



Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras

El mal y el pecado representados en la iconografía del  
Diablo en los muros de los conventos virreinales del  
siglo XVI

Tesina para obtener el grado de Licenciado en Historia

PRESENTA:

Ernesto Millán Castillo

ASESORA:

Dra. Berta Gilabert Hidalgo

México 2014



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.

El mal es sólo el resultado del pecado, que se deriva del ejercicio del libre albedrío. Dios permite el mal para alcanzar el bien superior de la libertad.

Jeffrey Burton Russell

Dedico es trabajo a las mujeres que me quisieron y que ya no están a mi lado, a las que me aman y me brindan su compañía hoy en día. A la familia Millán en donde quiera que se encuentre, por su incondicional apoyo y por creer en mí.

GRACIAS



## **Presentación.**

Cuando inicié el estudio del proceso de evangelización en Nueva España traté de separar los acontecimientos inherentes a la acción bélica entre ambos bandos, para tener un panorama más claro y así poder entender la magnitud de esta labor.

La llegada de los primeros frailes al Nuevo Mundo me conmovió porque en sus acciones percibí una verdadera convicción para realizar su ministerio. Tratar a toda costa de implantar la religión católica para que los indígenas sustituyeran a los dioses locales, súbditos del Diablo, representantes del mal y del pecado, intentando salvar las almas de los nativos del castigo eterno. Esta idea, de entrada me resultó heroica por lo que representaba: trasladarse al otro lado del mundo, navegar aguas peligrosas, recorrer miles de kilómetros por un territorio hostil, desconocido y accidentado, idear formas eficaces para acercarse a una población desconfiada, lastimada por las heridas de la guerra y descorazonada por la destrucción, en gran parte de su mundo religioso.

Considero que estos frailes, hombres de vida sencilla poseedores de una gran cultura, de alma humanitaria, sufrieron por el aniquilamiento de miles de hombres, indígenas y europeos. Fueron capaces, en este escenario de devastación, de idear un proyecto reivindicador para edificar una Iglesia Indiana que fuera atractiva para atraer a su seno a los habitantes de un territorio que se habían mantenido alejado de la verdadera fe, según los frailes mendicantes.

Se enfrentaron a todo tipo de problemas para resolver sus necesidades más urgentes y así cumplir con su proyecto evangelizador que se denominaría más tarde, “conquista espiritual”.

El desarrollo de este proceso tuvo serios inconvenientes, en algunos territorios la nueva religión fue violentamente rechazada, quedando una

enorme población en franca rebeldía contra autoridades civiles y religiosas. Otra, en cambio, aceptó voluntariamente la conversión y otros más se adaptaron por conveniencia o complacencia.

La falta de recursos, a veces angustiante, el enfrentamiento con los encomenderos, militares y autoridades civiles para frenar el abuso que cometían contra los indígenas los puso en el centro de disputas, envidias y recelos.

Los preceptos del dogma católico son de suyo complicados, aun para los propios creyentes de esta religión. El concepto de Trinidad, el Juicio Final, el mal, el pecado y los castigos en el infierno, eran temas muy complicados para ser explicados a seres que se regían por parámetros religiosos, filosóficos y morales diferentes a los de los europeos.

Los misioneros de Dios, encontraron en la religión local puntos convergentes que les sirvieron de apoyo para que su labor evangélica no fuera tan tortuosa y lograr ganar la confianza de los indígenas y así convencerlos de que sus dioses eran la representación del mal y del pecado de los que el Diablo era su encarnación. Explicar qué papel jugaba Dios en el argumento divino era vital para la implantación de la nueva religión; sin embargo también resultaba de suma importancia hablar del Amo de la Oscuridad y de su relación con los seres humanos. Éste es el punto que me interesó y me llevó a hacer una serie de cuestionamientos, sobre la forma y los distintos métodos que utilizaron los frailes para mostrar y enseñar a los conversos, la influencia y el acecho del Diablo para hacerlos caer en el pecado, pero también mostrarles los castigos que les esperaban al morir si caían en sus tentaciones.

Cuando vi por primera vez las pinturas relacionadas con el Infierno en la capilla abierta del exconvento de Actopan, quedé admirado por la magnitud del proyecto, traté de estudiar con más detalle el mensaje que se desplegaba ante mis ojos e imaginé a los indígenas, contemplando esas

escenas llenas de diablos con horriblos instrumentos de tortura y el dolor de las almas en pena condenadas a las llamas del infierno y reconocí que fue un forma eficaz y directa de reforzar a través de la imagen un discurso hablado.

En un principio, el motivo para realizar este trabajo fue estudiar la iconografía del Diablo, como representante del mal, para conocer cómo había sido el proceso de formación de la imagen diabólica a través de los siglos, y descubrir posibles elementos adquiridos en el Nuevo Mundo y así entender por qué se convirtió en una figura que se arraigó fuertemente en la mentalidad de los habitantes del virreinato, logrando sobrevivir siglos después.

La figura del Diablo no puede estudiarse por sí sola, al menos como yo lo había pensado, ya que pertenece a una larga etapa evolutiva que involucra las diversas facetas del hombre en la sociedad: la religión, la moral y la filosofía, son algunas de las corrientes del conocimiento y de la fe que se ven involucradas para entender la naturaleza de este ser y su misión en la creación del proyecto universal.

Las imágenes que revisé en los diferentes conventos virreinales, me enseñaron que el problema de la maldad y el pecado, en la iconografía del Diablo en el Nuevo Mundo, era mucho más compleja de lo que suponía; empecé a entender que las imágenes obedecían a otros motivos y no solo a los didácticos, como siempre lo había creído. Pensar en el contexto de tiempo y espacio en el que fueron creadas, sin tomar en cuenta qué tanto fue alterado o modificado su estilo original, me llevó a hacer una revisión de esa sociedad virreinal en sus puntos más representativos.

Las formas de pensamiento que desarrollaron los distintos grupos étnicos que convivieron en Nueva España, pasando la mitad del siglo XVI, unas festivas y otras censuradas, fueron punto focal para comprender cómo concebían el mal, el miedo y la angustia que les provocaba el Diablo y todo

lo que lo rodeaba, principalmente saber de su estadía con él en su morada, cuando su alma abandonara su cuerpo. No obstante, una parte de la población, y a pesar de la advertencia de los castigos del infierno pintados en los muros, continuo buscando medios alternativos para encontrar los caminos que los condujeran a una situación de consuelo y fe, aunque estos medios fueran censurados por la Iglesia.

Todo esto me dio un panorama general para entender y acercarme al pensamiento de los hombres del siglo XVI, que habitaron Nueva España y darme cuenta de que el Diablo tuvo un papel de mayor importancia del que muchas veces le atribuimos, para ellos era real y su contacto era cercano para incitarlos a cometer actos de maldad y pecado.

En cuanto a las pinturas, existen elementos propios de la imaginación de los pintores indígenas que realizaron las figuras de los diablos y del entorno infernal, como: formas zoomorfas inspirados en animales regionales, colores muy relacionados con los que se manejaban en tiempos prehispánicos, el estilo presenta un sincretismo evidente de las escuelas europeas pero con reminiscencias indígenas, dando como resultado obras únicas y originales.

Entiendo que una tesina es un espacio muy breve para desarrollar un tema de esta naturaleza, por su abundancia y complicada temática, pero quedo satisfecho porque esta pequeña investigación me permitió acercarme de una manera más profunda a un tema que siempre me había interesado, despertando en mí la vocación para la investigación, que los historiadores deberíamos de cultivar durante toda nuestra formación.

De antemano, pido disculpas por mis errores y limitaciones, que son muchas, pero que gracias a la paciencia y dirección de la Dra. Berta Gilabert Hidalgo fueron menos. Por lo cual le debo toda mi gratitud y admiración como persona y profesional en la materia.

# Índice.

## Presentación

**Introducción**..... 2

**I.** ¿Quién es el Diablo? Generalidades. .... 10

**II.** La iconografía del Diablo, conventos

  europeos hasta el siglo XVI. .... 17

**III.** El mal y el pecado, representados en la figura del Diablo

  en Nueva España, siglo XVI. .... 42

**IV.** La iconografía del Diablo en las pinturas conventuales novohispanas  
del siglo XVI:

  Acolman, Tetela del Volcán, Actopan,

  Cuitzeo, Santa María Xoxoteco, Tecamachalco. .... 57

**Conclusiones**..... 85

**Bibliografía, Fuentes.**

## **Introducción.**

La sociedad novohispana, pasando la mitad del siglo XVI, necesitaba sentar las condiciones mínimas de convivencia mediante instituciones políticas basadas en las de España. La conquista armada había dejado hondas huellas en los sobrevivientes de la guerra. La zozobra por la inseguridad económica y la necesidad de legitimar un gobierno obligó al rey a enviar a un hombre de su confianza como Virrey de Nueva España. En 1535 Antonio de Mendoza, tras haber sido embajador en Hungría fue designado primer Virrey de Nueva España con el objetivo de reforzar el poder real, amenazado por los abusos de la segunda Audiencia, se trasladó a México con la intención entre otros asuntos, de limitar el poder que aún conservaba Hernán Cortés.

A continuación emprendió una serie de acciones que Carlos V consideraba necesarias para asentar el gobierno de España, como el censo de la población, la reorganización de la administración, la reducción de los tributos a la población indígena, etc. En el campo cultural se ha de destacar la creación del Colegio Imperial de Santa Cruz en Tlatelolco, la Universidad de México (1545) y la introducción de la imprenta. Antonio de Mendoza confirmó que entre sus muchos problemas el que tenía que resolver urgentemente era el que representaba Cortés y su enorme marquesado con 23 mil vasallos.

La solución a dicho problema era mantener ocupado al conquistador, y para eso le exigió don Antonio satisfacer las capitulaciones de 1529, concertadas entre él y la reina Juana para emprender exploraciones en busca de tierra de especiería e islas perlíferas. Mas como ni aun así era posible gobernar con un hombre de la importancia de Cortés a su lado, el Virrey se las ingenió para que el Rey lo arraigara en la corte española a

partir de 1540, así que don Hernando quedó imposibilitado para ejercer cualquier acción en el Nuevo Mundo hasta el día de su muerte.

Las relaciones entre españoles e indígenas, había sido una preocupación de primer orden en las disposiciones testamentarias de la reina Isabel. El testamento de Isabel inspiró cédulas pragmáticas, mandamientos y demás disposiciones reales para el gobierno de las Indias sin apartarse de lo que la soberana llamaba “su principal fin” que no era otra cosa que la recomendación que hizo la reina a su esposo, hija y yerno para que los indios en Nueva España fueran tratados con justicia, sin agravio alguno en su persona ni en sus bienes.

El emperador Carlos y sus sucesores en el trono español fueron celosos guardianes de las peticiones isabelinas, y por esa razón Mendoza, apenas llegado a Nueva España, cifró sus propósitos en tres objetivos: salvar a los naturales de los abusos y arbitrariedades, terminar de incorporar a las poblaciones rebeldes que se negaban a aceptar la fe cristiana, -este objetivo de suma importancia para la pacificación de las zonas que estaban siendo colonizadas por pobladores hispanos- y por último respetar en cuanto fuese posible las costumbres, instituciones y derechos indocristianos. El interés real de los primeros virreyes por establecer vínculos de convivencia y respeto con los pueblos de indios quedó de manifiesto en 1550 cuando el Virrey Luis de Velasco ordenó la liberación de los indios que no fuesen legalmente esclavos, prohibió sus servicios personales, limitó su tributación en términos de justicia, fundó colegios para ellos y prohibió emplearlos para el servicio de carga.

El poder político se ejercía en una complicada organización donde se relacionaban el Virrey, la Audiencia, los corregidores y alguaciles. La centralización del poder político se inicia muy tempranamente en Nueva España y de la mano aparece el sistema administrativo de venta de

empleos públicos que se caracterizaba, entre otras cosas, por la provisión de los mismos a través de subastas que a muy pocos dejaba satisfechos.

Moral y administrativamente este sistema era muy malo, si se ve desde el punto de vista social era peor todavía, ya que al asignarse algunos puestos al mejor postor<sup>1</sup>, los empleos paraban en manos de los pudientes, en el mejor de los casos para satisfacer su vanidad, y en el peor para enriquecerse más y ahondar las desigualdades ya de por sí críticas. También fue deplorable la institución de los donativos por cédula real pues para salvar los apuros financieros de la metrópoli mediante la cooperación ciudadana conducía irremediabilmente a que los donantes –siempre los acaudalados- se las arreglaran para recuperar más tarde sus donativos mediante la extensión de sus privilegios.

Pero no sólo el ámbito político preocupaba a las autoridades virreinales para diseñar el cuerpo de la nueva ciudad, existían otros que necesitaban la atención urgente de sus dirigentes civiles y religiosos. En ese sentido la economía representaba el reto inmediato a solucionar y en las décadas siguientes a la caída del imperio mexica, las autoridades coloniales se dedicaron a buscar los mecanismos que permitieran a los conquistadores subsanar los gastos que generaban las incipientes instituciones eclesiásticas y de gobierno. Si bien la agricultura y la ganadería redituaban ganancias considerables, fue la minería, la actividad preponderante que aportaría los grandes capitales para mantener satisfechas a las masas de

---

<sup>1</sup> Enrique flores Cano en su ensayo, *Etnia, Estado y Nación*, explica que, al ponerse a la venta los puestos de corregidor, justicia, hacienda pública, y algunas veces hasta el mismo cargo de virrey o las más altas dignidades eclesiásticas y otros, cualquiera que pudiera pagar tenía la oportunidad de hacerse de estos cargos.

Europeos locales y los que llegaban a Nueva España con el propósito de comenzar una vida llena de riquezas y comodidades<sup>2</sup>.

Con el permiso del Rey se ocuparon tierras y se licenció la explotación de tierras en el norte del país. Nuño Beltrán de Guzmán, aventurero, político y conquistador, fundó la provincia de Nueva Galicia comenzando con la invasión de una amplia zona no explorada que pertenecía a los grupos, llamados chichimecas que libraron una larga y desgastante guerra para defender sus territorio, aunque después de cinco décadas finalmente fueron sometidos por los españoles y con esto lograron abrir el camino a la ruta de las zonas mineras. El descubrimiento de la plata y su explotación le permitió al gobierno virreinal implantar un verdadero sistema económico.

Esta primera etapa fue sumamente difícil, ya que la minería no existía como industria en Mesoamérica y esto representaba un desconocimiento total de cualquier técnica por parte de los indios; por otro lado lo accidentado del paisaje dificultaba el tránsito y el acarreo de herramientas y pertrechos militares para custodiar el azogue, material indispensable para la amalgamación de la plata. La transformación del paisaje se fue dando poco a poco según las necesidades de los mineros: caminos bien trazados y comunicados, la introducción de animales de carga fueron haciendo cada vez más atractiva esta actividad tan llena de riesgos, físicos y monetarios, la proliferación de centros humanos que se movían al ritmo de la creación de nuevas minas fue haciendo una actividad comercial muy dinámica que se registraba en los mercados locales. La minería generó

---

<sup>2</sup>Philip, W. Powell, en *La guerra chichimeca*, apunta que las minas sobre todo las que se encontraban en Zacatecas, se convirtieron en un punto focal para la realización del gran sueño de los españoles llegados a N.E. para hacerse ricos en un corto lapso de tiempo.

cuantiosos ingresos a la tesorería virreinal, por el famoso quinto real que junto con otros porcentajes, se aplicaban a la producción metálica, sin tomar en cuenta la fuga de impuestos que se realizaban por el contrabando de plata que no era registrado. La mayoría de los trabajadores forzados laboraban en minas relativamente cercanas a la capital del virreinato, un gran número de estos trabajadores eran libres y recibían un salario a diferencia de los esclavos negros, que eran empleados para la fase de refinación, ya que no aguantaban el rigor del trabajo en las profundidades de las minas. Esta actividad, antes inusual en estas tierras, produjo en la población estragos físicos causados por el manejo de sustancias tóxicas como el mercurio<sup>3</sup>.

En cuanto a la religión, se podría pensar que la labor de los primeros frailes llegados al Nuevo Mundo había dejado unos sólidos cimientos para que en la segunda mitad del siglo XVI se culminara el proyecto ideado por los evangelizadores. Sin embargo no sólo los indígenas persistían en sus prácticas idolátricas, sino que en algunos puntos lograron confundir y hasta contagiar a ciertos españoles y negros que vivían entre ellos. Las prácticas de ocultamientos de ídolos entre los símbolos cristianos fue una de las estrategias preferidas de los indígenas para preservar parte de su antigua religión, el nahualismo y la recurrencia a utilizar pócimas con plantas para lograr prodigios sobrenaturales sumados con elementos de magia traídos de otras latitudes –sobre todo del Caribe y de África- le daban a la sociedad colonial un ambiente de duda y de desasosiego que se

---

<sup>3</sup> José fuentes Mares en su obra, *Biografía de una nación*, habla de los “azogados”, gente contaminada por el azogue que después de terribles padecimientos moría.

reflejaba entre los eclesiásticos, quienes pensaban que el problema de la idolatría se extendía preocupantemente.<sup>4</sup>

Ahora bien, constatar que el cristianismo y la idolatría indígena, vistos como conjuntos culturales tienen puntos en común, lleva a discernir lo verdadero de lo falso en este caso lo divino de lo demoníaco, ante los ojos de la religión cristiana. Los confesores eran los indicadores más confiables para saber qué sucedía en la mentalidad del indígena y mediante severos cuestionamientos, tratar de descubrir bajo sus múltiples rostros la influencia del Diablo en las persistentes idolatrías.

Muy a su pesar se dieron cuenta de que el camino andado se desdibujaba y que muchos de los religiosos de la segunda etapa de evangelización, producto de la duda y de la falta de convicción, manifestaron un alto grado de indiferencia, desinterés y hasta complicidad en la proliferación de diversas idolatrías entre las castas que conformaban la sociedad novohispana en la segunda mitad del siglo XVI, que es el tiempo revisado en este trabajo, pero la vigilancia y el escrutinio no sólo eran dirigidos a las castas inferiores, sino también a criollos y peninsulares. El pecado y el mal podían incubarse en todos los estratos sociales sin respetar condición de sexo ni edad.

Varios cronistas coinciden en describir a la sociedad de esta época muy susceptible a los excesivos placeres: la lujuria, la lascivia, la holgazanería y la embriaguez eran actitudes que obligaban a los frailes a pensar que se estaba gestando una sociedad que vivía y convivía en el pecado y la decadencia, elementos idóneos para que el eterno corruptor del hombre reclamara un territorio que había servido como su morada por siglos, - según la visión de los primeros evangelizadores-. Por consecuencia la batalla con el Diablo se encontraba en un punto en el que el proyecto

---

<sup>4</sup> Solange, Alberro, *Del gachupín al criollo*, cap. "El incierto territorio de lo religioso".

evangelizador tenía que ser reforzado y retomado para no perderla. La evangelización no sólo se debilitaba en la metrópoli novohispana, en algunos territorios no se había hecho presente y en otros había encontrado una feroz resistencia. Las órdenes mendicantes no podían cubrir tan vasto territorio y los resultados de su labor eran severamente cuestionados por las autoridades civiles y eclesiásticas. La necesidad por expandirse territorialmente y ejercer una mayor influencia entre la población indígena sin convertir –para llevar agua a su molino- obligó a los frailes de las distintas órdenes a reclamar y pelear mayores privilegios económicos a la Corona y al Papa; los grandes proyectos arquitectónicos de mediados del siglo XVI en Nueva España surgen de esa necesidad manifiesta de delimitar extensos territorios para su causa (que no me atrevo a decir, si económica, política, religiosa o todas juntas); comenzaron su peregrinar por la accidentada y peligrosa geografía novohispana para dejar testimonio de su infatigable labor en los lugares más insospechados que pudiéramos imaginar a través de un largo proceso que incluía la edificación de iglesias y conventos.

Las construcciones requirieron de una mano de obra abundante y calificada: albañiles, decoradores, carpinteros y en especial pintores, no porque estos fueran especiales o más importantes, sino porque parte de esta investigación está ligada a su trabajo. Las representaciones gráficas que tienen como tema, entre otros, la representación del Diablo en los ex conventos agustinos, franciscanos y dominicos son los de mi interés y trataré de explicar mediante la revisión de los aspectos ya señalados: económicos, políticos y religiosos, los posibles motivos que tuvieron las órdenes mendicantes para incluir estas imágenes en sus centros religiosos. Si bien en una somera revisión queda claro que estas iconografías no formaban parte del proyecto inicial de evangelización, por el tiempo en el que fueron

ejecutadas, y porque la dinámica social de esa época se movía ya con otros resortes muy diferentes a los que encontraron los frailes primitivos.

Las pinturas resultan muy interesantes, aparte de su valor artístico, por lo que nos dicen simbólica y contextualmente pero también por lo que no dicen. Y esto abre un abanico de tesis, razonamientos y conjeturas que nos permiten conocer y ahondar más en un periodo muy poco estudiado de la historia de México para conocer la manera en como concibieron los frailes y la sociedad de ese tiempo el mal y el pecado, y la forma en que los confrontaron para recuperar la fe y pensar que era posible implantar el reino de Dios en el Nuevo Mundo. En ese sentido las imágenes se convierten en un vivo testimonio de los temores y miedos que embargaban al hombre novohispano del siglo XVI.

Sin embargo su mensaje no estaba dirigido sólo a la población indígena, ya que en algunos fragmentos en las pinturas de Actopan y Xoxoteco se pueden apreciar hombres blancos, ricos y pobres, mujeres europeas, no sólo nativas. La primera duda que viene a mi mente es plantear, en realidad a quién iban dirigidas estas imágenes, si ya no era la preocupación latente el adoctrinamiento y la evangelización de la población indígena, porque una parte considerable del territorio estaba conquistado y convertido y una segunda generación de indígenas eran conversos y en gran medida por propia voluntad. ¿Por qué preocuparse entonces en invertir tiempo y esfuerzo en realizar pinturas que tuvieran temas de esa índole? Acaso el temor de la Iglesia de perder sus canonjías por un probable fracaso en su misión evangelizadora era real y la interrupción de sus programas inmersos en el proceso evangélico ponía en riesgo el poder político y económico adquirido en el Nuevo Mundo.

Si el pecado y el mal estaban representados en la figura del Diablo y se le reconocía como un temible acechador en una sociedad permeada por

dudosos códigos morales y religiosos, era razonable la preocupación no sólo de las órdenes religiosas sino de la Iglesia en su totalidad. Estas imágenes que revisé de los conventos de Acolmán, Tetela del Volcán, Actopan, Mexquititlan, y Tecamachalco, significaron acaso un último intento de los frailes que aún se preocupaban por llevar el evangelio a las zonas no convertidas, utilizando un método distinto al que recurrieron sus antecesores, o las imágenes se crearon pensando en frenar los abusos y los excesos en los que estaban cayendo los criollos, peninsulares pero también los indígenas ya cristianizados y los mestizos. Porque si la idolatría era perseguida y castigada en los indígenas, negros y mestizos, en los europeos resultaba insoportable ante los ojos de la Iglesia que veía en ellos –al menos en teoría- a los depositarios de los valores más altos nacidos en el seno de la religión católica.



## I. ¿Quién es el Diablo?

Desde tiempos remotos han escrito acerca de este personaje historiadores, teólogos, filósofos y artistas y poco hay que agregar a todo lo que se ha dicho sobre él. Pero considero que una revisión general de su naturaleza es necesaria para resaltar la influencia que ha tenido en el hombre a través de la historia y su relación con el mal y el pecado y cómo su imagen se fue conformando hasta llegar al siglo XVI para quedar plasmado en los muros de los conventos novohispanos.

El Diablo es el ángel rebelde que por decisión propia se atrevió a desafiar a Dios, convocando a otros como él, formó un ejército para luchar contra los ángeles que defendían al Padre Supremo. Después de la batalla perdida fueron lanzados al abismo y condenados a ser seres de la oscuridad, habitantes del infierno.

En el principio del mal está él: la criatura perfecta cuyo nombre antiguamente significaba la estrella de la mañana. Lucifer, portador de luz, se liga al mito de la caída del ser celeste, y de hecho se define en la figura del Diablo, que se encuentra en el profeta Isaías (14.12) una designación precisa.<sup>5</sup>

Existen otros pasajes bíblicos que narran la caída del ángel rebelde, en el apocalipsis de san Juan se lee:

Entonces se entabló una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles combatieron con la serpiente. También la serpiente y sus ángeles combatieron, pero no prevalecieron y no hubo ya en el cielo lugar para ellos (12,7-8).<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup>Massimo, Centini, *El ángel caído*, Barcelona, De Vecchi, 2004, p. 5

<sup>6</sup>Corrado, Balducci, *El Diablo, existe y se puede reconocerlo*, Colombia, Paulinas, 1990, p. 18

La figura del Diablo ha sido siempre objeto de reflexión, tanto por parte de los teólogos cristianos como hebreos y musulmanes. En general, su historia está marcada por algunos aspectos muy definidos que la hacen concordante en diversas religiones anteriores a la judeocristiana: Luzbel (ángel supremo), la rebelión contra Dios, caída con sus secuaces al Infierno, encadenamiento en el Infierno hasta el Juicio Final. Sin embargo los motivos que llevaron a este ángel a rebelarse contra su creador, no son del todo claros y hoy en día son tema de discusión. A lo largo del tiempo se han planteado varias hipótesis pero son cuatro las que más se repiten en la historia de este personaje: la soberbia, el orgullo, la desobediencia y la lujuria. También es coincidente la premisa de que desde el origen el Diablo es la representación del mal y el pecado en el hombre, -hablando solamente en el aspecto religioso, eje temático de este trabajo- al respecto Jeffrey Burton apunta.

El Diablo es la personificación del principio del mal. Algunas religiones lo han considerado independiente del buen Dios, y otras como creación suya. De cualquier manera, el Diablo no sólo es un demonio, un espíritu mezquino y limitado, sino la personificación sensible de la fuerza del mal, que quiere el mal y lo dirige.<sup>7</sup>

En su relación con el hombre impera el engaño y la tentación para desviarlo y corromperlo, con el único motivo de alejarlo del camino del bien y de esta manera triunfar sobre la obra de Dios, destruyendo al posible instrumento que lo obligó a desafiar al Todo Poderoso.<sup>8</sup> ¿Por qué permite Dios el mal?, es una cuestión que no ha podido ser determinada y ha suscitado a lo largo de la historia en los diversos campos del conocimiento

---

<sup>7</sup> Jeffrey, Burton, *Satanás: la primitiva tradición cristiana*, México, FCE, 1986, p. 26

<sup>8</sup> En su texto, Corrado Balducci, anota que según la hipótesis sostenida por algunos de los más antiguos padres, tales como san Justino, Tertuliano, y san Irineo, la rebelión celeste fue a causa de los celos y la envidia que sentían ciertos ángeles por el hombre.

y de la religión las más variadas hipótesis, pero ese planteamiento de suyo interesante no forma parte de este trabajo, al menos en su esencia.

Con respecto a la maldad primigenia del Diablo y por qué Dios como un ser poderoso permite su existencia Massimo Centini nos explica.

Dios permite el mal de la materia y el mal del alma, pero no lo crea ni lo causa, afirman los teólogos. Por tanto, en el universo creado por Dios la privación no fue eliminada, sino admitida y contemplada. Cada cosa está en su lugar, cada criatura, obra y suceso contribuiría en la armonía general demostrando así que el mal también tiene un papel, una localización precisa.<sup>9</sup>

Pese a que Dios concede el mal, confía en la sabiduría de los hombres para alejarse de él, dejando a su libre albedrío la capacidad para escoger el camino de la salvación a través de la fe, no obstante permite que la naturaleza del mal sea representada en la figura del Diablo dándole un amplio margen de acción para poner a prueba con sus tentaciones al hombre, en una relación de mutua cooperación entre dos entidades aparentemente irreconciliables.

Dejando de lado las características de la personalidad del Diablo y con todas las implicaciones culturales que se conjugan en torno a la iconografía del Diablo, haré un análisis general de la transformación que sufrió hasta adquirir rasgos característicos hasta su llegada al Nuevo Mundo, con los inevitables estereotipos y contradicciones. En general en el imaginario influenciado por la tradición cristiana, el Diablo es la expresión de una estructura en la que participan elementos figurativos y simbólicos de distinto origen. Su aspecto es predominantemente horrendo, pero no faltan los diablos con tonos grotescos, especialmente en la cultura

---

<sup>9</sup> Centini, Op. Cit., p. 19

popular. En la conciencia cristiana, el Diablo adopta, desde siempre, aspectos múltiples y se carga de atributos monstruosos, originados por influencias externas y multiculturales, pero también por arquetipos comunes. Ciertamente, la presencia de reminiscencias de divinidades paganas demonizadas por la Iglesia, que en su esfuerzo evangelizador puso en evidencia todos los matices demoniacos, convirtiéndolo en parte del imaginario popular a través de un mecanismo de reconocimiento, que buscaba en la vida cotidiana los signos de una criatura destinada a resaltar su otredad y, por consiguiente, su condición de ser terrible. El aspecto monstruoso del Diablo, resultante de las manipulaciones formales de divinidades paganas y con la complicidad de cierta tradición apocalíptica, arraigó en la cultura cristiana occidental con su eco de terror. En la religión católica Dios representaba lo divino, lo bueno, la luz y la salvación del alma, por el contrario, el diablo era sinónimo de oscuridad, de maldad y de la condenación del hombre. Sin embargo este ser entra en vigor en una época tardía de la cultura occidental.

Los elementos dispares de la imagen demoniaca existían desde hacía mucho tiempo, pero sólo alrededor del siglo XII o del siglo XIII ocupan un lugar decisivo en las representaciones y en las prácticas, antes de desarrollar una entidad imaginaria terrible y obsesiva a fines de la Edad Media.<sup>10</sup>

La invención del diablo y el infierno sobre la base de un modelo radicalmente occidental no es solo un fenómeno religioso de gran importancia, traduce el surgimiento de un concepto unificador compartido por el papado y por los grandes reinos, aun cuando esos poderes den prueba de una vigorosa competencia para manipular los beneficios en su

---

<sup>10</sup>Robert, Muchembled, *Historia del diablo siglos XII-XX*, México, FCE, 2002 p. 20

provecho. Nos dice Robert Muchembled en su *Historia del diablo siglos XII-XIX*

El diablo adopta por esto innumerables apariencias. Como animal, vacila entre la tradición judeocristiana y los dioses asociados a forma vivas por los paganos. Si bien la marcada huella cristiana excluye al cordero, incluso al buey o al asno, no logra imponer la opinión de San Pedro, según Lucifer es un león rugiente. En otro plano la serpiente del Génesis se confunde con fácilmente con el dragón pagano. El macho cabrío una de las formas preferidas del diablo, quizá deba este privilegio a su antigua asociación con Pan y Thor.<sup>11</sup>

Diversos historiadores señalan otras características importantes, como el color, en ese sentido la raza negra es la que vincula esta característica con la iconografía demoniaca. Al respecto Berta Gilabert nos dice,

existía una vinculación mental de ciertos sectores de la sociedad, tanto europea como novohispana, de la simpatía de los negros hacia el mal y los entes demoniacos. La política de esclavitud, sometimiento y discriminación racial hacia los negros se basaba en la idea de que eran espíritus inferiores cercanos al mal.<sup>12</sup>

De acuerdo con un simbolismo frecuente en muchas civilizaciones paganas, también podía ser rojo y aparecer vestido de ese color o llevar una barba flameante, en ocasiones se le representaba ataviado de verde. El Concilio de Toledo, en el año 447, lo describía como un ser grande y negro

---

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 27

<sup>12</sup> Gilabert, Berta, *Las caras del Maligno Nueva España, siglos XVI al XVIII*, tesis para obtener el grado de doctora en Historia, México, UNAM, p. 42

que despedía un olor sulfuroso, con cuernos y garras, orejas de asno, ojos centellantes, dientes rechinantes, y dotado de un gran falo.<sup>13</sup>

Los instrumentos de tortura con los que lo dotaron los imaginativos artistas gráficos, apoyados en fuentes escritas, también se fueron modificando y pasaron a ser desde una enorme púa, un tridente, un garfio. Para redondear una imagen aterradora, el Diablo cumplía con el rol de colaborador de Dios. Según nos comenta Luther Link

Al Diablo se le dio una rebañadera para sugerir que éste cooperaba con Dios en el propósito de torturar a los condenados, lo que a su vez implica que el papel principal del Diablo no es tanto el de adversario de Dios, sino él de su cómplice.<sup>14</sup>

Volviendo a la historia iconográfica del Diablo, es al final del gótico que la imagen del Diablo resurge con más fuerza gracias a los grandes programas pictóricos encargados por aquellos que detentaban el poder eclesiástico. Como apunta Robert Muchembled, los signos del poder de Lucifer se acentúan en lo sucesivo por su estatura superior a la de los otros demonios, su posición sentada y más excepcionalmente por ceñir una corona. En los frescos europeos el Diablo se convierte en un ser monstruoso e inmenso predominante en las composiciones pictóricas.

En Francia o en Inglaterra Lucifer se convierte en un monstruo voraz alrededor del año 1200 y a partir de la segunda mitad del siglo XIII, en los frescos italianos, se le descubre (al Diablo) dotado de más de dos bocas glotonas, de las cuales una se sitúa en el bajo vientre y las otras fauces terribles diseminadas en el resto del cuerpo. Oral y anal a la vez, engulle y defeca incesantemente a los condenados.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Este atributo sexual se relaciona con Priapo, personaje de la mitología griega

<sup>14</sup> Luther, Link, *El diablo: una máscara sin rostro*, Madrid, Síntesis, 2002, p. 18

<sup>15</sup> Muchembled, Op. Cit., p. 39

En estas composiciones tal vez las más aterradoras, inspiradas probablemente, en la obra de Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, encuentro la síntesis gráfica de un proceso que abarcó muchos siglos, en relación con la forma casi definitiva de cómo se fue diseñando la iconografía del Diablo y cómo este modelo sería importado al Nuevo Mundo, con variantes locales alimentadas por el imaginario indígena bajo la dirección de los frailes de las distintas órdenes mendicantes encargados de la edificación y decoración de estos inmensos conjuntos arquitectónicos.

La imagen del Diablo se liga al comportamiento de los habitantes de la capital nohispana y queda establecido en los muros de los conventos como un referente de advertencia y castigo para aquellos que ignoren los lineamientos de la religión católica. El papel del Diablo como protagonista central en estos esquemas pictóricos a diferencia de los europeos, a mi juicio quedó de lado, pero entiendo que su esencia de maldad y corrupción está representada en los innumerables diablillos que los decoraron, para convertirse a la vez en un elemento, que, por un lado tienta y persuade al hombre para caer en pecado, pero también se convierte en el castigador del mismo pecado del cual es objeto. Es difícil saber en qué medida estas imágenes cumplieron con la misión para la que fueron concebidas, lo que es innegable es que son un testimonio real de la preocupación que tenía la Iglesia ante el acecho y presencia del Diablo en la mentalidad de los habitantes de Nueva España.



## **II. La iconografía del Diablo, conventos europeos hasta el siglo XVI**

A partir del siglo XVI el papado en Roma empezó a perder su hegemonía ya que los reyes luchaban por aumentar su poder extendiendo su autoridad sobre el clero cuya riqueza ambicionaban y trataron de reducir los derechos del Sumo Pontífice. La oposición contra la Iglesia romana se hizo particularmente violenta en Alemania donde los arzobispos habían acumulado un fuerte poder político, gobernando como verdaderos príncipes sobre extensos territorios germanos. Los feligreses alemanes protestaban contra las grandes sumas de dinero que se colectaban en Alemania y se enviaban a Roma.

Causa de especial indignación era la venta de las indulgencias mediante las cuales, con el pago de una cierta cantidad de dinero, el pecador podía disminuir su tiempo de estancia en el purgatorio e incluso librarse de su paso por él. En el año de 1517 el fraile agustino Martín Lutero publicó 95 tesis en que protestaba, entre otros temas contra los abusos que se cometían con la venta de indulgencias. Como resultado de sus meditaciones y de la lectura de las Sagradas Escrituras llegó a la conclusión de que la salvación sólo era decidida por Dios, sin requerir de los sacramentos, de las ceremonias de la Iglesia ni del sacerdote. Mientras que la Iglesia católica enseñaba que la única salvación del hombre, era a través del apego y de la sumisión hacia la Iglesia.

A raíz de esta postura, en el año de 1520 el Papa excomulgó a Lutero y lo tachó de hereje, enemigo de la Iglesia católica. El emperador Carlos V convocó a la Dieta de Worms<sup>16</sup> y citó a Lutero para dirimir su caso. Este

---

<sup>16</sup> La dieta de Worms fue una asamblea donde acudieron los príncipes del Sacro Imperio Romano Germánico, llevada a cabo en Worms Alemania, presidida por Carlos V donde se pretendía resolver el caso de Lutero.

fue invitado a retractarse de sus ideas, mas Lutero se negó e insistió en que sólo las Sagradas Escrituras contenían la verdad argumentando lo siguiente:

A menos que no esté convencido mediante el testimonio de las escrituras o por razones evidentes ya que no confio en el Papa, ni en su Concilio, debido a que ellos han errado continuamente y se han contradicho me mantengo firme en las escrituras a las que he adoptado como mi guía. Mi conciencia es prisionera de la palabra de Dios amén.<sup>17</sup>

El emperador, apoyado por los príncipes que se mantuvieron fieles a la Iglesia romana, acordó proscribir a Lutero y condenarlo a las penas que recaían sobre los herejes. Pero la semilla del protestantismo ya se había esparcido por muchas regiones de Europa logrando muchos partidarios entre ellos príncipes y reyes. Siendo el principal Enrique VIII quien adopto en Inglaterra el protestantismo, creando uno de los cismas más preocupantes para la Iglesia católica, sumiéndola en una crisis de credibilidad; esto obligó a los religiosos a diseñar nuevas estrategias para combatir y contrarrestar los efectos de la Reforma luterana.

La Contrarreforma permitió a la Iglesia reafirmar su posición en Europa e iniciar la evangelización de los nuevos territorios descubiertos en ultramar. En este ambiente de desconfianza y descontento se avivaron las doctrinas heréticas y con el fin de impedir su propagación el papado reorganizó el Tribunal de la Inquisición y lo colocó bajo la vigilancia de la congregación del Santo Oficio (1543) y estableció la lista de los libros prohibidos.

La inquisición se desarrolló en la Edad Media como un instrumento eficaz para hacer frente al problema de la herejía que, en el siglo XII se había

---

<sup>17</sup> Lucien, Fevre, *Martín Lutero, un destino*, México, FCE, 1994, p. 169

convertido en una seria amenaza para la Iglesia católica. Y aunque la palabra herejía se relaciona constantemente con lo demoníaco no era así,

Literalmente, herejía significaba selección, y en aquella época nadie se atrevía a poner en duda la enormidad del pecado de seleccionar las creencias en vez de aceptar íntegra la fe de la Iglesia, salvo, naturalmente, los propios herejes<sup>18</sup>.

El terrible impacto de las reformas luteranas y la respuesta intolerante de la Iglesia católica, daría como resultado una mirada retrospectiva destinada a comprender el papel que jugaba el hombre en un mundo que por un lado se comprimía y por otro se extendía maravillosamente más allá de lo imaginado.

Algo había cambiado en lo más profundo en el pensamiento del hombre europeo y su alma angustiada y temerosa ante una visión milenarista alimentada con tintes apocalípticos buscaba una explicación que lo confortara, que le diera protección ante los peligros que lo acechaban en un mundo que cambiaba y se transformaba más rápido de lo que su pensamiento se adaptaba a esas nuevas circunstancias: las guerras religiosas y territoriales con sus funestas consecuencias de dolor y muerte, las terribles epidemias que asolaron Europa con enfermedades desconocidas, la tentación del pecado en todas sus variantes (avaricia, gula, ira, pereza, soberbia, envidia), pero sobre todo la lujuria y lo referente al sexo y al cuerpo de la mujer, uno de los instrumentos favoritos del Diablo para corromper y tentar al hombre, para hacerlo presa del pecado, según los juicios inquisitoriales, representado en la bruja seductora que con un celo atroz había sido perseguida, acusada, torturada y aniquilada en la Edad Media, nuevamente se convertía en una pieza fundamental de esa intolerancia que arrasaba gran parte de una Europa que se debatía

---

<sup>18</sup> Stanley Arthur, Turville, *La inquisición Española*, México, FCE, 1981, p. 7

entre las tesis permeadas por la superstición y la ignorancia y los argumentos que la ciencia aportaba para lograr que el hombre comenzara a tomar las riendas de su pensamiento.

La obsesión sobre los demonios y las brujas alcanzaron su punto culminante cuando en su famosa Bula de 1484<sup>19</sup>, el papa Inocencio VIII declaró,

Ha llegado a nuestros oídos que miembros de ambos sexos no evitan la relación con ángeles malos, incubos y súcubos, y que, mediante sus brujerías, conjuros y hechizos sofocan, extinguen y echan a perder los alumbramientos de las mujeres.<sup>20</sup>

Además de generar otras muchas calamidades, con esta bula, Inocencio VIII dio inicio a la acusación, tortura y ejecución sistemática de miles de mujeres en toda Europa y legitimó la labor de innumerables cazadores de brujas que extendieron su siniestra labor a lo largo del siglo XVI.

En este escenario el Diablo recobra una fuerza inusitada, tal vez como no la había tenido en siglos anteriores, porque en ese momento comienza a actuar con autorización de los altos prelados de la Iglesia –en el sentido de que se le reconoce como un ser verdadero y tangible- y de enemigo se transforma en un aliado poderoso, porque a la vez que tienta también castiga a los pecadores, aumentando considerablemente el peso de la culpabilidad en las acciones del hombre europeo de esa época.

El Diablo, pues, se convierte en la expresión directa de esa cultura, puedo decir que su mito se reafirma y rebasa las expectativas del ámbito religioso para adquirir una responsabilidad directa en el pensamiento mágico y en la concepción del pecado en el hombre ante los ojos de un

---

<sup>19</sup>Bula *Summis desiderantes affectibus*, en la que Iglesia reconocía la brujería como un hecho real

<sup>20</sup>Carl, Sagan, *El mundo y sus demonios*, México, planeta, 1997, p. 139

Dios que lo vigilaba desde su nacimiento hasta su muerte. La Iglesia aprovecha de algún modo ese periodo de miedo y de incertidumbre que ella misma ayudó a crear y que embargaba a la mayoría de las masas europeas y bajo la premisa de “atemorizar para educar”<sup>21</sup> rediseña el rumbo que debía tomar su discurso, reforzando los puntos atacados por la Reforma y lo más significativo -por la importancia que adquiriría a favor de su propia causa- el apoyo que tendría del brazo punitivo de la inquisición para elaborar estrategias que le permitieran tener nuevamente el control aparentemente perdido y posicionarse en la cima de la religiosidad. Como apunta Robert Muchembled,

El discurso de las iglesias no bastaba, como tampoco el de la justicia criminal, a pesar de sus espectaculares escenificaciones. En realidad, la representación imaginaria occidental de este dominio lo forjaron varias generaciones. Esta cultura trágica encontró nuevas vías de penetración a través del arte y sobre todo de un tipo de literatura dominada por imágenes demoniacas, tanto en la Alemania protestante, como en la Francia católica.<sup>22</sup>

Los muros de los conventos en Europa se convirtieron en enormes lienzos donde los pintores afamados plasmaron imágenes extraordinarias, llenas de belleza y terror para intentar alejar al hombre del pecado, recordándole a través de esos frescos multicolores plagados con escenas cada vez más elaboradas y llenas de realismo gracias a las técnicas renacentistas, las diversas caras del mal y del pecado y las terribles torturas y castigos infligidos a los condenados en las profundidades del infierno donde el Diablo era el amo y señor. Escenas donde no existían diferencias sociales ni raciales, y lo mismo se observaban hombres, mujeres, ricos, pobres,

---

<sup>21</sup> Esta premisa está relacionada con el miedo que desarrollaron los habitantes europeos a mediados del S. XVII para tener un autocontrol sobre su sexualidad y frenar situaciones de placer generadas en torno a su propio cuerpo, cap. “La literatura satánica y la cultura trágica”, en *Historia del Diablo*, R. Muchembled.

<sup>22</sup> Muchembled, *Op. Cit.*, p. 134

papas, herejes, reyes y mendigos, todos ellos igualados por el dolor y la desesperanza, castigados por diablillos que gozaban cumpliendo su eterna labor de martirizar a los que pecaron en su vida terrenal.

La iconografía del Diablo en esta época es abundante y la encontramos en retablos, grabados, publicaciones –gracias a la imprenta de tipos móviles inventada por Gutemberg en 1450-. Sin embargo la que me interesa resaltar es la que desarrollaron los pintores religiosos y laicos en frescos para los muros conventuales.

La Iglesia se adhirió al movimiento humanístico, procurando armonizar los nuevos ideales surgidos de las mentes de los pensadores más importantes del siglo XVI con la tradición católica y favoreció las artes y su estudio con medios materiales de sus propias arcas (mecenismo)<sup>23</sup>.

Las obras de los pintores europeos que seleccioné me parecen las más representativas e influyentes en relación al tema del mal representado en la iconografía del Diablo pintado sobre muros de construcciones religiosas, de ahí su inclusión en este trabajo, ya que existen marcadas concordancias con las pinturas que se realizaron en Nueva España pasando la primera mitad del siglo XVI.

Pintores de vocación religiosa como Fra Angélico, (fray Juan de Fiésole) fraile-pintor italiano, (1390-1455) de la orden de los dominicos que realizó obras de gran tamaño combinando la elegancia del gótico tardío con el realismo del arte renacentista. Su obra el *Juicio Final* así lo demuestra. Este retablo realizado al temple fue un encargo para la iglesia de Santa María de los Ángeles de Florencia a mediados de 1431. La pintura se realizó sobre una tabla que servía como respaldo de un banco donde se

---

<sup>23</sup> F. Degalli, *Historia de la Iglesia*, Uruguay, Codex, 1963, p. 160

sentaban los obispos. En la obra de Fra Angélico, encontramos detalles significativos que se van a repetir en obras de otros artistas y en una descripción general los observamos,

Mientras que la zona de la izquierda es de gran armonía y colorido muy variado, en la derecha predomina la fuerte sensación de dinamismo y movimientos confusos de las figuras encimadas. Un ángel, tirándole del brazo, lleva a un hombre al infierno. El personaje se identifica claramente como un condenado por sus ropas harapientas y sus tonalidades marrón oscuro.<sup>24</sup>

La composición se estructura a partir del punto de fuga que señala un camino excavado de tumbas abiertas, con el sarcófago de Cristo en el primer plano y en sección horizontal. A la derecha del mismo, se sitúa el grupo de condenados, en una composición de enorme dinamismo y actitudes expresivas de dolor, confusión y miedo. La zona de la izquierda es mucho más tranquila y sosegada; algunos bienaventurados se abrazan y otros miran hacia el ámbito celeste con actitudes de reverencia, dando gracias a Dios Padre, estableciendo de esta forma relación con el grupo de arriba.

Aquí se sitúa el Altísimo, en la intemporalidad de su posición, las escenas de dolor y lucha se apoderan de los presentados en las cavernas del infierno, a la derecha. La parte de la izquierda, representación del Paraíso prometido, es de colores armoniosos, luz aterciopelada y de delicada suavidad; por el contrario, representadas en un primer plano, las imágenes de la parte derecha se componen con oscura luz y personajes amalgamados, reflejo de su sufrimiento. Abajo, el Diablo, que devora a algunos hombres, ilustra el destino de los condenados.

---

<sup>24</sup> Kraube, Ana, Carola, *Historia de la pintura el Renacimiento a nuestros días*, China, Konemann, 1995, p. 11



Fra Angélico, *Juicio Final*, temple sobre madera, 1432-1435, hoy se encuentra en el Museo de San Marcos en Florencia.

Otro artista que retomó la idea del juicio final fue Luca Signorelli, pintor italiano discípulo de Piero de la Francesca, Su estilo posee una gran tensión que se hace evidente en la tendencia de las figuras a trascender el límite de la perspectiva que señala el marco de la obra.

Esta tensión se patentiza aún más en sus frescos. De este modo, entre 1484 y 1490 Signorelli realizó numerosas obras de composición cada vez más compleja, siendo culminante su arte en su desempeño como fresquista<sup>25</sup>.

Su grandioso ciclo comenzó por la abadía del Monte Orvieto. Signorelli produjo en ese lugar su obra maestra, los frescos en la capilla de San

<sup>25</sup>Salni, Mario, *Luca Signorelli*, Barcelona, Novara, 1990, p. 45

Brizio (entonces llamada la Cappella Nuova), las obras de Signorelli en las bóvedas y en las paredes superiores representan acontecimientos referidos en el Apocalipsis. Las escenas comienzan con la predicación del anticristo y continúan con el Día del Juicio Final y resurrección de la carne. Estas escenas ocupan tres vastos lunetos, cada uno de ellos con una única composición narrativa continua. En una de ellas, el Anticristo, después de sus portentos e impías glorias, cae de cabeza desde el cielo, cayendo sobre una multitud de hombres y mujeres. Los acontecimientos del Juicio Final llenan la bóveda y las paredes alrededor del altar, la obra se complementa con el paraíso, los elegidos, los condenados, el Infierno, la resurrección de los muertos y la destrucción de los réprobos.

Todos estos frescos, inspirados en la Divina Comedia de Dante que realizó entre 1499 y 1502, constituyen una de las obras iconográficas del tema diabólico más representativas del siglo XVI; por su apasionada violencia expresiva, la crudeza de la realización pictórica y la complejidad iconológica ubican a sus obras como los precedentes más significativos de Miguel Ángel y Rafael.<sup>26</sup>



Luca Signorelli, *Condenados de Juicio Final* (detalle), fresco, 1499-1502.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 60

El pintor flamenco Jerónimo de Bosch –mejor conocido como el Bosco- (1450-1516), realizó varias obras con temas escatológicos, pero su tríptico –tabla pintada al óleo- *El Juicio Final* merece una mención especial por el desborde de imaginaria y la impecable técnica empleada en su obra. Pero aunque el Bosco fue contemporáneo de los grandes artistas de principios del siglo XVI el estilo adquirido por este pintor se aleja de las corrientes estilísticas y técnicas pictóricas que regían la época,

Sin embargo su estilo se aleja del gótico sin llegar a identificarse con el estilo pictórico que predominó en el Renacimiento, es original en sus composiciones pero sobre todo, en la invención de seres fantásticos, mezcla de animales, humanos y cosas”<sup>27</sup>.

El Bosco creó un ambiente terrorífico y de pesadilla, con todo el escenario infernal que imperaba a finales de la Edad Media. La tabla central del tríptico está flanqueada por el Paraíso y el Infierno; la zona elegida para la representación del Infierno contiene toda variedad de torturas y tormentos, en los que las mujeres lujuriosas tienen un sapo en el sexo, los glotones son atiborrados con comida y bebida, los sodomitas son montados por diablos monstruosos, y todos encuentran un castigo a la medida de sus pecados.

La fuente inspiradora para esta representación del Juicio Final del Bosco es el Apocalipsis de Juan. En la parte central, en lo alto, casi separado del resto de la composición, aparece Jesucristo juez, que está apoyado sobre un arcoíris mientras a los lados, sobre nubes, están la virgen María y san Juan Bautista con un exiguo número de elegidos; en el resto de la composición se ha representado el mundo del pecado y las penas impuestas a los pecadores, cada uno de ellos torturado por diablos-grillos

---

<sup>27</sup> Carola, *Op. Cit.*, p. 26

y figuras monstruosas, debido a sus propios vicios: cuerpos abrasados, asados, empalados, colgados, otros obligados a beber hasta el hartazgo, unos más ensartados en extrañas máquinas; predominan en estas escenas infernales las referencias a la cocina y a los instrumentos hechos de metal: los avaros son cocinados en peroles, los iracundos colgados de ganchos de carnicería -garabatos- y cocinados en una parrilla; otros están atravesados por cuchillos, al bebedor se le hincha el vientre de vino que sale sin parar de un gran tonel,



El Bosco, *Juicio Final*, fragmento, óleo sobre madera, 1492.

Por último revisé la obra de Giovanni de Módena (1379-1455), pintor italiano quien realizó un fresco de gran formato para la basílica de san Petronio (Bologna). Imágenes del paraíso y la coronación de la Virgen se ubican en la parte superior. La inferior se destinó al infierno, con una gigantesca y pavorosa figura de Lucifer.

El infierno de Giovanni de Módena es un lugar subterráneo, no predomina el fuego, existen zonas de oscuridad, de aspecto frío y desolador, los seres humanos que ahí aparecen incluyendo al profeta Mahoma tienen el color de la carne viva, desnuda y castigada.<sup>28</sup>

El enorme Diablo peludo de color grisáceo que devora hombres y luego los defeca está rodeado a su vez por diablillos de menor tamaño que con saña y placer torturan y castigan a las almas pecadoras. A mi parecer esta podría ser la representación más fiel del Diablo y del infierno que un artista tomara de la obra de Dante Alighieri, ya que el poeta italiano hace una descripción minuciosa que se asemeja mucho a las imágenes pintadas en este fresco, pero sobre todo cuando se refiere a la escena del Diablo monumental que devora hombres.

Pero los mordiscos que daba eran poca cosa, en comparación con el daño que producía con sus garras, pues con ellas arrancaba la piel de sus víctimas, dejándolas en carne viva. Una de las almas que ves ahí, y que parece ser castigada con mayor saña que las otras –me dijo Virgilio-, es Judas Iscariote, como puedes ver tiene la cabeza dentro y las piernas fuera de la boca que lo tortura.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup>La cita a la que hago alusión y la pintura, pertenecen al sitio de internet [http://desazon\\_arte.blogspot.mx](http://desazon_arte.blogspot.mx), consultada el 10/08/2013

<sup>29</sup>Dante, Alighieri, *La divina Comedia*, cap. *el infierno*, Tomo, México, 2003, p. 160



Giovanni de Módena, *El infierno*, fresco, 1410, fragmento Basilica de San Petronio, Bolonia.

Mi intención al revisar estos cuatro artistas, es hacer notar que la iconografía del Diabolo como símbolo del mal y del pecado en la Europa del siglo XVI fue el resultado de un proceso que se venía gestando desde tiempos anteriores, pero gracias al talento y a la imaginación de estos artistas de gran fama –ya que no fueron anónimos como en otras latitudes– transformaron el arte y, por lo tanto, la imagen convirtiéndola en un instrumento sumamente valioso para la Iglesia, que necesitaba llevar su mensaje de castigo y de advertencia a una sociedad, -inculta y temerosa en su mayoría- que no obstante a sus miedos y angustias no terminaba por

creer en los preceptos religiosos depositados en una Iglesia que cada vez se alejaba más de su misión de señalar el camino de la salvación a aquellos seres que se encontraban atormentados a causa de las tentaciones del Diablo.

Los trabajos iconográficos de la figura del Diablo en Europa que revisé fueron realizados en países que tuvieron que ver directa e indirectamente con el Nuevo Mundo, Holanda e Italia -con esto no quiero decir que las expresiones artísticas dedicadas a la iconografía del Diablo no se dieran en otros países-, pero la influencia artística que éstos ejercieron sobre otros territorios por su excelente técnica y su aportación a los estilos pictóricos fue evidente y por eso recurrí a ellos.

Cuando Carlos V arribó al escenario imperial era dueño prácticamente de casi toda Europa incluyendo el Sacro Imperio Romano-Germánico, era Rey de España, Nápoles, Sicilia, Cerdeña, y heredó de sus abuelos por vía paterna los Países Bajos. El intercambio cultural de España con estas regiones se dio gracias a la actividad comercial y de migración que existía desde tiempos antiguos perdurando siglos después. La producción artística llegada al Nuevo Mundo incluyó esculturas, manuscritos, impresos religiosos con grabados provenientes de diferentes países, realizados por artistas de la talla de Alberto Durero, telas ejecutadas con gran maestría sobre todo de los Países Bajos. La influencia del arte flamenco en los artistas españoles redundaba en los trabajos que atraviesan el atlántico para servir como modelos para la enseñanza de los artistas indocristianos. Al respecto Serge Gruzinski explica,

Podemos darnos una idea de ello hojeando el catecismo de Pedro de Gante, *La Doctrina* fue publicada en México en 1553, para empezar, el ojo nota la asombrosa diversidad de la calidad y de la técnica, dibujos

muy sumarios, casi burdos, de proveniencia local, alternan con composiciones extremadamente elaboradas de inspiración nórdica (flamenca y germánica)... Los libros impresos antes de 1530 son principalmente originarios de París, Lyon, y Venecia. Pero con Basilea, Estrasburgo, Ruán, Nueremberg y Colonia, triunfa el contingente de las tierras septentrionales y con él, probablemente, el grabado de esas comarcas.<sup>30</sup>

En el caso de España, por su convicción, celo religioso, apego incondicional a la autoridad papal y a las relaciones artísticas que asimiló y desarrolló de otras naciones a partir de esa premisa de religiosidad y que como consecuencia lógica en un ejercicio de transculturación fueron traídas e incorporadas al ámbito artístico del Nuevo Mundo, tras el papel de España como protagonista del descubrimiento y posteriormente de la conquista de un inmenso territorio, me obliga a hacer una revisión de algunas obras pictóricas, en las que el tema del mal y la iconografía del Diablo nos muestran las características y la forma en la que fueron tratadas en la región ibérica; asimismo para encontrar puntos concordantes con las obras que se ejecutaron en las paredes de los conventos en Nueva España.

La tradición artesanal y artística en la Península Ibérica estuvo alimentada por las diversas culturas que se instalaron en su territorio a lo largo de su historia, permitiéndoles a sus artistas crear un estilo único, rico en propuestas estilísticas e iconográficas propias de su cultura, pasando por el románico, el gótico y la influencia de la escuela flamenca en los inicios del Renacimiento.

---

<sup>30</sup> Serge, Gruzinski, *La guerra de las imágenes*, FCE, México, 2006, p. 29

Los Reyes Católicos llevaron a España a una situación de preponderancia en distintos rubros: en lo político, la expulsión del último reducto moro en Granada otorgaba a los ibéricos una mentalidad nacionalista y guerrera que se reflejaría en la conformación de un ejército capaz de realizar acciones épicas de una enorme relevancia. En ese sentido la importancia histórica de los Soberanos Católicos se vuelve más relevante,

Sin duda la empresa política de mayor resonancia nacional e internacional, fue la conquista de Granada en 1492, a costa de los musulmanes quienes en contraste, avanzaban en todos los frentes del Mediterráneo<sup>31</sup>.

En lo económico, la Corona confió y apoyó los grandes proyectos marítimos, arriesgando enormes recursos materiales, sabiendo que el entorno geopolítico era cada vez más estrecho y que sus enemigos se fortalecían en mar y tierra día a día. El descubrimiento de un Nuevo Mundo convertiría a España en la potencia número uno por la incalculable cantidad de recursos monetarios llegados a sus arcas.

Lo referente al orden religioso interno del imperio comienza con el restablecimiento de la nueva Inquisición y la búsqueda incesante de un fortalecimiento religioso, culminando con la expulsión de los judíos en España y con la oportunidad de implantar un proyecto evangelizador en el Nuevo Mundo poseedor de un inmenso territorio con miles de seres humanos. Este proyecto sería uno de los objetivos apremiantes de la Corona y lo llevaría a cabo utilizando estrategias de convencimiento en su primera fase y posteriormente apoyándose entre otras cosas en instituciones como la Inquisición,

---

<sup>31</sup> Joaquin, Yarsa, *Los Reyes Católicos*, Madrid, Nerea, 1993, p. 18

los tribunales episcopales ordinarios no habían sido capaces de hacer respetar las leyes y de mantener el orden, ni de preservar a la fe de la anarquía doctrinal; por consiguiente debían complementarse con tribunales dotados de un procedimiento más eficaz y que aplicasen medidas más drásticas<sup>32</sup>.

Hasta ese momento pocas naciones habían tomado la encomienda de defender y extender a sangre y fuego el dogmatismo cristiano y la autoridad papal como lo hicieron los españoles encabezados por sus reyes, Fernando e Isabel.

En cuanto al arte religioso y dado el profundo arraigo que el estilo románico había tenido en España fusionado con un gótico primitivo, las obras llevadas a cabo estaban dentro de un estilo que tenía como base fórmulas bizantinas: falta de perspectiva, orlas, cenefas, arquerías. Como ejemplo encontré un retablo de autor desconocido, elaborado a mediados del siglo XIII para la iglesia de San Miguel en la región de Soriguerola (Barcelona),

la obra está dividida en dos zonas por una franja vertical con motivos vegetales, en la parte superior izquierda enmarcada por unos arcos trilobulados está representada la psicostasis (pesaje de las almas) con san Miguel y el Diablo<sup>33</sup>,

en la parte baja vemos una representación del infierno, donde varios diablos, cuatro de color rojo y dos de color gris rodean un enorme cazo que descansa sobre enormes llamas y que contiene ocho pecadores. El fuego abrasador es alimentado por uno de los diablos con un fuelle; las figuras son hieráticas, tienen una marcada musculatura, carecen de alas y las

---

<sup>32</sup> Stanley, *Op. Cit.*, p. 29

<sup>33</sup> Ma. del Carmen, Parraga, Muñoz, *Arte en la Baja Edad Media*, Madrid, Espasa, 2003, p 35

figuras de color rojo tienen un pantalón corto que les cubre la zona genital. El diablo de mayor jerarquía está sentado en una especie de trono. Ya se presentan algunos de los rasgos característicos en la figura del Diablo, como: el color rojo, cuernos en la cabeza, orejas puntiagudas, cola en los cuartos traseros, uñas largas y afiladas.



Pintor anónimo de Soriquerola, (Barcelona), frontal de san Miguel siglo XIII, temple sobre madera.

Las escenas en las que aparece el Diablo en los muros indican en esta época que la pintura lineal tenía un gran desarrollo en España, practicándose indistintamente sobre muro o tabla; en Castilla se destacan las pinturas de carácter escatológico, donde las composiciones son más elaboradas y quedan perfectamente divididos los planos dogmáticos: paraíso, purgatorio e infierno. Artistas de renombre como: Ferrer Basa o Jaume Serra -creador de una pintura con modelos muy estilizados con

ojos rasgados y bocas pequeñas- comienzan a trabajar para ilustrar las escenas bíblicas en los muros de las iglesias. La composición que realizó Antón Sánchez de Segovia en la capilla de San Martín o del aceite, de la catedral vieja de Salamanca lo confirma,

la pintura simula un enorme retablo con un nicho central donde aparece Dios rodeado de ángeles y querubines, a ambos lados lo acompañan un contingente de santos y a los pies de ellos, seres celestiales tocando las trompetas anunciando el Juicio Final.<sup>34</sup>

En la parte inferior derecha se encuentran las almas que fueron salvas y en el lado izquierdo, aunque la imagen no es de gran calidad nos permite intuir que está representado el infierno con las almas que fueron condenadas a los martirios propios de este lugar.



Antón Sánchez de Segovia, Capilla de San Martín, catedral de Salamanca, fresco, 1262

<sup>34</sup> La fuente, Ferrari, Enrique, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, AKAL, 1987, p. 149  
En la parte superior de esta obra aparece la firma y la fecha en la que se realizó (1262)

La importancia de estas obras a mi parecer y su inclusión en este trabajo, radica por un lado, en que nos permiten darnos cuenta que la idea del esquema compositivo que ilustra la escena del Juicio Final, incluyendo el tema del mal representado en la figura del Diablo y las consecuencias nefastas para los pecadores en las llamas del infierno, era ya bastante clara en la mentalidad de los artistas para una época tan temprana en el arte, -recordemos que las escenas más representativas de este tema son las que fueron realizadas después de la *Divina Comedia* de Dante- y por otro, encontrar una obra del siglo XIII firmada y fechada nos da una valiosa información para realizar un seguimiento confiable en el proceso de formación iconográfico en el tema de mal y sus implicaciones.

En España no sólo se realizaron obras policromadas de gran formato, también encontré obras de formato pequeño, hechas con la técnica de grisalla<sup>35</sup> muy empleada entre los pintores de la baja Edad Media. En la iglesia de Santa María de Guitiriz en Galicia, un pintor anónimo realizó una pintura alrededor del siglo XV conformada por varios diablos que llevan almas a un gran caldero asentado sobre enormes lenguas de fuego. La pintura es un fresco de una manufactura limitada, las figuras de los diablos carecen de detalles, las patas y manos son burdas e indefinidas, predomina el color gris de los diablos, unos sujetan con cuerdas a una mujer y a un niño -no se observa con claridad-, otro diablo alimenta el fuego con un fuelle, otro más lleva cargando en la espalda el cuerpo de una mujer desnuda con la intención de meterla en el perol, en su rostro zoomorfo se dibuja una sonrisa. El grupo de almas que esperan su turno para ser martirizadas y observa impávido la escena que se desarrolla ante sus ojos, está encabezado por un obispo, según lo demuestran la casulla

---

<sup>35</sup>Durante un tiempo, la grisalla cumplió una función religiosa, ya que fue asociada a la liturgia católica en tiempos de cuaresma, por su significación con la tristeza y la melancolía.

que viste y la mitra que corona su cabeza; el color de las almas contrasta en forma armoniosa con el gris de los demonios.<sup>36</sup>



Anónimo, *Infierno*, Santa María de Labrada, (Galicia), fresco, siglo XV

Otra obra de gran valor plástico llena de expresionismo, sorprendente por su monumentalidad y el grado de complejidad que utilizó el pintor para fusionar todos los elementos que conformaron la visión apocalíptica de la religión cristiana, es la que realizó un pintor anónimo en la bóveda de la

---

<sup>36</sup> La información y la imagen, pertenecen al sitio <http://rincondemgalicia.blogspot.com>, consultado el 28 de abril de 2013

iglesia de santa María de Arties, en la región catalana denominada valle de Aran,

En esta obra encontramos una variante más en la conceptualización artística del juicio final al término de siglo XV y principios del XVI, donde se incluyen otros elementos para tener una imagen integral como la figura de Leviatán y la resurrección de los muertos<sup>37</sup>.



Anónimo, *Juicio Final*, Santa Maria de Arties, (Cataluña), fresco, siglo XIII,

Las paredes de las iglesias españolas se siguieron llenando de imágenes conforme el arte se fue transformando, también porque arribaron a España pintores de otras regiones del imperio –sobre todo de origen

<sup>37</sup> La fuente, *Op. Cit.*, P. 160

flamenco- que incorporaron al espectro muralístico español las tendencias vanguardistas de manufactura y composición de su terruño, dotando a las imágenes que representaban a las almas de los pecadores y sus tormentos con un realismo aterrador. Ejemplo de esto es la obra del pintor valenciano Nicolás Borrás Falcó (1530-1610), realizada en pleno siglo XVI. En un retablo fabricado para la iglesia del monasterio de San Jerónimo en Valencia,

observamos un ambiente frío producido por los colores verdes y grises, es un estilo renacentista, con la obsesión preciosista del detalle, la perfección del plano compositivo, en la anatomía y la profundidad de la perspectiva<sup>38</sup>.

El grupo de almas que derrama lágrimas con un rictus de tristeza y desesperanza en sus rostros es desolador; son custodiados por horribles diablos con alas de murciélago con rasgos y características muy diferentes a los que los artistas de los siglos anteriores utilizaron para sus composiciones. Llama la atención el Diablo del primer plano, que conserva la imagen de un rostro en el abdomen, atributo muy medieval; según Muchembled, además del acto de comer y defecar como una actividad punitiva interminable, también alude a los excesos políticos por la voracidad desmedida que presenta este gremio. Como podemos observar, en esa época se le siguen agregando al Diablo elementos iconográficos para hacerlo más aterrador, como el que se ve en el hombro de uno de ellos, unas fauces abiertas de donde sale una lengua larga y viscosa.

En este grupo de almas custodiadas por diablos guardianes predominan los hombres, sólo se aprecian dos mujeres y en un hecho significativo casi la mitad de los hombres son personajes con tonsura evidenciando su

---

<sup>38</sup>*Ibid.*, p. 172

origen eclesiástico, el del centro parece estar dialogando –el encuadre de la pintura impide ver con quién- o solicitando algo ya que tiene la mano con la palma hacia arriba en un gesto explicativo.



Nicolás Borrás Falcó, *EL infierno*, Oleo, Siglo XVI,

Con este compendio de imágenes podemos darnos cuenta que el interés de la Iglesia por llevar su mensaje de salvación para los habitantes que conformaban el mundo cristiano, solo podían ser a través del acercamiento y del cumplimiento de los mandatos sagrados que exigía la religión católica.

El arte se convirtió en una herramienta eficaz para plasmar escenas que fortalecieron las palabras de los sacerdotes y en algunos casos superaron la intencionalidad didáctica para ser algo más inmediato, tangible e

impactante para la mente de los feligreses que observaban imágenes plagadas de demonios castigando eternamente a aquellas almas que se perdieron en el pecado y la maldad.

La imagen trasciende el tiempo y el espacio, recorriendo siglos de historia religiosa, para insertarse en un mundo nuevo pero con el mismo fin; advertir al hombre de estas latitudes de la acechanza del Diablo y de las múltiples formas que tiene para corromperlo y alejarlo de la salvación de su alma, para sufrir la condenación eterna en la morada del ser de las tinieblas.

Los paredes de los conventos novohispanos del siglo XVI al igual que los de Europa –teniendo en cuenta que estos fueron utilizados muchos siglos antes- fueron aprovechados por las órdenes mendicantes para su misión evangélica transformándolos en mudos recordatorios de la fragilidad humana, de su poca resistencia a la tentación y al pecado y de su efímero paso por la vida.



### **III. El mal y el pecado representados en la figura del Diablo en Nueva España siglo XVI.**

La llegada del hombre europeo al Nuevo Mundo no sólo representó la apropiación de los recursos humanos y materiales de un inmenso territorio, implicó un largo y difícil proceso de dominación, en el cual la religión jugó un papel primordial. Conceptos como: pecado, maldad, infierno, Diablo, se incorporaron al lenguaje cotidiano transformando el pensamiento y la conciencia de los indígenas, volviéndose un elemento sustitutivo de valores y creencias religiosas en un proyecto evangelizador que sirviera como bálsamo sanador para las heridas del cuerpo y alma causadas, primero, por la transformación de su cosmogonía religiosa, después por la destrucción de su mundo físico por las acciones bélicas producto de la guerra y finalmente por las arbitrariedades cometidas por algunas de las autoridades coloniales.

Esta actividad evangelizadora que más tarde se denominaría “conquista espiritual”, se desarrolló en el Nuevo Mundo a la par que la conquista armada y aunque se toma como punto de arranque la llegada de los doce misioneros franciscanos, ya se había esparcido la semilla evangelizadora con el desembarco de anteriores misioneros: fray Pedro de Gante, fray Juan de Tecto y fray Juan de Aora entre los más importantes.

El mismo Cortés, aparte de su protagónico papel bélico, también asume la responsabilidad de ser guía y cabeza de esa importante labor cuando le brinda su apoyo al fraile mercedario que lo acompañaba en su expedición, fray Bartolomé de Olmedo, para officiar las primeras misas católicas en las ruinas de los templos y adoratorios de los territorios que iban sometiendo. Con esta acción el conquistador indirectamente sentó la base de la premisa fundamental de la evangelización,

cómo incorporar a millones de seres humanos a la comunidad limitada que había constituido hasta la fecha el Viejo Mundo, e integrar esta humanidad en la historia única que empezaba con la creación y debía terminar con el juicio final”.<sup>39</sup>

El desembarco de estos doce misioneros franciscanos nos indica el celo religioso y la preocupación de las autoridades eclesiásticas para seleccionar adecuadamente -según su criterio- el tipo de religiosos que tendrían en sus manos la gigantesca labor de salvar miles de almas de las garras del Diablo a través de la enseñanza del Evangelio. Empresa difícil, llena de penurias y vicisitudes, pero que al mismo tiempo se presentaba como una oportunidad inmejorable para soñar con la implantación de una mejor Iglesia, alejada de la degradación y corrupción del Viejo Mundo y recobrar la esencia del cristianismo primitivo para fundar la Nueva Jerusalén,

el mismo Cortés no quiso que se le mandaran obispos y canónigos, porque, a sus ojos, no practicaban la virtud de la pobreza de la Iglesia primitiva. Por lo tanto, imaginamos fácilmente la alegría y admiración de los frailes mendicantes cuando volvieron a hallar en sus neófitos indígenas el espíritu de pobreza a que aspiraron constantemente en Europa.<sup>40</sup>

El escenario religioso al que se enfrentan estos misioneros europeos, es de entrada intrincado y complejo, el panteón de deidades y sus ritos les resultaban incompresibles e intolerables ante sus ojos; el rito sangriento del sacrificio humano era abominable por su barbarie. Sin embargo el hombre europeo no era muy diferente al mesoamericano, la religión y los dioses jugaban un papel preponderante en sus vidas, en sus mentes y en

---

<sup>39</sup> Robert, Ricard, *La conquista espiritual de México*, México, FCE, 2000, p. 77

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 28

sus destinos: dioses, vírgenes, demonios, ángeles, luz, oscuridad, vida y muerte, fueron elementos que les eran afines y esta afinidad fue la que les permitió a los frailes encontrar un resquicio en el camino para iniciar la primera fase de la evangelización en el Nuevo Mundo.

No obstante que la cosmogonía que imperaba en el territorio mesoamericano a la llegada del hombre europeo era la que representaba el pueblo mexica –imperio del posclásico que amalgamaba y sintetizaba siglos de cultura y religión mesoamericana- La religión en el altiplano central fue el resultado de un proceso conformado por una serie de mitos, ritos y creencias acumulados a lo largo de siglos por las diferentes culturas que habitaron el territorio antes de la llegada del Pueblo del Sol y que sirvió desde el preclásico como factor de integración y expansión político-social. Los mexicas en su cosmovisión entendían y aceptaban el papel que jugaban sus dioses en la creación, destrucción y renovación del mundo, - ya lo habían hecho cuatro veces antes-.<sup>41</sup>

para ellos el alma era inmortal y, una vez salida de este mundo, continuaba viviendo en el cielo o el infierno. Pero esta vida no era el resultado de una sanción: ni el cielo era recompensa ni el infierno era castigo, nada importaba cómo había vivido el hombre, lo importante eran las circunstancias en que había muerto.<sup>42</sup>

En el marco de las creencias que definen los atributos de las deidades mesoamericanas, resulta de primera importancia su carácter dual o ambivalente. El mal y el bien se imaginaban como partes constitutivas de la misma divinidad, por lo tanto maldad y bondad no constituían nociones absolutas como lo eran en el cristianismo, en cuyo marco teológico

---

<sup>41</sup>Alfonso, Caso, *El Pueblo del Sol*, México, FCE, 1987, p. 48

<sup>42</sup>Félix, Báez, Jorge, *Los Disfraces del Diablo*, Xalapa, U.V., 2003, p. 269

representan opuestos irreductibles que se expresan en el antagonismo de Dios como el ser de luz y de bondad y el Diablo representante de la oscuridad y la maldad. Pero en diferentes niveles. Como lo explica Félix Báez en su obra ya citada,

la ambivalencia de los dioses mesoamericanos dificulta su comprensión si se les examina desde la óptica que, en torno a la naturaleza del mal, preconiza el cristianismo. Se trata de deidades que se imaginan actuando como parte de una continuidad entre lo sagrado y lo profano, el cielo y la tierra, la vida y la muerte, en fin la bondad y la maldad. Así por ejemplo Ix-Chel, la diosa maya de la medicina es, asimismo causante de enfermedades; el agua enviada por Chalchiuhtlicue fertiliza las tierras, pero también provoca tempestades y ahoga a los humanos, la omnipotencia, piedad y misericordia son atributos de Tezcatlipoca, contrarios a los de enemistad, castigo y exterminio que le son, igualmente adjudicados.<sup>43</sup>

El conocimiento que adquirieron los frailes de las religiones indígenas y el desciframiento de la naturaleza de sus dioses y sus funciones específicas en el panteón prehispánico fueron entre otras estrategias parte medular del proyecto que les permitió enfrentar con cierto éxito la conversión de un pueblo en su mayoría renuente a la nueva religión.

Para mediados del siglo XVI la evangelización había cumplido su misión, al menos en teoría en la mayor parte del territorio conquistado pues una inmensa mayoría de indígenas se había sumado a la grey católica, -unos por convicción, otros por miedo y otros por complacencia- y aunque existían grupos rebeldes al norte de Nueva España que se rehusaban a la conversión religiosa en una forma violenta, los resultados de la conquista espiritual para esas fechas parecían satisfactorios a las autoridades civiles

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 240

y eclesiásticas. A pesar de las acciones punitivas y los constantes interrogatorios de los confesores hacia la comunidad hubo grupos minoritarios en el centro de la colonia que siguieron adorando a sus antiguos dioses y realizando ritos clandestinos en un afán de resistencia y preservar la memoria de los antiguos mexicanos. Sirva de ejemplo el juicio condenatorio de don Carlos Ometochzin, cacique de Texcoco<sup>44</sup> que encabezó el Arzobispo franciscano fray Juan de Zumárraga.

Los colonizadores pretendieron formar una clase que transmitiera sus riquezas y privilegios en forma hereditaria, situación a la que la Corona se negó y que impidió implementando expropiaciones y centralizando el poder en un gobierno virreinal; la situación del indígena se convirtió entonces en la preocupación central como en los tiempos de los Reyes Católicos. Los colonizadores deseaban controlar la mano de obra del indígena y la Corona se esforzaba mediante leyes por conservar la libertad del mismo y la integridad de sus tierras comunales. La llegada del clero secular creó un ambiente lleno de tensión frente a las órdenes religiosas, pues obstaculizaba la labor misional y dio paso a una serie de disputas por intereses económicos y políticos, que reflejaban el desinterés y menosprecio a lo realizado por los primeros frailes evangelizadores.

En esa lucha, los defensores del indio fueron por un tiempo los frailes mendicantes de las órdenes franciscana, dominica, y agustina. En oposición a ellos se alzaban los sacerdotes seculares de la jerarquía episcopal, cuya misión catequizadora había sido usurpada por los frailes en algunas comunidades indígenas.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Cacique de Texcoco que fue condenado a la hoguera por el delito de idolatría.

<sup>45</sup> George, Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, FCE, 1992, p. 13

La llegada del segundo arzobispo a Nueva España, el dominico fray Alonso de Montúfar, en sustitución de fray Juan de Zumárraga, complicaría aún más el ambiente. La intención del nuevo arzobispo era poner fin a las posturas erasmistas<sup>46</sup> de su predecesor aplicando al pie de la letra la legislación católica y conservar el ritual tradicional de la devoción ibérica. Su enemistad con los franciscanos fue franca y directa, sus acciones estuvieron encaminadas a arrancar a los indios de las manos de los religiosos y ganarlos para el clero secular, así el arzobispo se apartó de la política de tabla rasa practicada por los misioneros primarios que habían trabajado durante años para lograr una ruptura incondicional con el pasado pagano.

Es decir, el granadino Montúfar tenía razones para moderar la intransigencia de los religiosos que se empeñaban en prohibir toda forma de acomodo entre el paganismo antiguo y el cristianismo de los neófitos. Derivó de ahí una política más tortuosa que no vaciló en aplicar en un dominio de gran riesgo, repudiado por los franciscanos ya que se basaba en la recuperación de una sensibilidad idolátrica y la explotación de un culto floreciente en el decenio de 1550, el de las imágenes.<sup>47</sup>

Los ecos de la reforma luterana no fueron de gran impacto en el Nuevo Mundo y aunque la Iglesia impidió por todos los medios la difusión de las ideas protestantes, se tuvo conocimiento del cisma lo que provocó si no una gran escisión al seno de la Iglesia virreinal, sí descontento e inconformidad. La llegada de otras órdenes religiosas –los jesuitas entre ellas, una de las órdenes más influyentes llegadas a Nueva España- redujo

---

<sup>46</sup> Movimiento de carácter religioso que tuvo como fin la renovación de una espiritualidad que había caído muy bajo en los últimos siglos de la Edad Media. Combatía la corrupción del clero y la falta de atención a los problemas provocados por la injusticia social. Consultado en [institucional.us.es/cuadernosvico/uploads/14/romero](http://institucional.us.es/cuadernosvico/uploads/14/romero).

<sup>47</sup> Gruzinski, *Op. Cit.* p. 103

el espacio geográfico para desarrollar las actividades evangelizadoras, complicando el entorno ya de por sí tenso, ya que su manutención se sumaría a las mermadas ayudas económicas que recibían las organizaciones religiosas de las arcas virreinales y de particulares.

Finalmente la instalación formal del Santo Oficio en 1571, bajo la dirección de la Orden de predicadores, que tenía la responsabilidad de frenar la herejía en un inmenso territorio en donde las relaciones multirraciales complicaban la labor de los alguaciles inquisitoriales. Solange Alberro describe en *Inquisición y sociedad* los grupos humanos que se relacionaban entre sí, que abarcaban desde el norte hasta el sur del territorio, esclavos africanos, europeos ilustrados y aventureros en busca de fortuna. Los indígenas habían quedado fuera de su jurisdicción debido probablemente a los reclamos que suscitó el juicio de don Carlos. Si bien el campo de acción del Santo Oficio era meramente religioso, debido a su influencia pronto se extendió a otros como la economía y la política. Para finales del siglo XVI el problema de herejía se extendió a los judaizantes, fundamentalmente los que provenían de Portugal, siendo el caso más conocido el de don Luis Carbajal.

Debido a estas relaciones multiétnicas se avivó el surgimiento de concepciones idolátricas como: el fetichismo, la atracción y veneración de nuevas deidades importadas del Caribe y de África, elementos como curanderismo, chamanismo, nahualismo y el miedo colectivo a las posesiones satánicas permitieron crear en la sociedad novohispana una mentalidad atormentada por el miedo y la culpa, convencida de que el Diablo era el responsable de los males que la aquejaban.

La llegada del Diablo al Nuevo Mundo con todo su imaginario gótico feudal encontró desde su aparición en estas tierras paralelismos y

convergencias en su manera de ser y de actuar con deidades locales, específicamente con:

“ quizá sea Tezcatlipoca uno de los dioses del panteón nahua que con mayor número de apelativos se ha designado”. Se le llamó Tepellotl (“corazón de cerro”), Moyocoya (“creador”), Tepochtli (“el joven por antonomasia”), Yoalli Ehécatl (“viento nocturno”), etc. Esta amplitud denominativa, que se refiere a sus diversos oficios sagrados y advocaciones, es semejante a la que caracteriza a Satán en el imaginario medieval.<sup>48</sup>

Los religiosos no sólo asociaron a Tezcatlipoca, en todas sus advocaciones u oficios con del Diablo cristiano, sino también sus rasgos iconográficos: su color era negro como el azabache según lo indica Diego Durán y en otros casos se le representa con el color rojo, en la tradición judeo-cristiana el color negro era el color del infierno, la negrura era además una característica definida del Diablo, por las referencias escritas y gráficas de relacionar a los habitantes de África por sus características raciales como el color negro de su piel, nariz ancha y chata, pelo ensortijado en general por su fealdad según los estereotipos de belleza occidentales. El rojizo fuego del infierno se suma para convertirse en un rasgo distintivo del Diablo cristiano.

Desde un principio la teología cristiana convirtió en demonios a los dioses indígenas sometiéndolos a brutales persecuciones, acciones devastadoras que victimaron también a sus devotos. Al Diablo se le culpó de propiciar hechizos y sortilegios, supuestamente vinculado a los sacerdotes autóctonos, pero también sería responsabilizado de instigar rebeliones y de aconsejar al hombre y a la mujer novohispana para cometer abominables

---

<sup>48</sup> Baez, *Op. Cit.* p. 262

actos de maldad: los pecados capitales en esa época adquirieron una revitalización producto de las relaciones humanas multirraciales –preferentemente en el tema sexual- y de la desigualdad social que existía entre las castas en la ciudad.

La evangelización creó una imagen del Diablo acorde con sus propósitos: reforzar la idea del Diablo como la encarnación del mal para ejercer el control espiritual y mental del hombre virreinal para el fortalecimiento de la Iglesia como la institución económica y política regente de una sociedad que no terminaba por definirse. En consecuencia en las cosmovisiones indígenas la noción del mal fue reelaborada siguiendo las coordenadas de sus antiguos complejos simbólicos y la dirección estructural impuesta por su condición social subalterna, sin perder sus nexos con el Diablo de la España medieval y renacentista. Su ámbito, lejos de reducirse con las posturas de la Reforma, se magnificó en Nueva España con las miles de almas que supuestamente estaban a su servicio.

A través de la pluma de diversos autores de la época se consta que las estrategias implementadas por las autoridades eclesiásticas para terminar con la idolatría, pasando la mitad del siglo XVI acusaban enormes grietas por donde se estaba colando el eterno enemigo del hombre, con sus acciones de maldad.

Los Alarcón, De La Serna, Ponce, etc. daban la alarma. En efecto hacían constar que no sólo los indígenas seguían siendo tan idólatras como los habían encontrado los primeros evangelizadores, sino que en algunos puntos lograban confundir y hasta contagiar a ciertos españoles e individuos de casta que vivían entre ellos.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Solange Alberro, *Del Gachupin al Criollo*, México, COLMEX, 1997, p. 102

Las condiciones sociales y culturales en Nueva España no eran las de Europa. Sin embargo ciertas circunstancias parecidas en lo referente a las fuerzas internas que movían a la sociedad reducían peligrosamente el aparente abismo entre el cristianismo y la idolatría. Esto fue producto de la convivencia entre seres humanos ordinarios, quehaceres cotidianos que los unían para satisfacer y solucionar problemas en terrenos comunes, uno de ellos fue la recurrencia a los curanderos y a la medicina tribal para remediar enfermedades a través de la herbolaria o recurrir a las “limpias”, -práctica prehispánica realizada por chamanes para alejar a los malos espíritus-. El hecho de consultar a estos seres satanizados por la Iglesia también para realizar sortilegios adivinatorios, buenos o malos, permeó la resistencia racial en algunos sectores de la sociedad novohispana. La tentación de recurrir a estas prácticas condenadas por la Iglesia, fue tal que fueron prohibidas no sólo para los indígenas, mestizos, negros y mulatos, sino también para los criollos y españoles, situación que causó preocupación entre los confesores que consideraron que a causa de los artificios del Diablo, los hombres y mujeres del virreinato se alejaban de los preceptos sagrados de la fe y lejos de ahuyentar al mal de estas tierras, éste se arraigaba con más fuerza. Y en casos donde aparecía la mano del Diablo, era cada vez más frecuente que se relacionaran hombres y mujeres cristianos. En ese sentido Solange Alberro explica:

Nuestro español se asemeja mucho a estos indígenas, tachados por las mismas fechas de hipócritas porque al estar siempre íntimamente divididos, aparentaban ser cristianos cuando convenía, mientras permanecían idólatras en otro contexto. Lo que Jacinto de la Serna

percibió como una ambigüedad intolerable era en efecto atribuido a la hipocresía.<sup>50</sup>

Las estrategias que conquistadores y evangelizadores utilizaron para manipular las fuerzas del bien a su favor, satanizando el pensamiento religioso indígena, fueron como he planteado más allá del marco teológico en el sentido que afectó a otros aspectos del ser humano como: la moral, la filosofía y el arte entre los más significativos. Sin embargo para los hombres del virreinato, -religiosos y laicos- el Diablo era la encarnación del mal, no sólo era un ente tangible sino claramente corpóreo y para finales del siglo XVI y principios del XVII su participación era directa en las rebeliones de los grupos chichimecas del norte que se negaban a convertirse a la nueva religión.

[... los guachichiles y zacatecanos hablaban con Satanás, al igual que los chichimecas a quienes les infundía ánimo y brío para la batalla, en la guerra de 1585. El sacerdote Arregui culpa al enemigo de la revuelta tepehuana de 1616-1618, en la que incendiaron Acaponeta y martirizaron a los jesuitas de la región. Un Demonio –metamorfoseado de viejo en joven al bañarse en el río- casi logra sublevar a los yaquis.<sup>51</sup>

La lucha que realizaron, brazo con brazo, el gobierno virreinal y el clero secular en contra de estos grupos rebeldes obedeció a la necesidad de seguir avanzando para conquistar y someter a estos grupos idolátricos, para valorar y explotar lo que esos territorios podían aportar de valor a las arcas del gobierno y al mismo tiempo, pacificar y concluir el largo y arduo proyecto de evangelización. Para mediados de siglo XVI, las tres órdenes mendicantes –franciscanos, agustinos, dominicos- se encontraban en los

---

<sup>50</sup> *Ibid*, p. 116

<sup>51</sup> Baez, *Op. Cit.*, p. 315

puntos más importantes del territorio novohispano, los franciscanos dominaban los centros más populosos de población indígena en el centro y regiones periféricas de la capital gracias a la prioridad de la orden en las campañas primarias de catequización y al favor y benevolencia de la Corona.<sup>52</sup> Los franciscanos no buscaron construir grandes edificios en poblaciones pequeñas –salvo algunas excepciones– y su preocupación podría decirse que perduró apegada a su misión evangélica.

Por el contrario, los agustinos erigieron construcciones ambiciosas en regiones con una escasa población y cada vez más alejados del centro del virreinato. Aparte de esta predilección constructiva se notaba la preocupación de la orden por abordar temas apocalípticos y de tipo infernal donde predominan las escenas de tortura y castigo para las almas pecadoras, reflejadas en sus programas pictóricos.

Los dominicos, motivados por sus propios intereses religiosos y económicos, comenzaron a buscar posiciones estratégicas en el territorio conforme éste se iba anexando a la metrópoli novohispana; buscando extenderse comenzaron a edificar verdaderas fortalezas en el sureste del territorio, los caracterizaba el celo con el que aplicaron el Evangelio, gracias a ese celo y disciplina, el rey los escogió para que en ellos recayera la responsabilidad de dirigir las riendas de la Inquisición en Nueva España a partir de 1571. Los conventos de las tres órdenes fueron construidos según sus propias reglas, predilecciones arquitectónicas y lo más importante, sus recursos económicos. La proyección y dirección de estas imponentes obras recayó en los frailes los cuales poseían conocimientos de varias disciplinas entre ellas, la pintura y la arquitectura. Como asegura George Kubler,

---

<sup>52</sup> Según Kubler, para esas fechas esos pueblos, alcanzaban la suma de cinco mil familias.

Resulta difícil determinar el grado de conocimientos arquitectónicos, formal o práctico, entre los miembros de las órdenes mendicantes. Salvo una excepción nada se sabe acerca de la actividad constructiva que hayan desarrollado antes de la conquista los frailes cuyos nombres van unidos a las empresas arquitectónicas de América.<sup>53</sup>

Los conventos no sólo cumplían una labor religiosa y el aspecto monumental era el reflejo tangible de la “conquista espiritual”, sino también se sumaba la preocupación de los problemas de la comunidad: escoger los sitios óptimos para edificar los conventos que resultarían a futuro el centro medular de las nuevas poblaciones, el trazado de las calles, la construcción de acueductos, la distribución de terrenos para las diversas actividades agropecuarias, implementar la logística administrativa y la inauguración de escuelas de artes y oficios.

Si bien es cierto que las escuelas de oficios ya cumplían la labor para la que fueron creadas, la influencia de estos frailes artesanos era todavía -pasando la primera mitad de siglo XVI- determinante en el diseño y el decorado de estas inmensas construcciones. En ese contexto, la pintura se vuelve una constante en las tres órdenes mendicantes y miles de metros cuadrados comenzaron a llenarse de pintura mural utilizando la mano de obra de pintores indígenas, indígenas conversos que pertenecían a una segunda generación, que poseían ya las bases conceptuales para intentar pintar al estilo europeo. Pero también las reminiscencias pictóricas de los antiguos tlacuilos quedaron de manifiesto en estas pinturas conventuales.

Las imágenes que seleccioné para este trabajo tienen puntos que a mi parecer las hacen convergentes para el objetivo de este trabajo, se incluyen imágenes de los tres grupos religiosos que dirigían el escenario religioso en

---

<sup>53</sup> Kubler, *Op., Cit.*, p. 120.

Nueva España, estas imágenes fueron realizadas en conventos ubicados en diversos sitios del territorio virreinal, fueron erigidos a partir de mediados del siglo XVI, presentan pintura mural con temas relacionados con la tradición judeo-cristiana, todas coinciden con imágenes pintadas del mal representadas en la figura del Diablo. Las pinturas son en su mayoría realizadas al temple –a excepción de Tecamachalco-, presentan un estilo pictórico muy semejante entre sí, se elaboraron pasando la primera fase de evangelización, cuando los territorios conquistados y pacificados ya están parcialmente evangelizados.

Las pinturas no fueron hechas para ser utilizadas como una herramienta de reforzamiento o como apoyo para la evangelización, ya que no tendría sentido invertir tiempo y dinero en una estrategia que ya había cumplido en gran medida su cometido, éstas obedecían a un fin distinto. La razón a mi parecer para incluir estas pinturas –algunas sorprendentes por su calidad- obedece a las circunstancias socioculturales que recrean algunas posturas antirreligiosas e idolátricas alimentadas por una gran parte de las castas que se estaban desarrollando en el centro del virreinato y que amenazaban con expandirse a las regiones aledañas.

Creo que estas pinturas aparte de cumplir su misión didáctica –como se ha creído tanto tiempo- nos dejan entrever una preocupación por parte de la Iglesia en su conjunto, para frenar los usos y abusos de prácticas además de las idolátricas de toda índole que estuvieran inspiradas en acciones de pecado y maldad. Recordándoles y advirtiéndoles a los habitantes de Nueva España, que el mal estaba presente y acechaba a cada instante, que el Diablo era real y no desaprovechaba oportunidad para tentarlos y conducirlos por los caminos del vicio, el pecado y la perdición. Esos muros pintados con escenas espeluznantes del infierno y

sus castigos era un recordatorio latente y cotidiano para los feligreses que acudían a oír misa.

Las imágenes seleccionadas pertenecen a:

Ex convento agustino de Acolman, ubicado en el Estado de México.

Ex convento agustino de Actopan, ubicado en el Estado de Hidalgo.

Ex convento agustino de Cuitzeo ubicado en el Estado de Michoacán.

Capilla agustina de Santa María Xoxoteco, ubicada en el Estado de Hidalgo.

Ex convento dominico de Tetela del Volcán, ubicado en el Estado de Morelos.

Ex convento franciscano de Tecamachalco, ubicado en el Estado de Puebla.



#### **IV. La iconografía del Diablo, como símbolo del mal, en las pinturas conventuales novohispanas siglo XVI: Acolman, Actopan, Santa María Xoxoteco, Cuitzeo, Tetela del Volcán, Tecamachalco.**

Las imágenes que cubrieron los muros de los conventos después de la mitad del siglo XVI, han sido estudiadas bajo distintas ópticas, creándose en torno a ellas discusiones acerca de su autoría, de la finalidad de su ejecución, de la intervención de pintores europeos en su desarrollo y la planificación de las composiciones. Manuel Toussaint divide en dos partes su estudio en la obra *Pintura Colonial en México*: en la primera, él considera que una parte de las imágenes creadas en el tiempo que nos ocupa fueron realizadas por pintores europeos que gozaban de cierto renombre, y como ejemplo menciona a Rodrigo Cifuentes y a Cristóbal de Quezada que para el año de 1538 estaban ya en Nueva España, –esto no quiere decir que ellos realizaran dichas obras, sólo que me parece importante resaltar el hecho de que pudieron tener participación en los programas pictóricos-; en la segunda se refiere a la masa anónima de pintores, en donde incluye pintores hispanos e indígenas.

Es indudable que para mediados del siglo XVI, existía ya un grupo de pintores europeos en Nueva España... el virrey, don Luis de Velasco ordenó en 1552 que los indios para pintar fueran examinados; ahora bien ¿quiénes los examinarían? Seguramente maestros europeos<sup>54</sup>.

La actividad pictórica aumentaba considerablemente, lo demuestra el hecho de que en 1555, convocaba y presidía don Alfonso Montúfar, segundo arzobispo novohispano, el primer concilio celebrado en estas tierras y en él se trataba el asunto de la pintura y se dejaba bastante clara la posición que tenía la Iglesia con respecto a las imágenes elaboradas por

---

<sup>54</sup> Manuel, Toussaint, *Pintura Colonial en México*, México, UNAM, 1990, p.34

los indios así como a las sanciones a las que se harían merecedores si no cumplieran con dicha reglamentación.

Que no pinten imágenes sin que sea primero examinado el pintor y las pinturas que pintare. Deseando apartar de la Iglesia de Dios todas las cosas que son causa u ocasión de indevoción y de otros inconvenientes, que a las personas simples pueden causar errores, como abusiones de pinturas e indecencia de imágenes; y porque en estas partes conviene más que en las otras proveer en esto, por causa que los indios sin saber bien pintar ni entender lo que hacen, pintan imágenes indiferentemente todos los que quieren, lo cual todo resulta en menosprecio de nuestra Santa Fe.<sup>55</sup>

Si bien es muy probable que los pintores indígenas trabajaran bajo la supervisión y revisión ya sea de los frailes artesanos o de maestros pintores, la información visual que llegó a sus manos provenía mayoritariamente de las primeras imágenes desembarcadas en suelo novohispano: telas y esculturas así como estampas de origen castellano, flamenco, aragonés y andaluz al estilo de la Virgen de la Antigua colocada en la catedral.

El influjo de los grandes maestros flamencos se evidencia a lo largo del siglo XV en España, para ceder en el XVI en el que los italianos imponen la nota dominante.

La influencia flamenca se vería muy tempranamente en el territorio español, gracias a las pinturas llamadas “miniaturas” y a los grabados traídos de los países bajos, de origen germánico y nórdico. Copias de estos grabados fueron difundidos por España, este estilo del norte fue de tal

---

<sup>55</sup> Ibid, p. 36

importancia que según Gruzinski influyó sobre la pintura, el libro ilustrado, y el grabado.<sup>56</sup>

Además a ese prestigio artístico se añade el de la tapicería de Flandes. Resaltando los nexos que unían a Castilla y Aragón con los Países Bajos y a la Europa germánica, ya que Carlos V era el heredero de los Reyes Católicos, también lo era de los Habsburgo y de los duques de Borgoña. Flandes estuvo presente en el Nuevo Mundo muy tempranamente: gracias al favor de los consejeros borgoñones del joven emperador, unos franciscanos del convento de Gante pasaron a Nueva España para hacer su arribo en 1523 y establecer los primeros vínculos con la sociedad indígena para sentar la base de lo que sería posteriormente “la conquista espiritual”.

Pedro de Gante salió de Flandes y al llegar a Nueva España, tuvo entre otras de sus preocupaciones la de inaugurar la escuela de oficios junto a la capilla de San José de Belén de los Naturales, para enseñar a los indios los cánones del arte europeo.

En una ciudad que apenas renacía de las cenizas de la conquista se propuso mostrar a los indígenas la escritura, el dibujo, la pintura y la escultura a partir de modelos europeos y, por tanto principalmente flamencos.<sup>57</sup>

El propio Pedro de Gante tenía el talento y los conocimientos artísticos suficientes para ser el guía y maestro de las primeras generaciones de pintores indígenas surgidos de este colegio. Manuel Toussaint en *Pintura colonial en México* nos da como ejemplo la realización de una imagen de la

---

<sup>56</sup> Gruzinski, Op., Cit., p. 78

<sup>57</sup> Ibid, p.79

Virgen de los Remedios conservada hoy en la iglesia de Tepepan atribuida a fray Pedro de Gante.<sup>58</sup>

Contamos con fuentes de consulta de artistas de los Países Bajos, alemanes, italianos y españoles que demuestran que su influencia fue latente en obras que fueron ejecutadas pasando la mitad del siglo XVI y son el referente para la lectura de las imágenes de los conventos escogidos para este trabajo.

En Nueva España las imágenes que tienen que ver directamente con la iconografía del Diablo, se refieren en su mayoría al Juicio Final, a los pecados capitales y al gran tentador. Existen otras donde el papel del Diablo es sacado del contexto infernal para demostrar su poder como símbolo del mal desde el principio de los tiempos. Sin embargo resulta curioso que en estas pinturas virreinales que presentan una gran influencia pictórica y temática europea en donde la figura del mal era representada por Satanás en una forma clara y contundente, se alejen y rompan ese esquema iconográfico. Para dar lugar a una serie de diablos de diferentes formas y colores que cumplieran –eso sí- con su labor punitiva.

Me queda claro que estos múltiples y diferentes diablos son los representantes del mal y por consiguiente del mismo Diablo, “el Príncipe de las Tinieblas”, pero, si la intención de estas imágenes era la de advertencia y recordatorio para aquellos que escogieran el camino del mal, a mi parecer hubiera sido más eficaz el mensaje, si se hubiera representado este personaje con lujo de detalle al estilo de las imágenes europeas, para que los feligreses supieran con quién tendrían que enfrentarse sus almas cuando dejaran sus cuerpos terrenales.

---

<sup>58</sup> Capítulo III, *Pintura Colonial en México*.

Este cambio esquemático se realizó a mi parecer para evitar una situación que permitiera confundir la idea religiosa que estaba madurando en el pensamiento de los indígenas al suponer la existencia de un ser aparentemente igual de poderoso que el Dios del que hablaban los frailes. Contemplarlo en un escenario en donde él se erigía como el amo y señor, dueño del destino de las almas condenadas, probablemente en lugar de repudio hubiera ganado adeptos con los individuos que rechazaban la conversión. Ya que si el Dios cristiano era el guía de todo lo que implicaba la religión de los españoles, el Diablo al ser su enemigo podría convertirse en su aliado.

Quitando la imagen del Diablo gigantesco, el tema central en las composiciones de los murales, son las penurias del infierno como un aspecto reformador como lo apunta Robert Muchembled,

Como un arma para reformar en profundidad la sociedad cristiana, la amenaza del infierno y del Diablo, sirve como instrumento de control social y de vigilancia de las conciencias, incitando a corregir las conductas individuales.<sup>59</sup>

Las imágenes del Diablo como símbolo del mal en los muros de los conventos novohispanos son muy escasas y son raras aquellas que se puedan apreciar, ya sea por el deterioro en el que se encuentran o porque fueron descubiertas quitando las capas de estuco que las cubrían, dejando imágenes difusas, nebulosas e incompletas; también creo que faltan más por descubrir.

La lectura de las imágenes de los conventos que seleccioné se refiere únicamente a la fracción en la que aparecen diablos, las escenas están

---

<sup>59</sup>Muchembled, Op., Cit., p. 37

insertadas en diferentes temáticas y pertenecen a las tres órdenes religiosas que protagonizaron la evangelización en el Nuevo Mundo y que se dieron a la tarea de construir desde modestas capillas hasta fastuosos conventos que necesitaron de una gran cantidad de mano de obra para decorar con imágenes miles de metros cuadrados de muros.

Comenzaré con uno de los conventos más representativos y hermosos del estilo plateresco, su cercanía con el conjunto arqueológico de Teotihuacán nos da una idea de la importancia de este lugar por lo que representaba para la labor evangelizadora, ya que en esta zona existían poblaciones donde predominaba la población indígena. El convento agustino de Acolman, es una edificación muy rica y suntuosa como la mayoría que construyeron los agustinos. Fue edificado en los años treinta del siglo XVI en las inmediaciones de la Nueva España –hoy estado de México-; según Manuel Toussaint las pinturas murales de Acolman fueron las primeras que se descubrieron; en el claustro bajo se observa una representación del Juicio Final pintada al temple, en grisalla. La obra en general está en muy buenas condiciones, la arquitectura cobija en una armonía sorprendente a las pinturas, los contrastes de tonos grisáceos las vuelven más dramáticas e inquietantes, el dibujo está elaborado al más puro estilo renacentista con reminiscencias góticas que se desarrollaban en el arte europeo en el siglo XVI.

Es notable un ángulo en que los dos testeros ostentan pinturas: uno un *Calvario* y el otro *El Juicio Final*. Enmarca las historias una serie de frisos y pilastras ornamentados según el más puro espíritu renacentista: flores entrelazadas cuidadosamente, ángeles que parecen sostener coronas; leyendas escritas con bellas letras capitulares, todo nos recuerda el arte italiano del siglo XVI, pero es más que nada la pintura misma la que nos lleva a ese arte.... El Juicio Final es, ya se ha

dicho, la escena de los ajusticiados en un perol hirviente se asemeja algo a los martirios que reproduzco, grabados en madera.<sup>60</sup>

La representación de la escena infernal de Acolman presenta elementos de una gran tradición medieval, los diablos que castigan a las almas, parecen disfrutar de su labor torturadora. En la imagen apreciamos diablos horribles, criaturas monstruosas con características zoomorfas, al que está al fondo es al único al que se le ve el cuerpo entero, en las extremidades inferiores se insinúan cuartos de macho cabrío, en el hombro descansa un instrumento indefinido probablemente para causar algún tipo de daño, se encuentra girando una rueda de tortura en donde dos almas se encuentran amarradas.

En el lado derecho, la escena de las almas colgadas del árbol -en este caso de la muerte- es desconsolador; pero la imagen que llama más la atención, es la del enorme perol con almas sufriendo en su interior el castigo del fuego eterno. En la parte baja se pueden ver dos diablos en actitud festiva, abriendo las fauces y levantando los brazos, sus rasgos fisiológicos no se pueden apreciar bien, uno de ellos tiene un cuerno en la cabeza, la espalda es poderosa y en ella se pueden apreciar los músculos bien definidos.

---

<sup>60</sup> Toussaint, *Op. Cit.*, p. 45



Anónimo, *Juicio Final*, Temple, mediados del siglo XVI. Acolman Edo. de México.

Siguiendo la ruta que se ha denominado “ruta de los conventos”, el conjunto arquitectónico de Actopan es uno de los más interesantes que la orden agustina levantó en la segunda etapa de la evangelización, fue fundado en 1546 por fray Andrés de Mata, construido en el estado de Hidalgo, este soberbio edificio es sin duda el catálogo más representativo e impresionante de la pintura virreinal del siglo XVI. Es de sobra sabido que la inmensa mayoría de las construcciones religiosas cristianas en Nueva España se edificaron sobre las ruinas de los adoratorios indígenas prehispánicos, con fines evangelizadores y colonizadores. Así que la magnitud de las obras es explicable por la cantidad de individuos de origen

indígena que habitaban cada lugar; Actopan en ese contexto no fue la excepción. Según Peter Gerhard,

la zona centro-sur del Estado de Hidalgo debió encontrarse densamente poblada a la llegada de los españoles que visitaron el lugar aproximadamente en 1520 pues, a pesar de las epidemias mortales que golpearon a la población entre 1545-1548, para 1570 el lugar contaba alrededor de 12 000 tributarios indígenas,<sup>61</sup>

Esta densidad poblacional explica la preocupación por concebir una construcción de tal envergadura. Pero la parte que me ocupa es el argumento pictográfico de la capilla abierta del ex convento de Actopan. Considero importante señalar que la función de las capillas abiertas en Nueva España era diferente a la de las capillas posas o humilladeros, la capilla abierta funcionaba como una iglesia al aire libre para celebrar misa frente a grandes cantidades de indígenas y contaba generalmente con un retablo al centro rodeado de un discurso mural pictográfico. Murales que servían para reforzar los preceptos hablados de la fe cristiana a los que hacían alusión los frailes. Al respecto Luis Mac Gregor anota,

en los primeros años de evangelización la forma pictográfica utilizada por los frailes se basó en el uso de lienzos que podían ser transportados de un lugar a otro y no fue sino has el último tercio de siglo XVI, cuando la pintura mural de las capillas abiertas se generalizó debido a que la mayor parte de la población indígena se encontraba cristianizada.<sup>62</sup>

Los muros de la capilla abierta nos muestran, en un alarde de destreza pictórica una variedad de escenas de las sagradas escrituras incluyendo

---

<sup>61</sup> Peter, Gerhard, *Geografía Histórica de la Nueva España (1519-1821)*, México, UNAM, 1986, p. 36

<sup>62</sup> Luis, Mac Gregor, *Actopan*, México, INAH-SEP, 1995 p. 37

diferentes pecados cometidos por hombres y mujeres. Los diablos de Actopan a lo lejos –ya que es muy difícil acercarse a las imágenes para observar sus detalles- presentan mayoritariamente un patrón anatómico con rasgos muy similares: orejas puntiagudas, garras, cuernos, colas alargadas.

El color predominante en las pinturas es el rojo, aunque también se pueden apreciar otros como grises y azules lo que hace una policromía atractiva a la vista. Los diablos que pululan en las escenas infernales están activos y concentrados, unos castigando con pinzas de metal, otros torturando con fuego almas que están aprisionadas en parrillas. En otra sección se observan diablos arrastrando almas perdidas en las fauces de Leviatán.

La única misión de todos estos seres es martirizar a los irredentos, de tez blanca y morena, en diversos aparatos de tortura, distribuidos en varios recuadros que se proponen como el castigo consecuente a las conductas pecaminosas que son expuestas de manera costumbrista en distintas viñetas.<sup>63</sup>

Este discurso pictórico se encuentra arraigado en las corrientes teológicas de Tomás de Aquino y Joaquín de Fiore y consolidado con las ideas dantescas del siglo XIV que describen detalladamente la disposición de los castigos en el infierno. Las imágenes de este convento son abundantes y su descripción e inclusión rebasan este trabajo, pero creo que es con mucho la obra pictográfica más clara y evidente realizada para el reforzamiento de los preceptos religiosos sobre la naturaleza del mal antes de cometerlo y su consecuente en la figura del Diablo, representado por su séquito de ayudantes, por la coherencia de los cuadros temáticos, por la

---

<sup>63</sup> Berenice, Alcántara, *El Infierno en la evangelización de la Nueva España*, México, UNAM, 1999, p. 179

calidad técnica expresada por los pintores. Imágenes que supongo fueron de gran impacto para la mentalidad y la conciencia de los feligreses y para aquellos que se rehusaban en creer en la religión católica.



Anónimo, *El infierno* (detalle), templo, mediados siglo XVI, Actopan, Hidalgo

Siguiendo la misma ruta agustina, encaramada en la sierra accidentada llena de exquisitos paisajes y exuberante vegetación se encuentra Santa María Xoxoteco, localidad perteneciente al municipio de San Agustín Metzquititlan en el estado de Hidalgo –según la opinión de Arturo Vergara- en su origen fue una capilla abierta, el investigador apoya ésta aseveración tomando en cuenta la medida a lo ancho que presenta la entrada original y cuyo arco aún se puede apreciar desde el coro.

Los muros de esta peculiar construcción están tapizados en buena medida con pinturas de temas religiosos basados en el Antiguo Testamento, pero

las que me interesa resaltar son las dedicadas al Juicio Final, en ellas vemos episodios del mal en diversas manifestaciones. Los innumerables diablillos torturadores que son pintados en los cuadros de la capilla de Xoxoteco, a pesar de distar aproximadamente 50 kilómetros de Actopan presentan similitudes estilísticas y concordancias temáticas lo que hace pensar que los pintores que realizaron ambos programas pertenecían a la misma cuadrilla o que fueron dirigidos por el mismo maestro.

En los muros laterales –de Xoxoteco- se pintaron tanto escenas de pecado como los tormentos a que se hacen acreedores los pecadores. La abrumadora presencia de demonios, suplicios y almas castigadas nos evocan las representaciones del infierno que tanto en pintura mural como en literatura abundaron durante la Edad Media.<sup>64</sup>

Si tomamos en cuenta el grado de dificultad que representó la geografía para las distintas órdenes religiosas, dependiendo de la dirección que eligieron para desarrollar su misión evangélica, la ruta que escogieron los agustinos sin duda fue la más tortuosa, la Sierra Madre Oriental, la Huasteca y el valle del mezquital, se fueron llenando con conventos de esta orden. Fue particularmente difícil llevar la luz del evangelio, a los indígenas otopames –otomíes, chichimecas, jonaces y pames- que habitaban zonas de refugio desde la expansión hegemónica de los nahuas en la época prehispánica. Xoxoteco presentaba características pasivas de resistencia hacia la evangelización, a diferencia de los chichimecas del norte que mostraban una rebeldía violenta e intolerante a los europeos fueran laicos o religiosos, complicando aún más el proceso de control ideológico, social y político.

---

<sup>64</sup> Arturo, Vergara, *Arte Virreinal del Estado de Hidalgo*, México, UAEH, 2012, p. 2.

Juan de Grijalva alude a las dificultades que tuvieron que sortear los misioneros para llegar a estos lugares de difícil acceso, demostrando la férrea convicción de estos hombres para lograr su fin evangelizador aún a costa de su propia vida, ya que muchas veces las estrategias de defensa de los soldados para impedir el ataque de estos rebeldes no eran las correctas, provocando la pérdida de numerosas vidas incluyendo la de ellos en las improvisadas colonias.

En términos generales estas fueron las condiciones en que fueron pintadas las escenas del infierno de Santa María Xoxoteco, buscando controlar a los otomíes ante el contagio de los renuentes chichimecas. Intentando afianzarlos al cristianismo ante la resistencia pasiva que se traducía en simulación y ocultamiento de las imágenes tras los altares, así como ceremonias y ritos en cuevas y cerros. Las pinturas se realizaron cuando había pasado la euforia de la primera etapa evangelizadora, en que se creía que la Iglesia indiana triunfaría sobre cualquier brote de paganismo; pero la permisividad de algunas autoridades eclesiásticas estaba alimentando el resurgimiento de estas prácticas idolátricas.

Los murales no sólo buscaban evitar que los otomíes recayeran en situaciones condenables, también sirvieron como instrumento del Estado español para justificar el maltrato y la explotación a la que eran sometidos los habitantes de estos pueblos, principalmente por parte de los encomenderos a pesar de que la legislación hispánica se preocupó por protegerlos.

Acerca de los mensajes en las imágenes y de sus posibles lecturas se pueden hacer diversas conjeturas, lo que es evidente es que las relacionadas con los castigos en el infierno son ilustraciones que muestran las diversas formas de maldad representadas en la figura de diablos, que

acechan, mal aconsejan y se interrelacionan con los habitantes novohispanos. Actitudes como la ira, la desobediencia, la embriaguez, la pereza, el maltrato, la lujuria y el abuso físico son representados en los muros de Xoxoteco como elementos censurables por la maldad que representaban, –de alguna manera en la mentalidad de estos hombres equivalían a pecados mortales- y como motivo para enviar al infierno al que las cometiese, fueran éstos indígenas o españoles.

Las figuras diabólicas en los muros de la capilla difícilmente pueden apreciarse ya que presentan serios problemas de visibilidad a causa del deterioro natural y pérdida de color.

Una de las cosas que llamó más mi atención fue la interrelación social que plasmaron los pintores, ya que en los cuadros referentes a las acciones repudiadas por los frailes observamos hombres y mujeres tanto indígenas como europeos. Los cuadros que conforman la composición incluyen escenas muy similares a las que vemos en los muros de Actopan: diablillos grotescos con rasgos animalescos o de criaturas mitológicas y fantásticas castigando almas condenadas al sufrimiento eterno, pero la que más pesar me causó es la que presento; en ella podemos ver a tres diablos de color gris oscuro, uno castigando a una alma pecadora sobre una especie de parrilla que seguramente reposa sobre un abrasador fuego, otro, el más siniestro lleva cargando un bulto de donde se asoma una cabeza, este diablo horrendo ostenta unos cuernos enormes en la cabeza, larga cola y en un gesto de sorna exhibe una gran lengua; el diablo de un lado parece que devora pedazos de carne que cuelgan de un tendedero. Escena terrible de gran impacto visual aun para estos tiempos.



Anónimo, *El infierno*, (detalle), temple, Santa María Xoxoteco, mediados siglo XVI

Otra escena que ilustra los castigos del averno es esta, en la que tres diablos con características muy similares a los anteriores desuellan con afiladas hachuelas un alma, también tienen la lengua de fuera, -o será un intento de mostrar que están hablando recurriendo al antiguo glifo del habla-, otro detalle significativo es la cola terminada en serpiente, rasgo no tan común en otras representaciones de diablos.



Anónimo, *El infierno*, (detalle), temple, Santa María Xoxoteco, mediados siglo XVI

La relación social a la que hago referencia párrafos arriba, entre indígenas y españoles queda de manifiesto en varios de los cuadros de esta sugerente composición. Que se puede interpretar como una advertencia a los feligreses de las tentaciones y acechanzas del Diablo para cometer actos de maldad y de pecado. En esta imagen se aprecian dos mujeres, una indígena otra española, rubia y muy elegante; que carga cada una un horrible diablo en la espalda –hecho muy recurrente en los grabados europeos- que las aconsejan e incitan al mal, su sola presencia así lo sugiere, son de color gris y ambos

están haciendo gestos grotescos; uno de ellos señala a un par de hombres que por lo que se alcanza a ver, uno es indígena con calzado y pantalón de manta y el otro es europeo al que se le aprecian zapatos, mallas, calzonera, capa, sombrero y espada. La imagen está muy dañada y no permite ver más cosas.



Anónimo, *La lujuria*, temple, Santa María Xoxoteco, mediados siglo XVI

Las imágenes de la capilla de Santa María Xoxoteco son abundantes, por lo tanto ellas como su temática requiere de un estudio amplio y minucioso, objetivo que por su extensión y contenido requiere de un estudio aparte.

Sólo seleccioné algunas imágenes que ilustraran el contexto de mi investigación.



La actividad evangélica y constructiva de los agustinos no sólo se limitó al actual estado de Hidalgo, llegaron también al actual estado de Michoacán para planificar la construcción del pueblo de Cuitzeo y en él edificar otro de los conventos agustinos que presentan características muy particulares del arte conventual del siglo XVI; en esta obra arquitectónica se puede apreciar la forma monumental que esta orden le dio a sus construcciones religiosas. En 1550 se inició la construcción de la iglesia de Santa María Magdalena que quedó a cargo de fray Francisco de Villafuerte su primer prior y de fray Miguel de Alvarado.

El conjunto conventual formaría parte esencial del pueblo de misión en donde además se trazaron calles, delimitaron barrios, y se construyeron una escuela y un hospital. Este convento fue el quinto en edificarse en la región michoacana.

Inicialmente la población de Cuitzeo en su administración eclesiástica pertenecía a la parroquia de Puruándiro pero el territorio de ésta era tan vasto que no alcanzaba a brindar sino los servicios más elementales, por lo que la orden agustina se hizo cargo de la evangelización de Cuitzeo. Para resolver este inconveniente se recurrió a lo que nos indica Diego de Basalenque,

En el mismo tiempo que se puso ministro fraile en Yuririapúndaro, se puso en Cuiseo, y aunque estaban bautizados, sólo esto tenían de cristianos, porque un clérigo solo, que tenía a su cargo más de treinta mil feligreses en distancia de más de treinta leguas de travesía, cómo podía acudir sino a lo muy preciso de bautizar, confesar y casar, y así

nuestros religiosos con más ministros y menos los pueblos, pusieron en orden la doctrina.<sup>65</sup>

Fue en el Capítulo Provincial de 1549 donde se acordó establecer un convento en Cuitzeo. Se encomendó su fundación a fray Francisco de Villafuerte, según quedó dicho, quien en ese entonces se desempeñaba como Prior de Tacámbaro. El convento de Cuitzeo conserva murales que datan de finales del siglo XVI, fueron realizados al temple en su mayoría en la técnica de grisalla, aunque algunos están pintados en tonos rojizos. Los muros de los corredores del claustro están decorados con guardapolvos en su parte inferior y cenefas en su parte superior. En algunas áreas de los corredores de la planta baja se encuentran representadas escenas de la Pasión de Cristo y en la planta alta pasajes de la vida de la Virgen María.

Sin embargo el mural al que voy a referirme por su temática, es el Juicio Final, pintura al temple donde se muestran, en el lado izquierdo en una zona envuelta en un elocuente color rojizo, pequeñas imágenes que miran hacia arriba, donde un grupo de ángeles saca algunas almas de algo que podría interpretarse como el purgatorio, ya que no se aprecian llamas ni torturas, los almas aparentemente no tienen la desnudez de los condenados y tienen un ropaje blanco, estos ángeles se dirigen hacia el paraíso.

En el lado derecho de la pintura, en una zona muy oscura realizada en grisalla se ven almas atormentadas por el fuego y a otras más se les aprecia sólo medio cuerpo desnudo, como si estuvieran inmersas en recipientes gigantes; no se ven figuras de demonios como en las otras pinturas atormentando almas pecadoras.

---

<sup>65</sup> Basalénque, Diego de, *Los agustinos aquellos misioneros hacendados*, México, SEP Cien de México, 1985, p.131

Lo más interesante y llamativo de esta pintura -a mi parecer- es la gran cabeza de toro que se deja ver sobre las almas castigadas, es un enorme toro negro, los cuernos blancos sobresalen amenazadoramente, el gesto del animal es de seriedad y furia, la imagen definida de un animal que no correspondía a la fauna mesoamericana que se agrega posteriormente al escenario rural novohispano, me resulta novedosa por su inclusión en los muros conventuales como una representación del mal. Porque si bien es cierto, como apunta Jeffrey Burton que la capacidad de transfiguración del Diablo es infinita, la cercanía del toro con el buey -animal considerado sagrado en la iconografía cristiana- me provoca desconcierto ya que es un elemento iconográfico nada común en los otros programas pictóricos del siglo XVI en Nueva España.

No obstante creo que este animal fue seleccionado para esta pintura como sinónimo del Diablo por el impacto que debió causar entre los individuos de las diferentes castas que conformaban la sociedad virreinal -sobre todo aquellos que no conocían las características de fiereza, fuerza, y violencia que envolvían a este animal- es comprensible el miedo aterrador y el temor paralizante que provocaba su cercanía, siendo probablemente estos factores aprovechados por los frailes para llevar a este animal al entorno infernal como reforzamiento de lo que les esperaba a los pecadores en el infierno, teniendo como guardián a un ser lleno de ira y furia desbordada.

En cuanto al color, expliqué en páginas anteriores la relación de lo negro con la imagen del Diablo, por lo tanto la inclusión en esta composición de la cabeza de toro adquiere sentido en fondo y forma. Aunque ya comenté que la presencia de diablillos en esta obra no es muy evidente, en la parte inferior de lado izquierdo en el mismo tema del infierno, se puede observar

una diminuta figura de oscuro color con cuernos blancos. No puedo precisar si es un demonio o un toro de pequeñas dimensiones.



Anónimo, *Juicio Final*, temple, Cuitzeo, mediados siglo XVI



La orden de los dominicos fue una de las tres más importantes que arribaron a la Nueva España y comenzaron su labor evangelizadora en las inmediaciones de la capital virreinal pasando por el actual estado de Morelos hasta llegar al sureste del territorio. En Morelos dejaron como testimonio de su labor el ex convento de Tetela del Volcán dedicado a san Juan Bautista, un curato secular que fue cedido a los dominicos en 1562, el convento fue terminado en 1581 bajo la supervisión del fraile constructor Juan de la Cruz originario de Trujillo, Extremadura, España. Como lo indica Kubler en su obra *Arquitectura Mexicana del siglo XVI*,<sup>66</sup> el conjunto arquitectónico contiene pintura mural de gran calidad.

La imagen que voy analizar es la que se encuentra en una celda del claustro alto, en esta celda se pintó en grisalla una imagen llena de simbolismo que de alguna manera sintetiza la concepción del mal y el papel que jugaba el Diablo en la mentalidad de los individuos que conformaban el tejido social de las poblaciones aledañas a Nueva España. El hecho de entrada es interesante ya que se trata de un suceso “verídico” según los lugareños con tintes milagrosos, muy conocido en la región.

La imagen está en muy buen estado y se puede apreciar la calidad pictórica y de dibujo del autor. En la parte inferior central se ve un diablo de cuerpo entero de muy buena manufactura, las patas tienen tres dedos en forma de garra con uñas largas y afiladas, las piernas son robustas, la cola larga y flexible se enrolla sobre sí misma, los brazos bien estructurados, las manos al igual que las patas tienen uñas afiladas, el rostro no presenta una fealdad monstruosa, ni zoomorfa, exceptuando los colmillos que salen de su mandíbula inferior, la oreja que se ve y los cuernos son de un animal caprino. Todo el cuerpo está cubierto de pelo y su color es pardo,

---

<sup>66</sup> Kubler, *Op. Cit.* p. 132

en un gesto enigmático está sacando una lengua globular, en la mano izquierda aprisiona una cuerda con la que sujeta a un indígena noble por el pie, y bajo el brazo del mismo lado sostiene un grueso libro, que bien podría ser la Biblia o el libro en donde están anotados los nombres de los pecadores. Del lado inferior izquierdo aparece otro diablo con las mismas características, resaltando la cola que termina en serpiente; este diablo está sujetando por un hombro y un brazo a una mujer de rasgos indígenas. En la parte superior se encuentra un difunto envuelto en una sábana mientras que el alma que se desprende de su cuerpo es apresada por un diablo de menor tamaño y que parece cargar un bulto en la espalda.<sup>67</sup>

La imagen nos da una clara idea del terror que debía producir la presencia del Diablo en los indígenas si estos morían sin haber obtenido mediante la confesión el perdón de sus pecados, el Diablo en este caso cumple con su complementaria labor de ser el representante del mal, actuando como tentador y castigador al mismo tiempo.

La presencia del Diablo no sólo se encontraba circunscrita a su entorno natural, el infierno, también se le podía encontrar en situaciones de interrelación con los humanos en otros ámbitos, para que el representante del mal, los aconsejara, los hiciera caer en tentación, los acechara para perturbarlos y como en el caso del indígena noble de Tepetlaoxtoc, para llevarse su alma cuando morían inconfesos y por ende alejados de la gracia de Dios.

---

<sup>67</sup> La imagen se refiere a un incidente ocurrido en la provincia de Tepetlaoxtoc en 1541, documentado en la crónica de fray Alonso Franco O.P. Se cuenta que un indígena noble murió sin confesión. Al regresar el fraile confesor, éste le rezó a la virgen del Rosario, el difunto resucitó, se confesó y murió en gracia.



Anónimo, *Virgen del Rosario*, temple, Tetela del Volcán, mediados siglo XVI



El ex convento de la Virgen de la Asunción fue fundado en el año de 1537 y se encuentra enclavado en el municipio de Tecamachalco en el actual estado de Puebla. Pertenece a la primera orden llegada a Nueva España en 1524: los franciscanos, que fueron los iniciadores de la conquista espiritual en Nueva España. El convento es una construcción sencilla, su portada posee rasgos al estilo mudéjar, las almenas que coronan la fachada le dan un aspecto de fortaleza militar muy común en esos tiempos. Pero sin duda lo que hace atractivo e interesante a este ex convento, son los 28 medallones que decoran la bóveda del sotocoro.

Estas pequeñas pinturas fueron realizadas por el pintor indígena Juan Gerson alrededor de 1562. Fueron descubiertas en el año de 1932 por Manuel Toussaint en uno de sus múltiples viajes en busca de nuevos ejemplares del arte virreinal, –Pablo Escalante pone en duda la fecha de realización de las obras así como a Juan Gerson como autor de las mismas, esta duda es la resultante de la investigación que realizó al respecto, titulada: *Fulgor y muerte de Juan Gerson o las oscilaciones de los pintores de Tecamachalco*-<sup>68</sup> las pinturas fueron realizadas al temple sobre papel amate y posteriormente fueron adosadas a los plementos del sotocoro. Al respecto de la manufactura de las obras de Gerson nos dice Rosa Camelo en su obra *Juan Gerson tlacuilo de Tecamachalco*.

“Las nervaduras están pintadas con fajas que simulan enrollarse en ellas y el todo nos trae a la memoria las iglesias superior e inferior de San Francisco de Asís. Es el mismo espíritu, la misma alma medieval, transformándose por el Renacimiento la que aquí contemplamos, Y el nombre de Giotto se viene a nuestros labios sin querer. Un Giotto

---

<sup>68</sup> En el XXVI coloquio Internacional de Historia del Arte, organizado por el IIE, UNAM en noviembre del 2002 en Saltillo, Coahuila.

menos tranquilo, más activo pero igualmente espontáneo y claro. Y, además, con grandes reminiscencias flamencas.”<sup>69</sup>

La obra que el pintor indígena realizó para los franciscanos ilustra los pasajes más representativos del Antiguo y Nuevo testamento incluyendo el Apocalipsis. Las pinturas en el ex convento franciscano de Tecamachalco fueron ejecutadas con fines diferentes a los de cumplir una función didáctica-evangélica, bien por el tiempo en el que fueron realizadas y porque la región del altiplano fue un espacio geográfico pacificado y convertido prioritariamente. Puebla, al igual que la capital novohispana, fueron cobijadas por una temprana actividad misional convirtiéndose en centro modular de la evangelización.

A diferencia de los otros programas pictóricos revisados, la representación del mal en la figura del Diablo en la obra de Gerson en Tecamachalco es primigenia, es el origen mismo de la lucha del bien y el mal representada en los símbolos de luz y de oscuridad: Dios y el Diablo.

“Al seleccionar los religiosos franciscanos ciertos temas del Génesis y del libro del profeta Ezequiel para unirlos con los del Apocalipsis, podemos ver ya cuál es el propósito que los animó; trataron de inculcar en la conciencia de sus feligreses, la idea de la salvación del hombre mediante la fe en Dios, siguiendo el ejemplo que su Hijo Jesucristo, ha dado a todos los hombres.”<sup>70</sup>

La visión de la evangelización en los franciscanos era integral y por eso recurrieron a la esencia fundamental de la religión católica, las escenas del Antiguo y Nuevo Testamento se complementan y de acuerdo con el

---

<sup>69</sup>Rosa, Camelo, Arredondo, *Juan Gerson tlacuilo de Tecamachalco*, México, INAH, 1964, p. 14

<sup>70</sup> *Ibid*, p. 17

proyecto divino son dos instantes sucesivos en la historia de la humanidad. El Principio y fin de los tiempos.

La imagen que escogí de las que realizó el pintor de Tecamachalco es la de *La derrota del Demonio*, la representación está inspirada en el pasaje de san Juan donde narra cómo un ángel baja del cielo con la llave del abismo para encadenar por mil años al dragón, la serpiente antigua, que es el Diablo y Satanás.

Aunque para esas fechas la proliferación de grabados europeos que ilustraban biblias y publicaciones religiosas era muy abundante y la calidad muy alta, impuesta por artistas de la talla de Alberto Durero, el estilo que tiene Juan Gerson sorprende por su originalidad, se aleja de la perfección anatómica y del abundante detalle, cualidades que tenían los modelos europeos que probablemente llegaron a sus manos gracias a las copias que los frailes franciscanos le dieron para reproducirlas y recrearlas a su muy particular y personal estilo -en muchos detalles de sus pinturas se pueden observar rasgos estilísticos de los antiguos tlacuilos, por lo que a mí parecer no puede ser un pintor flamenco como Manuel Toussaint lo sugiere.-

En la imagen seleccionada, Juan Gerson nos presenta un paisaje que se divide en dos, del lado izquierdo predomina el color azul simulando el ambiente celestial, del lado derecho se observan colores ocre, posiblemente en su momento fueron colores cálidos: rojos y naranjas para significar el ambiente del infierno.

Una de las figuras principales de la composición es un ángel rígido y acartonado pero con mucha altivez, pintado con colores marrones muy suaves y zonas en blanco; está amarrando las manos a la espalda a un

Diablo que tiene un aspecto muy curioso, su gesto –el del Diablo- es de sorpresa y docilidad, su espalda encorvada denota sometimiento y humillación, es zoomorfo, el color de su cuerpo es café oscuro, los cuernecillos que coronan su cabeza se abren hacia los lados, las manos y las patas tienen enormes y afiladas uñas; su cola se escurre por entre sus piernas, la criatura se encuentra parada sobre unas lenguas de fuego, en la parte superior del Diablo se ve una figura que no puedo precisar con un colorido muy similar al que presenta el ángel.

El estilo de pintar de Juan Gerson –si en verdad es el autor- es único al no encontrar un referente en el territorio novohispano; su forma de trabajar es más la de un sarguero<sup>71</sup> que la de un muralista. Su forma tan peculiar de realizar estos medallones, tanto en la técnica como en el recurso de pintarlos en un material ajeno al muro, para luego insertarlos entre las nervaduras del sotocoro resulta extraño y enigmático. Estos aspectos, entre otros que no vamos a tratar en este trabajo, hacen del pintor de Tecamachalco un caso en el que se aprecia una tendencia, no sé si razonada o no, de romper con el anonimato de los grupos de pintores que realizaron obras semejantes para las otras órdenes mendicantes.

---

<sup>71</sup> Pintores que hacían sus obras en el siglo XVI en Nueva España en telas sin bastidor que lo mismo servían de antepuertas que para tapizar una pared. Para estos se hizo la ordenanza correspondiente.



Juan, Gerson, *Diablo encadenado*, temple sobre tela, Tecamachalco, Pue. 1562



## **Conclusiones.**

El estudio de la evangelización en Nueva España es un tema apasionante e inagotable por los múltiples aspectos y elementos que la conformaron. La implantación de la nueva religión en estos territorios necesitó de un esfuerzo tenaz y comprometido de los hombres de fe que, con una real convicción, entregaron parte de sus vidas en este lado del mundo para lograr la conversión de miles de hombres para la salvación de sus almas, según sus propios preceptos.

Si bien es cierto que esta premisa no era el motivo principal del hombre europeo cuando decidió atravesar el Océano Atlántico en busca de nuevos horizontes, la “conquista espiritual” se convirtió en una consecuencia “lógica” después de la conquista armada.

La religión católica se echó auestas la misión de sustituir los ritos paganos inspirados por dioses –según su visión- crueles y despiadados, que no eran otra cosa que la representación directa del mal encarnado en sus ídolos; para los hombres europeos éstos eran la mismísima imagen del Diablo y el entorno en el que habitaban, el reino de las tinieblas, que por siglos habían reinado en estas latitudes. Entonces pues, según la teoría de los religiosos, el Diablo había hecho suyo este territorio y tenía como súbditos a sus habitantes quienes le rendían culto a través de sangrientos y abominables rituales. Estos frailes creían devotamente que ellos eran los elegidos para implantar el evangelio y la verdadera fe en los confines de este Nuevo Mundo para liberarlos de las garras del Diablo y conducirlos por el camino de la virtud, para alcanzar la salvación de sus almas.

Esto, sin nombrar el valor económico y político que representaban las riquezas enviadas al rey Carlos V, a la Península Ibérica y al papa en Roma. España se convertiría en el centro del mundo europeo y protegería sus posesiones territoriales y monetarias de sus enemigos gracias al poderío militar que estaba construyendo y a la benevolencia del Santo Padre. Ambas partes –el Rey y el Papa- se beneficiarían del proceso de evangelización en Nueva España; ya que no sólo las almas de los indios eran de gran valor para la Iglesia, también lo era la explotación de mano de obra, -en algunos casos inhumana- que sacaban los encomenderos de sus cuerpos terrenales.

A pesar de la buena intención de la Corona de proteger a los indios de estos abusos y de la Iglesia de enviar hombres que cumplieran de la mejor forma la enseñanza del evangelio, pasando la mitad del siglo XVI la idea de la conversión se había desviado y deformado, se interrumpió el proceso religioso iniciado por los primeros frailes gracias a la displicencia y relajamiento de las leyes de tolerancia de las autoridades civiles y religiosas, pero también a las circunstancias sociales nocivas que imperaban en la sociedad novohispana.

La religión fue un factor decisivo en la construcción de una sociedad que buscaba su propia definición e identidad. No obstante, la espada de los soldados y los discursos de los frailes no habían logrado desaparecer en su totalidad los conceptos y prácticas religiosas antiguas y en muchos hogares se defendían y se realizaban. Territorios alejados se negaban a la conversión y luchaban con denuedo y ferocidad para defender su territorio y sus costumbres.

Si a estas manifestaciones de resistencia local le sumamos la incorporación de ritos y costumbres de grupos étnicos foráneos, como las

de los negros caribeños y africanos, la manera diferente de interpretar la religión católica a través de la perspectiva de hombres blancos, protestantes y judíos, y lo más preocupante, el acercamiento de hombres y mujeres católicos a las prácticas nigrománticas y medicinales de los indígenas renegados, tendremos como resultado un ambiente propicio para la exacerbación de prácticas idolátricas en todos los sectores de la sociedad novohispana.

La preocupación de este resurgimiento idolátrico no era igual en las distintas órdenes religiosas y en algunos casos, se centró más en dirimir sus diferencias para preservar canonjías y favoritismos, ante los ojos del Virrey que al emprender una gesta real como la que habían hecho los frailes pioneros. La lucha que se libraba en ese periodo de tiempo contra el Diablo y su maldad era seriamente cuestionada, para esto se buscaron formas que permitieran recobrar el terreno que se estaba perdiendo ante los embates del Enemigo.

Si los factores a los que me he referido fueron el motivo principal para reavivar las prácticas idolátricas en la población indígena, a mi parecer el hecho más relevante para la culminación de este suceso por sus implicaciones, fue la legalización y autorización para el culto a las imágenes por parte del arzobispo Alonso de Montúfar Siguiendo lo estipulado en el Concilio de Trento en lo referente a estos instrumentos para motivar la fe,

“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.”<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> [www.apologeticacatolica.org](http://www.apologeticacatolica.org) consultado el 25-04-2014

La llegada del segundo arzobispo a Nueva España desataría enconados enfrentamientos, sobre todo con los franciscanos que veían en el uso de las imágenes un retroceso en el arduo proceso de evangelización que habían iniciado los frailes mendicantes años atrás. Argumentando que esa autorización incitaba a revivir prácticas idolátricas por parte de los habitantes de los múltiples grupos sociales que conformaban la sociedad novohispana.

Ante este panorama las órdenes religiosas asentadas en Nueva España, comenzaron con lo que podríamos llamar la segunda etapa de la “conquista espiritual.” Si en la primera fase, aspectos fundamentales como: aprender la lengua de los indios para comenzar a enseñar los fundamentos de la religión católica, fundar pequeños centros de catequización, erigir pequeñas e improvisadas iglesias para officiar misa, acudir a las diferentes y lejanas regiones para encontrarse con la gente y ganarse su confianza y el respeto que merecía su investidura para convertir y enseñar la nueva religión a través de actitudes de humildad y sacrificio.

En el segundo período misional, que ubico a mediados del siglo XVI, las premisas eran otras, el proceso de enseñanza ya se había cumplido en gran medida, el territorio se extendía a límites inimaginables, la riqueza que arrancaban los colonos de la tierra y de los hombres parecía no tener fin, propiciando con ello todo tipo de abusos y excesos en contra de la población más desprotegida e indefensa. La gente que llegaba de la Península desembarcaba pensando en enriquecerse de la noche a la mañana y cuando no era así, se incorporaban a ejércitos de pobres y mendigos que pululaban por la capital novohispana.

Otros, se convertían en ricos comerciantes y mineros que poco a poco se alejaban de la ciudad para buscar un ambiente más relajado en los pueblos de indios que rodeaban a la metrópoli para asentar sus lugares de residencia. La convivencia de estas castas en los pueblos de indios alertó a las autoridades eclesiásticas para reforzar la vigilancia y mediante diversas estrategias evitar entre otras cosas, prácticas idolátricas, en este caso la realización de pinturas en los muros de los conventos sirvió para advertir y recordar a la comunidad del acecho del Diablo que incitaba a cometer actos de maldad y pecado. Los castigos a los que serían sometidos los que cayeran en las garras del Demonio eran perfectamente explícitos en estas imágenes.

Siguiendo con las estrategias evangélicas para la culminación del largo proceso constructivo planeado desde el principio de la conquista espiritual, las órdenes mendicantes comenzaron a edificar verdaderas fortalezas de todo tipo para ejercer su oficio evangélico. Dependiendo de sus recursos económicos y de su dogmatismo religioso, franciscanos, agustinos y dominicos recurrieron a ejércitos de albañiles, artesanos y pintores para dejar testimonio de su presencia en los territorios convertidos.

Es aquí, donde la imagen cobra una fuerza renovada, en los inicios de la evangelización la imagen sirvió como un instrumento didáctico, en esos momentos la imagen se transforma y se convierte en una forma directa de advertencia y de recordatorio. Lo importante aquí es que ese mensaje amenazador no iba dirigido exclusivamente a cierto sector de la sociedad, sino para todo aquel que viviera en Nueva España y estuviera bajo el amparo de la religión católica.

Las imágenes revisadas en los diferentes ex conventos religiosos fueron un apoyo para consolidar la religión católica en los alejados territorios en donde predominaba los grupos indígenas, ¿qué tanto impacto causaron en sus habitantes?, es difícil saberlo –ya que las fuentes no aportan mucha información al respecto- pero es una realidad que la idea del mal a mediados del siglo XVI que tenían los habitantes de los territorios que rodeaban la capital del virreinato, encarnada en la imagen del Diablo y el infierno como su morada, representada en una iconografía perfectamente interpretada y diseñada por los artífices, era aceptada por el miedo que provocaba saber que en el Juicio Final su alma sería enviada al Infierno para ser castigada y atormentada por la eternidad. De alguna manera esta visión apocalíptica, sirvió para educar guiar y conducir por el camino de la fe a miles de personas que tuvieron que vivir y convivir en un territorio con toda la problemática social, religiosa y moral que implicó la instauración de una nueva forma de vida, en un territorio que todos reclamaban como suyo.

Como expresé al principio, el tema de la evangelización en Nueva España, y en especial el del mal representado en la figura del Diablo, punto central de este trabajo, tiene infinidad de lecturas y de interpretaciones, pero también creo que disciplinas como el arte, la historia, la antropología, la teología le deben una revaloración para ver con otra óptica un asunto tan complejo utilizando estrategias de investigación más modernas que resulten atractivas para la nuevas generaciones de historiadores, enriqueciendo así con nuevas propuestas las tesis que a través de los años han perdido vigencia sobre un episodio fundamental en la historia de México que dio las bases para la formación religiosa de una Nación.



## **Bibliografía:**

Álvarez, del Castillo, Herrera, Marcela, *Códices y manuscritos Testerianos, libro de oraciones*, INAH, México, 2002

Alcántara, Berenice, *El Infierno en la evangelización de la Nueva España*, UNAM, México, 1999. Tesis licenciatura.

Alighieri, Dante, *La divina Comedia, cap. el infierno*, México, Tomo, 2003.

Alberro, Solange, *Del gachupín al criollo*, COLMEX, México, 1997.

Alberro, Solange, *El águila y la cruz. Orígenes religiosos de la conciencia criolla*, FCE-COLMEX, México, 1999.

Alberro, Solange, *Inquisición y Sociedad en México 1571-1700*, FCE., México, 1988

Artigas, Juan B., *Capillas abiertas aisladas de México*, UNAM, México, 1992.

Báez, Jorge, *Los Disfraces del Diablo*, U.V., Xalapa, 2003.

Baddeley, Gavin, *Resurgimiento de Lucifer*, Tomo, México, 2003

Balducci, Corrado, *EL Diablo, existe y se puede reconocer*, Paulinas, Colombia, 1990.

*Biblia de Jerusalén*, Porrúa Hnos., México, 1998.

Burton Russell, Jeffrey, *Satanás: la primitiva tradición cristiana*, FCE, México, 1986.

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

Caso, Alfonso, *El Pueblo del Sol*, FCE, México, 1987.

Cabrera, Jesús Yhmoff, *Los impresos mexicanos del siglo XVI en la Biblioteca Nacional de México*, UNAM, México, 1990.

Camelo, Arredondo Rosa, *Juan Gerson tlacuilo de Tecamachalco*, INAH, México, 1964.

Carola, Kraube, Ana, *Historia de la pintura el Renacimiento a nuestros días*, Konemann, China, 1995.

Centini, Massimo, *El ángel caído*, De vecchi, Barcelona, 2004.

Cervantes, Fernando, *El diablo en el nuevo mundo. El impacto del diabolismo a través de la colonización de Hispanoamérica*, Herder, Barcelona, 1996.

De Landa, fray Diego, *Relación de las cosas de Yucatán*, CONACULTA, México, 1994.

De las Casas, fray Bartolomé, *Los indios de México y Nueva España*, Porrúa, México, 1993.

De Benavente, fray Toribio, *Historia de los indios de la Nueva España*, Dastin, Madrid, 2003.

De Benavente, fray Toribio, *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, UNAM, México, 1971.

De Gante, fray Pedro, *Catecismo de la doctrina cristiana*, Dirección general de archivos y bibliotecas, España, 1970

Díaz del castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Porrúa, México, 1999.

Durán, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, CONACULTA, México, 1995.

Estrada de Gerlero, Elena, *La demonología en la obra gráfica de fray Diego Valadés, en Iconología y sociedad arte colonial hispanoamericano*, UNAM, México, 1987.

F. Degalli, *Historia de la Iglesia*, Codex, Uruguay, 1963.

Fevre, Lucien, *Martín Lutero, un destino*, FCE, México, 1994.

Florescano, Enrique, *Etnia, Estado y Nación*, Aguilar, México, 1998.

Fuentes, Mares, José, *Biografía de una Nación*, Océano, México, 1986.

García, Ballesteros, Víctor, *La pintura mural del convento de Actopan*, UAEH, Pachuca, 1999.

García, Rubial Antonio, *El convento agustino y la sociedad novohispana 1533-1630*, UNAM, México, 1989.

Gerhard, Peter, *Geografía Histórica de la Nueva España (1519-1821)*, UNAM, México, 1986.

Gilabert, Berta, *Las caras del Maligno Nueva España, siglos XVI al XVIII*, UNAM, México, 2009. Tesis doctoral.

- Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes de Cristóbal Colón a “Blake Runner” (1492-2019)*, FCE, México, 1994.
- Gruzinski, Serge, *El águila y la sibila, frescos indios de México*, FCE, México, 1991.
- Hunter, Frank, *Satanás*, Andina, Madrid, 1978.
- Kubler, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, FCE, México, 1982.
- La fuente Ferrari, Enrique, *Breve historia de la pintura española*, AKAL, Madrid, 1987.
- Link, Luther, *El diablo: una máscara sin rostro*, Síntesis, Madrid, 2002.
- Lira, Andrés, *Historia General de México*, t II, “El siglo de la integración”, El Colegio de México, 1977.
- Martínez, Marín Carlos, *Tetela del Volcán su historia y su convento*, UNAM, México, 1984
- Mac Gregor, Luis, *Actopan*, INAH-SEP, México, 1995.
- McGinn, Bernard, *El anticristo, dos milenios de fascinación humana por el mal*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Mendieta, Gerónimo de, *Historia Eclesiástica Indiana*, CONACULTA, México, 1997.
- Maza, Enrique, *El Diablo, Orígenes de un mito*, Océano, México, 1999.
- Moreno, Heriberto, *Los agustinos, aquellos misioneros hacendados*, SEP, México, 1985.
- Muchembled, Robert, *Historia del Diablo siglos XII-XX*, FCE, México, 2002.
- Muñoz, Parraga, Ma. del Carmen, *Arte en la Baja Edad Media*, Espasa, Madrid, 2003.
- Murillo, José Antonio, *Isla de Navidad, crónicas alrededor de un largo tornaviaje*, UAG, México, 2001.
- Papini, Giovanni, *El Diablo*, Época, México, 1964
- Repolles, José, *La pintura*, Bruguera, Barcelona, 1971.
- Reyes, Valerio Constantino, *Arte Indocristiano*, INAH, México, 2000.
- Ricard, Robert, *Conquista Espiritual*, FCE, México, 1994.

- Romero, José Luis, *La Edad Media*, FCE, México, 1981.
- Rotterdam, Erasmo, *Elogio de la locura*, La prensa, México, 1975
- Salni, Mario, *Luca Signorelli*, Novara, Barcelona, 1990.
- Sagan, Carl, *El mundo y sus demonios*, Planeta, Barcelona, 1997.
- Sahagun, Bernardino, *Historia General de las cosas de la Nueva España*, Porrúa, México, 1965.
- Sebastián, Santiago, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Azabache, México, 1992.
- Sejourné, Laurette, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, FCE, México, 1964.
- Soberanes, Fernández, José Luis, *La inquisición en México durante el siglo XVI*, Revista de la Inquisición, UNAM, México, 1988, No. 7:283-295
- Toussaint, Manuel, *Pintura Colonial en México*, UNAM, 1990.
- Turberville, Stanley Arthur, *La inquisición Española*, FCE, México, 1981.
- Valadés, Diego, *Retórica Cristiana*, FCE, México, 1989.
- Vergara, Hernández Arturo, *El infierno en la pintura mural agustina del siglo XVI: Actopan y Xoxoteco en el estado de Hidalgo*, UNAM, 2204. Tesis de Maestría.
- Yarsa, Joaquín, *Los Reyes Católicos*, Nerea, Madrid, 1993.
- Zweig, Stefan, *Magallanes*, La prensa, México, 1959

