a través de los artistas italianos y de los artistas del norte de Europa que viajaban a Italia.<sup>526</sup> El arte religioso no escapó a la corriente innovadora, tanto más que los Estados Pontificios eran parte integrante de la unidad cultural italiana. Los personajes del panteón cristiano fueron representados con un naturalismo que respondía al nuevo pensamiento, impregnado de un afán de verdad que abandonaba la estilización gótica e intentaba representar al hombre como era en la realidad.

La postura anterior se percibe con claridad en Leonardo da Vinci, quién se dedicó a escudriñar los diversos aspectos relativos al cuerpo humano. A fin de poder representarlo con la mayor veracidad posible, estudió las diversas partes de que está compuesto. Transcribo algunas de sus observaciones:

"Los dedos de la mano engruesan en sus articulaciones en cuanto se los pliega, y cuanto más se les dobla, más se ven engrosar: disminuyen en cuanto se enderezan. Lo mismo acontece con los dedos de los pies...entre los miembros que se pliegan solo la rodilla pierde su grosor en la flexión y aumenta en la extensión...los miembros de los hombres desnudos que trabajan en algún movimiento violento deben tener los músculos bien señalados del lado en que esos músculos hacen poner los miembros en acción; los otros músculos aparecerán en proporción con su papel y con su esfuerzo".<sup>527</sup>

Sus estudios sobre anatomía perseguían precisamente un apego total a la naturaleza en las representaciones del cuerpo humano desnudo:

"Para anatomizar bien en las actitudes y en los gestos de las figuras desnudas le es menester al pintor conocer la anatomía de los nervios y músculos, a fin de apreciar en los movimientos diversos que miembro o músculo se mueve y mostrarlo solo a él y no a los otros miembros, como hacen muchos artistas que para parecer grandes dibujantes, construyen figuras leñosas y sin gracia, parecidas más bien a un saco de nueces que a una

<sup>526</sup> Úrsula Hatge, *Historia de los estilos artísticos*, vol. II, pág. 12.

<sup>527</sup> *Ibidem*, pág. 113.

superficie humana, o bien a un atado de nabos. El animal bípedo, en su movimiento, baja más la parte que corresponde al miembro que levanta, que la que está sobre el pie posado en tierra, y su parte más alta hace lo contrario. Se comprueba en las caderas y en los hombros de los hombres mientras caminan...Los movimientos del rostro originados por los del espíritu son, primeramente la risa, las lágrimas, los gritos, los cantos agudos o graves, la admiración, la cólera, la alegría, la melancolía, el miedo, el dolor y otros semejantes. La risa y el llanto imprimen movimientos similares a la boca, a las mejillas y a los párpados; difieren para las cejas y el espacio que las separa".<sup>528</sup>

También se preocupó por la proporción del cuerpo, y estableció las medidas generales y las de cada elemento que lo componen en particular:

"Las medidas generales deben observarse solamente en la longitud de las figuras y no en su ancho. Es maravilla en la naturaleza el que no se vea ninguna especie parecida a otra, por lo cual, imitador de la naturaleza, debes considerar atentamente la variedad de los contornos, me agrada que evites las cosas monstruosas, piernas y brazos muy largos o demasiado cortos, pechos estrechos; observa, pues las medidas, las articulaciones y el grosor en los cuales la naturaleza se complace en mostrar su variedad...Los pintores deben conocer los huesos, sostén de la carne que los cubre y de las articulaciones que hacen que los miembros se encojan o se alarguen, extendiéndose o plegándose".<sup>529</sup>

El interés de Miguel Ángel Buonarroti por la representación del cuerpo humano no fue menor que el de Leonardo da Vinci, pero su genio creativo lo llevaría a explorar nuevas posibilidades de expresión corporal. Desde los griegos del siglo IV a.C. nadie había sentido con tanta fuerza el carácter de creación divina del cuerpo masculino.<sup>530</sup> Comentando Giorgio Vasari la figura del Cristo muerto de la escultura de la "Piedad" que realizara en su juventud<sup>531</sup> para el abad de la iglesia de San Dionisio en Paris,<sup>532</sup> se maravilla opinando del valor y el poderío del arte en manos de Miguel Ángel:

"Entre tantas cosas muy bellas que allí podemos observar, además de las divinas vestiduras, es imposible pensar que pueda verse un cuerpo desnudo con miembros tan hermosos, que con tanta perfección muestre los músculos, los nervios y las venas bajo la piel de ese cuerpo muerto, más real que los verdaderos. Es tan dulce su semblante y tan perfecta es la concordancia de éste con la laxitud de los brazos y las piernas, en los cuales aparecen hasta las más delgadas venas, que en verdad uno queda estupefacto sólo de pensar que la mano de un artífice haya podido realizar algo tan admirable en muy escaso tiempo; pues milagro es que una piedra, sin forma alguna desde un principio, haya sido llevada hasta alcanzar esa perfección, que la naturaleza, con mayor tiempo y fatiga, suele formar en la carne".<sup>533</sup>

<sup>528</sup> *Ibidem*, págs. 121 y 134 respectivamente.

<sup>529</sup> Leonardo da Vinci, *Tratado de la Pintura y del Paisaje Sombra y Luz*, pág. 112.

<sup>530</sup> Keneth Clark, *Op. cit.*, pág. 94.

<sup>531</sup> La escultura fue realizada entre 1499 y 1500.

<sup>532</sup> Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos escrita por Giorgio Vasari, pintor aretino*, pág. 583. Vasari cita como abad de San Dionisio al cardenal Rouano, aclarándose en nota pie que se trata de un error, puesto que el abad en cuestión era Giovanni della Groslaye de Villiers.

<sup>533</sup> *Ibidem*. pág. 584.

Años después de la admirable "Piedad", Miguel Ángel realizó en Florencia una gran estatua representando a David joven. Vasari escribe:

"Bellísimos son allí los contornos de las piernas y divina la esbeltez de sus caderas, y nunca antes se había visto una pose tan dulce ni pareja gracia en los pies, en las manos, en la cabeza, puesto que todos sus miembros armonizan de modo perfecto".<sup>534</sup>

Miguel Ángel era un creador que conocía bien el canon clásico, pero se apartó en ésta obra del modelo griego, como se puede apreciar por las enormes manos y al dotar a la figura de una actitud de cierta inseguridad marcada por el giro de la cabeza, mostrando a su personaje según el canon manierista, alejándose de la simple imitación de la naturaleza y como un hombre, no como un dios. Más aún se aleja del modelo griego en su Cristo Juez del fresco del Juicio Final de la Capilla Sixtina, en el que la fuerza expresada por el ancho cuerpo desnudo es el medio para poner de manifiesto su divina autoridad mediante una clara intensión de monumentalidad.<sup>535</sup>

El culto al cuerpo desnudo que profesaba Miguel Ángel fue motivo de escándalo para muchos. El pintor español Francisco Pacheco en su obra "Diálogos de la Pintura", publicada póstuma en 1649, recoge los comentarios de Ludovico Dolce acerca del Juicio Final de la Capilla Sixtina:

"Mas ¿Qué diréis de la honestidad? ¿Parecéos a vos que conviene por mostrar toda la dificultad del arte descubrir siempre sin respeto, aquellas partes de las figuras desnudas que la vergüenza y la honestidad encubren? ¿No teniendo atención ni a la santidad de las personas que representan, ni al lugar donde están pintadas? ¿Si las leyes prohíben que no se estampen libros deshonestos, cuánto más se deben prohibir semejantes pinturas? ¿Parecéos que se moverá la mente de los que las miran a devoción, o la alzarán a la contemplación de las cosas divinas? ¿Pues qué sentido místico se puede sacar de ver pintado a Cristo Nuestro Señor desbarbado? ¿Y de ver un demonio que tira fuertemente hacia abajo de los testículos de una gran figura que con dolor y rabia se muerde su misma mano? No me parece mucha alabanza que los ojos de los mancebos, de las matronas y doncellas vean abiertamente en aquellas figuras la deshonestidad que demuestran; y solos los doctos entienden la profundidad que esconden".<sup>536</sup>

En estos comentarios publicados por Dolce en 1559 y recogidos en su tratado por Pacheco, vemos aparecer ese criterio cerrado, ceñido a los prejuicios cristianos, con respecto a la representación del cuerpo desnudo. Vendrían después los cánones de la sesión XXV del Concilio de Trento, que recomendaban "no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa",<sup>537</sup> así como que "nada se vea desordenado o puesto fuera de su lugar, y tumultuariamente, nada profano y nada deshonesto, pues es tan propia de la casa de Dios la santidad".<sup>538</sup>

Unos lustros antes de la aparición de la obra de Pacheco, Vincencio Carducho publicó en Florencia su tratado titulado "Diálogos de la Pintura", en el que abunda sobre la gravedad de la falta que se comete al pintar figuras deshonestas:

<sup>534</sup> *Ibidem.* pág. 588.

<sup>535</sup> Kenneth Clark. *Op. cit.* pág. 99.

<sup>536</sup> Francisco Pacheco, *Op. cit.*, pág. 334.

<sup>537</sup> Sacrosanto Concilio de Trento, pág. 359.

<sup>538</sup> *Idem.*

"Me doy a creer -comenta- que templan la grandeza [del Arte de la Pintura] aquellos que no la usan con la decencia, gravedad y decoro que merece, incurriendo en culpa vil, que tal es el pintar cosas deshonestas y lascivas, como acción dañosa y aborrecible a la modestia de la misma naturaleza y razón, enojosa a los ojos de Dios, de quien han sido tal vez castigados manifiestamente en este mundo y en el otro".<sup>539</sup>

A la sentencia anterior siguen los ejemplos en los que se narra el enorme entusiasmo de los demonios por las pinturas deshonestas, según lo pudo saber un santo varón que vio en una revelación:

"...que muchos demonios con grande algarabía y gritos iban en procesión incensando y ofreciendo aromas a unas deshonestas pinturas que tenía en su poder un gran príncipe en la Germana Superior, en la ciudad de Ratisbona, y que Nuestro Señor usando de su piedad dijo a este su siervo que fuese a aquel príncipe y le dijese que quemase aquellas malditas pinturas".<sup>540</sup>

Como podemos apreciar, más grande que el entusiasmo de los demonios, era desde luego la ira de Dios contra los artistas que pintaban cosas deshonestas y contra los poseedores de las mismas. En el caso del príncipe de la anécdota anterior, por no querer quemar la pintura recibió como castigo el que murieran su mujer y sus hijos.

Carducho aconseja pues a los pintores que es mejor que falten "a lo exquisito y superior del Arte" a que lo hagan a la virtud, "porque el yerro del artífice no quita que sea artífice, más el errar en la virtud, quita que no sea virtuoso y sin duda lucirá más el artífice cuanto más virtuoso fuere".<sup>541</sup>

La pintura no debía ser usada de tal modo que diera ocasión de pecar y sería una paradoja que las pinturas de novísimos, cuyo mensaje era precisamente la reflexión sobre el último fin del hombre y la culminación de la esperanza cristiana, sirvieran para que las gentes perdieran su alma al contemplar desnudos provocativos.

Sin embargo, el desnudo no pudo ser evadido, si bien mucho pesaron los cánones del Concilio de Trento y la corriente de opinión representada por los autores citados y que sin duda influyeron en el ánimo de los artistas e hicieron que en la pintura de desnudos se perdiera el candor y la sinceridad que aparecen en obras como la pintura hispano flamenca del juicio final que existe en la iglesia de San Nicolás en Burgos.<sup>542</sup> (Ver figura no. 36)

Debido a las circunstancias particulares de la Nueva España, en la que los cánones tridentinos eran puestos al día por los concilios de la Iglesia local y su obligatoriedad celosamente vigilada, el desnudo simplemente no fue importante. La mayor parte de las veces, como es sabido, los artistas llevaban a cabo sus trabajos inspirándose o copiando grabados europeos propios o

<sup>539</sup> Vincencio Carducho, *Diálogos de la pintura*, Diálogo Séptimo, pág. 121. Carducho participa de la opinión de san Juan Damasceno, según la cual la pintura es un don milagroso con que el Espíritu Santo socorrió a la flaqueza humana, puesto que, según leemos en la página 120 de la obra citada, "en un mismo instante nos muestra y hace capaces de lo que por lectura era fuerza gastar mucho tiempo". Por lo mismo, la deshonestidad en la pintura nulifica este don agravando la falta cometida por el artista.

<sup>540</sup> Idem.

<sup>541</sup> Idem.

<sup>542</sup> La obra fue retocada ocultando las partes nobles, volviendo a su estado original gracias a una restauración actual.



proporcionados por sus clientes. Era además comprometedor esmerarse en el desnudo y por lo mismo la mayoría de las veces se pintaba con descuido, despojado de toda sensualidad y desde luego, sin tener enfrente un modelo natural.

Los grandes temas del desnudo en la Nueva España, en concordancia con la Metrópoli, fueron en lo relativo a la pintura religiosa el de los novísimos y el del purgatorio. Fuera de ellos, pocos fueron los que requerían de pintar la exposición parcial o total del cuerpo humano desnudo.<sup>543</sup> Entre ellos estaban desde luego la creación de "nuestros primeros padres", Adán y Eva, cuestión ya vista al tratar de la obra europea, y que debían ser representados desnudos si se quería ser fiel a las Sagradas Escrituras:

"Estaban ambos desnudos, el hombre y su mujer, pero no se avergonzaban uno del otro".  
(Gen. 2, 25)

Juan Interián de Ayala aclara que es este tema uno de los pocos en que la desnudez es indispensable en la representación de los personajes:

"Con efecto por lo que toca a nuestros primero Padres, confieso desde luego, que es tolerable el que les pinten enteramente desnudos; ya porque esto lo vemos apoyado por una costumbre antiquísima, ya porque de otra manera a caso no se podría representar aquel estado felicísimo de donde cayeron".<sup>544</sup>

Otro tema que requería de pintar cuerpos desnudos era el de los martirios de algunos santos, puesto que sólo así "se pueden bastante manifestar las penas y tormentos que padecieron por Jesucristo".<sup>545</sup> Sin embargo, Interián aclara que no debían pintarse enteramente desnudos, sino que siempre debían de ser pintados con algún lienzo o paño "tapando principalmente aquellas partes que el mismo pudor y la naturaleza procuran encubrir".<sup>546</sup>

De entre la legión infinita de santos mártires del cristianismo, san Sebastián y san Lorenzo fueron con frecuencia tema de los pinceles novohispanos. El primero representaba la mejor oportunidad para que un artista católico pudiera pintar el cuerpo masculino sin "escándalo de los timoratos"<sup>547</sup> ni faltar a la norma tridentina del decoro. Poderoso protector contra las enfermedades, su culto fue muy popular en la Nueva España, que puso bajo su tutela iglesias y villas, como fue el caso de León, en Nueva Galicia, que lo tuvo como patrono desde 1762. Entre sus representaciones expuestas a devoción popular existió en el altar del Perdón de la catedral Metropolitana una espléndida pintura (Fig. no 118) y que el autor Manuel Toussaint atribuyó a Francisco de Zumaya,<sup>548</sup> originario de Euzkadi; artista del que ofrece pruebas documentales de su estancia en Nueva España a partir del año 1565 en su libro *Pintura Colonial en México*.<sup>549</sup> En su texto, este autor plantea la atribución del san Sebastián a Francisco de Zumaya sólo como una hipótesis, y

<sup>543</sup> En este estudio no se hará alusión a las representaciones de la desnudez de Cristo, puesto que es un tema en sí mismo por su importancia y no he creído oportuno usarlo como referencia al tratar de los desnudos que aparecen en las obras de novísimos.

<sup>544</sup> Juan Interián de Ayala, *Op. cit.*, pág. 29.

<sup>545</sup> *Ibidem* pág. 28.

<sup>546</sup> *Ibidem* pág. 30.

<sup>547</sup> *Ibidem* pág. 28.

<sup>548</sup> José Guadalupe Victoria, estudioso de la obra de Baltasar de Echave Orio, comenta en su libro *Un Pintor en su Tiempo, Baltasar de Echave Orio*, las atribuciones sobre la autoría de esta pintura que dan diversos autores. *Op. cit.*, pág. 314.

<sup>549</sup> Manuel Toussaint, *Op. cit.*, pág. 65.

reconoce que pudiera tratarse de una pintura de su discípulo Baltasar de Echave Orio. Sea de quién fuere, el cuerpo masculino que aparece en esta pintura es probablemente el más hermoso de cuantos se pintaron en la Nueva España.<sup>550</sup> El modelo de la obra, copiado parcial o totalmente, debió de ser de procedencia italiana.<sup>551</sup> Se representa a un hombre joven aún pero que ha entrado a la madurez de su vida,<sup>552</sup> de figura esbelta y delicada, en la que si bien se percibe cierta estilización en el alargado cuello y la pierna izquierda, detalles manieristas, no deja de ser de gran firmeza y correcta proporción. Apoyado en el tronco del árbol, al cual lo sujetan las ataduras de las muñecas y del tobillo derecho, el cuerpo lampiño se contornea suavemente, sensualmente, en una "ese" que parte de la mano derecha, gira en el codo y corre por la orilla del torso hacia la pierna derecha, reforzada por el giro ascendente de la cabeza y el quiebre de la cadera que se levanta del lado izquierdo. Siguiendo la "ese" en sentido ascendente, los ojos del espectador son llevados hacia el rompimiento de gloria que consiste en una fuerte luminosidad, símbolo de la bienaventuranza, motivo al que el santo dirige la mirada extasiada en un gesto de paz ajeno al dolor causado por las heridas. Las flechas han perforado limpiamente la piel y finos hilos de sangre escurren sobre los músculos modelados a base de un sutil manejo de los valores lumínicos. Dos ejes que nacen en las puntas de la tela del cendal que cuelgan entre las piernas, forman un triángulo invertido que acentúa y enmarca el magnífico torso.

Así como el ciclo iconográfico de san Sebastián está dominado por la representación del santo durante su primer tormento,<sup>553</sup> en la iconografía de san Lorenzo su martirio no fue el tema principal, puesto que lo más común es verlo revestido de la dalmática y con la parrilla en la mano. Más no por ser menos frecuente es menos importante la escena de su martirio, baste recordar que las escenas de martirio son el testimonio de fe por excelencia y mucho gustó la Iglesia de su representación. El culto a san Lorenzo estaba muy difundido en España puesto que el día en que se celebraba su fiesta había ocurrido la victoria de las armas españolas en San Quintín, por lo que el rey Felipe II lo convirtió en un santo nacional y puso bajo su titularidad el monasterio palacio de El Escorial.

Como consecuencia de su popularidad en la Metrópoli, en la Nueva España el culto a este santo se encontraba muy difundido. Por lo que respecta al género de los novísimos, no falta en casi ninguno de los cielos de las pinturas del Juicio Final ocupando un sitio relevante entre los mártires, vestido con su dalmática y sosteniendo en la mano la parrilla. Entre las representaciones novohispanas de su afrentosa muerte se cuenta una pintura del siglo XVI, atribuida por Manuel Toussaint a Simón de Pereins,<sup>554</sup> que tiene la peculiaridad de mostrar el cuerpo desnudo, sin el

<sup>550</sup> Con respecto a la atribución de esta obra a Echave Orio, tal como supone entre otros José Guadalupe Victoria, si observamos los desnudos de "El martirio de san Ponciano" y el del "martirio de san Aproniano, se perciben diferencias que hacen dudosa la atribución.

<sup>551</sup> José Guadalupe Victoria, *Op. cit.* pág. 131. El autor piensa que el grabado pudo ser de origen italiano, particularmente florentino.

<sup>552</sup> Sobre la edad a la que padeció el martirio san Sebastián, los autores coinciden en que debió haber sido entre los treinta y cuarenta años, (edad en la que en mi opinión está representado en la pintura de Peryns) puesto que se encontraba en el servicio activo del ejército romano, en el cual no servían hombres ni demasiado jóvenes ni demasiado viejos, pues de haber sido en su martirio de estos últimos, advierte Juan Interián de Ayala, "según las leyes, y costumbres de los Romanos, no serviría ya en la milicia, sino que ya hubiera obtenido la jubilación". *Op. Cit.* pág. 73, Libro Segundo..

<sup>553</sup> Sebastián no murió de las heridas causadas por las flechas, de las que sanó gracias a la asistencia de la piadosa viuda Irene, que al ir a levantar su cuerpo para enterrarlo se percató que aún respiraba, curándole las heridas hasta que recobró la salud.

<sup>554</sup> En su artículo publicado en *Anales del IIE*, 50/1 1982, José Guadalupe Victoria nos recuerda que esta obra fue atribuida por Diego Angulo Íñiguez al "Maestro de Santa Cecilia", después identificado con Andrés de Concha.

consabido cendal, pero evitando la exposición de las partes nobles mediante la flexión de la pierna derecha. (Fig. no. 119) El santo ocupa el ángulo inferior izquierdo, marcado por un eje que corre en el sentido de la pierna izquierda extendida y el perfil del rostro que se levanta hacia el rompimiento de gloria. El hombre que vemos se encuentra recostado sobre la parrilla, con el torso elevado y atado a ella por el tobillo izquierdo y la muñeca de la mano derecha, lo que deja en libertad la pierna derecha, que se flexiona con la intención pudorosa comentada líneas atrás. Es quizá este movimiento lo menos logrado del escorzo, puesto que el muslo no llega a la ingle en forma normal, sino algo adelantado, lo que produce un alargamiento antinatural de la cadera. Es un cuerpo joven y lampiño, con los músculos suavemente marcados y apenas con alguna tensión, pero aunque el pintor tratara de presentarlo poco atractivo no logró por ello despojarlo de cierta sensualidad. La cabeza está limpiamente tonsurada y el rostro imberbe es de muy dulce expresión.

La pintura nos ofrece la representación del trance de muerte de este hombre mediante el horrendo tormento de ser asado vivo, y sin embargo en lugar de retorcerse de dolor le vemos relajado, resignado, casi contento, y según la leyenda cuando sintió suficientemente quemada la parte de su cuerpo expuesta a las llamas, volvió la cara a Decio para sugerirle que lo volteara para que se asara completo.<sup>555</sup>

En el pudoroso entorno artístico novohispano, a veces mostrar un poco de carne se volvió muy popular. Era el caso de las piernas de los ángeles y arcángeles, que parecen haber asimismo sido motivo de gran interés. Las representaciones de estos seres celestes se caracterizaron por su fuerte carácter masculino, muy en concordancia con las recomendaciones de Francisco Pacheco, que opinaba que se deben representar siempre como *virii*, (como hombres) y nunca como mujeres, ya que según él la figura y rostro femenino denotan flaqueza, algo incompatible con espíritus tan valientes como lo son los ángeles. Respecto a la edad, aconseja pintarlos cerca de los veinte años, que es cuando la hermosura y el vigor suelen estar presentes, sin barba, con los ojos vivos y resplandecientes, con lustrosos cabellos rubios y castaños, gallardos de talle y gentil composición de miembros, según corresponde a textos que dan cuenta de sus apariciones.<sup>556</sup> De las recomendaciones anteriores, como ya quedó dicho algunas líneas atrás, en lo que más parecen haberse esforzado nuestros pintores y lo que más resaltaron de la anatomía de los ángeles y arcángeles, fue la "gentil composición de miembros", a juzgar por las magníficas piernas que muchos de ellos lucen gracias sobre todo al faldellín abierto y recogido con un broche de oro y piedras preciosas que para el siglo XVIII se volvió ropaje común en los siete arcángeles, y que deja al descubierto las piernas desde la altura de la rodilla hasta las cortas grevas que cubren el tobillo. Un interesante ejemplo lo podemos ver en el óleo anónimo de la iglesia parroquial de Totimehuacán, Puebla, en la que en pose casi coreográfica los siete arcángeles adelantan la pierna derecha. (Fig. no 120) En la misma parroquia por cierto podemos apreciar otro magnífico ejemplo de piernas recias y formidables en el arcángel Miguel de la gran pintura del Purgatorio que debió algún día adornar el altar lateral de la cofradía de Ánimas. (ver fig. no 8)

Mientras que en los ejemplos que se han tratado hasta aquí los desnudos, siempre parciales, corresponden a determinados santos o a los ángeles y arcángeles, en las composiciones de las obras de novísimos los personajes que aparecen desnudos no hacen referencia a ningún personaje en particular. Se trata simplemente de las almas reencarnadas que salen de los sepulcros, y de acuerdo

<sup>555</sup> Los autores coinciden en la falta de historicidad de la leyenda del martirio de Lorenzo. Ver Louis Reau, *Op. cit.*, tomo 2 volumen 4 pág. 256.

<sup>556</sup> Francisco Pacheco, *Op. cit.*, pág. 202.



a la sentencia que decide su destino eterno se dirigen en grupos hacia la Puerta del Cielo para perderse después volando entre fulgores rumbo a su encuentro con Dios, o caen en desorden al interior de las fauces de Leviatán y sufren en el Infierno de manos de los demonios diversos tormentos por toda la eternidad. Son seres anónimos, esenciales en la composición de los temas en que están presentes, y cualquiera que haya sido su suerte se representan alineados a las reglas del decoro tridentino, asunto de suma importancia en la época. De los primeros, aquellos que han traspasado ya la *Janua Coelli*, fueron representados por los artistas optando por el dibujo impreciso y la falta de detalle, restando importancia a su corporeidad y con total ausencia de sensualidad, o por vestirlos de la diáfana y blanca veste celeste, aprovechando las cualidades etéreas de las ligeras telas con que están confeccionadas estas prendas y el significado de pureza que acompaña al color blanco (ver fig. no. 72). En la desnudez del réprobo, que no ha de ascender, sino descender al Infierno, la tendencia va a ser un dibujo más preciso y un modelado más atento, a modo de enseñar su cuerpo con toda la pesadez que lo ata a la tierra y sus leyes físicas, como la de la gravedad, que parecen no haber podido superar a pesar de tratarse de cuerpos resucitados que pertenecen a un orden específico puesto que han superado la mortalidad.

Francisco Pacheco recomendaba en su tratado que el decoro se debía guardar en los vestidos, en la habitación, en las acciones y en el movimiento y asiento del cuerpo.<sup>557</sup> Ante la falta de atavío de las almas en las pinturas de novísimos, cumplir con las reglas del decoro implicaba buscar "en el movimiento y asiento del cuerpo" ciertas poses y gesticulaciones de brazos y piernas que pusieran a cubierto las partes nobles, siendo muy socorrida la representación de espaldas, buscando siempre "con arte y gracia la honestidad, porque los ojos castos y píos no se ofendiesen".<sup>558</sup>

En el caso de los justos, se procuraba que sus cuerpos desnudos fueran un compendio de la *nuditatis naturalis, temporalis y virtualis*,<sup>559</sup> apareciendo "rodeadas de resplandecientes luces", como opina Juan Interián de Ayala,<sup>560</sup> con expresiones faciales dulces y hermosas. Para los condenados, la receta pedía que fueran representados "con horrible semblante, extrañamente feas y respirando un fuego espantoso".<sup>561</sup> Ninguna de las dos fórmulas se prestaba ciertamente para pintar buenos desnudos, tanto más que las reglas no permitían la representación de la desnudez total, pues ello las hubiera hecho intolerables e indecentes.

Entre las primeras obras de caballete conocidas que abordaron el tema del Juicio Final en la Nueva España, está la tabla pintada por Andrés de Concha para la iglesia dominica del convento oaxaqueño de Yanhuítlán en el siglo XVI. Las escenas en que aparecen los desnudos están en la parte inferior, y son de evidente filiación miguelangelesca. (ver figura 66) Entre los que van al Cielo destacan un hombre y una mujer cuyos cuerpos reciben parcialmente una buena cantidad de luz. El color de la piel del hombre es mucho más oscuro que el de la mujer. Las poses son un tanto artificiosas y las proporciones al modo manierista, es decir, un tanto estilizadas, de muslos estirados y largos pies, sobre todo la de la mujer. El modelado de estos cuerpos es excelente, señalándose mediante contrastes lumínicos los diversos músculos. Entre los condenados, amontonados en la barca de Caronte, destacan las dos figuras del extremo. Una de ellas, un tanto andrógina, está sentada apoyando la mano derecha en borde de la barca y con la pierna derecha fuera de la misma. La otra es un hombre que parece recibir golpes en la espalda de manos de quienes se encuentran

<sup>557</sup> Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, pág. 294.

<sup>558</sup> *Ibidem.*, pág. 315.

<sup>559</sup> Erwin Panofsky, *Op. cit.*, pág. 213.

<sup>560</sup> Juan Interián de Ayala, *Op. cit.*, tomo II, pág. 158

<sup>561</sup> *Idem.*



detrás de él. Tiene el cuerpo inclinado hacia adelante, los puños cerrados y las piernas extendidas hacia afuera de la barca. En ambas figuras, de buenos escorzos, brazos y piernas están bien modelados dejando ver, sobre todo en los brazos, la musculatura.

Ya en el siglo XVII. El pintor poblano Antonio de Santander tuvo la oportunidad, que supo aprovechar, de pintar desnudos en el registro del Infierno de un lienzo de novísimos que cuelga hoy día en la iglesia parroquial del pueblo de Totimehuacán, en Puebla. (Ver figura no. 68)

Santander gozaba de gran prestigio en el último cuarto del siglo XVII, según sabemos por la forma elogiosa en que a él se refiere el padre Miguel Castilla y que recoge Manuel Tussaint en su Pintura colonial en México:

"Los claros de los dinteles <sup>562</sup> hacían parleros los emblemas y ladinos los símbolos tan valientemente dibujados de la destreza y primor de Antonio de Santander, que aunque muchas obras no acreditaran su mano, esta sola bastaba hacerle imbidia de los Apeles y émulo de Zeuzis, calificando la facilidad de su pincel, aún en el voto de los ignorantes a pesar de Policleteo". <sup>563</sup>

En su pintura de novísimos de Totimehuacán, Santander muestra haberse esmerado mucho más en los personajes que aparecen desnudos, que en los que están vestidos, por lo que no en vano el padre Castilla hace alusión a Policleteo, (450-420 a. c.) famoso escultor griego nacido en Argos y segundo solo después de Fidias. Su fama se debe al cuidado estético de sus estatuas de figura humana hechas de tamaño natural, delineadas con perfección tanto en los músculos como en los rostros. Sus estudios sobre las formas del cuerpo humano le permitieron formular su canon de belleza masculina, basado en estrictos cálculos matemáticos.

Entre los mejores desnudos de la pintura están una mujer y un hombre (Fig. no. 121) colocados en el extremo inferior izquierdo que son sometidos a diversos tormentos. La mujer, a la que se le castiga abriéndole el vientre, deja ver parcialmente un cuerpo hermoso y bien contorneado, poseedor de firmes y lozanos pechos, bien delineada cadera y largos y tersos muslos. La figura del hombre es mucho más interesante. Va montado sobre el lomo de un monstruo en una pose de cierta dificultad para el artista pero en la que logró un muy buen escorzo. El personaje se reclina hacia atrás y gira el torso como consecuencia del apoyo de su mano derecha en la cadera del monstruo, al cual toma por el rabo. Con la mano izquierda trata de taparse el miembro viril con un paño y extiende la pierna derecha mientras que la izquierda queda oculta por el animal. Es un cuerpo bien proporcionado, robusto, de brazos fuertes, con los músculos pectorales bien marcados y los del vientre, ligeramente abultado, señalados con discreción. La cabeza está inclinada hacia atrás como consecuencia del tirón de pelo que le da un fauno demoníaco, lo que produce la tensión, bien representada, de los músculos del cuello.

En el extremo inferior contrario del lienzo, Leviatán engulle y abrasa con su aliento ígneo a dos hombres que se nos muestran de cuerpo entero. (Fig. no. 122) Uno de ellos está de espaldas y el otro de frente. El primero es sostenido por dos demonios, uno que lo toma de las pantorrillas y el otro por las caderas. La postura de espaldas no necesariamente evitó la carga erótica de la figura, puesto que se ven claramente y sin pudor alguno los grandes y redondos glúteos que sin duda llamaron la atención, por lo que más de alguna recatada dama debió retirar con prontitud la mirada.

<sup>562</sup> Se refiere a los dinteles del arco pintado entre otros pintores por Santander con motivo de la entrada del obispo Fernández de Santa Cruz a Puebla en 1675.

<sup>563</sup> Manuel Toussaint. Op. cit., pág. 122.

La figura que aparece de frente está presente en el grabado que guiaba las meditaciones sobre los novísimos de la madre María de Jesús Ágreda (Fig. no. 123) y que como ya quedó dicho es probable que Santander lo conociera. Más púdico que el del grabado, el personaje creado por el artista poblano lleva un cendal azul en la entrepierna que oculta las partes nobles.

La corporeidad y peso que nos muestran las figuras de Santander nos descubren a un artista que pudo evadir las restricciones canónicas sobre el desnudo y recrearse en la representación del cuerpo humano, poniéndonos a la vista cuerpos musculosos, cuerpos reales, cuerpos de este mundo que son castigados en el entorno misterioso del Más Allá.

Varios lustros más tarde, ya en los albores del siglo XVIII, Miguel de Mendoza ejecutó una pintura barroca sobre el Juicio Final para la pequeña iglesia parroquial de Suchitlahuaca, (ver fig. no. 69) entonces curato a cargo de los dominicos, en la que se pueden ver algunas mujeres mostrando los pechos. Se percibe en ellas el deseo y la complacencia de Mendoza al pintar el desnudo; son mujeres de la vida real, con cuerpos que no han sido pensados en términos de perfección física, aunque ejecutados apelando a un realismo barroco que descuida el dibujo pero no el modelado. Colocadas en el eje central de la composición, justo abajo de san Miguel Arcángel, destacan dos, una de frente y la otra de espaldas, (Fig. no. 124) que entre lápidas abiertas acaban de recuperar sus cuerpos. La primera enseña un torso desnudo en el que se aprecian bien los pechos firmes y lozanos coronados por el pezón. Ha recibido sin duda una sentencia adversa por lo que incrédula se tapa los ojos con la mano derecha, y al levantar el brazo se levanta consecuentemente el pecho correspondiente. La mujer de espaldas, de cuerpo basto, sin gracia ni proporción, muestra una pose un tanto forzada debido a que con la mano izquierda sostiene un manto a la altura del final de los muslos, lo que deja ver por completo los glúteos, mientras que con la derecha toma con el puño la cabellera echada hacia adelante. Es probable que Mendoza conociera a las mujeres de Rubens, mujeres reales, sensuales, en las que se percibe la sangre correr por sus venas, si bien, a diferencia del maestro flamenco, nuestro modesto artista no logró en sus mujeres de esta pintura de novísimos un atisbo de sensualidad.

Ya entrado el siglo XVIII, aparece en el entorno jesuita una magnífica pintura cuyo tema consiste en el Infierno y sus tormentos. (ver fig. no. 109) En esta obra el artista, desconocido, ha puesto un especial hincapié en detalles morbosos de los tormentos, quizá por mandato de sus clientes que querían destinar la pintura para apoyar las "composiciones de lugar" de quienes acudían a hacer los famosos Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola. Como en todas las pinturas del género novísimos, las figuras desnudas son propias del tema y consecuencia del entorno, puesto que lo primordial era mostrar con claridad la forma terrible en que cada pecado mortal tiene previsto su correspondiente tormento.

En esta pintura vemos cuerpos completos y cuerpos que tan sólo muestran lo suficiente para que se aprecie el castigo que se les impone. De los primeros vemos a un grupo de hombres que se precipitan en desorden a la ígnea caverna, lo que permite apreciar algunos escorzos interesantes, (Fig. no. 125) pudiéndose ver en alguno de ellos que el artista no supo resolver las dificultades del dibujo escorzado del cuerpo, como puede ser el caso del hombre en la parte media del grupo hacia el extremo izquierdo, que extiende hacia lo alto el brazo, en que debido a lo forzado de la postura las caderas no se corresponden con las piernas. Mucho mejor es el escorzo de la figura con las caderas hacia lo alto y con una serpiente entre los glúteos.

De los cuerpos que sólo vemos parcialmente lo que más llama la atención son los rostros, entre los que distinguimos todas las posibles expresiones de terror y desesperación. Casi sin

excepción, las desdichadas almas parecen gritar de dolor, mientras son agredidas sin remedio por multitud de serpientes que se les enrollan mordiéndolos en diversas partes.

Otra pintura con profusión de desnudos es la que se expuso a la vista de los fieles en la parroquia de Zimatlán de Álvarez al terminar el siglo XVIII. Se trata del feroz Infierno localista al que me he referido al tratar de la postrimería correspondiente. (ver fig. no. 101) La calidad artística, como quedó comentado,<sup>564</sup> podrá no ser de lo mejor, pero lo que es indiscutible es su fuerza en tanto objeto devocional y el interés que ofrece como documento histórico.

La pintura nos muestra un derroche de suplicios y refinados tormentos infringidos a los condenados que tienen, curiosamente, las características de los pobladores del lugar. El desnudo es una circunstancia más del entorno infernal, por lo que prácticamente la sensualidad no existe. La desnudez está identificada con el pecado; las diversas partes del cuerpo que han servido para pecar son tratadas con odio y torturadas con infinita crueldad. No hubo en el artista preocupación alguna por que la representación de los cuerpos de los condenados respondiera a la realidad del desnudo masculino o femenino, aunque puede decirse que uno de los pocos méritos plásticos del pintor de Zimatlán es que consiguió plasmar una extraordinaria variedad de actitudes corporales.

En general toda la obra tiene un tinte tragicómico; tal es la ingenuidad de las figuras que nos presenta este artista, que fuera de su contexto cronológico parecieran haber sido hechas para una tira cómica de historietas de horror. Repito, sin embargo, que seguramente fue muy eficaz e ilustrativa para los fieles que acudían a los actos de culto de la parroquia de Zimatlán desde finales del siglo XVIII. Mucho reflexionarían sin duda las damas sobre lo poco recomendable y pecaminoso que resultaba ser el baile, al observar a la mujer que debido a su afición al mismo se fue al Infierno y a la que los demonios clavan en el suelo los pies que la transportaran con ligereza por los salones al son de música profana. (ver figura no. 106) Pero ahí no quedó el tormento, pues las piernas que sirvieron a la infeliz mujer para el deleite son agredidas por serpientes que se enrollan subiendo por el tobillo. Estas serpientes aparecen en muchos infiernos, y con mucha oportunidad, según Juan Interian de Ayala, quién aporta el siguiente comentario al respecto:

"...las almas de los que murieron en pecado mortal, y que están condenadas a horribles cárceles y a padecer tormentos eternos, las vemos pintadas, como es razón, con un semblante espantoso y como que abriendo sus bocas están rabiando...Añaden a esto [los pintores] (lo que confieso ingenuamente que a mí por lo menos, es lo que me hace más impresión) el pintar también a una feroz serpiente, que dando vueltas por el cuerpo del alma condenada...Y habrá también después de la resurrección de los cuerpos, verdaderas serpientes, dragones, áspides y otras fieras de este género que estén royendo y despedazando de mil maneras los cuerpos de los condenados..."<sup>565</sup>

Abajo de la figura descrita aparece un hombre castigado con el empalamiento (Fig. no. 126) castigo que implica la morbosa crueldad de introducir la estaca por el ano para que se vaya introduciendo en el cuerpo por efecto de su propio peso. La exposición a este terrible tormento la habían sufrido ya por Cristo algunos mártires, y tal pareciera que los demonios estaban muy familiarizados con los métodos de tortura usados por paganos y herejes contra los cristianos que

<sup>564</sup> Sobre lo ya comentado, cabe añadir que en cuanto a dibujo, poco se puede decir a favor del artista que ejecutó la obra, si bien en sus figuras se aprecia cierto acierto en el modelado.

<sup>565</sup> Juan Interian de Ayala, *Op. cit.*, tomo II pág. 164-165.



preferían morir que renunciar a su fe en Cristo, y en el caso del empalamiento, sabemos por Juan Interián de Ayala que fue ese el tormento que recibió, entre otros, el mártir san Isquirion:

"...le mataron pasándole un palo muy agudo por en medio de sus entrañas. Este género de suplicio es el mismo que hoy usan los turcos con los reos mas famosos y algunas veces con los Christianos, al que vulgarmente llamamos los españoles *empalar*, cuyo suplicio además del vehementísimo dolor que causa, no se puede ejecutar sin la mayor obscenidad, porque para este fin meten los verdugos por la parte inferior del cuerpo un agudísimo palo, que fijándolo después en la tierra, hacen que con el mismo peso del cuerpo salga por la boca, o por los hombros".<sup>566</sup>

Pero si bien el sufrimiento de Isquirion tuvo como recompensa su inmediato ingreso al Cielo, el condenado de Zimatlán, que no puede ya morir, recibe el tormento eternamente como castigo por sus pecados. Cabe aquí aclarar que mientras se advertía a los pintores cristianos que no llevaran a cabo representación alguna de un mártir en el momento de padecer tan afrentoso tormento como lo era el empalamiento,<sup>567</sup> tratándose del mismo suplicio aplicado a un condenado en el Infierno, la obscena imagen parecía no ofender a nadie ni ser motivo de falta por parte del artista ejecutor de la obra. Para castigar el sentido del tacto, los diablos de Zimatlán parecen haberse inspirado también en los tormentos que padecieron los mártires, pues lo castigan introduciendo en el réprobo clavos en los dedos de manos y pies, (ver figura no. 107) castigo muy similar al que sufriera san Benjamín, diácono de Persia, al que martirizaron "clavándole veinte cañas en los veinte dedos, y otra en aquella parte donde tiene su principio la humana generación".<sup>568</sup>

La pena para la gula consiste en ir introduciendo por la boca, a veces por medio de un embudo, (ver figura no. 103) pócimas ardientes que se dejan salir, después de haber atravesado el tracto digestivo, perforando con un punzón el vientre. Del cuerpo del perezoso, al igual que en la vetusta tabla del Bosco, (ver fig. no. 13) no queda parte alguna sin tormento pues yace de espaldas sobre un yunque y recibe los golpes de martillo de tres demonios (Fig. no. 127) Las mujeres lujuriosas son castigadas en sus pechos, que son devorados por serpientes, las que también castigan sus partes nobles introduciéndose en su cuerpo entre las piernas.

\*

Como se ha podido ver a través de la lectura de este capítulo, las pinturas de novísimos muestran por un lado la glorificación y por otro la continua y eterna destrucción que el propio Dios lleva a cabo con su obra maestra, el hombre poseedor de cuerpo y alma.

Es el género de los novísimos en el que los pintores de la Nueva España pudieron ejercitarse en la pintura del desnudo, muchos con descuido, pocos con esmero. No hubo otro campo que no fuera el religioso en que el cuerpo desnudo pudiera haber encontrado alguna forma de manifestación plástica, puesto que no había una corte como la de Madrid, con una nobleza inquieta y mundana que demandaba para la decoración de sus palacios escenas con representaciones de los grandes dioses y mitos griegos puestos de moda por el Renacimiento, campo fértil para las representaciones del cuerpo desnudo. La sociedad novohispana, provinciana y doméstica, alejada de

<sup>566</sup> Juan Interián de Ayala, *Op. cit.*, pág. 36.

<sup>567</sup> Juan Interián de Ayala expresa el criterio de la iglesia respecto a la representación del martirio sufrido por san Isquirion: "Cuando el asunto es una cosa indignísima, la misma razón y la honestidad persuaden que no se pinte". Pág. 37.

<sup>568</sup> *Ibidem.*, pág. 37.



la corte real y su bullicio, se mantenía inalterablemente devota y crédula en la palabra de sus pastores y custodiaba con celo los valores morales y el pudor convencional que promovía la Iglesia.

La propia religiosidad, y sobre todo las imposiciones tridentinas, como se explicó páginas atrás, asfixiaron prácticamente la posibilidad que ofrecían las postrimerías de pintar cuerpos artísticos de hombres y mujeres desnudos. Lo que nos ofrece el panorama de las pinturas de este género son figuras en que la desnudez es tratada como un factor más del entorno de la tradición religiosa católica según la cual el día del fin del mundo y el Juicio Final, los cuerpos resucitarán en plenitud física para ser presentados ante la corte de Jesucristo, el Justo Juez.

## Capítulo V

### Conclusiones

El repertorio novohispano que se presenta en este estudio constó aproximadamente de sesenta obras, de las que se eligieron las más representativas por sus características y riqueza iconológica. En primer término debe establecerse que casi ninguna de esas obras fue pintada por un artista de primera importancia. Entre las realizadas por pintores de renombre de la muestra analizada, se cuentan tan sólo dos: la tabla del siglo XVI con el tema del Juicio Final que se conserva en el retablo mayor del convento dominico de Yanhuitlán, Oaxaca, atribuida al español Andrés de Concha, (ver figura no. 67) y la "muerte de san Ignacio de Loyola" (ver figura no. 63) del famoso Miguel Cabrera, hermosa representación de la "buena muerte" que exalta el ejemplar deceso del santo.

El trabajo de campo ha demostrado que existe un legado de obras sumamente interesantes sobre los novísimos, aunque de menor calidad plástica que las dos a las que se ha hecho referencia en el párrafo anterior. Entre las que destacan por su fuerza está el notable lienzo de gran riqueza iconográfica del poblano Antonio de Santander, (ver figura no. 68) que se encuentra en la iglesia de Totimehuacán. Hasta ahora no se conoce otra representación de los novísimos tan abundante en figuras y motivos alusivos a las cortes infernal y celestial, ni tampoco que presente al espectador tan extensa información de orden escatológico, integrando en la composición motivos propios del dogma católico con otros provenientes de tradiciones de tipo popular. Notables son también los dos cuadros de medio punto sobre el Juicio Final y el Infierno (ver figuras 74 y 101 respectivamente) que se encuentran en el coro alto de la parroquia de Zimatlán de Alvarez en Oaxaca. Hay que insistir sin embargo que el mayor mérito de estas dos últimas obras es su contenido iconográfico, que como pocos proyecta circunstancias históricas del lugar. El pintor de Zimatlán recurrió con acierto a modelos y realidades sociales de la localidad para informar la composición, logrando que la feligresía se reconociera y se viera reflejada.

Puede suponerse que el tema de los novísimos, a pesar de su importancia dentro del dogma católico, no fue un asunto solicitado a los grandes pintores de la Nueva España ni llamó la atención de los patronos de obras pías, porque tratan de un asunto que queda al margen de las grandes devociones como la de Jesucristo, la Virgen María, los santos o los ángeles. Las postrimerías quedan comprendidas entre lo que se conoce como "los Misterios". Como tema doctrinal, en las postrimerías no hay nada que pedir ni que agradecer. Constatan simplemente la dinámica de la justicia divina e invitan a la reflexión sobre el fin último de la existencia humana y la culminación de la esperanza cristiana, agitando el espíritu de los creyentes entre el amor a Dios y el temor a ofenderlo y desatar su ira.

Las postrimerías, ni pertenecen ni tienen sus efectos en el mundo de los vivos, sino en el de los difuntos, quienes ya recibían un intenso culto -fundamentalmente devocional- en su etapa de ánimas de purgatorio. No siendo pues los novísimos un asunto alusivo al culto a los difuntos, la obra plástica sobre ellos careció del impulso que alentó a las grandes devociones. Claro está, que ello no implicaba que el tema no demandara de imágenes, y su producción, como es obvio,



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.

responde a la iniciativa de la propia Iglesia, sin que hubiera otros patrones que parecieran sentir deseos de asociar a ellos su nombre escribiéndolo en las cintas parlantes que se inician con la frase "A devoción de..."

### *De lo doctrinal y lo devocional*

La intención doctrinal de las pinturas del género novísimos era en esencia, como se ha dicho, mostrar en imágenes el triunfo sobre la muerte significado en la resurrección de la carne, como consecuencia de la propia resurrección de Cristo, así como la culminación de la esperanza cristiana, que consiste en la unión del alma con Él. La obra plástica no participa, como quedó expresado líneas atrás, de las características de las devociones que piden, agradecen o simplemente dan latría o dulía a las imágenes. Lo que se pretendía con las pinturas de novísimos era proporcionar al fiel cristiano un repertorio de imágenes visuales para la memoria. De su contemplación, y más tarde de la evocación de su recuerdo guardado, repito, en la memoria, se esperaba de los fieles devotos que corrigieran su conducta para poder alcanzar la Gloria.

Para la iglesia católica, existía además la necesidad de mostrar plásticamente la dinámica de la justicia divina, con el propósito de producir un saludable temor de ofender a Dios. Pero esta intención se vio rebasada en el arte por la calidad formal de las pinturas, y sobre todo por una agresiva iconografía del Infierno, puesto que no producían el temor reverencial esperado, sino espanto y angustia. Por otra parte, hay que entender que la elección de esos motivos iconográficos, pretendía lograr mediante la intensidad y la fuerza de expresión plástica, que los fieles llevaran a cabo el esfuerzo requerido para vivir sin pecar.

Razón de ser fundamental de la obra pictórica de novísimos era atraer a los fieles a la confesión sacramental, en busca del perdón que garantizara el ingreso al Cielo y conjurar el horrible riesgo de ser condenados al Infierno.

### *De la iconografía y la iconología.*

La investigación iconográfica de este repertorio novohispano prueba que así como existen pinturas de cada una de las postrimerías, hay obras que incluyen en conjunto los cuatro momentos tomando como base la representación del Juicio Final, escena que se representa acompañada de figuraciones de las demás postrimerías. Lo anterior permite concluir la intención de no fracturar la integridad del mensaje de los novísimos, presentándolo al espectador como una unidad. Por mucho tiempo se pensó que las pinturas con estas características iconográficas no tenían otro propósito que representar el Juicio Final, y así quedaron consignadas en los textos por la mayoría de los autores. Pero es evidente que al rebasar el tema del Juicio Final, haciendo presentes a la muerte en la resurrección de la carne, y a las postrimerías del Cielo y el Infierno mediante las cortes celestial e infernal, estas pinturas deberán de nominarse pinturas de novísimos, y no de Juicio Final, título que resulta parcial e incompleto.



El estudio iconográfico permite concluir que en la obra de novísimos producida a lo largo de los siglos que duró el virreinato, se percibe el hecho de que las representaciones del Infierno consisten en una iconografía mucho más compleja y con mucha mayor fuerza de expresión que las imágenes de la Gloria. Esto no es casual, y se puede explicar por la dificultad de aprehender la experiencia mística de la visión beatífica de Dios que disfrutaban las almas de los justos, algo que no era posible referirlo a nada conocido. Tratándose de la representación de las almas en el Infierno, no existía tal problema, ya que se hacía referencia a una experiencia sensorial, el dolor físico, de todos conocido.

La pintura infernal novohispana se esmeró en la representación de multitud de crudelísimas formas de tortura corporal, que debió disuadir a los creyentes de pecar para no merecer tal suerte, sin poner por otra parte demasiada imaginación en los demonios, que asustaban más por el papel de verdugos de los terribles tormentos que tenían asignado, que por su aspecto.

En el repertorio de suplicios infringidos en el Infierno, se han podido identificar ciertas prácticas de tortura especialmente indecentes o morbosas aplicadas por los paganos a los mártires cristianos. Es muy interesante destacar que tales torturas no se admitieron en las pinturas de las gloriosas muertes de dichos mártires por el respeto que se le debía y por prohibición de la propia Iglesia. Sin embargo, tratándose de los condenados, no se impidió que tales tormentos ignominiosos aparecieran representados, puesto que a ellos no se le debía ninguna consideración.

Mostrando la trágica suerte de las almas en desgracia, se esperaba alejar a los pecadores de la Nueva España de sus vicios. Bien sabía el clero que para atraer a los hombres al bien, lo mejor era mostrar plásticamente las consecuencias del mal. Y en consecuencia, el repertorio iconográfico, en general, siguió ese criterio.

Las figuras elegidas en las composiciones del Cielo y del infierno para dar a los fieles una visión de lo que en uno y otro lugar les esperaba no fueron el único medio para mostrar la naturaleza de dichos aposentos. Para caracterizar la naturaleza intrínsecamente perversa del Infierno, además de la presencia de los demonios aplicando sin fin de torturas a los infelices pecadores, se procuró siempre que la composición diera la impresión de la anarquía y desorden que son características de la maldad, mientras que tratándose del Cielo la corte de los bienaventurados se presenta a la vista de los fieles dentro de un orden y serenidad absolutos, propios de la perfección.

Por lo que toca al contenido de las pinturas de novísimos, se revela en ellas en toda su plenitud el pensamiento católico que les da un estructura secuencial, empezando por las representaciones de la buena muerte y el juicio individual y continuando con las del Juicio Universal, en las que se hace presente la idea de la justicia divina y la intercesión mariana, sugerida por la presencia de María a lado de su Hijo, a cuya misericordia infinita apela en favor de las almas. El conglomerado iconográfico termina mostrando el resultado de la sentencia, consecuencia ésta de la libertad de actuar y de la responsabilidad ineludible de la persona humana sobre sus actos. En suma, esa es la esencia de este trabajo plástico.

El presente estudio pone también de manifiesto la razón de la ausencia casi total de obras sobre el juicio particular o individual, que ocurre en el momento del óbito, lo cual se explica en el

silencia al respecto en los escritos revelados y en su carácter de verdad *proxima fidei*, amén del interés de la Iglesia en la promoción del Juicio Final anunciado por Jesucristo.

### ***Sobre el desnudo.***

Básico en las representaciones de las postrimerías es la abundante presencia de desnudos, pero lo que se debe tener en cuenta es que no se trata de representaciones hombres y mujeres vivos, sino cuerpos resucitados que han sido despojados de la mortalidad.

La desnudez en los novísimos responde a la idea de la integridad de la persona humana, creada con cuerpo y alma, y de acuerdo con la doctrina católica así había sido creada y así debía presentarse ante su creador para ser juzgada.

Plásticamente, se aprecia en estas obras el esfuerzo de los artistas para distinguir en su trabajo el tratamiento que debían de dar a los cuerpos, según se tratara de los dos momentos del acontecimiento del Juicio Universal, que son, a saber, el de la resurrección de los muertos y aquel en el que las almas se dirigen a su lugar de destino eterno, dándoles mayor corporeidad a las figuras en el primero que en el segundo.

En el caso de los justos, una vez traspasada la *Janua Coelli*, los cuerpos adquieren una figuración abocetada. Su gesticulación se reduce a la conocida actitud piadosa de las manos juntas en el pecho y la mirada hacia lo alto, subiendo ligeros entre fulgores luminosos que inundan sus cuerpos de luz, luz que significa la perfecta virtud que poseen. Su desnudez se identifica con la ausencia de toda culpa, como total indefensión; son almas que nada ocultan puesto que todas sus obras quedaron expuestas en el juicio que las encontró dignas del premio. Característica plástica que debe resaltarse en este género de desnudo beatífico, es que son mostradas con apenas diferencias físicas, en concordancia con la idea de absoluta igualdad de las almas ante Dios que sostiene la doctrina católica.

Pero mientras los bienaventurados ascienden por la ligereza que les confiere el verse despojados de toda culpa, los condenados descienden precisamente por el peso enorme del pecado mortal. Fue por ello necesario a los pintores mostrar con realismo aquella carne pecadora que recibiría la llamada "pena de sentido". Por lo tanto y de acuerdo con la doctrina, los cuerpos de los condenados aparecen a nuestros ojos sin voluntad propia, manipulados sin compasión por los sádicos demonios, serpientes y dragones encargados de hacer caer sobre ellos las consecuencias de la ira divina. La representación de los réprobos muestra cuerpos sólidos, definidos, entre los que se pueden señalar escorzos bien logrados. En este grupo, se aprecia un amplio repertorio de gesticulación corporal: expresiones de desesperación, angustia y dolor en los rostros, aspavientos y agitación de brazos y piernas.

Es evidente que en la representación de este tema los artistas gozaron de la oportunidad de representar con libertad el desnudo, cada quién según su habilidad. Es claro que, en términos generales, los mejores ejemplos de desnudo los podemos encontrar entre los resucitados y los condenados (Figuras nos. 10, 121, 122, 125 entre otras).

Por su propia naturaleza, las pinturas del género novísimos se vieron afectadas por la estrechez de criterio reflejada en la actitud de la Iglesia, que había implementado una estrecha vigilancia sobre la práctica artística en toda la cristiandad católica valiéndose de su red universal de diócesis, ordenando a los obispos cuidar que se observaran sin desviación alguna en los territorios bajo su jurisdicción las disposiciones del Concilio de Trento. Fiel a la autoridad pontificia, el alto

clero novohispano celebró varios concilios locales. A manera de ejemplo, en el IV Concilio Mexicano, celebrado en 1771, la normativa establecía enfáticamente que las imágenes debían presentarse de tal manera, que no pudiera "entrar en lo sagrado la concupiscencia por los ojos".

Por su propia naturaleza, las pinturas del género novísimos se vieron afectadas, por lo que no existe en todo el repertorio mexicano de la época virreinal una sola figura que muestre el cuerpo en toda su integridad. El resultado fue despojar al desnudo de su esencia, que no es otra que mostrar la plenitud del cuerpo humano.

\*

El planteamiento hecho en la introducción de este trabajo sobre la conveniencia del estudio de los temas relativos a las postrimerías como integrantes del género novísimos queda sustentado al acercar al lector a las fuentes religiosas que dan sentido y justifican las figuras y motivos presentes en la iconografía. El lector se habrá podido familiarizar con las propuestas católicas sobre el destino final del hombre, así como constatar la ayuda trascendental que en su difusión en la Nueva España prestó el arte de la pintura.

Jaime Angel Morera y González.

**ILUSTRACIONES**





Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

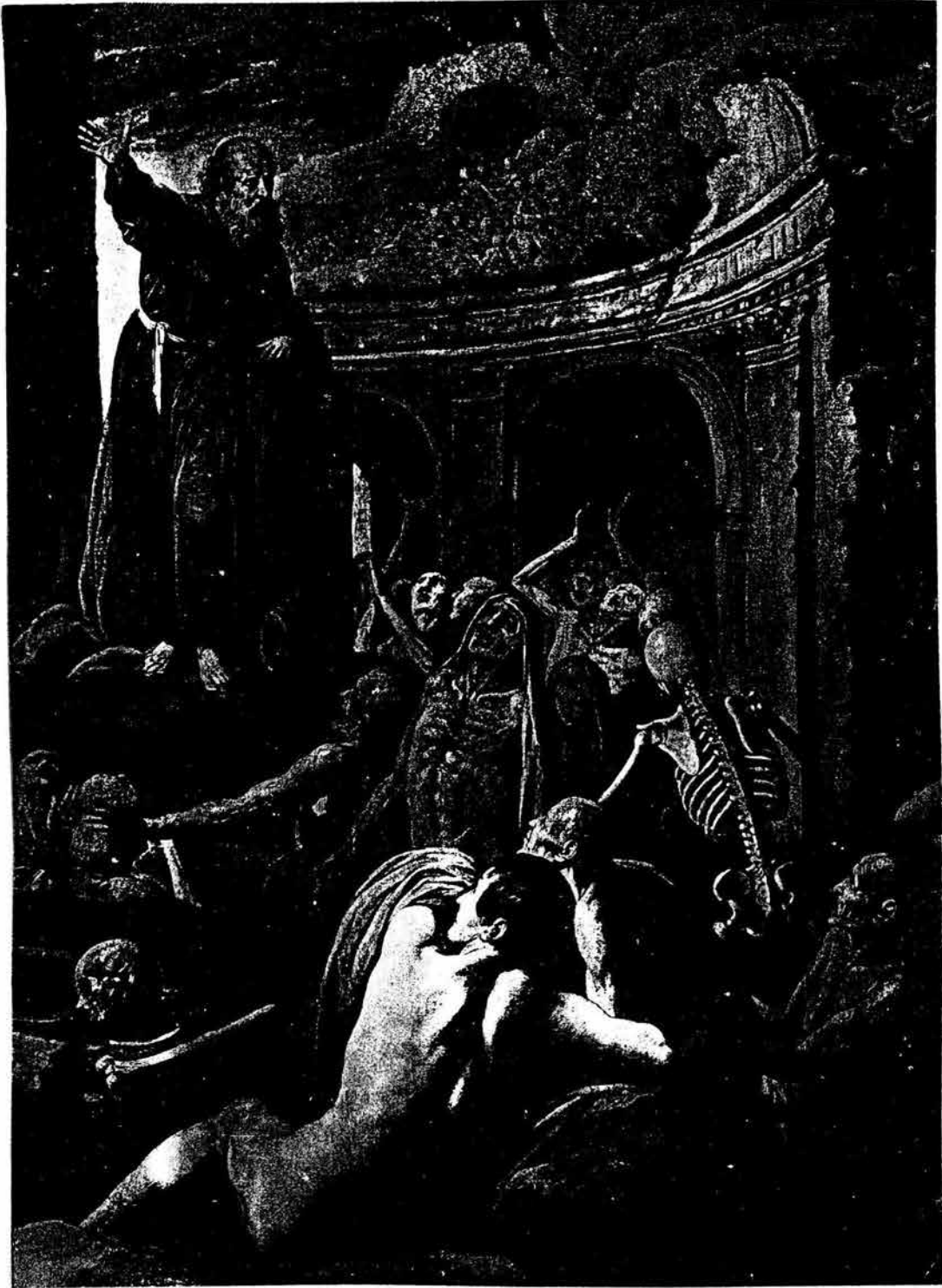


Figura No. 1 Visión de Ezequiel. Francisco Collantes. Siglo XVII. Museo del Prado, Madrid.



Figura No. 2. El Juicio Final. Miguel Ángel. Siglo XVI. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

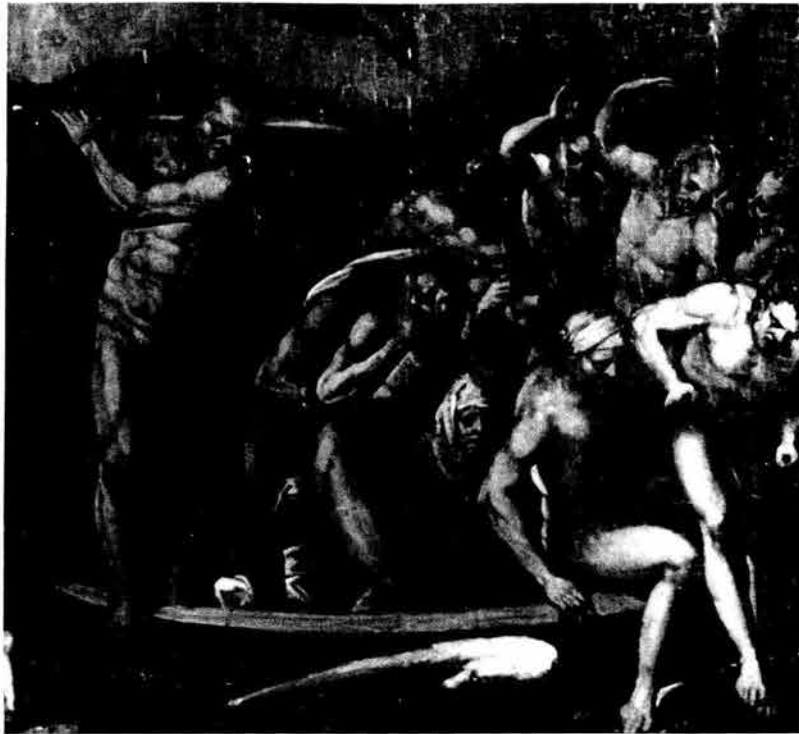


Figura no. 3. El Juicio Final. Andrés de Concha. (atribución) Siglo XVI. Iglesia del ex convento dominico de Yanhuitlán, Oaxaca. Detalle. La barca de Caronte.



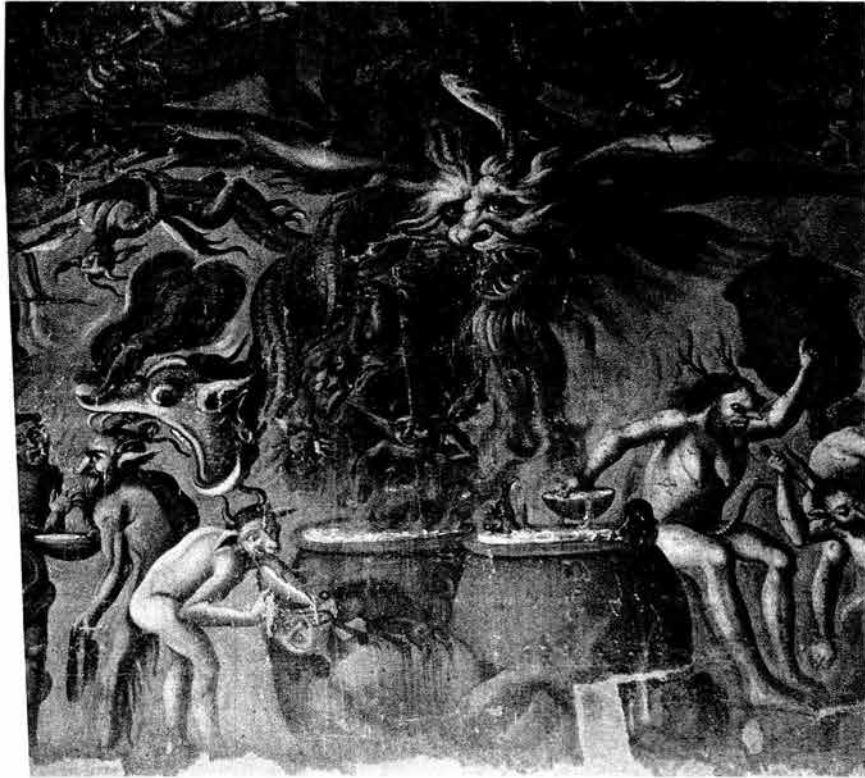


Figura no. 4. El Infierno. Anónimo. Siglo XVIII. Parroquia de Zimatlán de Álvarez. Detalle. El cancerbero.

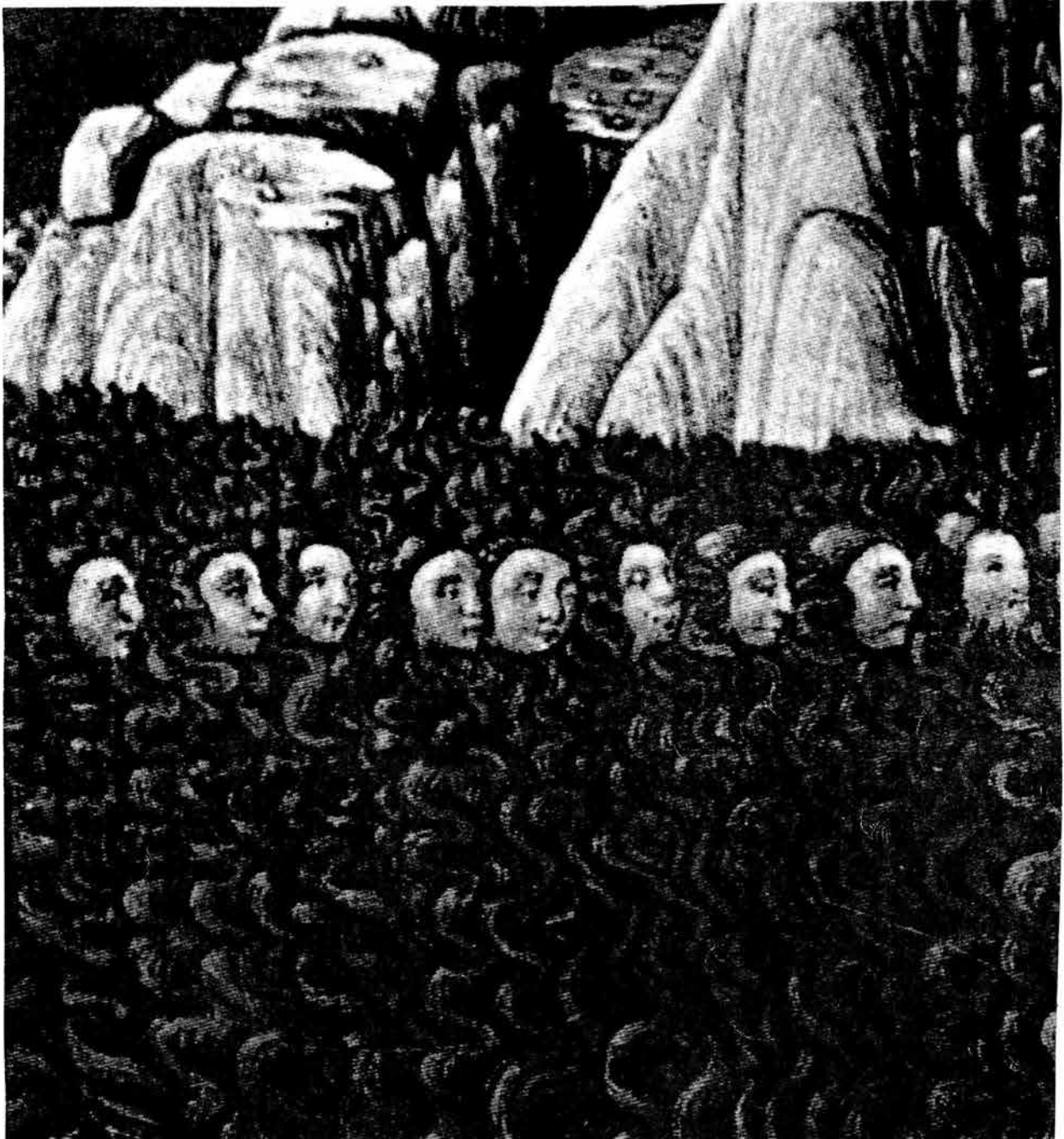


Figura no. 5. Suplicios del Infierno. Anónimo. Siglo XV. Tabla europea.



Fig. no. 6 La Jerusalén Celestial. Martín de Vos. Siglo XVI. Catedral de Cuahutitlán, E. de México.



Fig. no. 7 Ánimas del Purgatorio. Juan Correa. Siglo XVII-XVIII. Parroquia de la Asunción, Pachuca, Hidalgo. Detalle. Los apóstoles departen amigablemente y en un ambiente de gran distensión.





Figura no. 8 Animas del Purgatorio. Anónimo. Siglo XVII. Parroquia de Totimehuacán, Puebla.  
Detalle. San Miguel Arcángel



Figura no. 9 Refugio de Pecadores. Anónima. Siglo XVII. Colección particular. México D.F. Los siete pecados capitales representados en forma de dragones.



Figura no. 10 Los pecados capitales. Anónimo. Siglo XVIII. Casa Profesa, México D.F. Detalle.



Figura no. 11 El Juicio Final. Figuraciones de Pavia. Siglo XVIII. Grabado de la edición de Joseph de Jáuregui, México 1781.



Fig. no. 12. San Vicente Ferrer. José de Santander. Siglo XVII. Parroquia de Totimehuacán, Puebla.



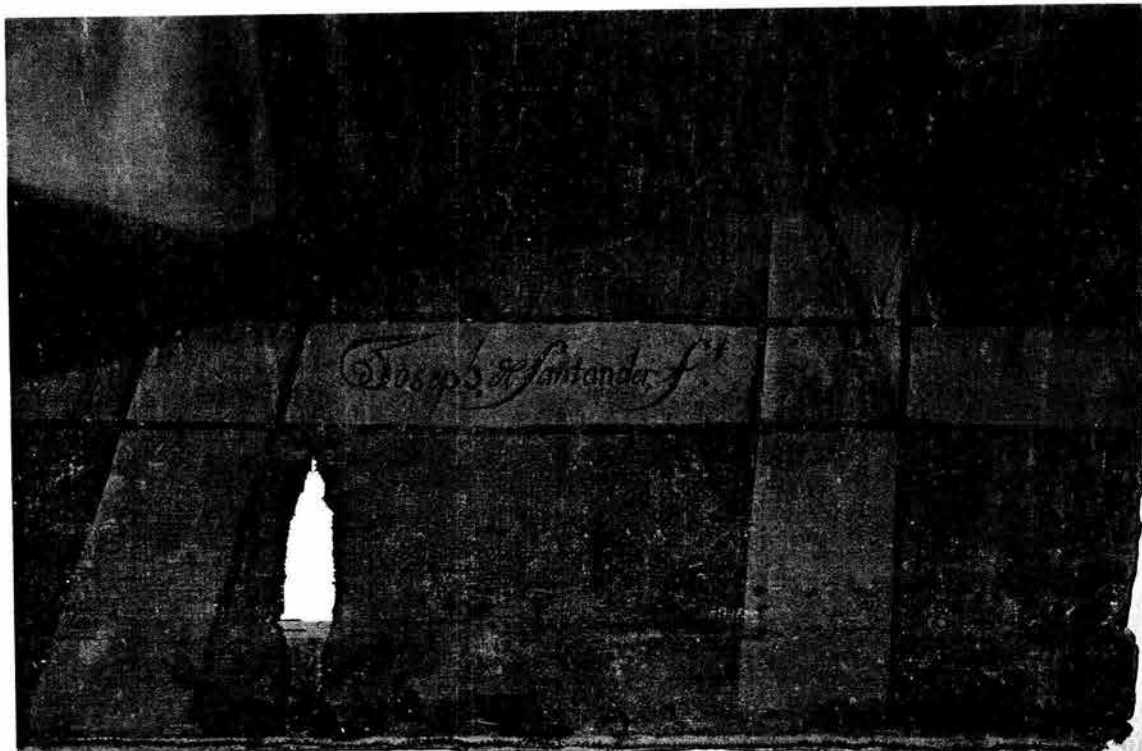


Figura 12 A San Vicente Ferrer. José de Santander. Siglo XVII. Parroquia de Totimehuacán, Puebla. Detalle. Firma del artista.

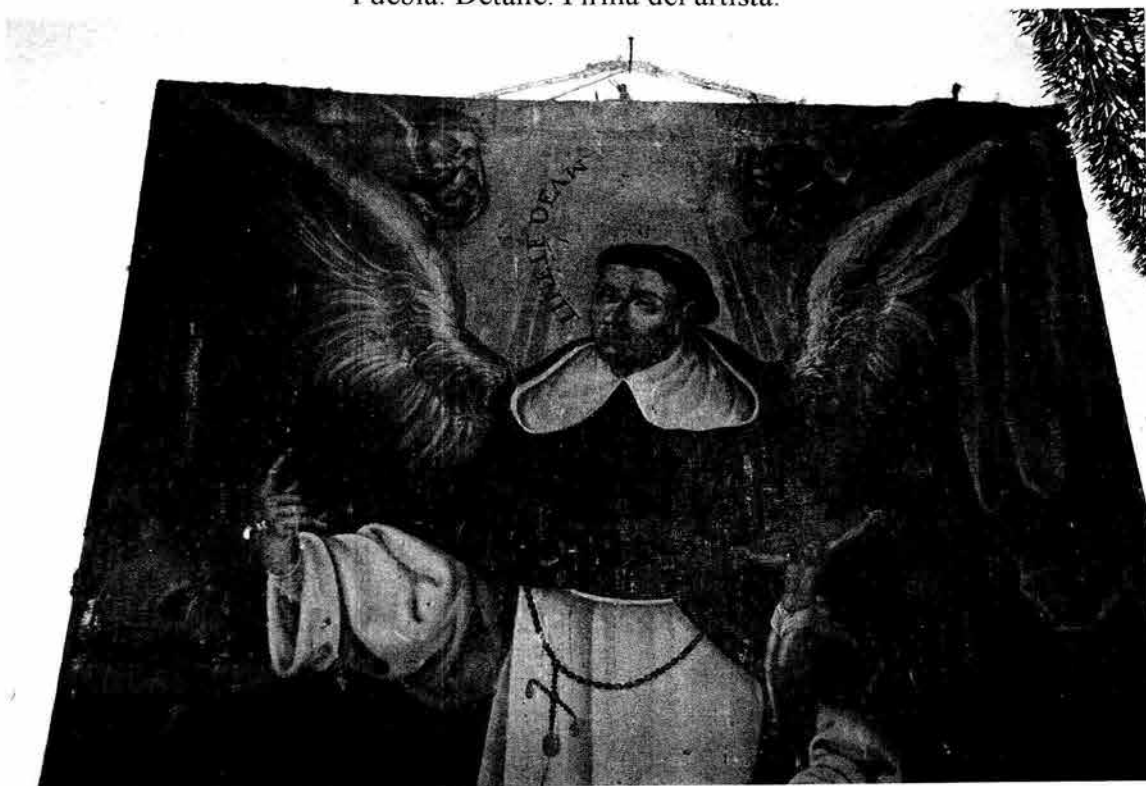


Figura 12 B San Vicente Ferrer. José de Santander. Siglo XVII. Parroquia de Totimehuacán, Puebla. Detalle. Texto de la filacteria: *Timete Deum*.



Figura 12 C Visión de san Vicente Ferrer. Cristóbal de Villalpando. Siglo XVII-XVIII. Casa Profesa. México D.F.



Figura no. 13 La mesa de los pecados. El Bosco. Siglo XVI. Museo del Prado. Madrid.



Figura no. 14 Los novísimos. Anónimo. Siglo XVII. Iglesia parroquial de Paredes de Nava.



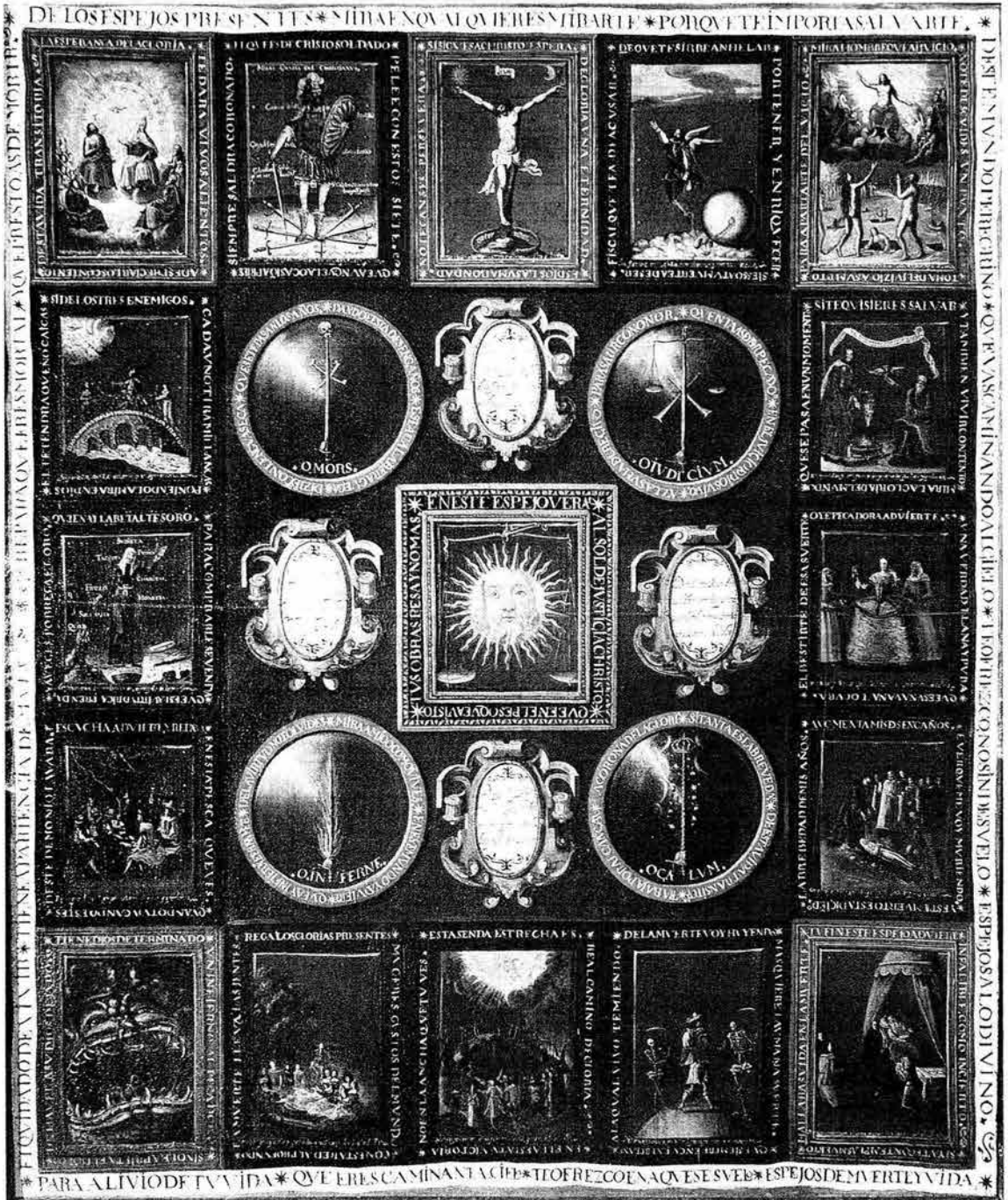


Figura no. 15 Los novísimos. Anónimo. Siglo XVII. Museo de Burgos.



Figura no. 15 A Los novísimos. Anónimo. Siglo XVII. Museo de Burgos. Detalle.



Figura no. 15 B Los novísimos. Anónimo. Siglo XVII. Museo de Burgos. Detalle.





Figura no. 15 C Los novísimos. Anónimo. Siglo XVII. Museo de Burgos. Detalle.



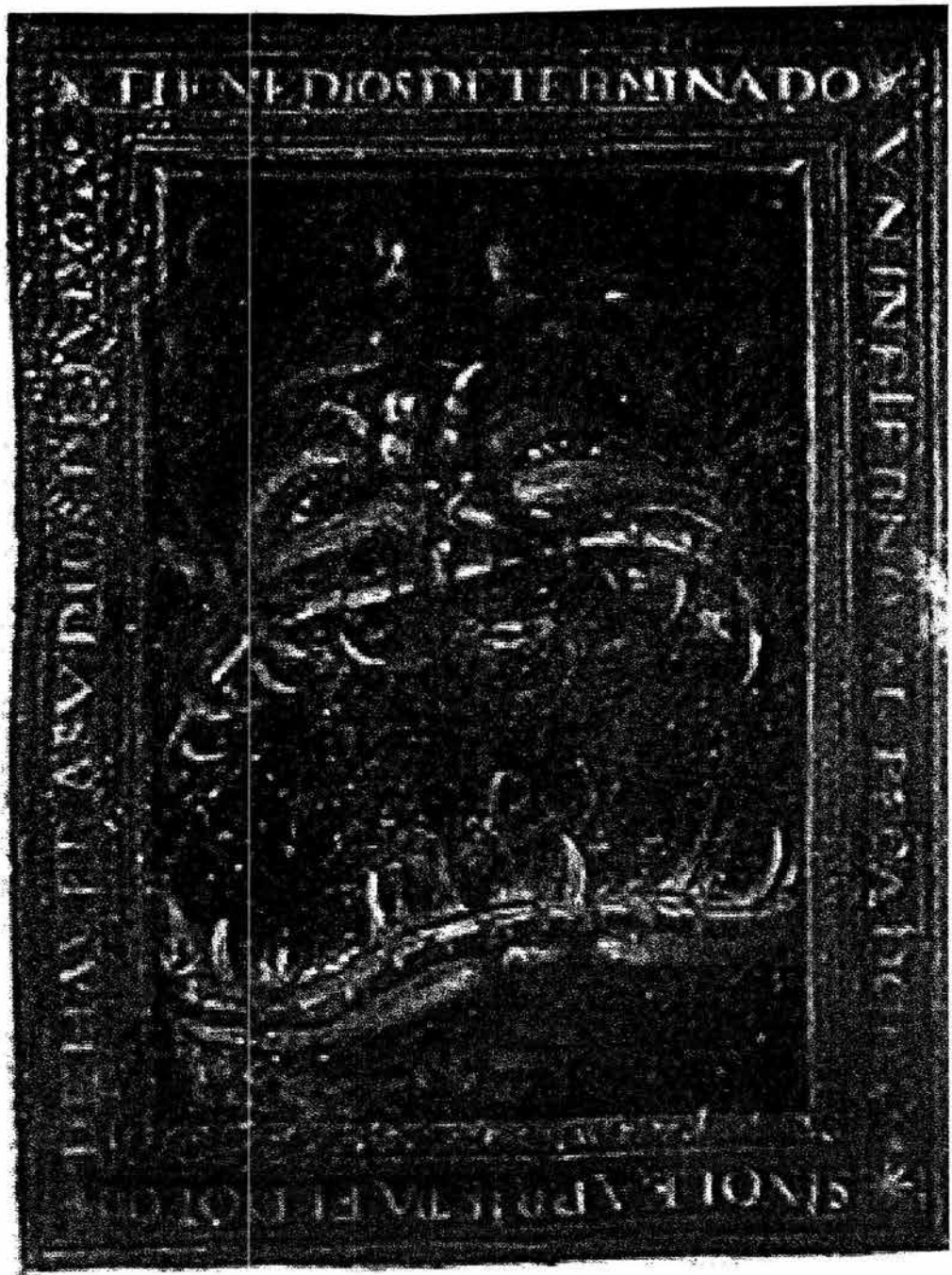


Figura no. 15 D Los novísimos. Anónimo. Siglo XVII. Museo de Burgos. Detalle.



Figura no. 16 *Memorare novissima tua. Sic transit glòria mundo.* Hieronymus Wierx. Siglo XVI.  
Gabinete de grabados, Biblioteca Nacional, Madrid.



Figura no. 17 *Memorare novissima et in aeterna non pecabis.* Arnoldo Brickmannl. Ilustración del  
libro "Imagines Mortis". Biblioteca Nacional, Madrid



*Frondeo frugis inops: Si mors secat, attrahet orcus.  
Iudicis extentam, Virgo, morare manum.*

*Hieronymus Wierx fecit et excudit. Cum Gratia et Praxiteles Bysch.*

Figura no. 18 Alegoría del árbol de la vida. Hieronymus Wierix sobre composición de Hendrik van Balen. siglo XVI. Biblioteca Nacional, Madrid.

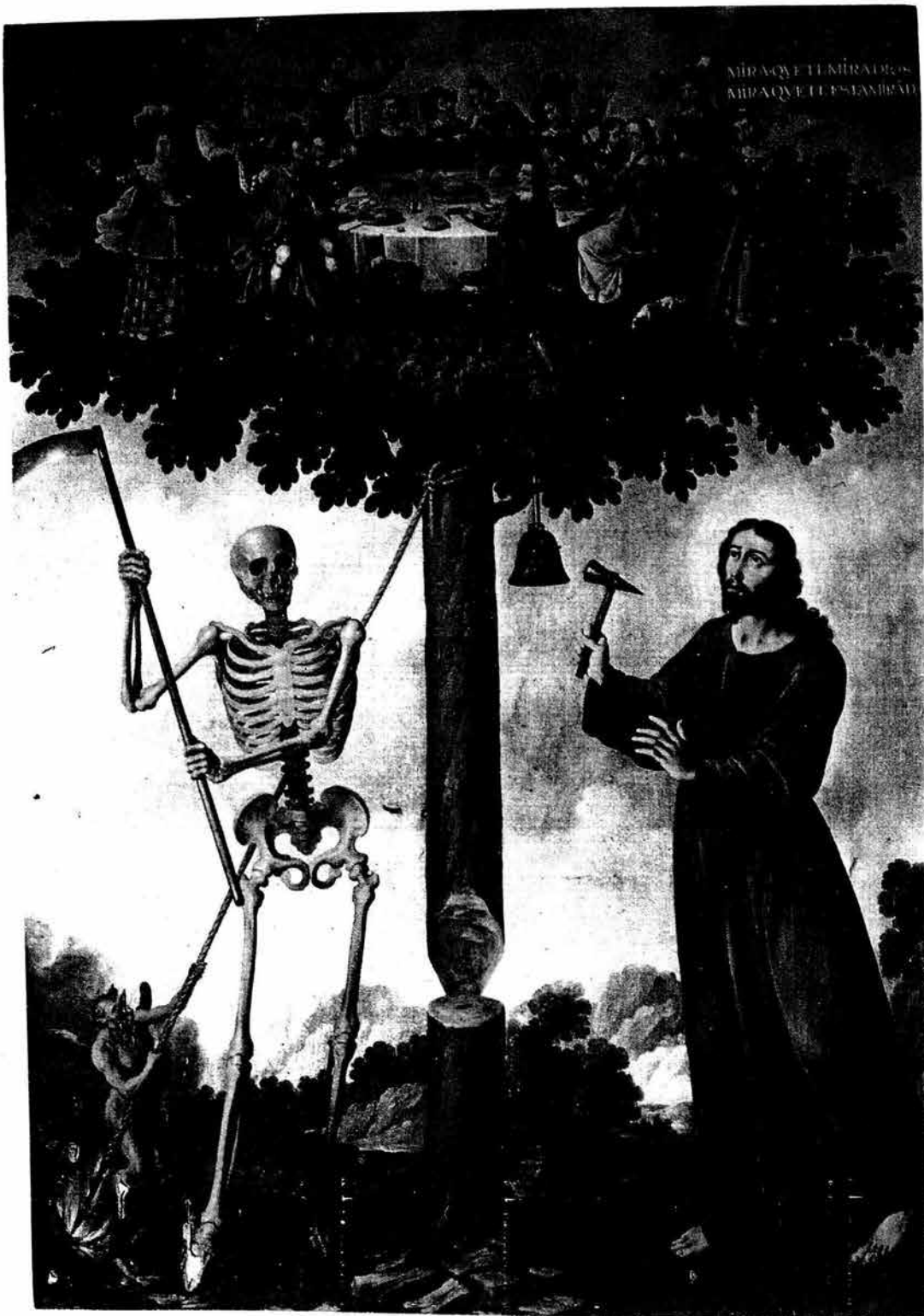


Figura no. 19 Alegoría del árbol de la vida. Ignacio de Ries. Siglo XVII. Capilla de la Concepción, Catedral de Segovia.





Figura no. 19 A Lucha del ángel y el demonio por el alma de un difunto. Anónimo. Siglo XII. Capitel de la iglesia de Saint Benoit sur Loira.

Figura no. 19 A Lucha del ángel y el demonio por el alma de un difunto. Anónimo. Siglo XII. Capitel de la iglesia de Saint Benoit sur Loira.



Figuran no. 20 La buena muerte. Ilustración del "Arte del Bene Morire", Barcelona 1493. Biblioteca Nacional, Madrid.

Figuran no. 20 La buena muerte. Ilustración del "Arte del Bene Morire", Barcelona 1493. Biblioteca Nacional, Madrid.



Figura no. 21 Primera *Novisimum*. Joan Baptista Vrints sobre composición de Martín de Vos. Siglo XVI. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

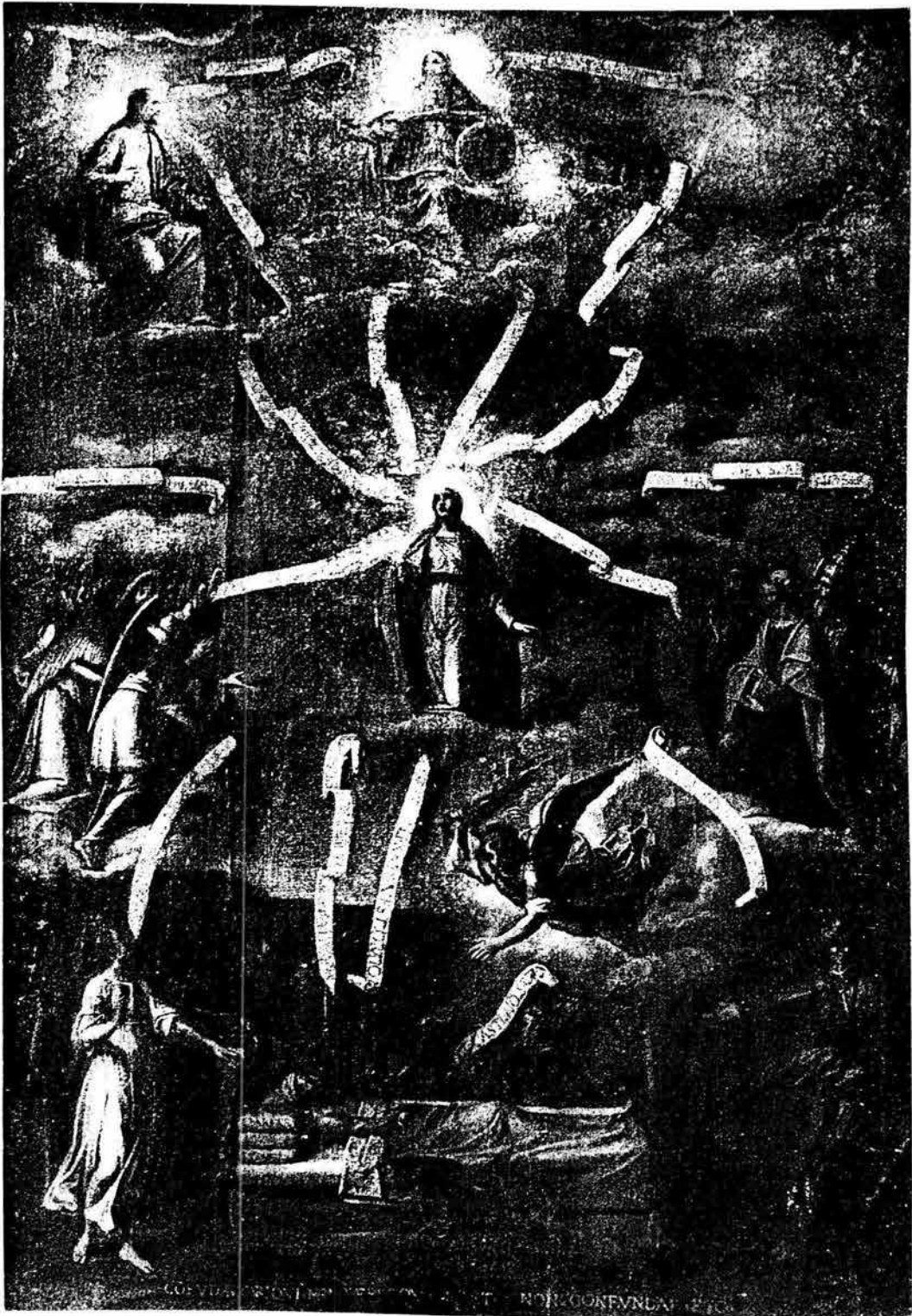


Figura no. 22 La buena muerte. Bartolomé Román. Siglo XVII. Museo Cerralbo, Madrid.



Figura no. 23 La buena muerte. Escuela de Pereda. Siglo XVII. Colección Dr. Blanco Soler, Madrid.





Figura no. 24 Meditación sobre la Última Cena. Grabado de Giorgio Gallet. Siglo XVIII Amberes. Biblioteca Nacional, Madrid.



Figura no. 25 Meditación sobre la Crucifixión. Grabado de Giorgio Gallet. Siglo XVIII. Amberes.  
Biblioteca Nacional, Madrid.



Figura no. 26 Meditación sobre san Lucas, 23.44. Grabado de Gorgio Gallet. Siglo XVIII. Amberes. Biblioteca Nacional, Madrid.





Figura no. 27 Meditación sobre la muerte de Cristo. Grabado de Gorgio Gallet. Siglo XVIII.  
Amberes. Biblioteca Nacional, Madrid.





Figura no. 28 La postrimería de la muerte. Antonio Arias. Siglo XVIII. Colección Gómez Moreno, Madrid.



Figura no. 29 Segundo de novisimos. Grabado de Joan Baptista Vrints sobre composición de Martín de Vos. Siglo XVI. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

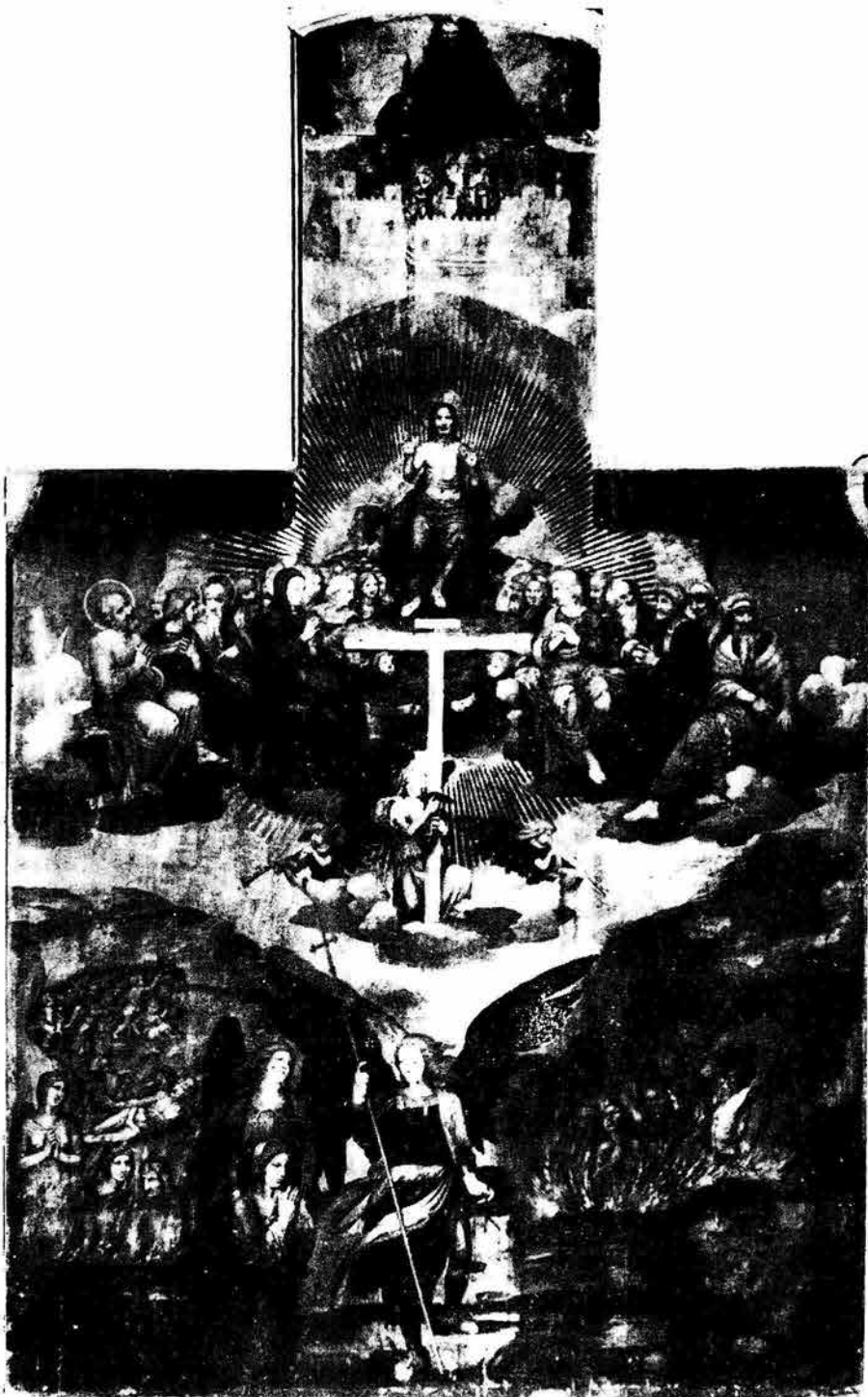


Figura no. 30 Juicio de un alma. Fernando Yáñez de Almedina. Siglo XVI Obra perdida.



Figura no. 31 Juicio de un alma. Fernando Yáñez de Almedina. Siglo XVI. Obra perdida. Detalle.





Figura no. 32 Juicio de un alma. Mateo Cerezo. Siglo XVII. Museo del Prado, Madrid.



Figura no. 33 El Juicio Final. Grabado de Fadrique de Basilea. Siglo XV. Biblioteca Nacional, Madrid.

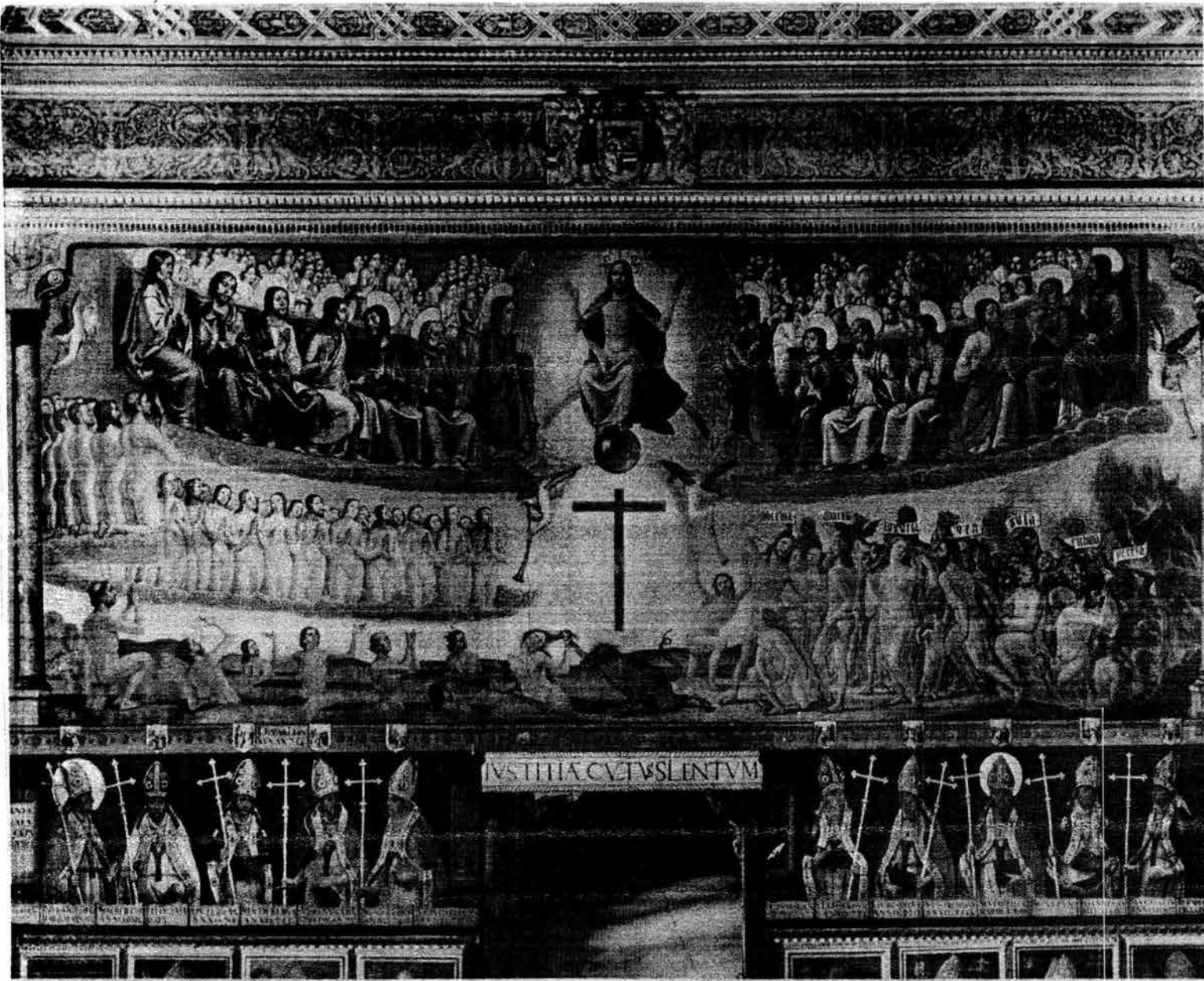


Figura no. 34 Juicio Final. Juan de Borgoña. Siglo XVI. Sala capitular de la catedral de Toledo.



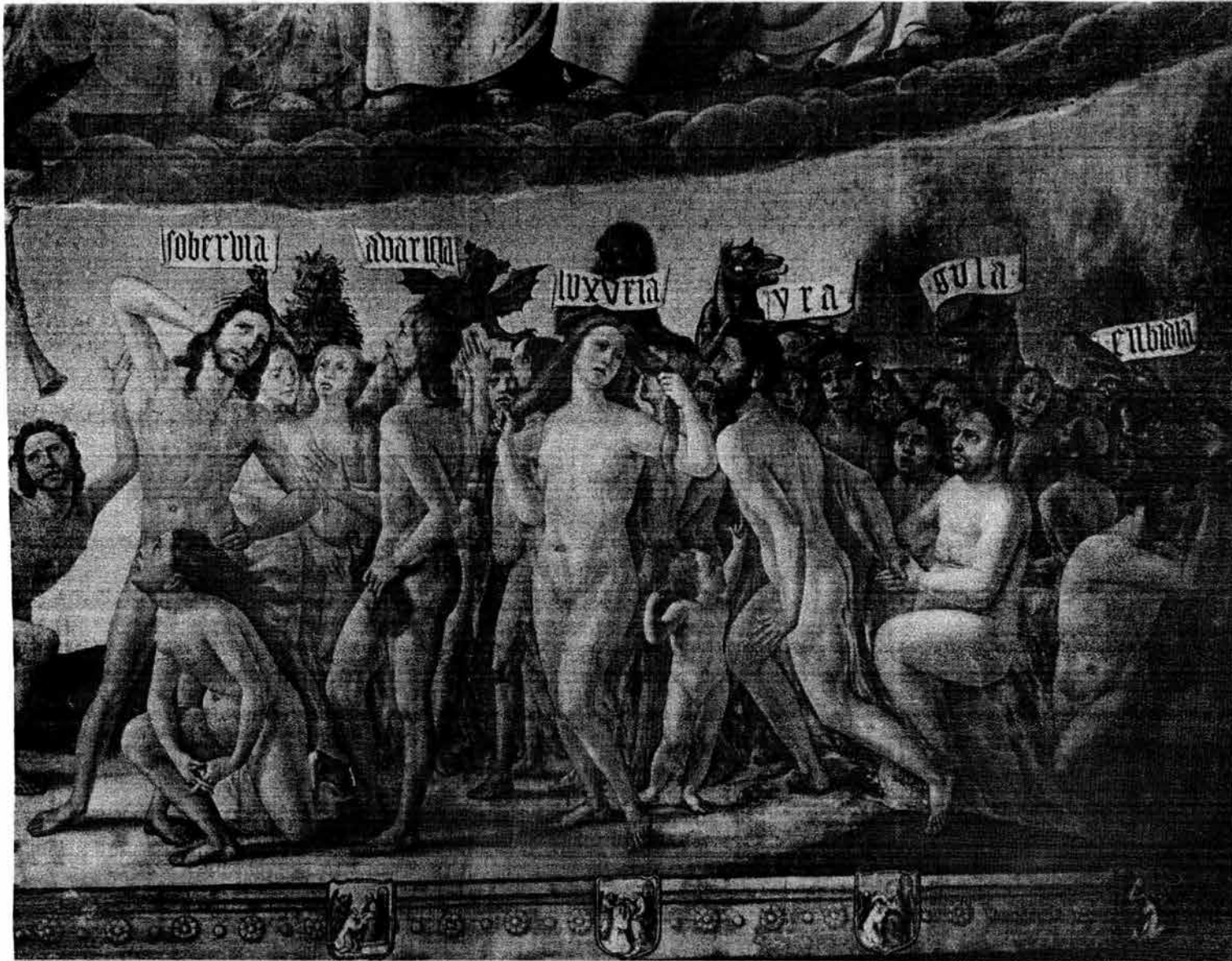


Figura no. 35 Juicio Final. Juan de Borgoña. Siglo XVI. Sala capitular de la catedral de Toledo.  
Detalle.





Figura no. 36 El Juicio Final. Anónimo. Siglo XVI. Iglesia de San Nicolás, Burgos.

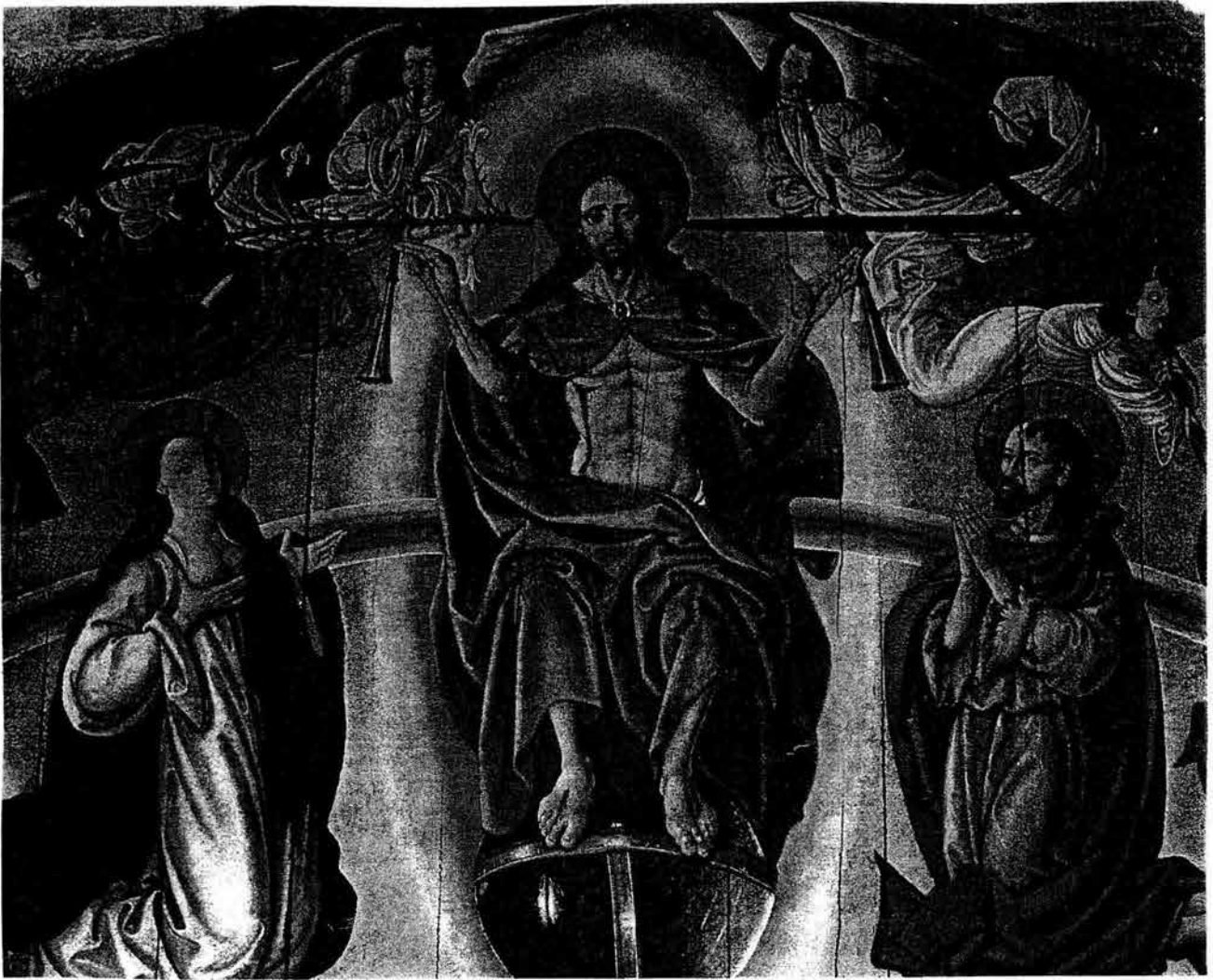


Figura no. 37 Juicio Final. Anónimo. Siglo XVI. Iglesia de san Nicolás de Burgos. Detalle.



Figura no. 38 Juicio Final. Anónimo. Siglo XVI. Iglesia de san Nicolás de Burgos. Detalle.



Figura no. 39 Juicio Final. Franz Floris. Siglo XVI. Museo de Viena.





Figura no. 40 Juicio Final. Martín de Vos. Siglo XVI. Museo de Bellas Artes de Sevilla.



Figura no. 41 Las Postrimerías. El Juicio Final. Antonio Arias. Siglo XVII. Colección Jiménez Moreno, Madrid.

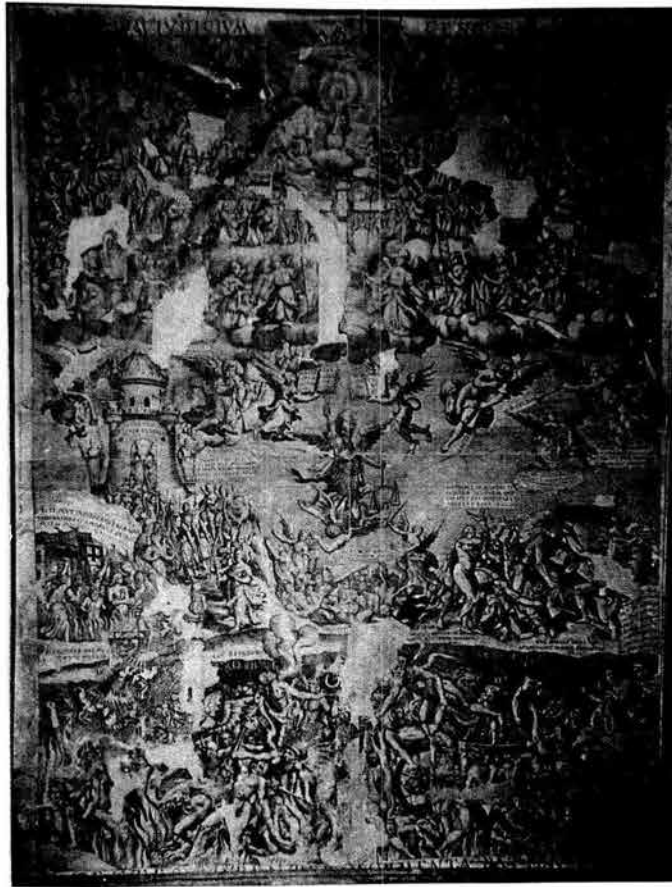


Figura 41 A Los novísimos. Malteus Merian. Siglo XVII. Basilea. Convento de la Encarnación, Ágreda.



Figura 41 B Los novísimos. Malteus Merian. Siglo XVII. Basilea. Convento de la Encarnación, Ágreda. Detalle.



Figura 41 C Los novísimos. Maltaus Merian. Siglo XVII. Basilea. Convento de la Encarnación, Ágreda. Detalle.



Figura no. 41 D Ánimas del Purgatorio. Anónimo. Siglo XVII. Parroquia de Santa Cruz Tlaxcala, Tlaxcala. Detalle.





Figura 41 E Los novísimos. Malteus Merian. Siglo XVII. Basilea.  
Convento de la Encarnación, Ágreda. Detalle.



Figura no. 42 *Quatuor novissimum*. Joan Baptista Vrints, sobre composición de Martín de Vos.  
Siglo XVI. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.



Figura no. 43. Los novísimos. Maltaus Merian. Siglo XVII. Basilea. Convento de la Encarnación, Ágreda. Detalle.



Figura no. 44 Los novísimos. Maltaus Merian. Siglo XVII. Basilea. Convento de la Encarnación. Ágreda.

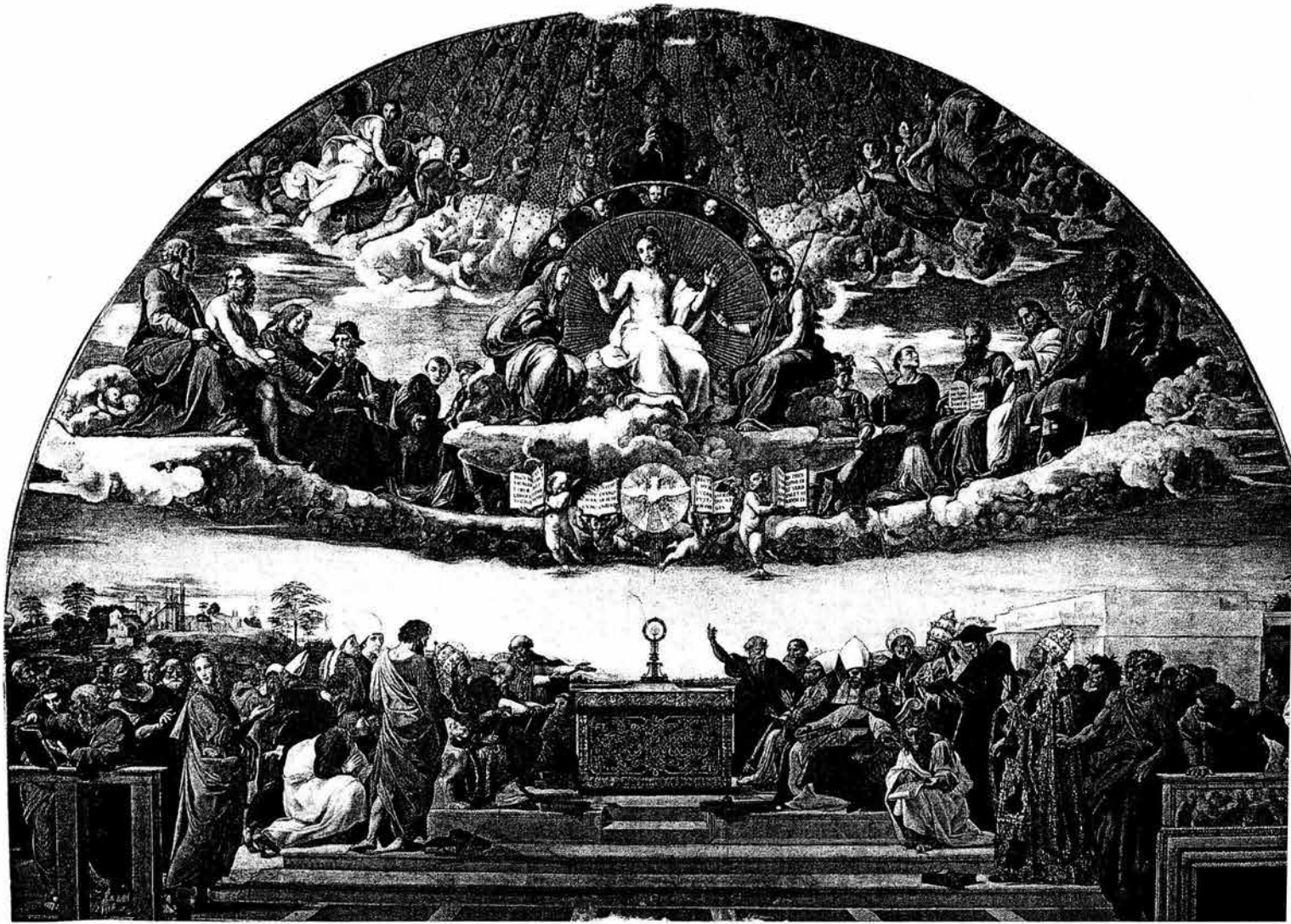


Figura no. 45 La disputa del Sacramento. Rafael Sanzio. Siglo XVI. Ciudad del Vaticano.





Figura no. 46 La Gloria de los Santos o La adoración de la Santísima Trinidad. Lucas Cambiaso. Siglo XVI. Iglesia del Monasterio del Escorial. Detalle.





Figura no. 47 La Gloria de los Santos o La adoración de la Santísima Trinidad. Lucas Cambiaso. Siglo XVI. Iglesia del Monasterio del Escorial. Detalle.



Figura no. 48 La Gloria de los Santos o la adoración a la Santísima Trinidad. Lucas Cambiaso. Siglo XVI. Iglesia del Monasterio del Escorial. Detalle.



Figura no. 49 *Anima Beata*. Francisco Ribalta. Siglos XVI-XVII. Museo del Prado, Madrid.



Figura No. 50 Los novísimos. Autor desconocido. Siglo XVIII. Nápoles. Museo del convento Mercedario, Valladolid.



Figura no. 51 *Tertium hoc novissimum*. Joan Baptista Vrints, sobre composición de Martín de Vos. Siglo XVI. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.



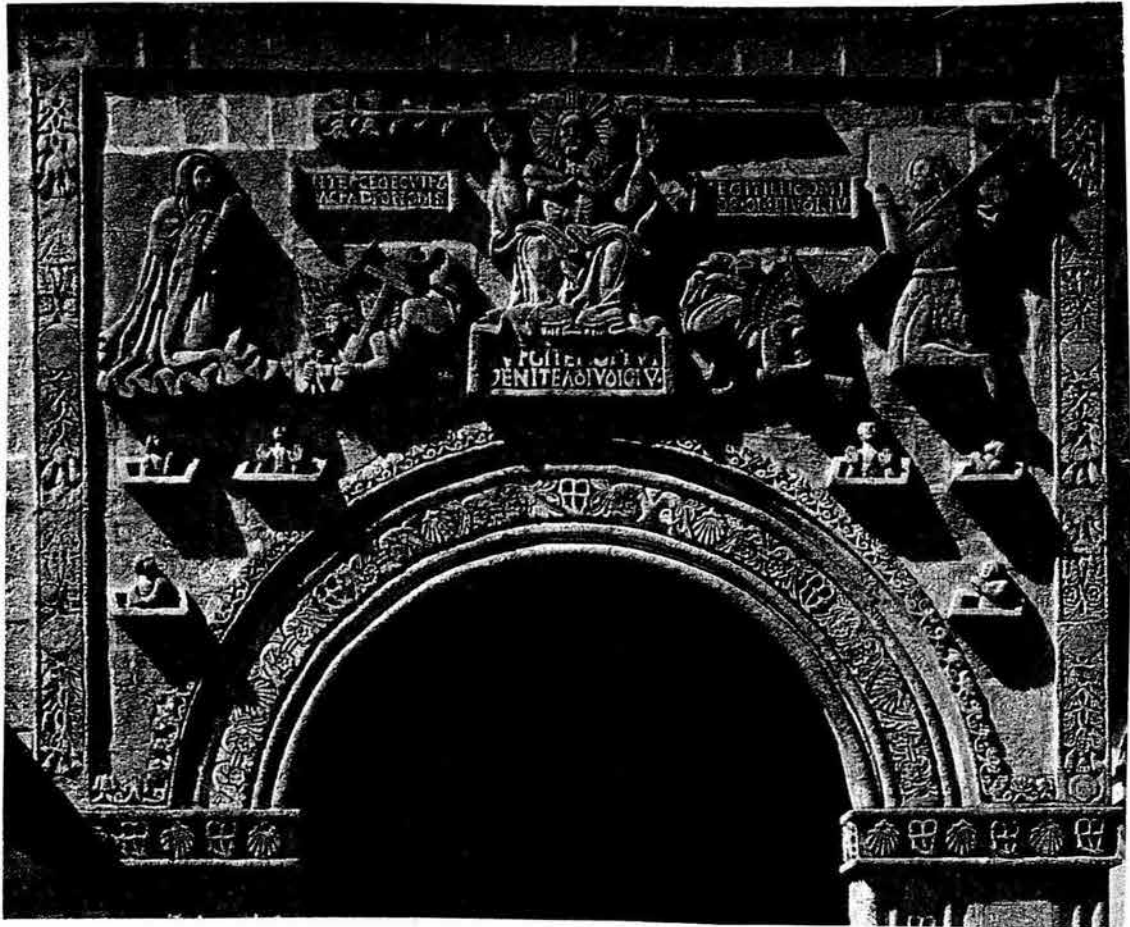


Figura no. 52 El Juicio Final. Anónimo. Siglo XVI. Relieves de la capilla posa del Señor San Miguel en el Convento franciscano de Calpan. Puebla.

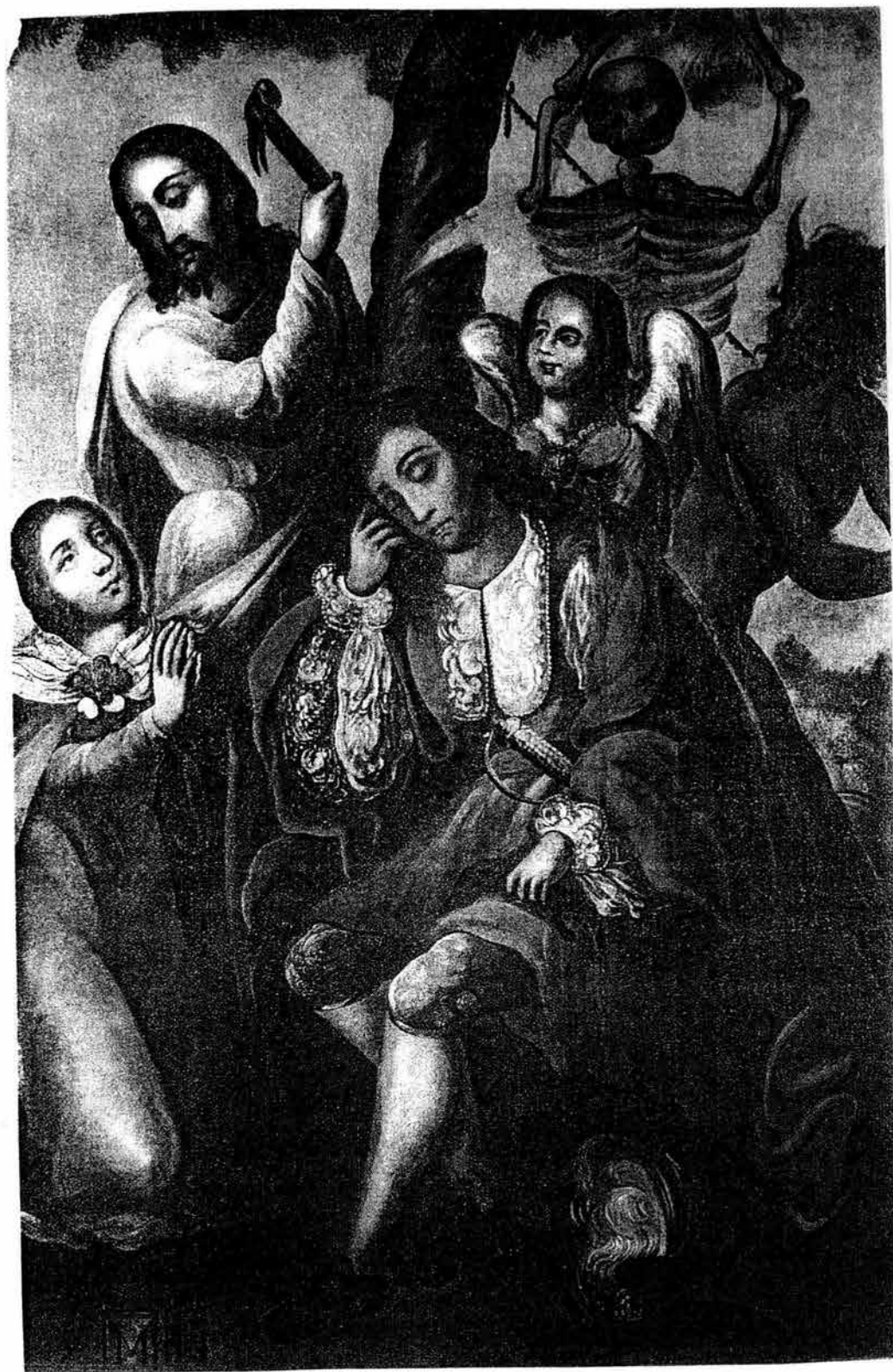


Figura no. 53 El árbol de la vida. Anónimo. Siglo XVIII. Museo Nacional de Arte. México D.F.



Figura no. 54 Postrimería de la muerte. Anónimo. Siglo XVIII. Parroquia de Tecali, Puebla.

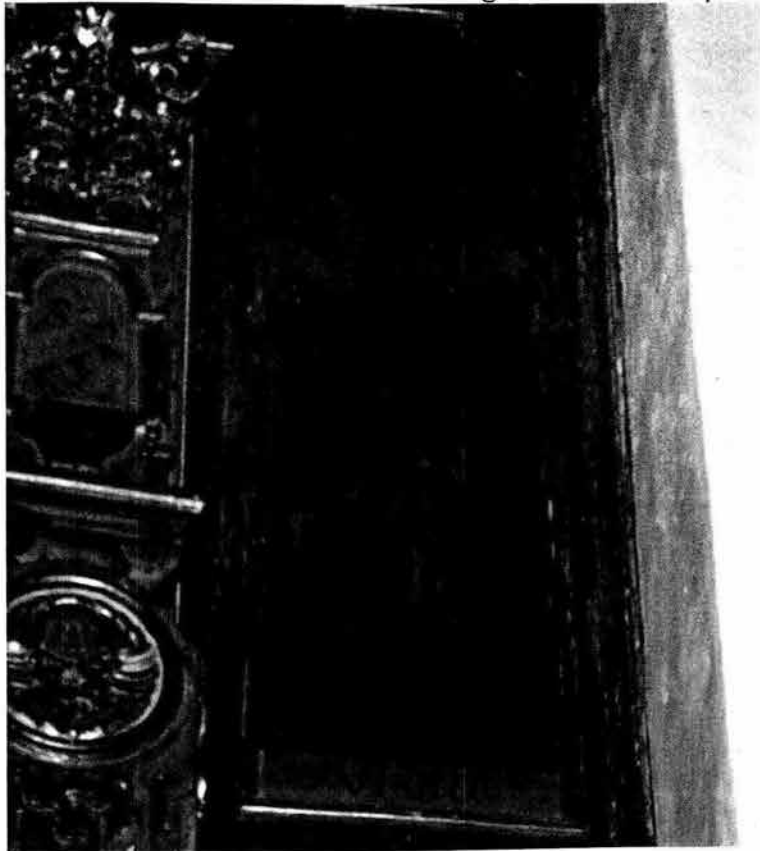


Figura no. 55 Postrimería del Juicio. Anónimo. Siglo XVIII. Parroquia de Tecali, Puebla.



Figura no. 56 Postrimería del infierno. Anónimo. Siglo XVIII. Parroquia de Tecali, Puebla.



Figura no. 57 Postrimería de la gloria. Anónimo. Siglo XVIII. Parroquia de Tecali, Puebla.



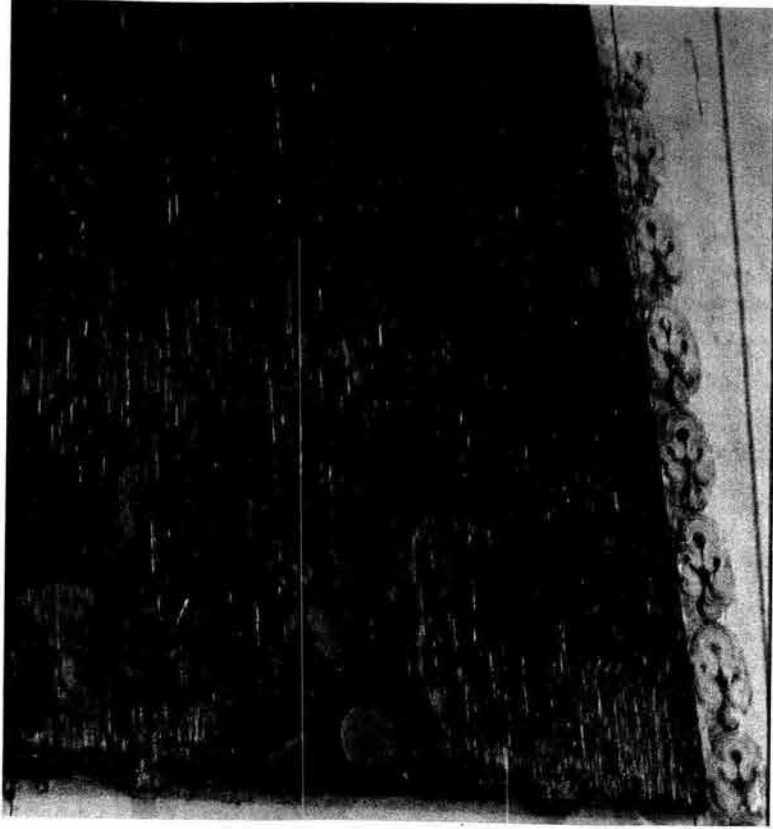


Figura. no. 58 Juicio Final. Anónimo. Siglo XVII. Ex convento dominico de Coixtlahuaca, Oaxaca.

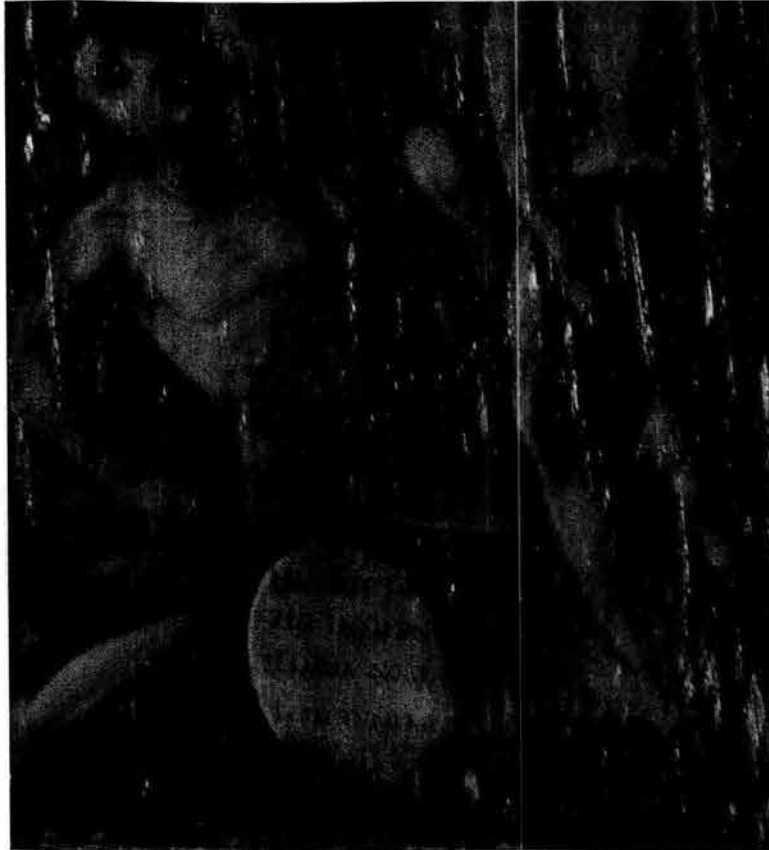


Fig. no. 59 Juicio Final. Anónimo. Siglo XVII. Ex convento dominico de Coixtlahuaca, Oaxaca.  
Detalle con el texto de la cartela.

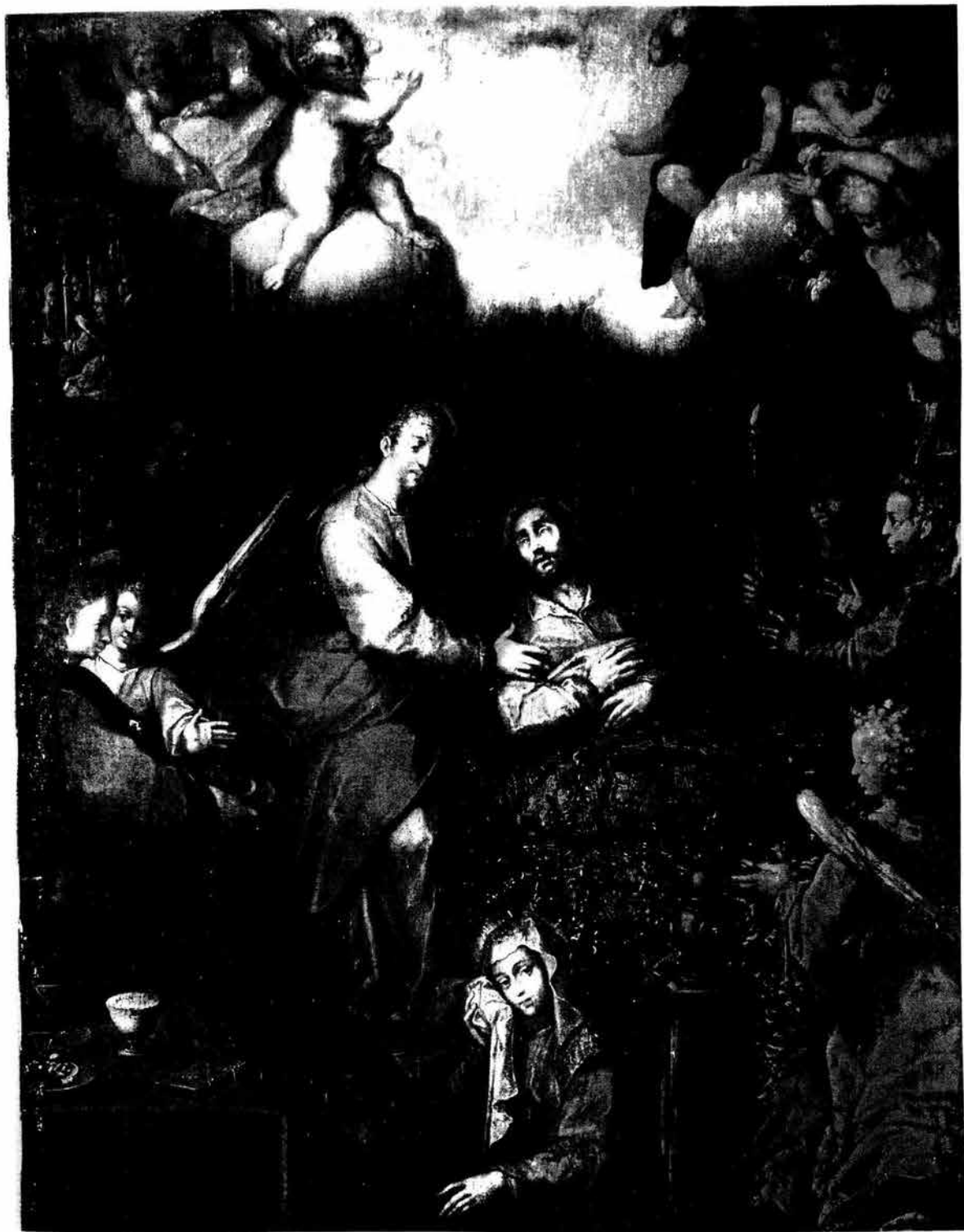


Fig. no. 60 El tránsito del Señor San José. Luis Juárez (Atribución). Siglo XVII. Parroquia de San Nicolás Peralta, Estado de México.

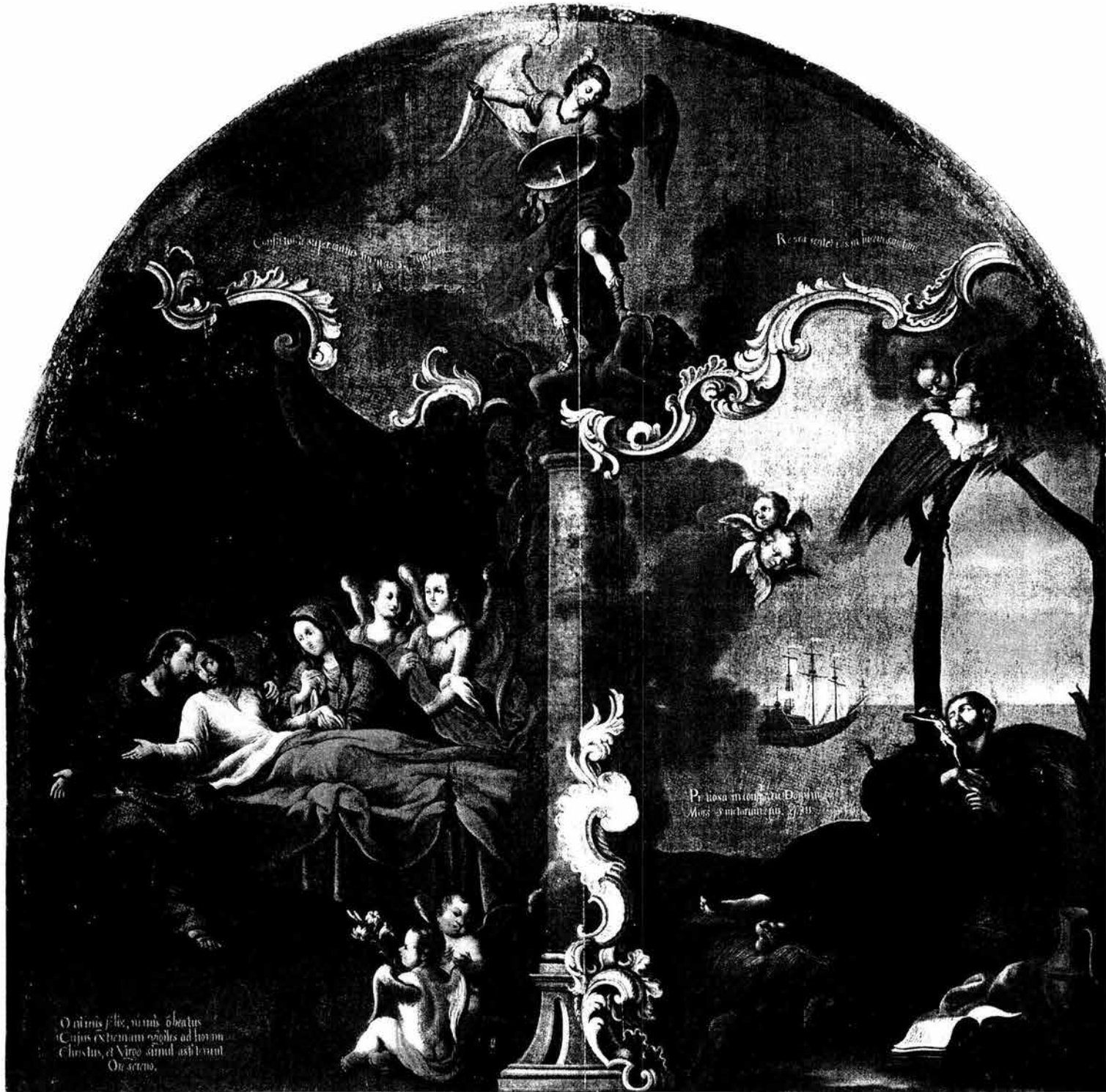


Figura 61 El tránsito del Señor San José. Anónimo. Siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, Tepetzotlán, Estado de México.



Figura no. 62. . La muerte de san Ignacio de Loyola. Miguel Cabrera. Siglo XVIII. Museo Regional de Querétaro.





Figura no. 63 . La muerte de san Estanislao Kostka. José Padilla. Siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México.



Figura no. 64 Juicio Final. Anónimo. Siglo XVI. Murales de la capilla abierta del ex convento agustino, Actopan, Hidalgo. Detalle.



Figura no. 65 Juicio Final. Anónimo. Siglo XVI. Claustro alto del ex convento agustino de Actopan, Hidalgo.



Figura no. 66 El Juicio Final. Andrés de Concha (atribución) Siglo XVI. Ex convento dominico de Yanhuitlán, Oaxaca.



Figura no. 67 Retablo del Juicio Final. Miguel de Mendoza. Siglo XVIII. Parroquia de Suchitlahuaca, Oaxaca.



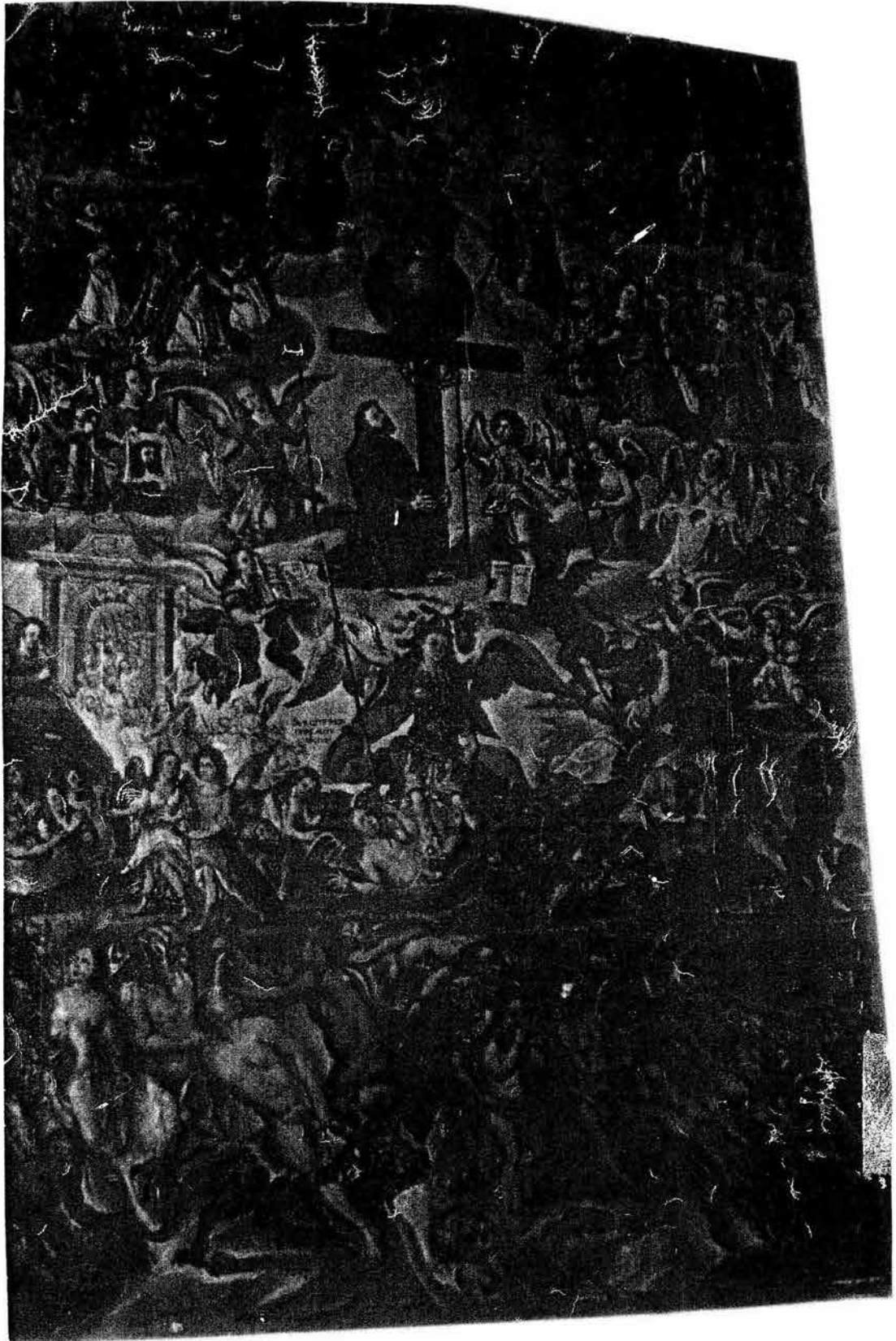


Figura no. 68 El Juicio Final. Antonio de Santander. Siglo XVII. Parroquia de Totimehuacán, Puebla.



Figura no. 69 El Juicio Final. Francisco Pacheco. Siglo XVII. Museo de Arte de Castres, Francia.



Figura no. 70 Los novísimos. Grabado de J. B. de Poilly. Siglo XVII. Convento de la Encarnación, Ágreda.



Figura no. 71 El Juicio Final. Antonio de Santander. Siglo XVII. Totimehuacán, Puebla. (Detalle)



Figura no. 72. Figura no. Juicio Final. Antonio de Santander. Siglo XVII. Totimehuacán, Puebla. Detalle.



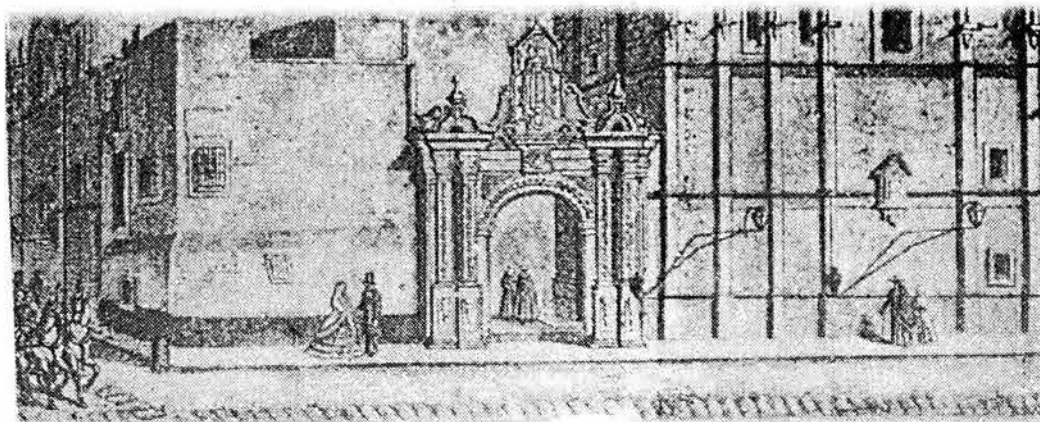


Figura no. 73. Grabado del Convento Grande de San Francisco de México, en el que se puede apreciar el arco de entrada al atrio. México. Siglo XVIII.

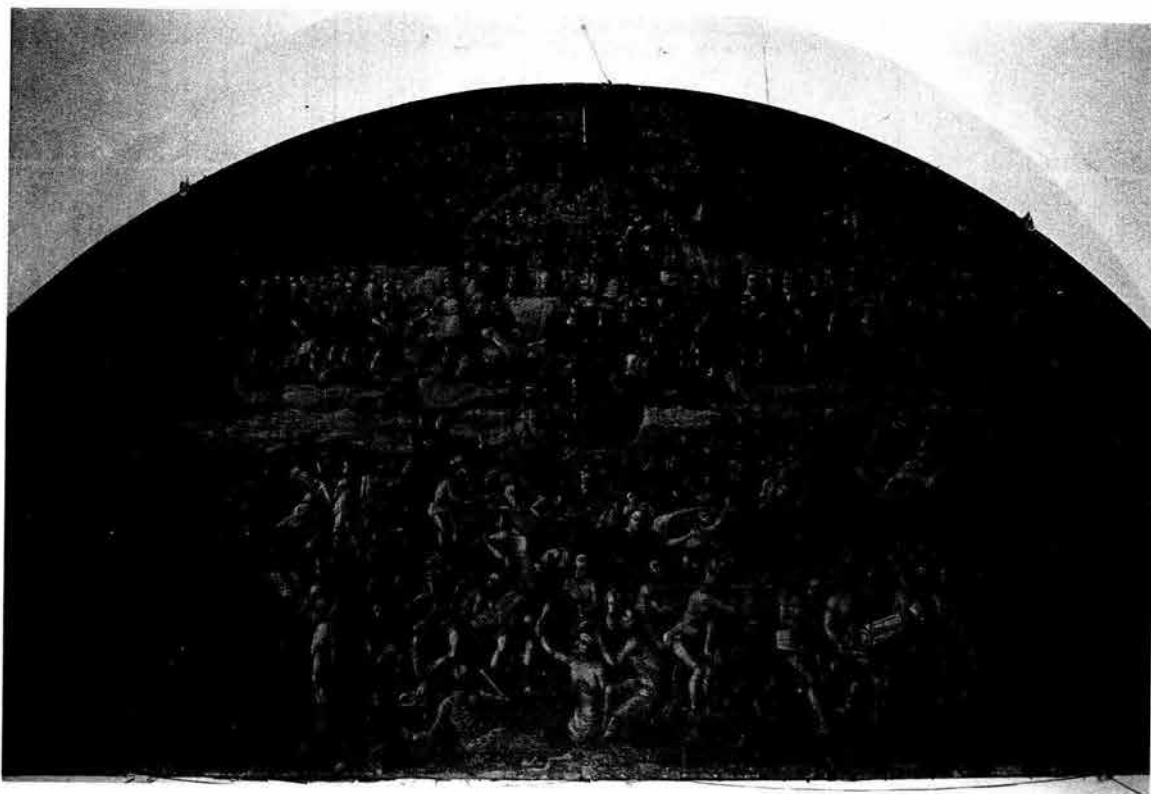


Figura no. 74 El Juicio Final. Anónimo. Siglo XVIII. Zimatlán de Álvarez, Oaxaca.

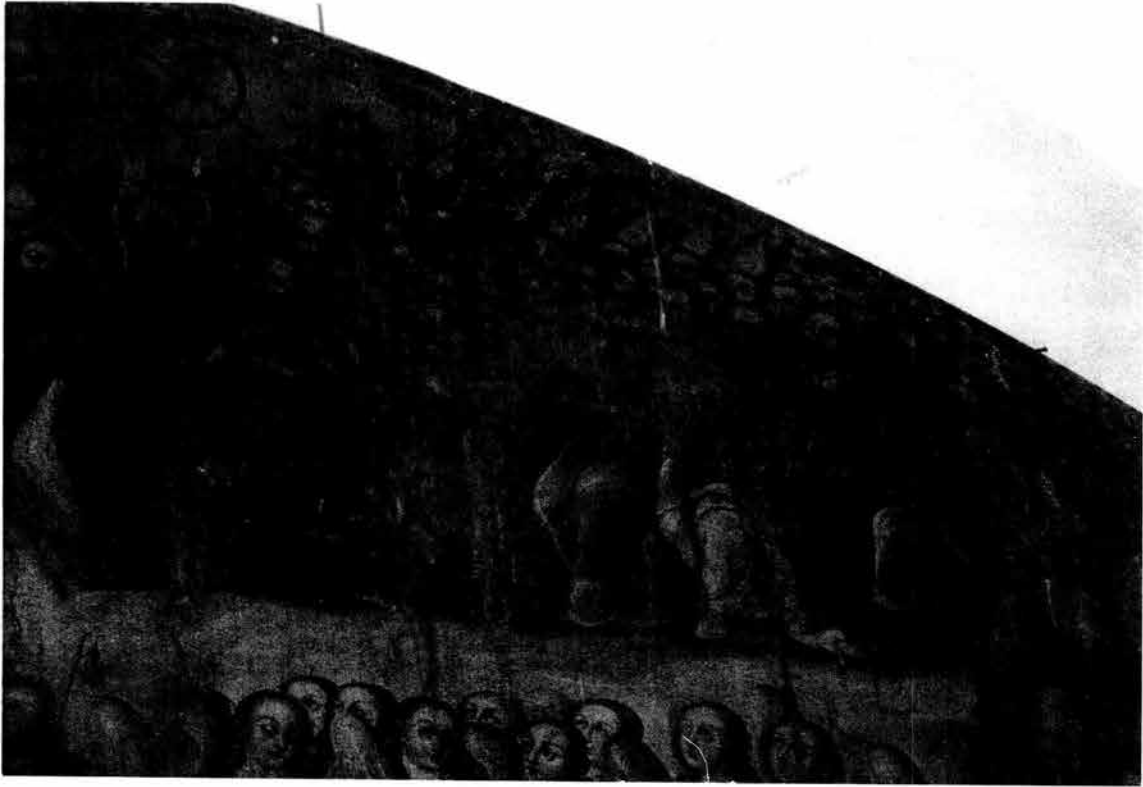


Figura no. 75 El Juicio Final. Anónimo. Siglo XVIII. Zimatlán de Álvarez, Oaxaca. Detalle de los coros de bienaventurados.



Figura no. 76 El Juicio Final. Anónimo. Siglo XVIII. Zimatlán de Álvarez, Oaxaca. Detalle.



Figura no. 77 El Juicio Final. Anónimo. Siglo XVIII. Zimatlán de Álvarez, Oaxaca. Detalle de San Miguel Arcángel y Lucifer.

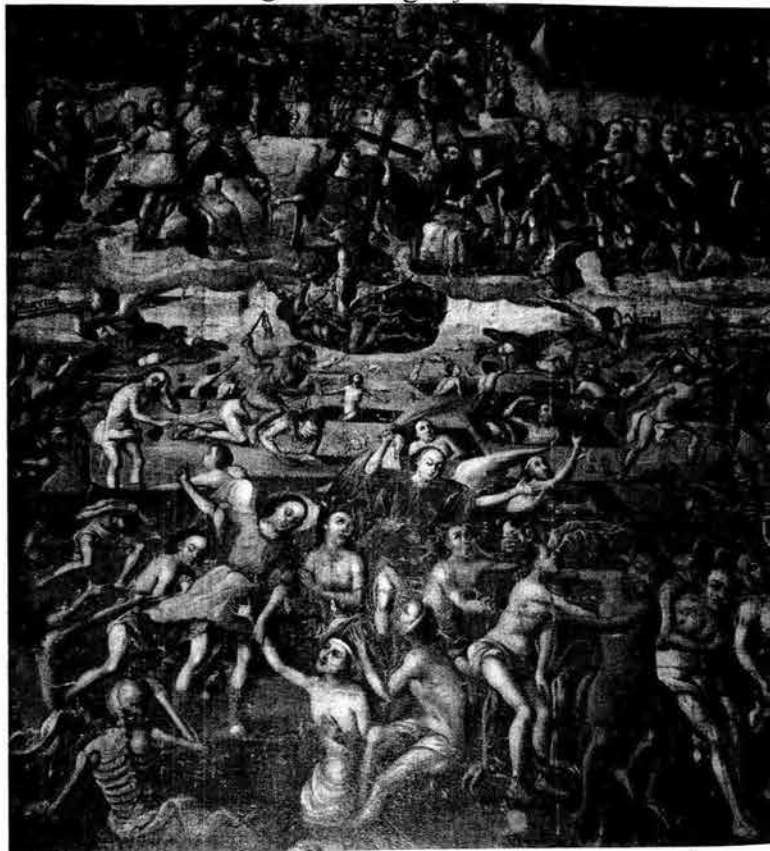


Figura no. 77 A. El Juicio Final. Anónimo. Siglo XVIII. Zimatlán de Álvarez. Oaxaca. Detalle.



Figura no. 78 El Juicio Final. Anónimo. Siglo XVIII. Zimatlán de Álvarez, Oaxaca. Detalle de la entrada al Cielo.



Figura no. 78 A El Juicio. Final Anónimo. Siglo XVIII. Zimatlán de Álvarez, Oaxaca. Detalle de la resurrección de los muertos.





Figura no. 79 El Juicio Final. Anónimo. Siglo XVIII. Zimatlán de Álvarez, Oaxaca. Detalle de la india con el guajolote y los nopales.



Figura no. 79 A Los siete pecados capitales. Grabado de H. Cork, sobre composición de Peter Bruegel el Viejo. Siglo XVI. Bruselas. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

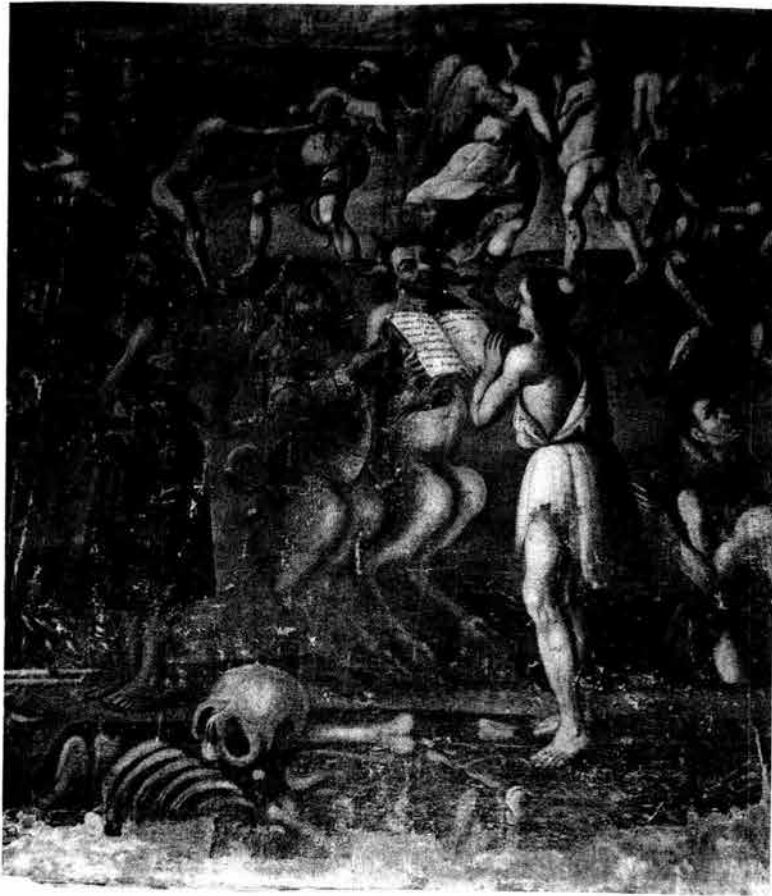


Figura no. 79 B . El Juicio Final. Anónimo. Siglo XVIII Zimatlán de Álvarez, Oaxaca. Detalle.



Figura no. 79 C El Juicio Final. Anónimo. Siglo XVIII. Zimatlán de Álvarez, Oaxaca. Detalle.



W. Van Mierle  
 1670  
 Viena

Consejo Superior de  
 Investigaciones Científicas,  
 Madrid

Figura no. 79 D Alegoría de la soberbia. W. Van Mierle. Siglo XVII. Viena. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

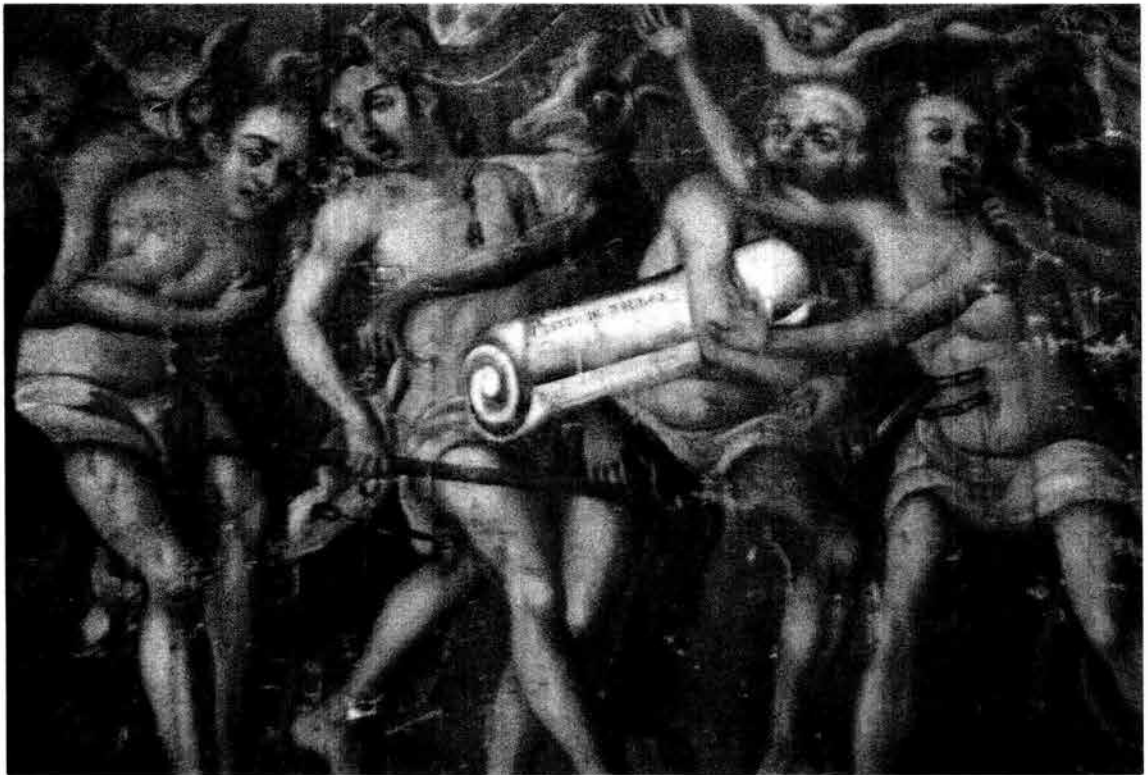


Figura no. 79 E El Juicio Final Anónimo. Siglo XVIII. Zimatlán de Álvarez, Oaxaca. Detalle de la avaricia.



Figura no. 79 F El Juicio Final. Anónimo. Siglo XVIII. Zimatlán de Álvarez, Oaxaca. Detalle del español con el bastón de mando.

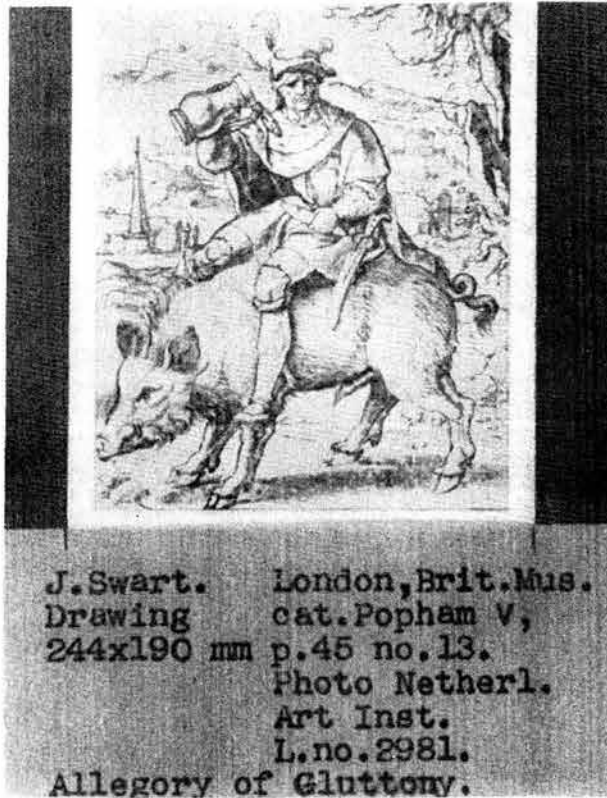


Figura no. 80 La gula. J. Swart. Siglo XVI. Londres, Museo Británico. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.



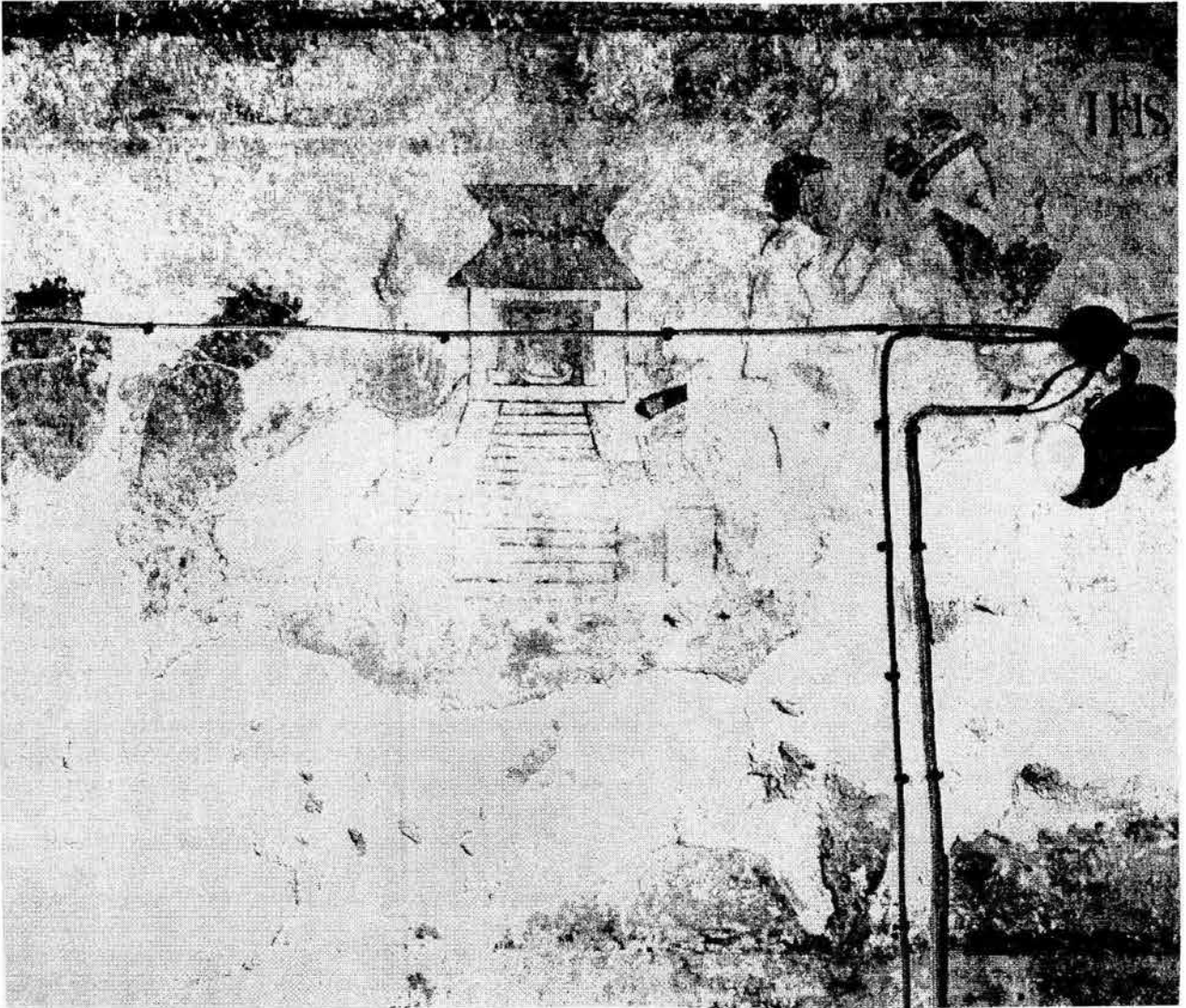


Figura no 81 La idolatría. Anónimo. Siglo XVI. Santa María Xoxoteco, Hidalgo.<sup>573</sup>

<sup>573</sup> Fotografía de Carlos Heinze Ramírez.

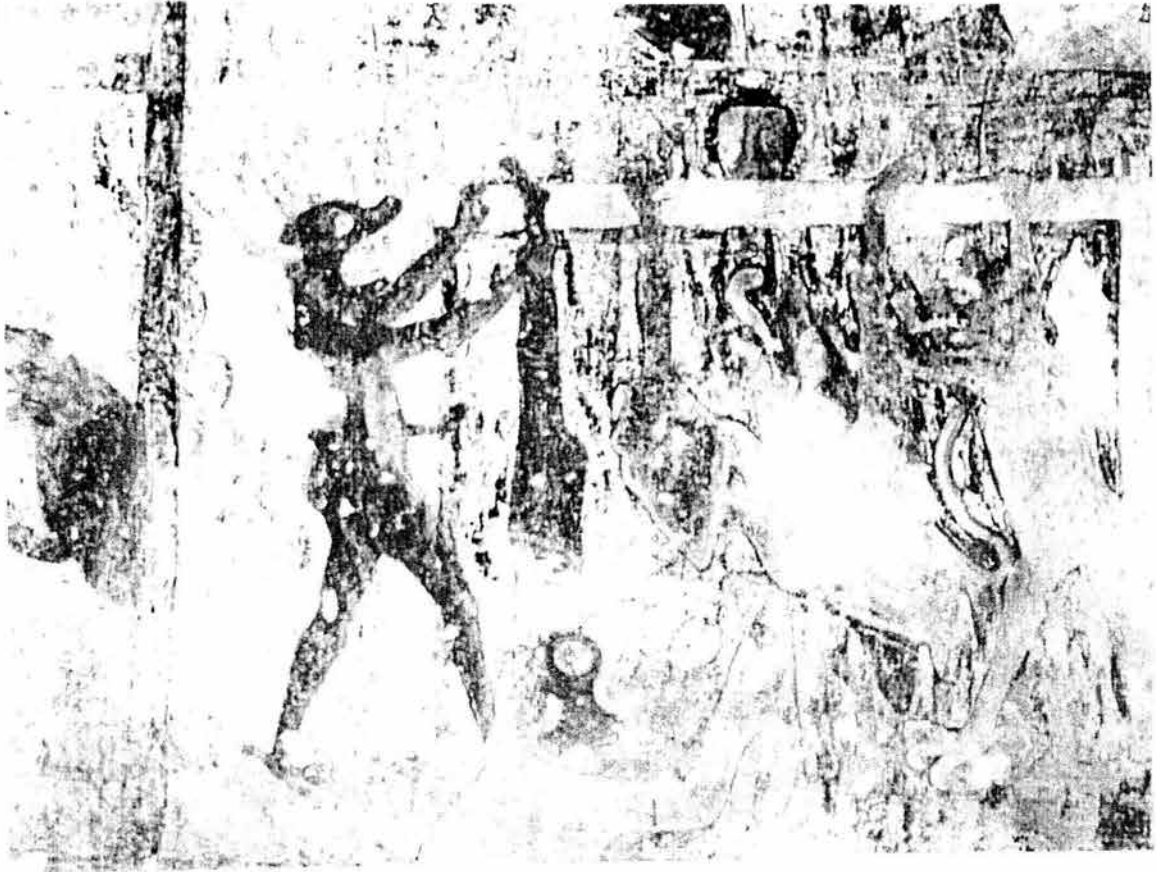


Figura no. 82 La carnicería de los demonios. Anónimo. Siglo XVI. Ex convento agustino, Actopan, Hidalgo.



Figura no. 82 A Castigo a los iracundos. Nicolás le Rouge. Siglo XV. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.



Figura no. 83 El desuello. Anónimo. Siglo XVI. Santa María Xoxoteco, Hidalgo.<sup>574</sup>

<sup>574</sup> Fotografía de Carlos Heinze Ramírez.





Figura no. 84 Castigo al indio. Anónimo. Siglo XVI. Santa María Xoxoteco, Hidalgo.<sup>575</sup>

<sup>575</sup> Fotografía de Carlos Heinze Ramírez.



Figura no. 85 El indio y el demonio. Anónimo. Siglo XVI. Santa María Xoxoteco, Hidalgo.



Figura no. 86 La embriaguez. Anónimo. Siglo XVI. Santa María Xoxoteco, Hidalgo.<sup>576</sup>

<sup>576</sup> Fotografía de Carlos Heinze Ramírez.

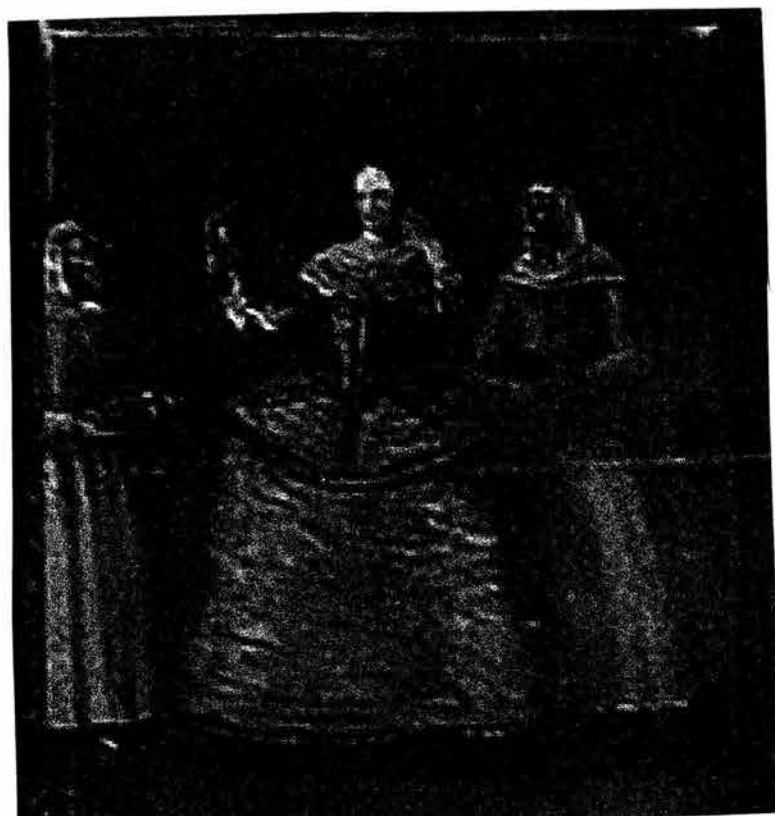


Figura no. 87 Los novísimos. Anónimo. Siglo XVII. Museo de Burgos. Detalle.



Figura no. 88 El Ladrón. Anónimo. Siglo XVI. Códice Mendocino.



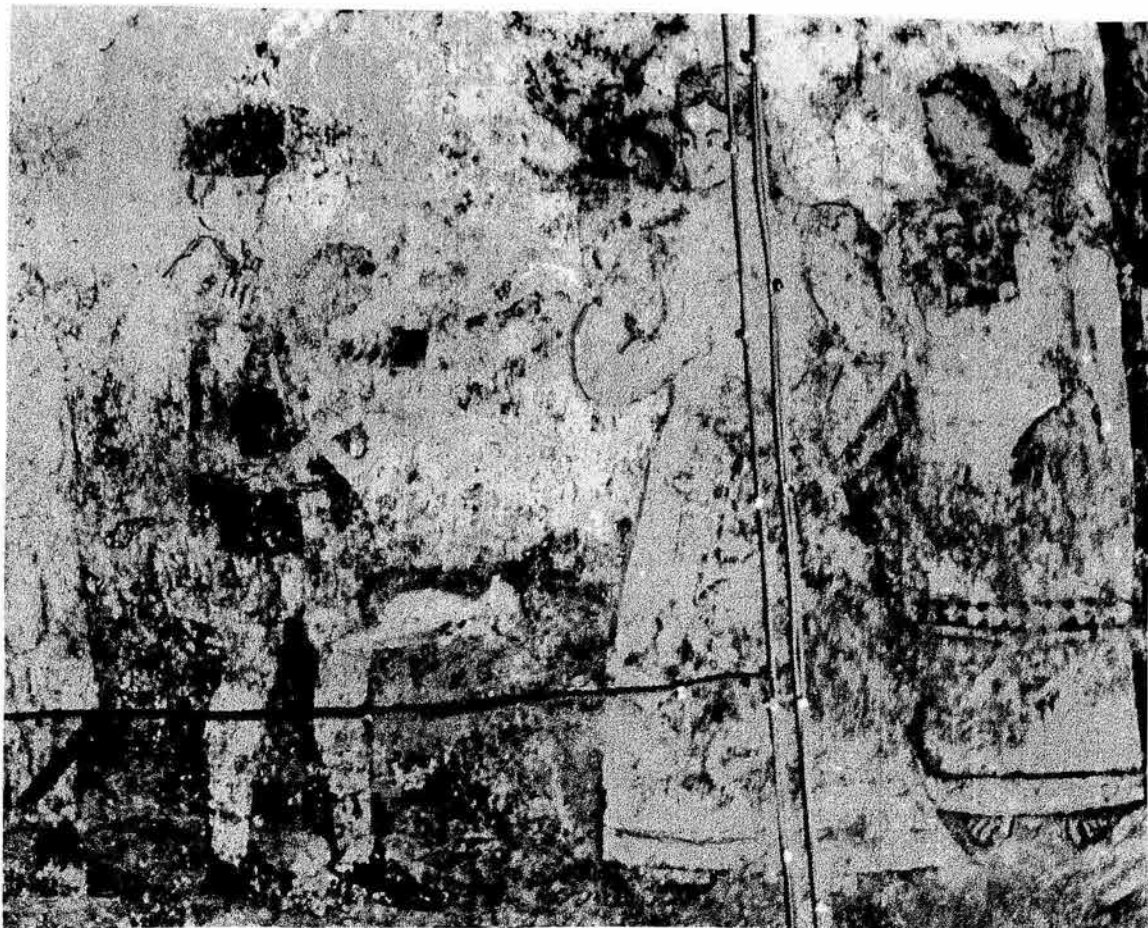


Figura no. 89 Damas elegantes. Anónimo. Siglo XVI. Santa María Xoxoteco, Hidalgo.<sup>577</sup>



Figura no. 90 Tormento de los blasfemos. Anónimo. Siglo XVI. Ex convento agustino de Actopan, Hidalgo.<sup>578</sup>

<sup>577</sup> Fotografía de Carlos Heinze Ramírez.



Figura no. 91 El puente. Anónimo. Siglo XVI. Ex convento agustino de Actopan, Hidalgo.



Figura no. 92 Mujer y serpiente. Anónimo. Siglo XVI. Ex convento agustino de Actopan, Hidalgo.

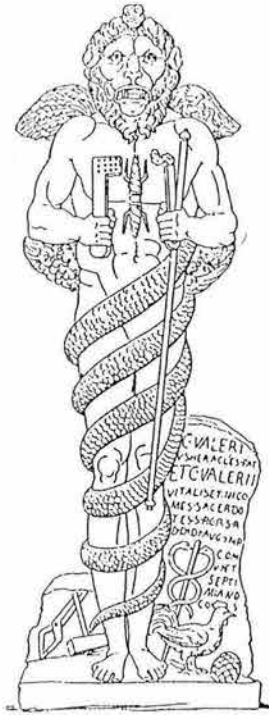


Figura no. 93 El demonio griego Zrvan Akarana.

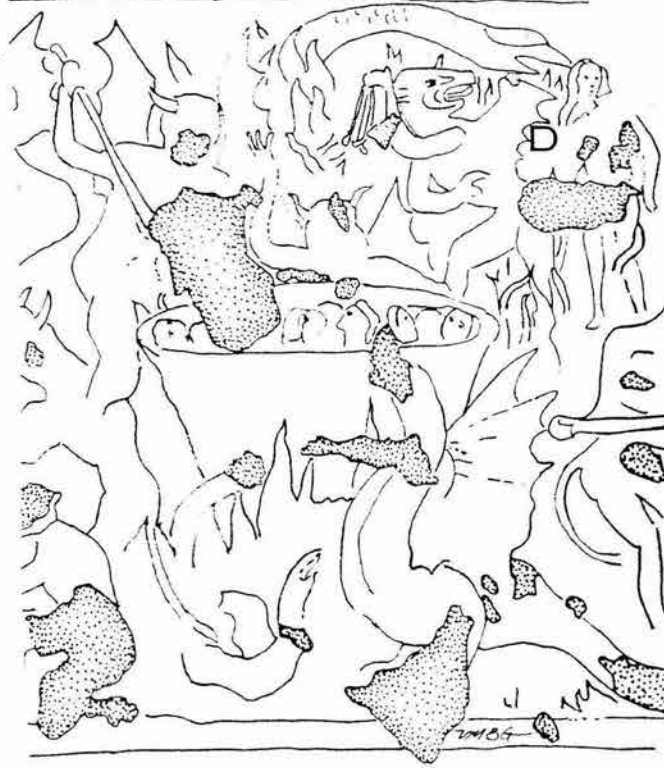


Figura no. 94 El caldero. Anónimo. Siglo XVI. Ex convento agustino de Actopan, Hidalgo. <sup>579</sup>

<sup>579</sup> Croquis V.M. Ballesteros.

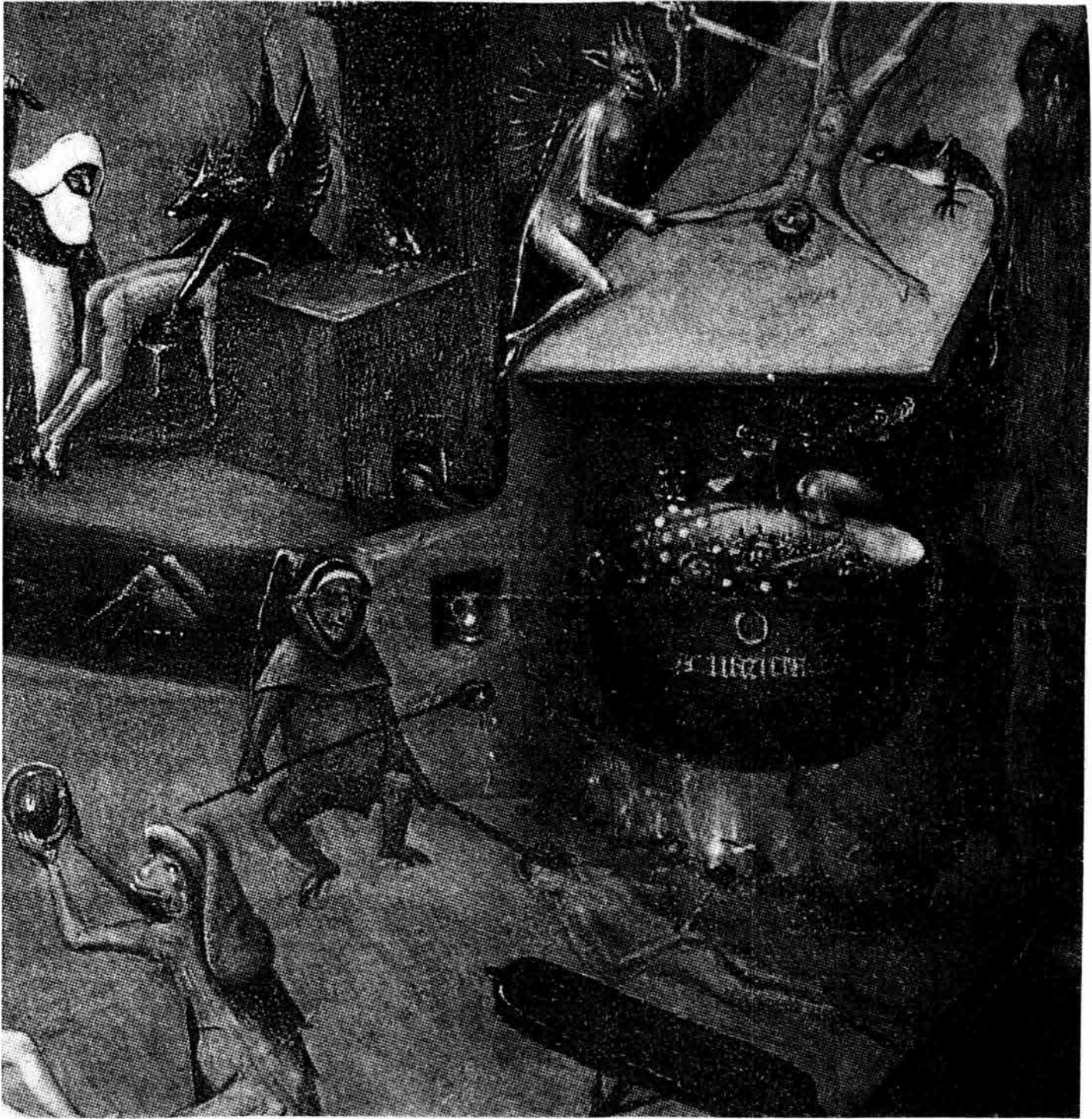


Figura no. 95 La mesa de los pecados. El Bosco. Siglo XVI. Museo del Prado, Madrid. Detalle del caldero.





Figura no. 96 El demonio de la Tebaida. Anónimo. Siglo XVI. Ex convento agustino de Actopan, Hidalgo.



Figura no. 97 Juicio Final. Anónimo. Siglo XVI. Ex convento agustino de Acolman, Estado de México.

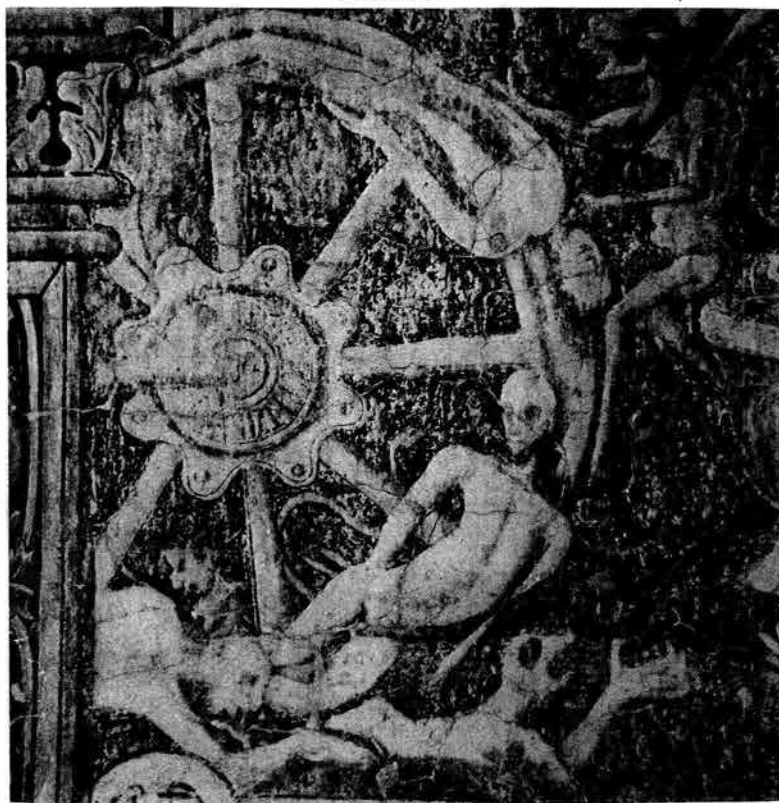


Figura no. 98 Juicio Final. Anónimo. Siglo XVI. Ex convento agustino de Acolman, Estado de México. Detalle.



Figura no. 99 Juicio Final. Anónimo. Siglo XVI. Ex convento agustino de Acolman, Estado de México. Detalle.

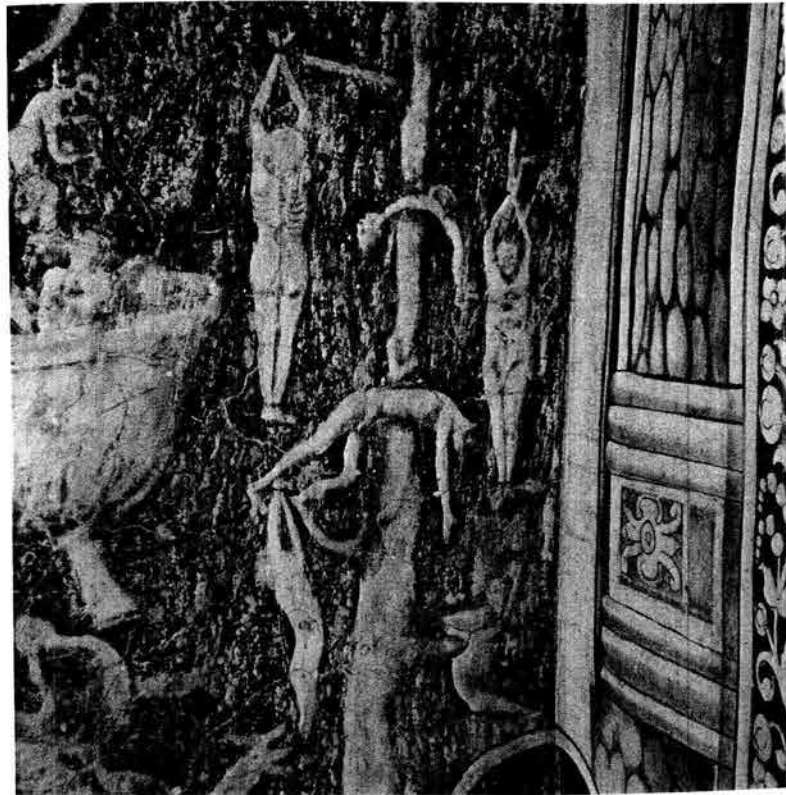


Figura no. 100 Juicio Final. Anónimo. Siglo XVI. Ex convento agustino de Acolman, Estado de México. Detalle del árbol

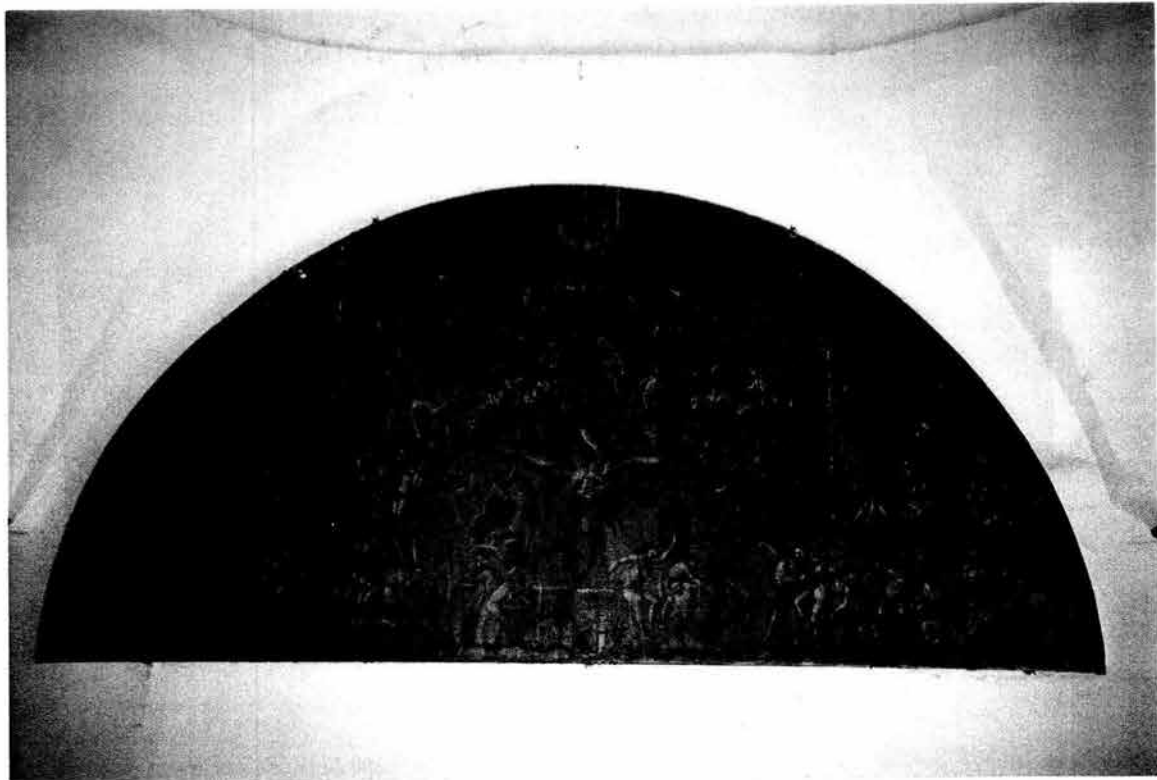


Figura no. 101 El Infierno. Anónimo. Siglo XVIII. Zimatlán de Álvarez, Oaxaca.



Figura no. 102 El Infierno. Anónimo. Siglo XVIII. Zimatlán de Álvarez, Oaxaca. Detalle del monstruoso can.





Figura no. 103 El Infierno. Anónimo. Siglo XVIII Zimatlán de Álvarez, Oaxaca. Detalle del pecador de gula.



Figura no. 104 El Infierno. Anónimo. Siglo XVIII. Zimatlán de Álvarez, Oaxaca. Detalle de la india y el demonio viejo.



Figura no. 105 . El Infierno. Anónimo. Siglo XVIII. Zimatlán de Álvarez, Oaxaca. Detalle de la cazuela con condenados

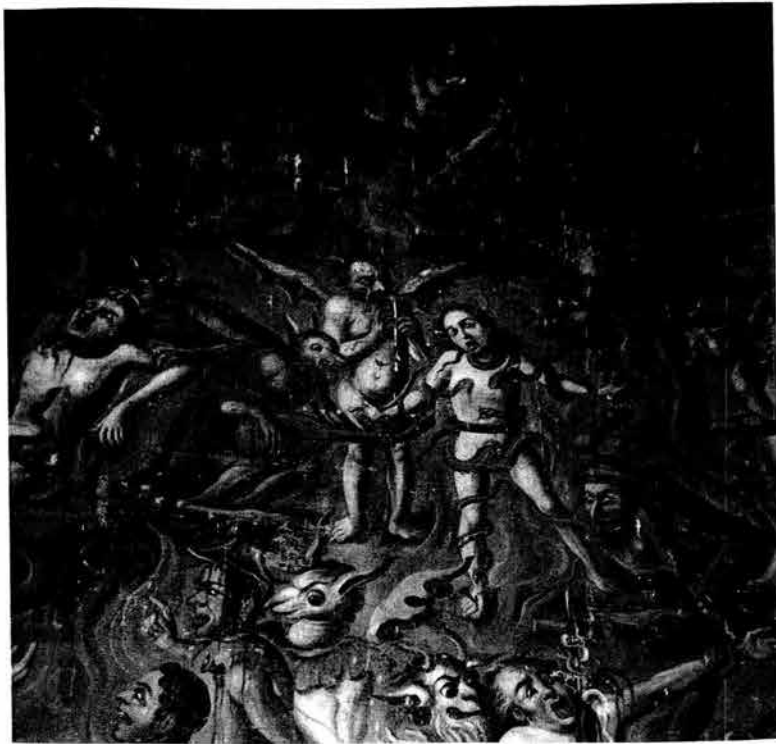


Figura no. 106 El Infierno. Anónimo. Siglo XVIII. Zimatlán de Álvarez, Oaxaca. Detalle de la bailarina condenada.



Figura no. 107 El Infierno. Anónimo. Siglo XVIII. Zimatlán de Álvarez, Oaxaca. Detalle del suplicio de los clavos.



Figura no. 108 El Infierno. Anónimo. Siglo XVIII. Zimatlán de Álvarez, Oaxaca. Detalle de la idolatría.



Figura no. 109 El Infierno. Anónimo. Siglo XVIII. Casa Profesa. México D.F.





Figura no. 110 La caída de los réprobos. Grabado sobre composición de Pedro Pablo Rubens. Siglo XVII. Biblioteca Nacional. Madrid.



Figura no. 111 Planta fantástica. Anónimo. Siglo XVI. Ex convento agustino de Malinalco, Estado de México.



Figura no. 112 Diversos tipos de cactus. Anónimo. Siglo XVI. Ex convento agustino de Malinalco, Estado de México.

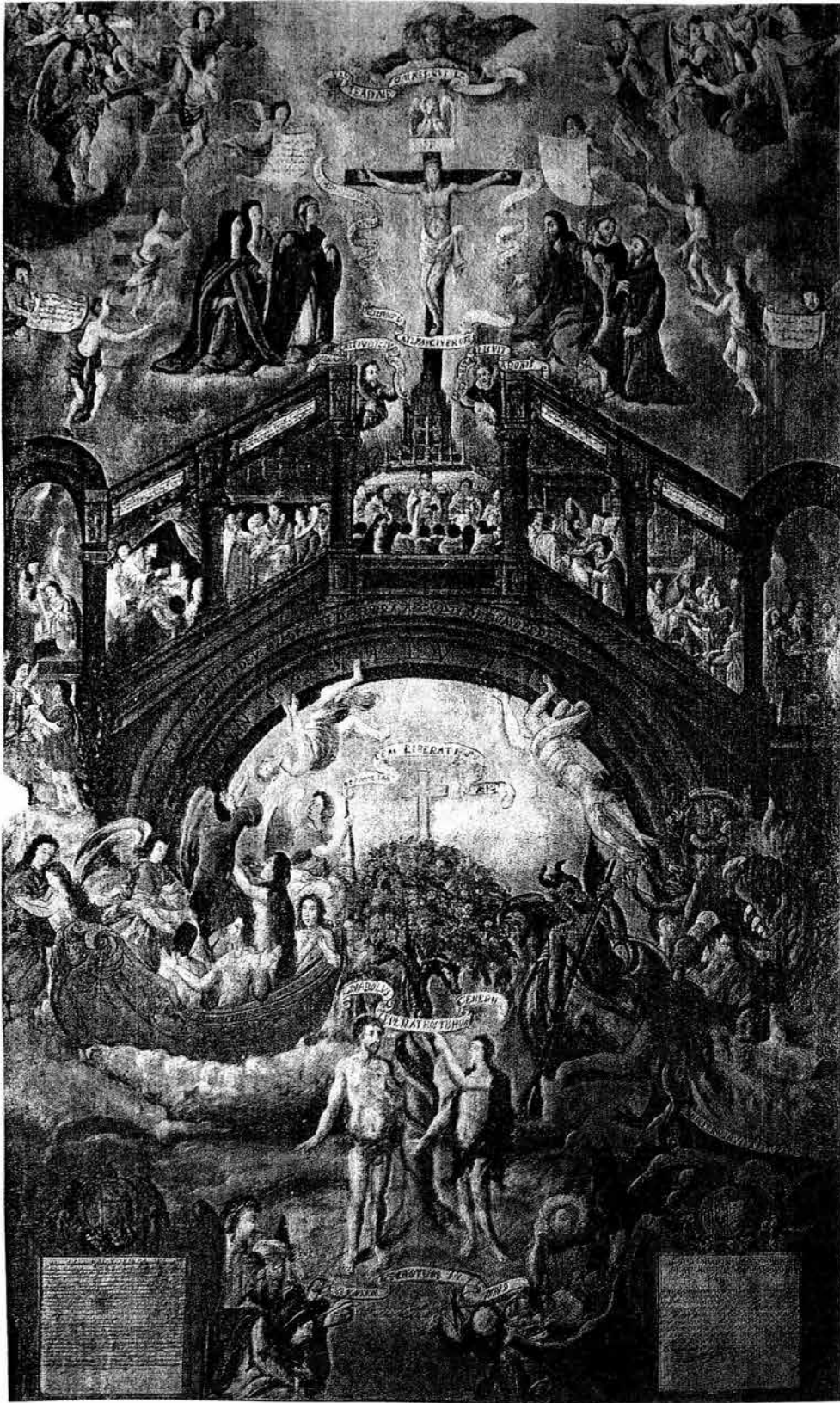


Figura no. 113 . Alegoría de la salvación y los siete sacramentos. Hipólito de los Olivos. Siglo XVII. Iglesia de Santiago Tepalcatlan, Xochimilco, D.F.

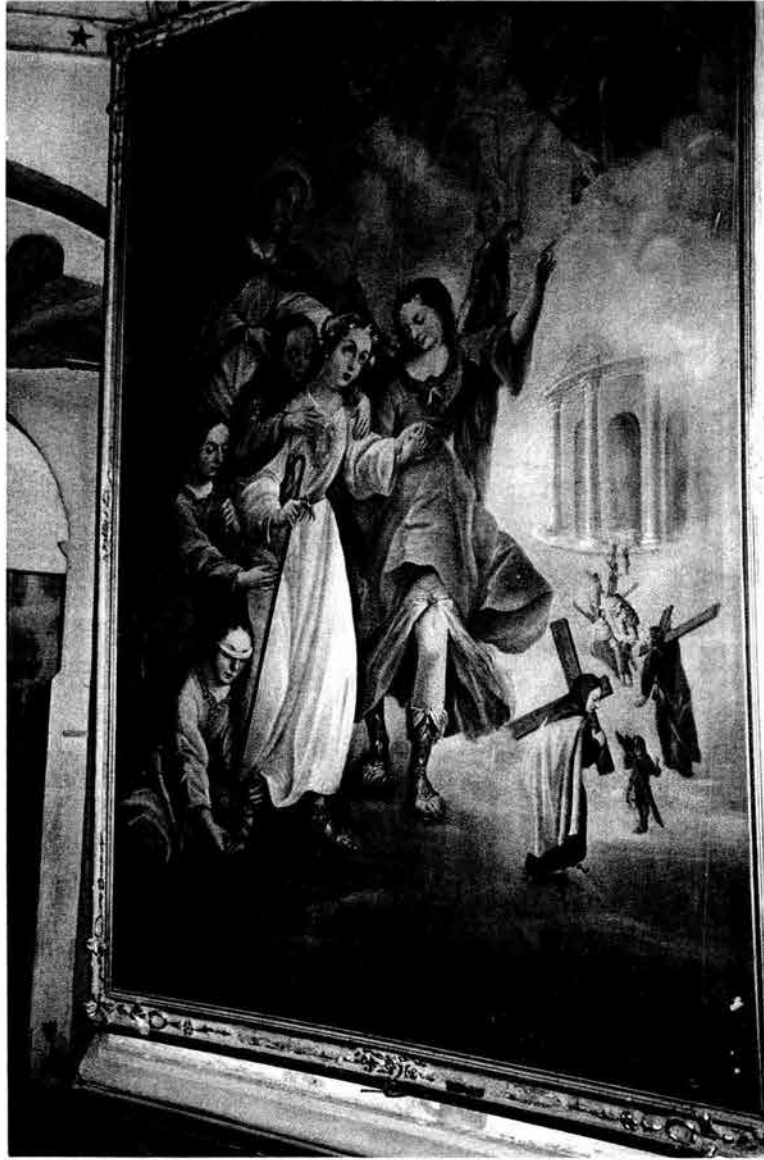


Figura no. 114 El viaje del alma al cielo. Anónimo, siglo XVIII. Parroquia de Tecamachalco, Puebla.





Figura no. 115 Alma en Gracia. Mariano Borja, 1816. Colección Particular, León, Guanajuato.

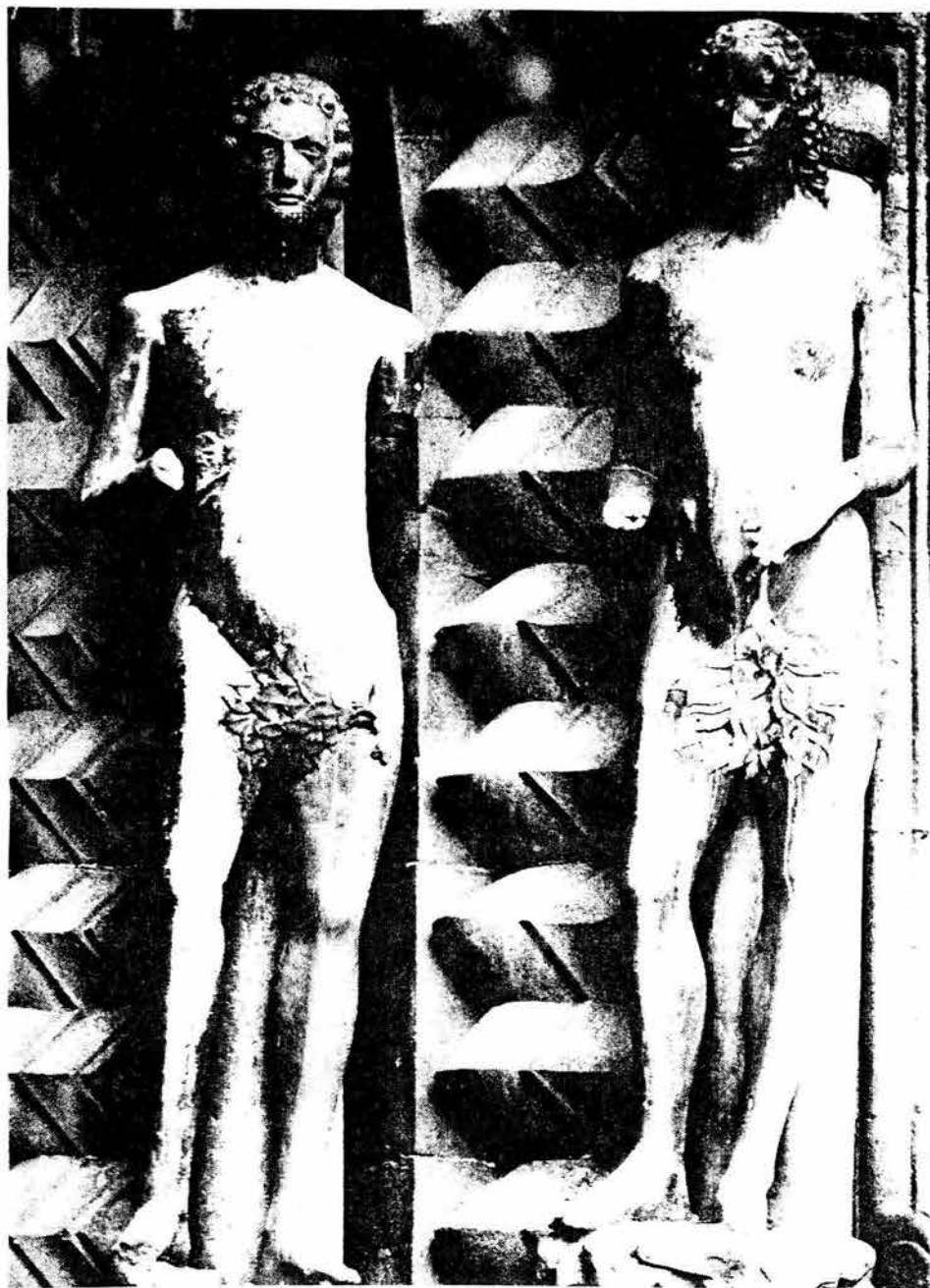


Figura no. 116 Adán y Eva. Anónimo. Siglo XIII.  
Relieve de la catedral de Bamberg.

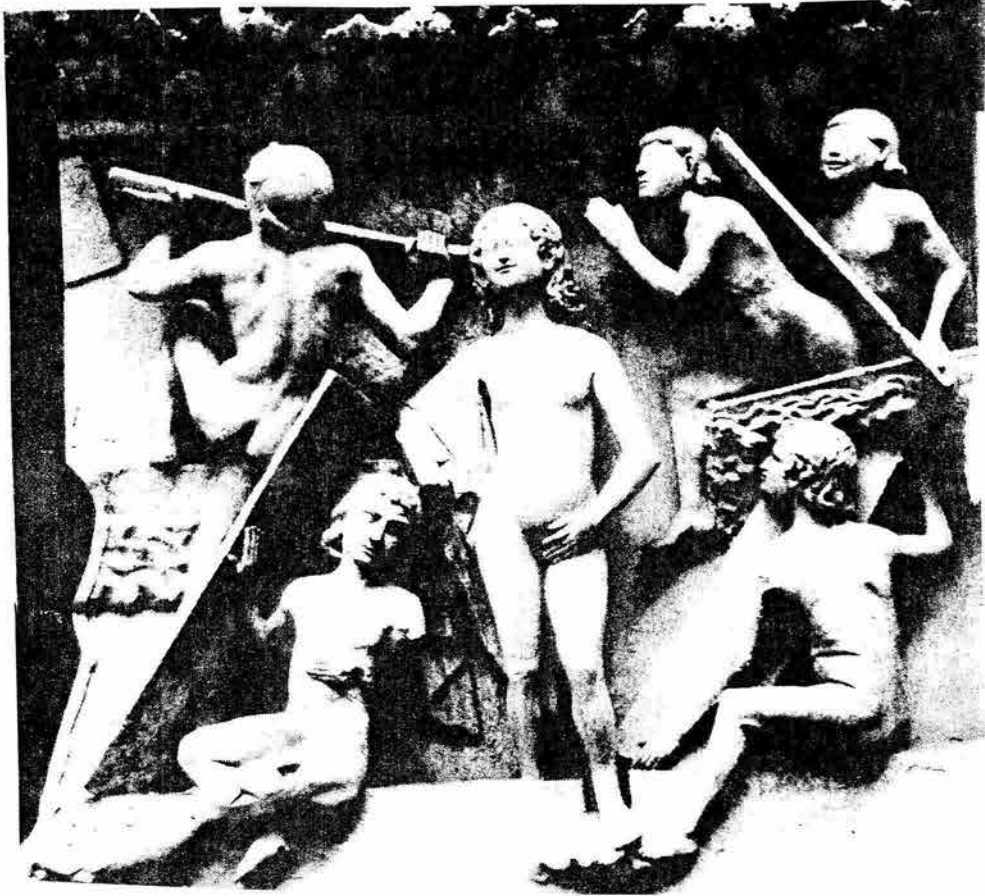


Figura no. 117 Adán y Eva. Anónimo. Siglo XIII. Relieve de la catedral de Bourges.



Figura no. 118 San Sebastián. Baltasar de Echave Orio (atr.) Siglo XVI-XVII. Obra desaparecida.



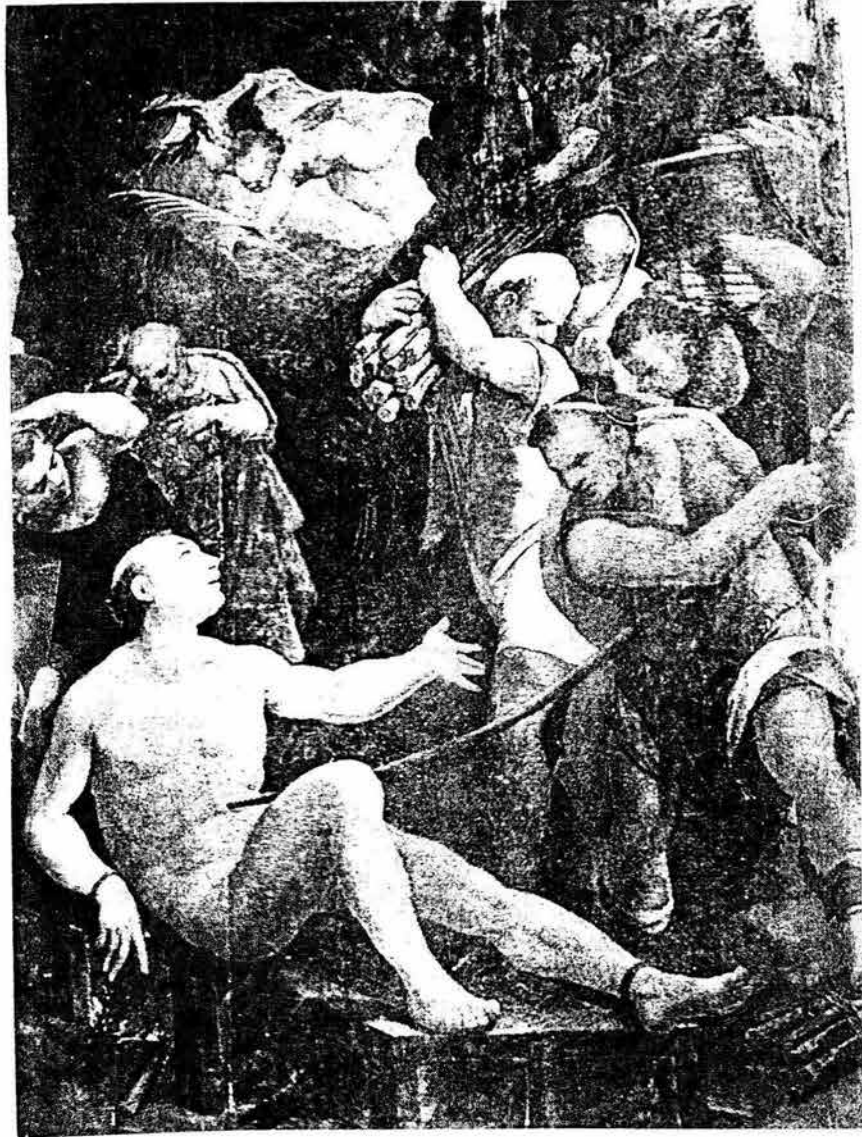


Figura no. 119 San Lorenzo. Simón de Pereins (atr.) Siglo XVI. Museo Nacional de Arte, México D.F.



Figura no 120 La Anunciación. Francisco Javier de Santander. Siglo XVIII. Parroquia de Totimehuacán, Puebla. Detalle de los siete arcángeles.



Figura no. 121 Juicio Final. Antonio de Santander. Siglo XVII. Parroquia de Totimehuacán, Puebla. Detalle de los condenados.



Figura no. 122 Juicio Final. Antonio de Santander. Siglo XVII. Parroquia de Totimehuacán, Puebla. Detalle de los condenados.



Figura no. 123 Juicio Final. Grabado de J. B. De Poilly. Siglo XVII. Convento de la Encarnación, Ágreda, España. Detalle.



Figura no. 124 Juicio Final. Miguel de Mendoza. Siglo XVIII. Parroquia de Suchitlahuaca, Oaxaca. Detalle de la escena de la resurrección de los cuerpos.



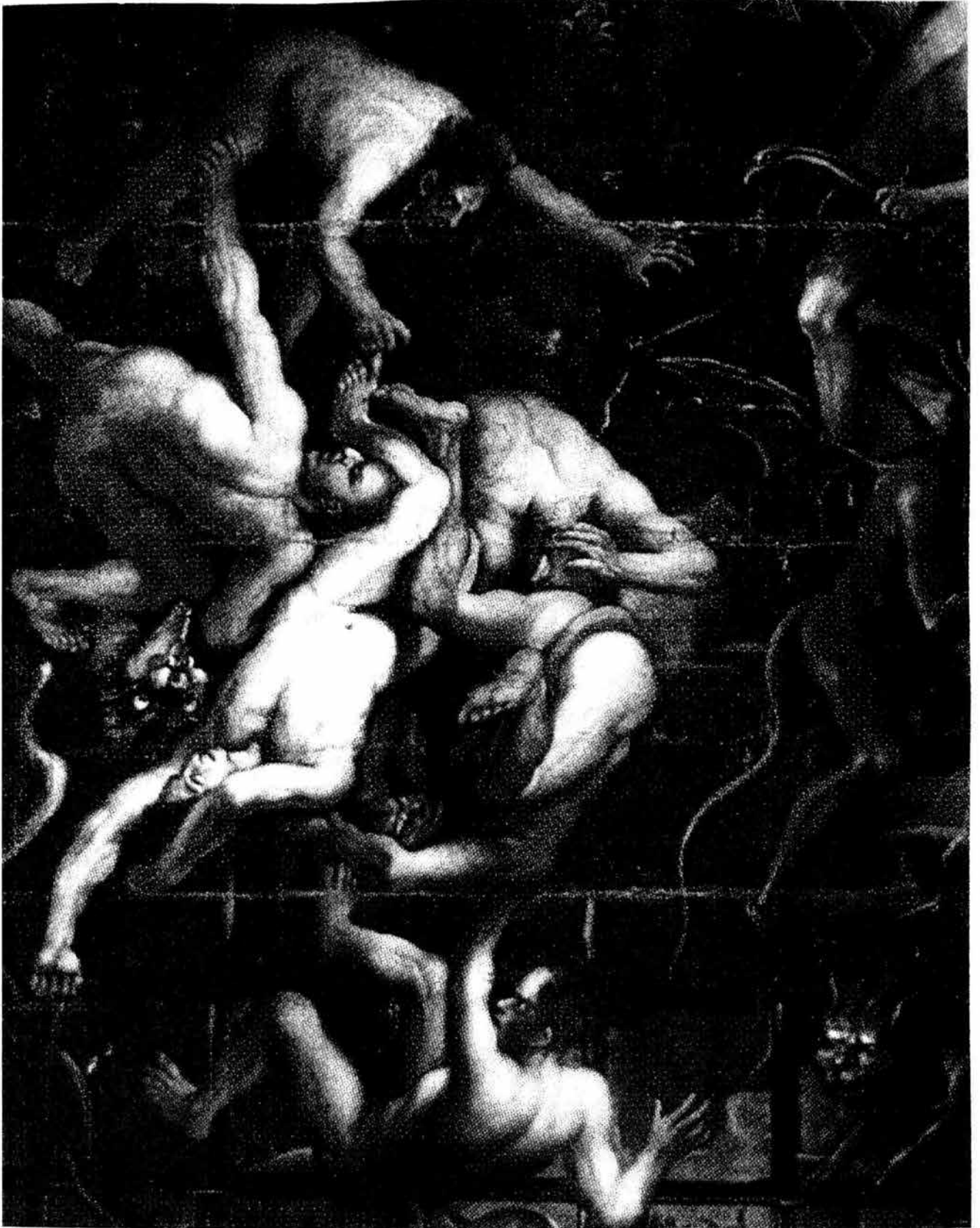


Figura no. 125 La caverna del Infierno. Anónimo. Siglo XVIII. Museo de la Casa Profesa, México D.F. Detalle de la caída de los condenados.



Figura no. 126 El Infierno. Anónimo. Siglo XVIII. Parroquia de Zimatlán de Álvarez, Oaxaca.  
Detalle del empalado.



Figura no. 127 El Infierno. Anónimo. Siglo XVIII. Parroquia de Zimatlán de Álvarez, Oaxaca.  
Detalle del castigo de la pereza.

## BIBLIOGRAFÍA.

- Ágreda, María de Jesús, *Autenticidad de la Mística Ciudad de Dios y biografía de su autora*, Madrid, reimpresión de 1985 de la obra editada por Herederos de Juan Gili, Barcelona, 1914, con introducción de Eduardo Royo, 1985.
- *Correspondencia con Felipe IV, Religión y Razón de Estado*, Madrid, Editorial Castalia, introducción de Consolación Baranda, 2001.
- *La Mística Ciudad de Dios*, Madrid, Imprenta Fareso, texto conforme al autógrafo original. Introducción, notas y edición por Celestino Solaguren, segunda reimpresión, 1992.
- Agustín de Hipona, san. *Obras Completas*. Madrid, Editorial Católica, Introducción versiones e índice de Teodoro C., 1995.
- *Sermones*. Madrid, BAC, edición bilingüe con traducción y prólogo de Amador del Fuego, O.S.A., tercera edición, T.VII, 1964.
- Alberro, Solange. *Inquisición y sociedad en México*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Allison, James. *Raisin Abel. The recovery of the eschatological imagination*. New York, The Crossroad Company, 1996.
- Alonso Perujo, Niceto et alt. *Diccionario de Ciencias Eclesiásticas*. Barcelona, Librería de Subirana Hermanos, Editores. Diez tomos, 1888.
- Angulo Íñiguez, Diego. *Juan de Borgoña*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.
- Anunciación, Juan de la. *Catecismo en lengua española y mexicana, breve y muy compendioso para saber la doctrina cristiana y enseñarla*, México, Imprenta de Antonio Ricardo, 1577.
- Areopagita, Dionisio, pseudo. *Obras Completas*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, edición preparada por Teodoro H. Martín-Lunas, presentación de Olegario González de Cardenal, segunda edición, 1995.
- Artigas, Juan Benito, *La Piel de la Arquitectura. Los murales de Santa María Xoxoteco*. México, UNAM, 1979
- Artola, Pedro María, *La Venerable María de Jesús de Ágreda, Concepcionista*, Ágreda, Monasterio de la Concepción, 1999
- Attwater, Donald. *Dictionary of Saints*. Harmondsworth, England, Penguin Books, 1974.
- Avilés, Joseph de. *Ciencia Heróica; reducida a las leyes heráldicas del blasón*. Barcelona, Imprenta de Juan Piferrer, dos tomos, 1725.
- Balis, Arnout et alter, *Flarndria extra muros. Peinture flamande au Kunsthistorisches Nuserun Vienne*, Amberes, Fonds Mercator Anvers, 1987.
- Ballesteros García, Víctor Manuel. *La Pintura mural del Convento de Actopan*, Pachuca, Hidalgo. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 143 PP., 1999.
- Balmes, Jaime. *Cartas de un escéptico en materia de religión*. Madrid, Editorial Espasa Calpe S.A., Colección Austral, cuarta edición, 1959.
- Bar, Virgine. *Dictionnaire iconologique. Les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*. Dijon, Éditions Faton, 1999.
- Barba de Piña Chán, Beatriz, coordinadora. *Iconografía mexicana II. El cielo, la tierra y el inframundo: águila, serpiente y jaguar*. México, INAH, 2000.
- Battisti, Eugenio. *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Ediciones Cátedra, traducción del italiano de María del Carmen Borra, 1990



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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



- Bazarte Martínez, Alicia y otros. *Patentes o sumarios de indulgencias, documentos importantes en la vida y en la muerte*, contenido en el libro *Visiones y creencias*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.
- *Las Cofradías de Españoles en la Ciudad de México (1526-1869)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1986.
- Belarmino, Roberto. *Tesoro del Catequista*, Barcelona, Imprenta de Francisco Rosell, 1883.
- *Los Cinco Opúsculos*, Madrid, Imprenta de la Viuda e Hijo de Aguado, 1881.
- Benítez, Fernando. *Los demonios en el convento, sexo y religión en la Nueva España*, México, Ediciones ERA, octava reimpresión, 1996.
- Biblia de Jerusalén*. Bilbao, Editorial Española Desclée de Brouwer, S.A., nueva edición totalmente revisada y aumentada, 1975.
- Boccaccio, Juan. *El Decamerón*, Madrid, Edimat Libros, 1998.
- Borromeo, Carlos. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. México. UNAM, primera edición 1985.
- Bundeto, Carlos, *El Espejo de la Muerte*, Amberes, Casa de Jorgio Gallet, 1700.
- Canterla y Martín de Tovar, *La Iglesia de Oaxaca en el siglo XVIII*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1982.
- Carducho, Vincencio, *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Impreso con licencia por Francisco Martínez, 1633.
- Castro Mantecón, Javier. *El Pintor Miguel Cabrera, pintor oaxaqueño*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1958.
- Catecismo de la Iglesia Católica*. Buenos Aires, Editorial Lumen, 1992.
- Casas, Bartolomé de las. *Doctrina*, México, Biblioteca del Estudiante Universitario, Universidad Nacional Autónoma de México, 1941.
- *Los Indios de México y Nueva España*, México, Editorial Porrúa, colección Sepan Cuantos núm. 57. Prólogo de Edmundo O'Gorman. 226 PP. 1987.
- Collado Bertomeu, Vicente, *Escatología de los Profetas, estudio literario comparativo*, Valencia, Institución San Jerónimo, en colaboración con los Anales del Seminario Metropolitano de Valencia, 1972.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Editorial Gredos, 1987.
- Cortés, Hernán. *Cartas de Relación*, México, Editores Mexicanos Unidos, S.A. 1992.
- Cuevas, Mariano. *Historia de la Iglesia en México*, México, Editorial Porrúa S.A. Colección Biblioteca Porrúa, sexta edición preparada por José Gutiérrez Casillas S.J. Cinco volúmenes, 1992.
- Charboneau-Lassay, Louis. *The Bestiary of Christ*. New York, Parabola Books, translated and abridged by D.M. Dooling, 1991.
- Da Vinci, Leonardo. *Tratado de la Pintura y del Paisaje Sombra y Luz*, Buenos Aires, Joaquín Gil editor, texto íntegro del *Codex Vaticanus*, completado con fragmentos de los manuscritos de Leonardo. Traducción y clasificación metódica de Peledan. Primera edición, 1944.
- Dante. *La Divina Comedia*. México, Editorial el Libro Español, 1963
- Dávila Padilla, Agustín. *Historia de la Fundación y Discurso de la Provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores*. México, Editorial Academia Literaria, tercera edición, 1955.
- Denzinger, Enrique. *El Magisterio de la Iglesia*, Barcelona, Empresa Editorial Herder S.A, quinta reimpresión, versión directa de los textos originales por Daniel Ruiz Bueno, Biblioteca Herder, 1997.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, edición

- crítica por Carmelo Sáenz de Santa María, publicación conjunta Instituto "Gonzalo Fernández de Oviedo", del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid y Universidad Rafael Landívar, de la Nueva Guatemala de la Asunción, Guatemala, publicación conjunta, 1982.
- Domenech, Fernando Benito, *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Valencia, Diputación Provincial de Valencia, Edición patrocinada por Petróleos del Mediterráneo, S.A., 1987.
- Duby, Georges. *Europa en la Edad Media*, México, Editorial Planeta Mexicana, traducción del francés por Luis Monreal y Tejada, 1994
- Duchet-Suchaux, Gaston. *The Bible and the Saints*, Tours, Mame Imprimeurs, traducción del francés por David Radzinowicz Howell, 1994.
- Egido, Teófanos. *Las claves de la Reforma y la Contrarreforma*, Barcelona, Editorial Planeta, 1991.
- Enciclopedia de la Religión Católica*, Barcelona, Editorial Dalmau y Jover, Siete tomos, 1954
- Estaban Lorente, Juan Francisco. *Tratado de Iconografía*, Madrid, Ediciones Itsmo, 1990.
- Evangelios Apócrifos*. México, Editorial Porrúa S.A., Colección Sepan Cuantos. Introducción de Daniel Rops, traducción de Aurelio de santos, segunda edición, 1992.
- Ferrer, Vicente, san, *Sermón del viernes de la Cruz*, Salamanca, introducción y notas de P.M. Canal, O.P. Establecimiento tipográfico de Calatrava, 1927
- Fiore, Stefano de. *Nuevo Diccionario de Mariología*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1988.
- Gállego, Julián. *Visión y símbolo en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Ediciones Cátedra, colección Ensayos de Arte, cuarta edición, 1996.
- Gallegos Rocafull, José M. *La allendidad cristiana (La Doctrina Católica del Más Allá)*. México, Editorial Isidoriana, segunda edición, 1954.
- García Granados, Rafael, *et Alt. Arte en México en los siglos XVI y XVII*. Madrid, Archivo Español de Arte y Arqueología, 1935
- Garín Ortiz de Taranco, Felipe María, *Yáñez de la Almedina, pintor español*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 1978.
- Gay, José Antonio. *Historia de Oaxaca*, México, Editorial Porrúa, cuarta edición, 1998.
- González Leal, Mariano. *León, Trayectoria y Destino*, León, Honorable Ayuntamiento de la Ciudad de León, Guanajuato, México. Editor Responsable Gonzalo Andrade. 1990.
- Grabar, André. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Barcelona, Alianza Forma, segunda edición, versión española de Francisco Diez del Corral, 1988.
- Grabinsky, Bruno. *Entre el Cielo y el Infierno*, Madrid, Ediciones Studium, 1962.
- Grijalva, Juan de. *Crónica de la orden de N.P.S. Agustín en las provincias de la Nueva España*, México, Edición facsimilar de la Biblioteca Central del Instituto de Antropología e Historia sobre la original del Impresor Juan Ruiz, 1592.
- Gombrich, E.H. *Historia del Arte*. Barcelona, Ediciones Garriga, traducción de Rafael Santos Torroella, primera edición 1994.
- *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Editorial Debate, versión castellana de Gabriel Ferrater, primera edición, 1998.
- Hayes, Zachary. *Visions of a Future*. Colledgeville, Minesota, The Liturgical Press, 1992.
- Horcasitas, Fernando. *El Teatro Nahuatl. Época novohispana y moderna*. México, U.N.A.M. Instituto de Investigaciones Históricas. 1974.
- Huesca, Irene, *et alii. Cuestionario del Sr. Don Antonio Bergoza y Jordán Obispo de Antequera a los Señores Curas de la Diócesis*, .tomos I y II. Documentos del Archivo. Oaxaca, publicación del Archivo General del Estado de Oaxaca, 1984
- Interian de Ayala, Juan. *El Pintor Christiano y Erudito*, Madrid, Impresa por Joaquín de Ibarra, Impresor de Cámara de S.M, Traducción del latín sobre la primera edición de 1730 por Luis de Duran y de Bastero, 1782.

- Ions, Veronica, *The World's Mythology*. Londres, The Hamlyn Publishing Group Limited, 1974.
- Isidoro de Sevilla, san. *Etimologías*, Madrid, Texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Introducción por Manuel C. Díaz y Díaz. Biblioteca de Autores Cristianos. Veinte libros contenidos en dos volúmenes, 1982.
- Izquierdo, Sebastián. *Práctica de los Ejercicios Espirituales de Nuestro Padre S. Ignacio*, México, Imprenta de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, (Reimpresión) 1782.
- Jones, Alison. *Dictionary of Saints*, Hertfordshire, England, Wordsworth Editions Ltd, 1994.
- Keppler, P.W. *The pour souls in Purgatory*, London, Herder Book Company, 1923.
- Latourelle, Rene. *Teología de la Revelación*. Salamanca, Ediciones Sígueme S.A. Traducción del francés de José Luis Domínguez Villar, 1967.
- López Olea, Rafael. *Los Novísimos como motivación en la pastoral de San Pablo*, Madrid, Editorial Apostolado de la Prensa, 1965.
- Clark, Keneth. *The Nude, a study in ideal form*, Garden City, New York, Doubleday Anchor Books, 1059.
- Magaña y Seminario, José. *Sagrada Liturgia*, Pamplona, Librería de Erice y García, Editores, 1905.
- Mâle, Émile. *El Arte Religioso*, México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios, Traducción de Juan José Arreola, segunda edición, 1966.
- Martínez de Antoñana, Gregorio. *Manual de Liturgia Sagrada*, Madrid, Editorial Coculsa, décima edición, 1957.
- Marzal, Manuel. *El rostro indio de Dios*, México, Universidad Iberoamericana, 1991.
- Mateo Gómez, Isabel, *El Bosco en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, segunda edición corregida y aumentada, 1991
- Mauquoy-Hendrickx Marie, *Les estampes des Wierix coservees au cabinet des estampes de la Bibliotheque Royale Alber 1er*, Bruselas, Biblioteca real Alberto 1°. 1979.
- Maza, Francisco de la. *La Ciudad de Cholula y sus Iglesias*, México, Imprenta Universitaria, 1957.
- Mendieta, Jerónimo de. *Historia Eclesiástica Indiana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Colección Cien de México. Estudio preliminar por Antonio Rubial García, 1997.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de las Ideas Estéticas de España*, Buenos Aires, Editorial GLEM, Colección Boreal, catorce tomos, 1942.
- Minois, Georges. *Historia de los Infiernos*, México, Ediciones Paidós, traducción del francés por Godofredo González, primera edición, 1994
- Monterrosa Prado, Mariano. *El Barroco en Tlaxcala*, México, Fundación Cultural Televisa A.C. Revista Saber Ver, número 38, 1998.
- Morera y González, Jaime Ángel. *Las pinturas coloniales del purgatorio*, México, U.N.A.M. 2000.
- Moreri, Luis. *El gran diccionario histórico o miscelánea curiosa de la historia sagrada y profana*, León de Francia, Hermanos Detournes Libreros, traducción del francés de Luis Moreri, 1753.
- Morgan, Genevieve. *The Devil, a visual guide to the demonic, evil, scurrilous and bad*. San Francisco, Chronicle Books, 1996.
- Mulcahy, Rose Marie. *A la mayor gloria de Dios y el Rey. La decoración de la real basílica del Monasterio de El Escorial*. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1992.
- Muller, Juan. *Manual de Ceremonias*, Barcelona, Editorial Litúrgica Española-Editorial Herder. Traducido del alemán por Manuel Trens, 1955.
- Navarrete Prieto, Benito, *Ignacio de Ríes*, Madrid, Edición Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001.
- Nieremberg, Juan Eusebio, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno. Crisol de desengaños, con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas y principales misterios Divinos*, Pamplona, herederos de Martínez, 1759.

- *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno. Crisol de desengaños, con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas y principales misterios Divinos*, Madrid, imprenta y librería de don Manuel Martín, 1757.

Nieto, Alonso *et alii* *Diccionario de las ciencias eclesiásticas*. Barcelona, Librería de Subirana Hermanos Editores, diez tomos, 1888.

Olmos, Andrés de. *Tratado sobre los siete pecados mortales*. México, UNAM, paleografía del texto nahuatl, versión española e introducción y notas de Georges Baudor, 1996.

Palomino de Castro y Velasco, Antonio. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid, M. Aguilar Editor, prólogo de Ceán Bermúdez, 1947

Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintura*. Madrid, 1956. Imprenta y Editorial Maestre. Edición del manuscrito original acabado el 24 de enero de 1638.

Palafox y Mendoza, Juan. *Luz a los vivos y escarmiento en los muertos*. Madrid, María de Quiñones, 1661.

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza Universidad, prólogo de Enrique Lafuente Ferrari, versión española de Bernardo Fernández, novena reimpresión 1994.

Pérez Sánchez, Alfonso, *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1992.

Perujo, Niceto Alonso *et al.*, *Diccionario de las Ciencias Eclesiásticas*, Barcelona, Librería de Subirán Hermanos, Editores, diez tomos, 1888.

---

Pinamonte, Juan Pedro, *Breves meditaciones sobre los novísimos, repartidas por los días del mes*, Murcia, Imprenta de Felipe Teruel, 1764

Platón. *Diálogos*. México, Editorial Porrúa, estudio preliminar de Francisco Larroyo, octava edición, 1969.

Pozo, Cándido. *Teología del más allá*. Madrid, Católica Biblioteca de Autores Cristianos, sección III no. 282, Historia Salutis, serie de monografías de teología dogmática, 1968.

Quaste, Johannes. *Patrología*, Madrid, BAC, edición española preparada por Ignacio Oñatibia, quinta edición, dos tomos, 1995.

Ramos Medina. Ramón. *Místicas y Descalzas. Fundaciones femeninas carmelitas en la Nueva España*, México, Servicios Condumex, S.A. de C.V. Primera edición, 1997.

Réau, Louis. *Iconografía de arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, colección Cultura Artística. Cinco tomos. Traducción del francés por Daniel Alcoba, 1977

Revilla, Federico. *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

Revilla, Manuel. *El arte en México durante la época antigua y el gobierno virreinal*, México, Editorial Porrúa, segunda edición, 1923.

Ricard, Robert. *La conquista espiritual de México*, México, Editorial Jus, traducción de Ángel María Garibay, 1947.

Rigaux, Beda. *Para una historia de Jesús-El testimonio del evangelio de Lucas*, Bilbao, Editorial Desclee de Brower, versión española de José Ángel Lasa, 1973.

Righetti, Mario. *Historia de la Liturgia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, edición española preparada por Cornelio Urtasun, dos tomos, 1955.

Rivadeneira, de, Pedro. *Vida de san Ignacio de Loyola*, Buenos Aires, Editora Espasa Calpe Argentina, Colección Austral, 1946.

Ripa, Cesare *et atl.* *Iconologie ou principales choses*, París, Chez Mathieu Guillemot, 1644.

Robles, Adolfo, *Obras y escritos de san Vicente Ferrer*. Valencia, Colección Sant Vicent Ferrer, Ayuntamiento de Valencia, 1996.

Rodríguez, Alonso. *Ejercicios de perfección y virtudes cristianas*, Madrid, Editorial Apostolado de la Prensa, octava edición, 1954.



- Rojas, Pedro. *Historia general del arte mexicano*, México, Editorial Hermes S.A., 1981.
- Roig, Juan Fernando. *Iconografía de los santos*, Barcelona, Ediciones Omega S.A., 1950.
- Rondet, Henri. *La historia del dogma*, Barcelona, Editorial Herder, 1972.
- Rosanas, Juan. *El purgatorio, tratado dogmático*, Buenos Aires, Editorial Poblet, 1949.
- Rouillard, Philippe. *Dictionnaire insolite des Saints*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1999
- Rubial, Antonio. *La Hermana Pobreza*. México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Seminarios. Estudio introductorio de Pedro Ángeles Jiménez, 1996.
- *El Convento Agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, IIH, 1989.
- Ruinart, Terodorico. *Las verdaderas actas de los Mártires sacadas, revistas, y corregidas sobre muchos antiguos manuscritos con el título de Acta Primorum Martyrum*, Madrid, Imprenta de Don Joachin Ibarra, impresor de Cámara de S.M. Traducidas al castellano (sin nombre de traductor), 1776.
- Rusell, Jeffrey Burton. *Lucifer, the Devil in the Middle Ages*. Ithaca, Cornell University Press, 1984.
- Saba, Agustín. *Historia de los Papas*, Barcelona, Editorial Labor S.A. Cuatro tomos, 1951.
- Sahagún, Bernardino de. *Historia General de las cosas de Nueva España*, México, Editorial Porrúa, novena edición. Biblioteca Porrúa, un solo tomo. Anotaciones y apéndices de Ángel María Garibay, 1997.
- *Coloquios de Doctrina Cristiana*, Universidad Nacional Autónoma de México, IIH. Edición facsimilar paleografía, versión del nahuatl y notas de Miguel León Portilla, primera edición 1986.
- *Adiciones, Apéndice a la Postilla y Ejercicio Cotidiano*. México, U.N.A.M., edición facsimilar, paleografía versión española y notas de J.O. Anderson, prólogo de Miguel León Portilla. Primera edición 1993.
- Salazar, Juan de. *La llave maestra para abrir el Cielo*, México, Imprenta de José Bernardo de Hogal, 1738.
- Sánchez Camargo, M, *La muerte y la pintura española*, Madrid, Editora Nacional, 1954.
- Santa Teresa, Silverio de. *Obras de santa Teresa de Jesús*, Burgos, Biblioteca Mística Carmelitana, Tipografía de El Monte Carmelo, 1919.
- Sebastián, Santiago et. Alt. *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, Zacatecas, Departamento Editorial de la Universidad autónoma de Zacatecas, 1995.
- *Iconografía e Iconología del arte Novohispano*, México, Grupo Azabache, Colección Arte Novohispano, 1992
- Serpi Calaritano, Dimas. *Tratado de purgatorio contra Luthero y otros herejes, según el decreto del SC Tridentino, con singular doctrina de SS DD griegos, latinos y hebreos*, Barcelona, Imprenta de Jaime Cefidart, 1603.
- Sigüenza, José de, *La Fundación del Monasterio de el Escorial*, Madrid, Aguilar Maior, 1988.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Parayso Occidental*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, facsímil de la primera edición de 1684, 1995.
- Sosa, Francisco. *El Episcopado Mexicano*, México, Edición de Editorial Innovación S.A., facsimilar del original de Editores Hesiquio Iriarte y Santiago Hernández, 1877.
- Toman, Rolf. *El Gótico*. Colonia, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, edición española, traducción del alemán de José García Pelegrín, 1999.
- Tornos, Andrés. *Escatología*. Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, dos volúmenes, serie Doctrina de la Esperanza, 1989.

- Torquemada, fray Juan de. *Monarquía Indiana*. México, Editorial Porrúa, colección Biblioteca Porrúa, cuarta edición traducida de la segunda de Madrid, de 1723 y primera de la Biblioteca Porrúa. Tres tomos, 1986
- Toussaint, Antonio. *Escenas en la vida de san Estanislao de Kostka*, Tepetzotlán. México, Ediciones de la Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978.
- Toussaint, Manuel. *Pintura Colonial Mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, IIE. Edición de Javier Moysén. Tercera edición, 1990.
- Tobar, Balthasar de, *Compendio Bulario Indico*, Sevilla, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, dos tomos, estudio y edición de Manuel Gutiérrez de Arce, 1954.
- Vasari, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos escritas por Giorgio Vasari, pintor aretino*, México, UNAM, Colección Nuestros Clásicos, (Selección), versión de Guillermo Fernández, 1996.
- Vargaslugo, Elisa *et alt. Juan Correa, su vida y su obra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, IIE. Cuatro tomos, cinco volúmenes, 1994.
- *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, IIE, 1992.
- Victoria, José Guadalupe. *Un pintor en su tiempo. Baltasar de Echave Orio*, México, UNAM, IIE. 1994.
- *Pintura y sociedad en la Nueva España. Siglo XVI*, México, UNAM, IIE, 1986.
- Vidal, Marciano. *Escatología Cristiana a la luz del Vaticano II*, Madrid, Editorial Perpetuo Socorro, 1965.
- Victoria Moreno, Dionisio. *Los Carmelitas Descalzos y la Conquista Espiritual de México*, México, Editorial Porrúa S.A. segunda edición, Colección Biblioteca Porrúa, 1983.
- Vorágine, Santiago de la. *La Leyenda Dorada*. Madrid, Editorial Alianza Forma, octava edición traducida del latín por fray José Manuel Macías. 1996.
- Virgilio. *La Eneida*. México, Editores Mexicanos Unidos, octava reimpresión, 2001.
- Walter, Eugen. *Primera carta a los Corintios*, Barcelona, Editorial Herder, 1977.
- Zorita, Alonso de. *Relación de la Nueva España*. México, CONALCULTA, colección Cien de México, dos tomos, 1999.

#### Anales y revistas:

- Franco Carrasco, Jesús. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 47, México, Universidad Nacional Autónoma de México, IIE, 1977.
- Victoria, José Guadalupe. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no 50/1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, IIE, 1982.
- Gerlero, Elena Isabel Estrada de. *Los temas escatológicos en la pintura mural novo hispana del siglo XVI*, México, revista *Traza y Baza*, núm 7 1979.

#### Catálogos:

- Las Edades del Hombre. El Arte en la Iglesia de Castilla y León*. Burgos, Diócesis de Castilla y León, patrocinada por la Caja de Ahorros de Salamanca y la Junta de Castilla y León. Comisario General José Eugenio Velicia Berzoza, 1988.
- Arte y Mística del barroco*. México, Colegio de San Ildefonso, publicación tripartita de la UNAM, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Gobierno de la Ciudad de México, 1994.

Consultas en el Directorio de Internet.

[www.newadvent.org](http://www.newadvent.org). Church Fathers, Apocrypha, Apocalypse of Paul, latin.

[www.newadvent.org](http://www.newadvent.org). Church Fathers, Apocrypha, Apocalypse of Jonh the Teologian.

[www.newadvent.org](http://www.newadvent.org). Church Fathers, St. Agustine, Enchiridion.

Bibliotecas y Archivos Consultados.

Archivo General de la Nación, México D.F.

Biblioteca Nacional, Madrid, España.

Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, Ciudad Universitaria, México.

Biblioteca del IIE, Ciudad Universitaria, México.

Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez, Madrid, España.