



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN HISTORIA

T E S I S

**La representación del bien y el mal en la obra de Luis Juárez. Análisis
de las pinturas *San Miguel Arcángel* y *El ángel de la guarda***

Que para obtener el título de:

Licenciada en Historia

Presenta:

Karina Lisset Ocariz Rivero

Asesor:

Dr. Carlos Alfonso Ledesma Ibarra

Toluca, Estado de México, 2022.

Contenido

Introducción.....	3
Capítulo I. Entre santos y pinceles. Formación de la escuela novohispana de pintura	9
1.1 Las imágenes y el Nuevo Mundo	11
1.2. Organización gremial en el Nuevo Mundo.....	19
1.2.1 Ordenanzas de 1557.....	24
1.3 Manierismo.....	32
1.3.1 Trayectoria del manierismo	32
1.3.2 La <i>Maniera</i> en la Nueva España	39
1.3.3 Técnicas y materiales utilizados en la pintura novohispana.....	42
1.4 El pintor Luis Juárez.....	49
1.4.1 Vida del pintor	49
1.4.2 Luis Juárez. Análisis de su obra	55
Capítulo II. Trayectoria e impacto de ángeles y demonios en Occidente	66
2.1 Hacia una historia del mal	68
2.1.1 Personificación del demonio	72
2.1.2 El mal en Nueva España.....	86
2.2. Mensajeros de lo divino. Ángeles	92
2.2.1 Naturaleza angélica.....	93
2.2.2 Ángeles en la Nueva España	103
Capítulo III. Los demonios y ángeles de Luis Juárez. Análisis de sus obras	106
3.1 El Arcángel Miguel	107
3.1.1 Devoción a san Miguel en Nueva España	109

3.1.2 Análisis de la obra <i>San Miguel Arcángel</i> de Luis Juárez	113
3.1.3 Iconografía de san Miguel Arcángel	122
3.2 El Ángel de la guarda	130
3.2.1 Devoción al Ángel Guardián en Nueva España	132
3.2.2 Análisis del <i>Ángel de la Guarda</i> de Luis Juárez	135
3.2.3 Iconografía del Ángel de la guarda.....	142
3.3 <i>San Miguel Arcángel</i> y el <i>Ángel de la Guarda</i> en el Museo Nacional de Arte.....	144
Conclusiones.....	149
Bibliografía.....	156
Lista de ilustraciones	161

Introducción

La problemática moral alrededor del bien y mal, se ha planteado en la mayoría de las culturas alrededor del mundo y ha formado parte de la concepción del cosmos que habitan. De acuerdo con lo que consideren como negativo o positivo, guiarán su vida bajo estos parámetros, en busca de un orden social que permita una mejora en la convivencia de las personas. Por ello, según la cultura, se tomará como buenas o malas ciertas acciones que para otra resultan contrarias o diferentes. Desde el ascenso del cristianismo, otras religiones pasaron a considerarse paganas y, con ello, del dominio del demonio. Para el cristiano devoto de la Edad Moderna, las únicas figuras de autoridad eran la Santísima Trinidad, la Virgen María, los santos, los ángeles y los representantes de éstos en la tierra como el Papa y, en general, la misma institución eclesiástica.

Toda aquella expresión cultural y religiosa diferente al cristianismo occidental, pasó a ser muestra del pecado del hombre y, a su vez, se desató una necesidad de convertir a los paganos y no creyentes a la «religión verdadera». Basta con remontarnos al primer siglo de presencia europea en el Nuevo Mundo, para darnos cuenta del proceso evangelizador por parte de religiosos hacía los naturales americanos que profesaban una religión politeísta. Los frailes pretendieron salvar el alma de los indios después de estar tantos años bajo el yugo del demonio. Lo anterior, según la interpretación de conquistadores y religiosos que, al no comprender dichas prácticas, las relacionaron con el mal.

Con la presencia europea, se impuso una nueva forma de vida para los indios, criollos, mestizos, esclavos negros y los mismos españoles que buscaban mejorar su posición social y económica en Nueva España. No sólo se trasladó la Iglesia Católica y la Corona como máxima autoridad y representante moral y político del Reino, sino toda una estructura cultural. Se consideraba a los reinos americanos como una extensión de la Península Ibérica, con una misma lengua, estructura económica, política, social y religiosa. Dentro del orden social y jurídico, la idea estaba aceptada, sin embargo, se consolidó una Nueva España con carácter propio y aconteció lo mismo con los virreinos americanos del sur.

Los conquistadores vieron con extrañeza la cultura mesoamericana, aquella donde la presencia de los dioses, la muerte, los sacrificios humanos, la sexualidad, los dioses, entre

otros elementos, formaban parte de su vida y de la interpretación de su cosmos. Como observamos, eran valores contrarios a aquellos que el cristianismo pregonaba a sus devotos a través de la Palabra de Dios en la Biblia, ¿qué Dios no había ordenado «No matarás»? Por ende, la única explicación posible para los europeos fue que éstos vivían adorando al demonio, cuya personificación se situaba en los ídolos y en sus templos.

El cristianismo no asentó, completamente, sus ideas del Libro Sagrado, sino que a través de concepciones religiosas de culturas antiguas y la integración de cambios en la Iglesia a través de los siglos conllevaron a su establecimiento. Dichos elementos, desembocaron en la institución de la Edad Moderna que se instituyó en el Nuevo Mundo y que formó parte de la vida de sus habitantes, tanto los naturales como los europeos. Basta con ver las expresiones religiosas que los novohispanos desarrollaron a lo largo de tres siglos y que hoy continúan vigentes como la devoción a la Virgen de Guadalupe entre otras advocaciones de la Virgen María; santos como san Juan, santa Mónica, santa Teresa, san Hipólito, san José, o el culto a ángeles y arcángeles.

Los novohispanos se acercaron a la religión y encontraron protección y alivio en su fe con danzas, cantos, sermones, peregrinaciones, fiesta, libros y la misma devoción personal e íntima. En suma, las imágenes tuvieron especial trascendencia, ya fueran pinturas, grabados, estampas o esculturas, formaban parte de la vida religiosa y acudían a ellas para pedir o agradecer. Además, en sí mismas, las obras poseían un valor intrínseco y eran apreciadas como objetos de valor sin importar el sector social del devoto.

El Nuevo Mundo se convirtió en un importante lugar para los artistas, por ende, se produjeron una gran cantidad de imágenes al servicio de devotos que advirtieron en ellas, más que un objeto para orar, y se convirtieron en una manera de interpretar el mundo en que vivían. Además de ser un instrumento de aprendizaje de la doctrina cristiana y de la moral que debían seguir. Respecto a ello, conocemos el valor que los novohispanos otorgaron al bien morir, ello por el miedo a condenarse en el Infierno o prolongar su estancia en el Purgatorio, dado que se conservaba la esperanza de llegar al Cielo y encontrarse con Dios. Lo anterior dio pie a que, desde el siglo XVI, por medio de imágenes – y otros métodos como la danza, la música o la literatura – los frailes enseñaran a los naturales la doctrina donde

debían seguir el bien cristiano y eliminar el camino del mal que habían seguido por tanto tiempo – según los frailes.

Los ángeles formaron parte de las devociones más significativas para los novohispanos, principalmente, el culto a los arcángeles como San Miguel y el Ángel Guardián. El arcángel Miguel, al ser el capitán de los ejércitos celestiales, era el protector de la Iglesia y su figura resultó una herramienta útil para enseñar y ejemplificar la protección de la Iglesia frente al demonio y sus múltiples estrategias de tentar a los cristianos. Por su parte, el Ángel de la guarda se convirtió en fiel compañía del creyente a quién auxiliaba en momentos difíciles, lo comunicaba con Dios y formaba parte de la vida de éste.

La presente tesis abarca el estudio de dos obras del pintor Luis Juárez correspondientes a la primera mitad del siglo XVII, *San Miguel arcángel* y *El Ángel de la guarda*, hoy resguardadas y expuestas por el Museo Nacional de Arte (MUNAL). La problemática propuesta es el indagar cuál es la interpretación y representación iconográfica del concepto católico del bien y mal en las pinturas antes mencionadas. Ello para explicar la construcción iconográfica de san Miguel arcángel y el Ángel guardián a partir de diversos contextos históricos y culturales que parten desde el Mundo Antiguo hasta el siglo XVII. Primeramente, se estudió la problemática biográfica de nuestro pintor manierista y el contexto artístico de la sociedad novohispana durante la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII.

Posteriormente, se reflexionó alrededor de los principales argumentos teológicos que distinguen la concepción del bien y el mal y la personificación de dichos valores dentro de la Iglesia católica, particularmente con los ángeles y demonios. La hipótesis desarrollada fue que las escenas representadas mantienen una narración del contraste entre dos valores cristianos primordiales en el periodo novohispano: el bien y el mal. Por ende, existe la construcción de un mensaje del triunfo del cristianismo – ya presentes en Europa siglos atrás – pero que, gracias al Concilio de Trento y su lucha con el protestantismo en el siglo XVI, éstos se reafirman y llegan a la Nueva España por medio de este tipo de escenas.

El primer capítulo: *Entre santos y pinceles. Formación de la escuela novohispana de pintura*, abarcó cuatro temas que – desde el punto de vista de esta tesis – permiten

comprender la época en que vivió y se desarrolló el trabajo de Luis Juárez. El primero, es el uso de imágenes como herramienta didáctica durante la evangelización. En este apartado se expone la habilidad del indio al momento de crearlas y el cómo lo percibió el clero secular.

En el segundo apartado se analizaron las Ordenanzas de Pintores y Doradores de la Nueva España, documento publicado en 1557 y se estudió el trabajo de los gremios y la importancia de dicha organización para los pintores recién llegados y avecindados en la Ciudad de México, principalmente, así como los clientes de éstos. En el tercer apartado se reflexiona acerca del manierismo, principal estilo de la época, al cual se integró Luis Juárez, la crítica alrededor de éste y sus principales exponentes en Europa y América. Acompañando dicha reflexión, se incluyó un esbozo de los materiales y técnicas utilizadas en el virreinato americano dentro de la pintura. Finalmente, en el cuarto apartado, se presentó el estudio de la vida y formación de Juárez, el problema con las fuentes y un análisis de su estilo artístico.

El segundo capítulo: *Trayectoria e impacto de la personificación del bien y mal en Occidente*, se presenta la conceptualización, interpretación y representación de los valores del bien y el mal dentro de la cultura occidental. Lo anterior, tomando como punto de partida la cultura griega, mesopotámica, judía, entre otros. Asimismo, se presenta la figuración de éstos y el escenario donde se ubicaban, ello para conocer los precedentes del Cielo y del Infierno católico. La introducción a los estudios teológicos resultó esencial para este estudio, dado que santos, teólogos y Padres de la Iglesia cimentaron ciertas ideas que sirvieron como pilar para la Iglesia católica. Finalmente, se incluyó la presencia de ángeles y demonios en el territorio novohispano y la relación de los fieles con ellos.

En el tercer y último capítulo: *Los demonios y ángeles de Luis Juárez. Análisis de sus obras*, se estudió la devoción a san Miguel arcángel y el Ángel guardián y su impacto en los habitantes novohispanos. A continuación, con base en la propuesta metodológica de Erwin Panofsky, se realizó el análisis de las pinturas realizadas por Luis Juárez que se encuentran actualmente en el Museo Nacional de Arte. Además, en los apartados siguientes se estudia su composición, iconografía, historia y el devenir de las pinturas en los últimos años. De manera desafortunada, la información sobre los lugares en los que se ubican estas pinturas, desde su realización hasta su presencia en las galerías de la Academia de San Carlos, resulta incierta y, por ende, resultó ser una limitante al momento de abordar la historia de éstas.

Por otro lado, la trayectoria histórica de estos seres angélicos nos demuestra que su aparición no fue espontánea, sino que, al converger diversas corrientes de pensamiento y contextos socioculturales, se enriquecieron este tipo de devociones. Conjuntamente, la interpretación alrededor de ellos fue diversa, por ejemplo, san Miguel aparece en otras religiones como la judía y la musulmana, sin embargo, el papel dentro de las mismas, así como sus acciones, resultan heterogéneas. Ahora bien, con la llegada de estos seres a Nueva España, diversos sectores sociales participaron en las dinámicas culturales y religiosas diversas, por ejemplo, se tienen casos de chamanismo aceptado por religiosos o venta del alma al diablo.

En Nueva España, la devoción de sus pobladores fue amplia y las imágenes formaron parte de ello. Los novohispanos se acercaban a los santos a través de ellas y se formó un ritual entre el creyente, el santo y la imagen. Sin embargo, casos como el del ángel de la guarda resultan más complejos, dado que no contamos con amplia información que nos permita conocer más de la relación de este ser con los habitantes de la Nueva España. Para el presente trabajo, se optó por recurrir a pinturas, grabados, sermones, literatura de la época para señalar la función de este ser angelical, pero cabe advertir que las fuentes fueron escasas.

En tanto a la metodología que se empleó en el trabajo, ésta partió de diversos enfoques, ello para efectuar un análisis global que comprendiera el contexto histórico del pintor, la materialidad de la obra y el estudio de los valores cristianos: bien y mal, así como su representación a través de ángeles y demonios. Como base, las propuestas desarrolladas por el historiador del arte, Erwin Panofsky, en cuanto a la iconografía de las imágenes, fueron el punto de partida para ubicar la realización e interpretación de ciertas obras antiguas o medievales que desembocaron en la producción de iconografías específicas para ángeles y demonios en el siglo XVII.

Panofsky, fue un historiador del siglo XX, discípulo de Aby Warburg, cuya propuesta se basa en la significación de la imagen. En su libro, *Estudios sobre iconología*, explica que ésta es la «[...] rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático de las obras de arte, en cuanto a algo distinto de su forma.»¹ Esto quiere decir que el contenido es diferente

¹ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, (España, Alianza Editorial: 2008), p. 348.

a la forma, por ende, se individualiza la parte material que sería, por ejemplo, la pintura física de su contenido o significado. Dicha metodología consta de tres niveles de análisis: *contenido temático natural o primario dividido en fáctico y expresivo*; *contenido secundario o convencional* y el *significado intrínseco o contenido*.

El primero, también denominado como «descripción pre-iconográfica», constituye un análisis pseudo – formal y, en este momento, nos familiarizamos con los objetos y acciones que observamos en la imagen. En el segundo nivel, partimos del análisis iconográfico y nos adentramos a las fuentes literarias para conocer ciertos conceptos específicos. Finalmente, nos introducimos al que Panofsky denomina «el mundo de valores *simbólicos*», aquí interpretamos la imagen y el significado con base en el contexto cultural en el que se origina la pintura, en este caso y la tradición que le acompaña.

Por otro lado, la historia de las técnicas artísticas empleadas en la pintura novohispana consolidó otro punto importante a analizar. Al acceder al archivo del Museo Nacional de Arte MUNAL, nos enfrentamos con el estado actual de las pinturas, las restauraciones y estudios que se han realizado desde su ingreso al acervo del museo. Lo anterior, sumado con el interés de conocer las técnicas y materiales usados por los pintores a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII – periodo donde vivió Luis Juárez – conllevó a estudiar dichas técnicas y materiales para relacionar los documentos de archivo y la historiografía alrededor de estos, con las pinturas que se estudian en este trabajo

Capítulo I. Entre santos y pinceles. Formación de la escuela novohispana de pintura

¿Qué pincel tan soberano fue a
copiarte suficiente?, ¿Qué numen
movió la mente?, ¿Qué virtud
rigió la mano?

No se alabe el Arte, vano, que te
formó peregrino: pues en tu
beldad convino, para formar un
portento, fuese humano el
instrumento, pero el impulso
divino.

Sor Juana Inés de la Cruz

A continuación, se presenta un panorama general del ambiente artístico que cobijó a la pintura de la Nueva España desde la primera mitad del siglo XVI hasta la primera mitad del siglo XVII. A causa de la Conquista y colonización, se llevaron a cabo una serie de transformaciones estructurales en el Nuevo Mundo. Dicho proceso, dio como resultado una composición mixta de elementos europeos y americanos que observamos en el carácter particular de la Nueva España. Es relevante abordar las complejas interacciones entre naturales y europeos en el ámbito de las artes, en especial la pintura, por ende, este primer capítulo se enfoca en el estudio del contexto histórico – artístico en que se formaron y trabajaron los primeros pintores novohispanos.

Si bien, el objetivo de la investigación es analizar la personificación del bien y mal en dos pinturas de Luis Juárez, es menester ahondar – en un primer momento – en el contexto en el que se formó el pintor. Por tal motivo, su obra se trabajará desde una perspectiva, considero, más completa que llevará a comprender la materialidad de la obra, tanto en estilo como en las técnicas. Además, de estudiar cómo resolvió el pintor las formas y colores dentro del estilo imperante en la época: el manierismo, el capítulo finaliza con el estudio biográfico y artístico del pintor novohispano Luis Juárez, a fin de conocer su trabajo y situar en este contexto a las pinturas que más adelante se estudiarán.

La temporalidad que se comprendió abarcó desde la evangelización de los naturales en la primera mitad del siglo XVI, hasta 1639, año de la muerte del pintor. Se delimitó dicho periodo porque, desde los primeros años, la función de las imágenes se encaminó al ejercicio de la fe de los neófitos y fueron los naturales los encargados de producirlas. Fue en las

décadas posteriores, cuando ya contamos con una producción pictórica en manos de pintores europeos y, en ocasiones, criollos o indios que trabajaron en los talleres. Este momento comprende diversas generaciones de pintores considerados manieristas, cuyo estilo finaliza con la muerte de Luis Juárez.

1.1 Las imágenes y el Nuevo Mundo

La evangelización fue un proceso lento y complejo que inició en 1523 con la llegada de tres franciscanos flamencos, entre los que destaca el religioso fray Pedro de Gante, fundador del Colegio de Texcoco en ese año, catalogado como la primera escuela europea de América y quien inició la construcción de la capilla abierta de San José de los Naturales en 1527.² Un año más tarde, llegaron los *primeros doce* franciscanos, encabezados por fray Martín de Valencia; tiempo después, se sumaron dominicos y agustinos.³ El objetivo de estos religiosos fue extirpar la antigua religión de los naturales y convertirlos al cristianismo. Los medios para realizarlo iban desde la destrucción de ídolos y templos, a la persecución, en ocasiones, de antiguos sacerdotes, todo esto para cristianizar a los naturales del Nuevo Mundo y salvar sus almas.

Para estos religiosos, el que hubieran llegado a un lugar desconocido y hayan querido transformar, no sólo la fe, sino toda una cultura, no fue una tarea sencilla. Hay que recordar que arribaron de Europa con lo necesario y al llegar se encontraron con adversidades que dificultaron la enseñanza de la nueva fe, como lugares apropiados para ello, dado que en esos primeros años no existían templos, materiales o mano de obra con los conocimientos para construir. Por ende, recurrieron a elaborar edificaciones improvisadas, ejemplo de ello lo tenemos en las ilustraciones que realizó el franciscano fray Pablo de la Purísima Concepción Beaumont en la *Crónica de la provincia de los santos apóstoles San Pedro y San Pablo de Michoacán* [Ilustración 1.] que, pese a ser realizada hacia 1778, nos da una idea de lo afanoso

² Carlos Fernando López de la Torre, "El trabajo misional de fray Pedro de Gante en los inicios de la Nueva España." *Fronteras de la Historia*, volumen 21, número 1, 2016, pp. 96 – 97. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83346866004>

³ David Charles Wright Carr, "Conventos franciscanos en la Nueva España" en *Los franciscanos y su labor educativa en la Nueva España (1523-1580)*, (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002), p. 17.

de las tareas religiosas y las estructuras tan sencillas con las que comenzaron a enseñar a los naturales.

Además, el religioso recurrió a diversas fuentes pictóricas para incluirlas en su crónica como: copia de una lista de tributos, escudo de armas, el Códice de Tzintzuntzan, mapa del lago de Pátzcuaro y escenas históricas.⁴ En la imagen se muestra a fray Martín de Jesús, un religioso acompañado de purépechas, a los cuales les está dando doctrina bajo un techo improvisado. A estos, los acompañan un grupo de tres demonios que los acechan y quienes buscan distraer a los neófitos para evitar su conversión a la nueva fe. Representados con colores rojizos y negros, además de la iconografía tradicional de éstos: cuernos, cola, garras, patas de macho cabrío y alas.



Ilustración 1. *Crónica de Michoacán* [detalle], fray Pablo Beaumont, copia de 1792, Archivo General de la Nación.⁵

⁴ Hans Roskamp, “Pablo Beaumont y el Códice de Tzintzuntzan: Documento pictórico de Michoacán”, *Tzintzun Revista de Estudios Históricos*, número 27, enero – junio, 1998. Recuperado de: http://tzintzun.umich.mx/anterior/num_anteriores/pdfs/tzn27/pablo_beaumont_codice.pdf

⁵ Imagen tomada de: <https://artsandculture.google.com/asset/la-cr%C3%B3nica-de-michoac%C3%A1n-evangelizaci%C3%B3n-ind%C3%ADgena-fray-pablo-beaumont/CAG-wFeeBIMRg?hl=es-419>

Wright Carr menciona que, años después, el virrey don Antonio de Mendoza (1535-1550) apoyó a frailes franciscanos al construir templos en lugares donde se requerían con mayor urgencia.⁶ A lo cual, Bernal Díaz del Castillo en su *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* da testimonio de las iglesias y algunas características de éstas, dado que no todas tenían la misma posibilidad económica de surtirse con aparejos propios de la misa:

[...] tienen sus iglesias muy ricamente adornadas de altares, y todo lo perteneciente para el santo culto divino, con cruces y candeleros y ciriales y cáliz y patena y platos, [...] de plata, [...]; pues capas y casullas y frontales en ricos pueblos los tienen, y comúnmente en razonables pueblos, de terciopelo y de damasco y raso y de tafetán [...].⁷

Al evangelizar, la enseñanza abarcó diversas áreas y grupos, siendo uno de ellos el formado por los hijos de caciques. Éstos eran «entregados» a los religiosos desde una temprana edad, aproximadamente de cinco a doce años, y aprendían la doctrina cristiana, leer, escribir, cantar, libros de coro y copiaban imágenes para asimilar las formas artísticas europeas.⁸ Entre los centros educativos más importantes de esta época tenemos a San José de los Naturales, fundado por fray Pedro de Gante y el Colegio de la Santa Cruz establecido en el Convento Franciscano de Santiago de Tlatelolco, fundado en 1536.

Dentro de estos recintos, las imágenes, la música y el teatro fueron medios significativos para la conversión de los naturales. Aunado a ello, el lenguaje constituyó – en los primeros años – una limitante, por ende, fue menester la difusión de doctrinas, confesionarios, sermones y libros de oraciones en castellano, lenguas indígenas – náhuatl, otomí, mazahua, entre otros – y ediciones bilingües o trilingües. Un par de casos a mencionar son la *Doctrina mazahua* del religioso Diego Nájera Yanguas⁹ que constituyó la única

⁶ David Charles Wright Carr, *Op. Cit.* p. 18.

⁷ Bernal Díaz del Castillo, “Capítulo CCIX. Cómo pusimos en muy buenas y santas doctrinas a los indios de la Nueva España, y de su conversión, y de cómo se bautizaron y se volvieron a nuestra santa fe, y les enseñamos oficios que usan en Castilla y a tener y guardar justicia” en *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, (México: Editorial Porrúa, 2015), p. 580.

⁸ David Charles Wright Carr, *Op. Cit.* p. 35.

⁹ El nombre completo de la doctrina del religioso fray Diego Nájera Yanguas es *Doctrina y enseñanza de la lengua mazahua de cosas muy útiles y provechosas para los ministros de doctrina y para los naturales que hablan la lengua mazahua*.

descripción novohispana de la lengua mazahua y la doctrina en náhuatl – manuscrita – de fray Pedro de Gante escrita en 1534.

La imagen desempeñó un papel significativo en la enseñanza de la doctrina, fungiendo como una herramienta visual en diversos documentos, por ejemplo, en los *catecismos testerianos* [Ilustración 2.] que son aquellos documentos que explicaban las principales oraciones – Padre Nuestro, Credo, Salve, Gloria – por medio de pictogramas.¹⁰ Wright Carr menciona que palabras esenciales como *Pater noster* eran representadas con una bandera que significaba el número 20 [*pantli*] y un nopal [*nochtli*], lo anterior se acercaba a una aproximación fonética de las palabras latinas mediante la pronunciación en náhuatl de los pictogramas.¹¹

El *Códice franciscano* menciona que «algunos religiosos han tenido costumbre de enseñar la doctrina a los indios y predicarla por pinturas».¹² Lo anterior lo encontramos en la utilización de pintura mural de templos y claustros, así como programas en retablos cuya finalidad era, esencialmente, devocional, didáctica y decorativa. Algunos de los ejemplos de pintura mural se ubican en el exconvento de San Miguel en Zinacantepec, el ex convento de Huejotzingo, en Puebla y el Convento de San Miguel Arcángel en Ixmiquilpan, en el Estado de Hidalgo, entre otros.

Cabe resaltar la importancia de los retablos como fuentes de imagen y devoción, entre los más tempranos tenemos el elaborado en la capilla de San José de los Naturales. Esta obra fue realizada por los naturales Marcos, Pedro Chachalaca, Francisco Xinmamal, Pedro de San Nicolas, Martín Mixcohuatl y Pedro Cocol.¹³ La pasta de caña de maíz fue otra técnica realizada, principalmente, en Michoacán y, según nos menciona Jorge Alberto Manrique, se

¹⁰ Se les denomina *testerianos* en honor a fray Jacobo Testera, uno de los primeros religiosos en hacer uso de ellos.

¹¹ David Charles Wright Carr, *Op. Cit.* p. 50.

¹² *Códice franciscano* citado por David Charles Wright Carr, p. 50.

¹³ Pedro Ángeles Jiménez, *Apeles y tlacuilos: Marcos Griego y la pintura cristiano – indígena del siglo XVI en la Nueva España*, (México: GRISO – Universidad de Navarra/Fundación Visión Cultural, 2011), p. 95.

hallan algunos artistas como Matías de la Cerda, escultor formado en España a quien se le atribuye el señor de Chalma, cuya fecha oscila entre 1530 y 1543.¹⁴



Ilustración 2. Ejemplo de catecismo testeriano, anónimo, 1524, 8 folios, 15.5 x 11 cm, Centro de Estudios de Historia de México.¹⁵

El arte plumario [Ilustración 3.] Fue otro tipo de arte realizado en este periodo que mantuvo la técnica mesoamericana y fue elaborado por los *amantecas*, pero las formas de representación cambiaron a la iconografía cristiana. En el caso de la imagen, este objeto era utilizado para cubrir el cáliz, es decir, este arte formó parte de los utillajes de la misa. Colonizadores como Didacus Lupi, de quien sólo se conoce su participación en la expedición de Hernán Cortés, habla de este arte como uno de los más importantes de los mexicas.¹⁶ Asombro compartido con otros religiosos como el Padre Acosta, quien menciona:

¹⁴ Jorge Alberto Manrique, “Arte y sociedad en la Nueva España” en *Una visión del arte y de la historia. Tomo III*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001), p. 162.

¹⁵ Imagen tomada de: <http://bdmx.mx/documento/catecismo-testeriano>

¹⁶ “Fano similmente in certi lavori supra certe vergole, molto sottile e nigre: ucelli farfalgie e calavrone e vespe e altre cosse che cussi soctilmente facte che non ce persona al mondo che a guardar un poco da lontano queste, che non dicha ese vive: e tuto quello che lavorato intorno alle sopredicte cosse sono facti a mode de boschi pieni di herbe e Fiori e arbor et fronde de diverso colloro, che cussi par ese vero e non finto, come gli altre cosse.” // “Hacen mucho en ciertas obras por encima de ciertas virgulillas, muy suaves y negras: pájaros, mariposas y avispas y otras cosas que están tan hábilmente hechas que no hay persona en el mundo que las mire un poco de lejos que no diga que están vivas: Y todo lo que se trabaja alrededor de las cosas mencionadas se hace a la manera de bosques llenos de hierbas y flores y árboles y frondas de diferentes colores, que así parecen ser verdaderos y no falsos, como las otras cosas. ” Didacus Lupi, citado Alessandra Ruso, “El encuentro de dos

[...] las imágenes de plumas que de allí se traen, las cuales con mucha razón son estimadas y causan admiración, que de plumas de pájaros se pueda labrar obra tan delicada y tan igual (se refiere a que las plumas estén tan pegadas entre sí) que no parece sino de colores pintadas; y lo que no puede hacer el pincel y los colores de tinte, tienen unos visos – miradas un poco a soslayo– tan vivos, tan alegres que deleitan admirablemente.¹⁷

Tanto el colonizador, como el religioso se decían admirados por los colores de las obras y el manejo de las plumas. Los modelos utilizados tanto para los murales como para otro tipo de imágenes se obtuvieron de estampas y grabados que ilustraban los libros de los frailes; ya sean orlas que enmarcaron páginas u hojas completas con escenas religiosas.¹⁸ Como observamos, el indio adoptó – bajo sus técnicas – nuevas fuentes iconográficas. Bajo este rubro, en múltiples fuentes se menciona la habilidad del indio al momento de pintar. En *Monarquía Indiana*, Juan de Torquemada menciona que «algunos eran tan diestros y primos, así de pincel como de encarnación, que no les hacen ventaja los Castellanos».¹⁹ En suma, fray Toribio de Benavente – *Motolinía* – describe el trabajo de éstos:

[...] han aprendido de los españoles, se han perfeccionado mucho; porque han salido grandes pintores después que vinieron [...] imágenes de Flandes y de Italia que los españoles han traído [...] y de antes no sabían pintar, sino una flor o un pájaro, o una labor; y si pintaban un hombre o un caballo, era muy mal entallado; ahora hacen buenas imágenes.²⁰

mundos artísticos en el arte plumario mexicano del siglo XVI”, Centre de Recherche sur les Mondes Américains, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris.

¹⁷ Padre Acosta, citado por Ana García Barrios, “El cubrecáliz de plumas del siglo XVI del Museo Nacional de Antropología de México. ¿Texto o imagen?”, *Revista Española de Antropología Americana*, número 49, 2019, p. 333. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/64975/4564456551601>

¹⁸ Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura de Nueva España*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983), p. 126.

¹⁹ Juan de Torquemada, “Capítulo XXXIV. De los oficios, y oficiales, que había, entre estos indios, en tiempo de su gentilidad y de las cosas curiosas que hacían”, en *Monarquía Indiana*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Históricas, s/f), p. 254. [versión digital] Recuperado de: http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/monarquia/volumen/04/04Libro_Trece/miv4087.pdf

²⁰ fray Toribio de Benavente, «Motolinía», Capítulo decimotercero. De los oficios mecánicos que los indios han aprendido de los españoles y de los que ellos de antes sabían" en *Historia de los indios de la Nueva España*, (Madrid: Real Academia Española – Centro para la edición de los clásicos españoles, 2014) pp. 227-228.

Se aprovechó aquel talento tanto por frailes como por otros sectores, siendo ésta, la solución que, en este momento de cambios y aprendizaje, respondió a la creciente demanda de imágenes y falta de artistas europeos. A su vez, fue un hecho afortunado para los naturales, que vieron en ello una forma de solventarse económicamente. Torquemada menciona la existencia de personas que pretendían contratar a indios para que les pintaran imágenes, y ofrecían alojamiento, comida y un pago de cinco pesos, pero eran rechazados porque los naturales ganaban más dinero si vendían sus obras en los días de tianguis, ya que la demanda de sus trabajos era alta por ser de calidad y a bajo costo.²¹



Ilustración 3. Cubrecáliz de plumas del siglo XVI.²²

Pese a lo anterior, su producción no fue sencilla debido a la falta de fuentes visuales que les permitieran hacer copias de ellas, por ejemplo, la falta de pinturas. Por otro lado, el uso de grabados y estampas fue una práctica común, tanto por su coste accesible como por su facilidad de adquisición. Abelardo Carrillo y Gariel, menciona que en estos primeros años se trabajaron temas como la Virgen con el niño en brazos, apóstoles, santos, el arcángel

[versión digital] Recuperado de: <https://www.fundacionaquae.org/wp-content/uploads/2017/07/Historia-de-los-Indios.pdf>

²¹ Juan de Torquemada, *Op. Cit.* p. 254.

²² Imagen tomada de Ana García Barrios, *Ibidem*, p. 331.

Miguel, Santiago y San Martín.²³ La pintura que se vendía, si bien era barata y de calidad, su producción era menos compleja al ser realizada sobre tabla estucada, es decir, pintura cuyo lienzo era omitido, y fue adquirida por compradores de limitados recursos económicos.²⁴

No hay que infravalorar la adquisición y trabajo de éstas, pues ya nos menciona fray Juan de Grijalva el valor dado a las imágenes por los indios: «[...] allí tienen muchas imágenes según su posibilidad [...] Y es a saber, que un indio que en su vestido y comida no tiene ánimo de gastar dos reales, gasta con gran generosidad mil en una imagen».²⁵ La proliferación de pinturas realizadas por indios fue una problemática a tratar por la Iglesia y por los pintores que arribaron hacia la segunda mitad del siglo XVI. Desde la religión se debía cuidar que la realización de estas pinturas no proyectase una idea errónea de los valores cristianos, mientras que para los pintores generó una especie de competencia en el mercado, lo que originó una serie de medidas que restringieron la actividad de los indios en la pintura, entre las medidas más importantes tenemos las Ordenanzas de Pintores de 1557.

²³ Abelardo Carrillo y Gariel, *Imaginería popular novoespañola*, (México: Ediciones Mexicanas, 1950), p. 45.

²⁴ *Ídem*.

²⁵ Pedro Ángeles Jiménez, *Op. Cit.* p. 91.

1.2. Organización gremial en el Nuevo Mundo

Antes de ahondar en el gremio de pintores de la Nueva España, es menester conocer el modelo gremial que fue adoptado de Europa, en particular, de España. Para ello, cabe mencionar que un gremio fue una forma de vida que giró alrededor de la figura del *artesano*, siendo éste, elemento fundamental en la vida cotidiana de un lugar. En cualquier oficio que ejercieran, ellos otorgaron movimiento al tejido social y económico del lugar, inclusive adentrándose en los aspectos religiosos y políticos.²⁶ Por ende, su importancia radicó en ofrecer alimentos, objetos o servicios para satisfacer las necesidades de la población de alguna villa, pueblo o ciudad. Entre los oficios más comunes en la Edad Moderna tenemos a los carpinteros, panaderos, carniceros, tejedores, alfareros, entre otros.²⁷

Los artesanos formaron grupos para atender intereses propios de su oficio y fueron llamados *gremios*, cuyo origen se remonta a la Edad Media y se entiende como una «institución que agrupa a los maestros de un oficio determinado».²⁸ Tales sectores fueron denominados por Manuel Carrera Stampa como asociaciones de trabajadores reconocidas por las autoridades que tuvieron el carácter de organización obligatoria.²⁹ Dichas asociaciones gozaban de diversos privilegios, como la exclusividad al ejercer un oficio, arte o profesión y un cierto gobierno propio dentro de ellas, a su vez, se encontraban regulados por los ayuntamientos y cualquier falta era objeto de sanción por éstos.³⁰

La importancia de dichos grupos radicó en la seguridad monopólica, es decir, la competencia comercial era mínima, por ende, tenían seguridad económica en el trabajo al elaborar y vender sus productos sólo los miembros de los talleres encontramos centros activos españoles en Barcelona y Sevilla. De esta manera, el cliente tenía garantía de que el trabajo

²⁶ Manuel Carrera Stampa, “La corporación gremial en la España del siglo XVI y su proyección en las Antillas Mayores”, en *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España. 1521-1861*, (México: Ibero Americana de Publicaciones, 1954), p. 8.

²⁷ *Ídem*.

²⁸ Jorge Alberto Manrique, “El arte novohispano en los siglos XVI y XVII”, en *Una visión del arte y de la historia. Tomo III*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001), p. 165.

²⁹ Manuel Carrera Stampa, *Op. Cit.* p. 9.

³⁰ *Ídem*.

sería como lo solicitó o fue registrado en los contratos, de no ser así, las autoridades sancionaban la calidad de los materiales empleados y la factura de las obras.³¹

En la sociedad moderna eran considerados como grupos privilegiados, pero tenían ciertas limitaciones. Por ejemplo, no eran organismos independientes en su totalidad porque se encontraban bajo la «tutela» municipal.³² Dentro de ésta, la Corona también tuvo participación desde finales del siglo XV y validó los estatutos que regían a los gremios y cuidó su cumplimiento. Pese a lo que se pudiera pensar, no fueron impuestas dichas reglas, sino que los propios artesanos, de acuerdo con sus necesidades, las elaboraron. Lo anterior supuso un problema de organización en la Península, por lo que los Reyes Católicos pretendieron la unificación de cada oficio con los denominados *Códigos Morales* que fueron leyes para regular el trabajo.³³

De manera más directa, tuvieron como principal institución al municipio, que proveyó de orden y autoridad a cada villa o ciudad. Además, era ésta quien sancionaba a la persona que infringiere las leyes, a su vez nacidas de Reales Cédulas, acuerdos, peticiones, bandos y demás documentos. Uno de los reglamentos nacidos de dichos documentos fueron las denominadas Ordenanzas, entendidas como un conjunto de normas legales y de disposiciones técnicas y administrativas que *regularon* los oficios que pretendía la protección de los miembros, clientes y la calidad de los trabajos.³⁴

Cada gremio – sin importar el oficio – mantuvo una jerarquía: *aprendiz*, *oficial* y *maestro*. El *aprendiz* era un miembro que llegaba al taller desde temprana edad y si éste tenía la aptitud para realizar el trabajo, era recibido por el maestro. Para ello, generalmente, los padres y el maestro firmaban un contrato ante notario para validar el ingreso del infante, quien trabajaba en un plazo de dos a ocho años, donde era instruido en la teoría y práctica del oficio, además de la doctrina religiosa. La relación aprendiz – maestro fue un asunto

³¹ *Ídem*.

³² *Ídem*.

³³ *Ibidem*. p. 10.

³⁴ José Francisco Guevara Ruiz, “Alfonso de Zárate, un pintor novohispano en San Luis Potosí”, en Abraham Sánchez Flores, (Comp.), *Memorias. XVIII Congreso del Pensamiento Novohispano*, (San Luis Potosí, México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Filológicas – Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2005), p. 118.

regulado y existieron multas si se incumplía el contrato, ya fuese por el maltrato ejercido contra el aprendiz, o la desobediencia de éste al ejercer sus labores.

Sin embargo, también había restricciones, por ejemplo, se prohibió que judíos o cristianos nuevos fueran admitidos como aprendices.³⁵ Las reservas que fueron impuestas en torno a ellos fueron debido al contexto español de finales del siglo XV y principios del XVI. En este periodo, la Península Ibérica se hallaba en medio de diversas luchas – de carácter político y religioso – como la expulsión de judíos, la conquista de Granada en 1492 y, para el siglo XVI, la Reforma Protestante. Ello derivó en prohibiciones como las anteriores, ya que se buscaba la nula presencia de sectores no aceptados.³⁶

Al finalizar el periodo de enseñanza, se obtenía el grado de *oficial*. Para ello, el maestro se presentaba con el aprendiz frente a veedores, alcaldes o prohombres para hacer constar que había sido recibido en el taller como aprendiz y completó la instrucción. Para finalizar, se levantaba una constancia.³⁷ Lo que los convertía en trabajadores dentro del taller o tienda que recibían un salario al realizar las labores que habían aprendido. El último grado que podían alcanzar era el de *maestro*. Para obtenerlo, los oficiales debían realizar un examen teórico – práctico ante los veedores de su gremio, quienes levantaban una *Carta de examen* para validar que el oficial tenía la *maestría* o destreza para realizar su oficio.

Al tener este grado, tenían diversos beneficios como tener exclusivamente algún taller y tienda, lo que limitaba la competencia.³⁸ Los maestros artesanos fueron un grupo reducido, dado que debían de cumplir con obligaciones como pagar por ciertos derechos y demostrar tener un nacimiento legítimo. Jorge Alberto Manrique menciona que obtener este grado era complejo, ya que fue importante poseer herramientas propias del oficio, cuestión que se lograba con una gran cantidad de dinero o si eran heredadas ya fuese al hijo o por medio de matrimonios, en algunos casos.³⁹

³⁵ Manuel Carrera Stampa, *Op. Cit.* p. 12.

³⁶ *Ibidem.* p. 11.

³⁷ *Ibidem.* p. 12.

³⁸ *Ibidem.* p. 13.

³⁹ Jorge Alberto Manrique, *Op. Cit.* p. 166.

A su vez, tanto los maestros, como oficiales o aprendices se encontraron sujetos a autoridades dentro del gremio como veedores, alcaldes, mayoresales, clavarios y prohombres. Cabe advertir que no todos tenían como miembros a los anteriores, ya que dependía del oficio y del interés de cada gremio. Era complejo precisar los límites de éstos, tanto en su jurisdicción o actividad, pues – como menciona Stampa – las Ordenanzas eran confusas en este sentido, pero distinguimos algunas de sus obligaciones como presidir exámenes; velar el cumplimiento de las obligaciones del gremio; revisar el procedimiento de fabricación, así como el manejo del material (calidad); visitar de manera regular talleres y tiendas; castigar o multar a quienes corrompían lo establecido y hacerse cargo de los fondos del gremio, ello en el plazo de un año o dos, según el oficio.⁴⁰ Eran miembros que permitían el funcionamiento del gremio, protegían la calidad de las piezas y con ello garantizaban la compra del cliente, incluso mantenían relaciones con los poderes locales, como el municipios, por ende, debían de conocer aspectos legales, administrativos y del propio oficio.

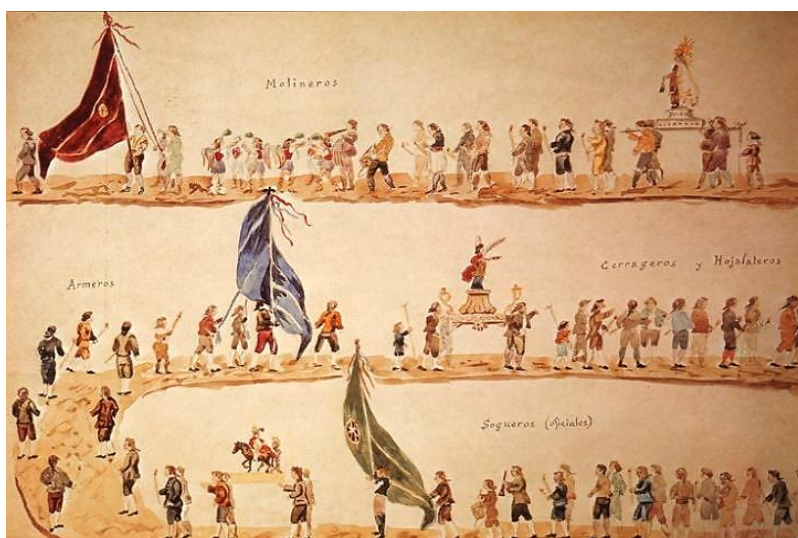


Ilustración 4. *Gremios de la Nueva España*, anónimo, siglo XVIII, tinta sobre papel, Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, Secretaría de Hacienda y Crédito Público.⁴¹

⁴⁰ Manuel Carrera Stampa, *Op. Cit.* p. 12.

⁴¹ Imagen tomada de: <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/gremios-y-artesanos-en-conflicto-en-nueva-espana>

A la par del gremio, se encuentran las cofradías, conocidas como asociaciones piadosas que sirvieron de resguardo religioso para los agremiados. Contaban con su propio santo patrono, en general, relacionado con su oficio – por ejemplo, San José y el gremio de carpinteros – al cual le rendían devoción y organizaban misas y fiestas en su honor [Ilustración 4.]. En situaciones desafortunadas como enfermedad o muerte de un asociado al gremio, sus compañeros se encargaban de los gastos del médico o funeral; de asuntos que dejó pendientes el difunto; apoyaban a la viuda e ingresaban a los hijos de éste en los talleres para que se formaran en el oficio y pudiesen, posteriormente, solventarse económicamente.⁴²

Al igual que las principales instituciones españolas, el modelo gremial se trasladó al Nuevo Mundo y se adaptó a la diversa sociedad americana. José Antonio Villaseñor en su *Teatro Americano* nos habla de que existieron diversas artes y oficios como plateros, arquitectos, pintores y oficios mecánicos en los que se ejercitaban abundantemente las personas en las ciudades.⁴³ Estos y otros oficios se adaptaron a las necesidades y gustos de los novohispanos, propiciando una cultura diferente a la europea.

⁴² Manuel Carrera Stampa, *Op. Cit.* pp. 15 – 16.

⁴³ Jorge Alberto Manrique, *Op. Cit.* p. 156.

1.2.1 Ordenanzas de 1557

Como parte de la reflexión alrededor del gremio de pintores novohispanos, parece necesario ahondar en la cultura criolla y el objeto artístico dentro del pensamiento moderno en el Nuevo Mundo. Lo anterior, a fin de ubicarnos en el contexto histórico y comprender ciertas conductas de los pintores y los consumidores de sus obras. Antonio Rubial menciona que la cultura criolla nació en el siglo XVI y adoptó mecanismos identitarios con base en símbolos e imágenes, por medio de tres procesos: *imitación*, *equiparación* y *diferenciación*.⁴⁴ La *imitación* consistió en conservar los códigos culturales comunes a los de España, tanto en el plano intelectual como en el material, ello lo podemos encontrar en las políticas y las costumbres de la sociedad española que llegó a estas tierras, como la misma implementación de los gremios dentro de las artes y oficios.

La *equiparación* fue el pensamiento providencialista que igualó a América con Europa, es decir, no existía ninguna diferencia entre ambos lugares, por ende, Nueva España gozaba de ciertos derechos y privilegios. Por último, la *diferenciación*, fue la búsqueda del alejamiento de costumbres europeas para valerse como un territorio con características propias, siendo los principales elementos la sociedad india y la composición geográfica. Por lo tanto, ya no eran personas ajenas al territorio, sino que los criollos gozaban de una cultura propia.⁴⁵

Por otro lado, el objeto que hoy consideramos como artístico – esculturas, pinturas, grabados... –fue catalogado de diversas maneras según su contexto, pero ¿cuál fue su concepción en el Nuevo Mundo? Jorge Alberto Manrique nos habla de dos concepciones, la tradicional y la moderna.⁴⁶ La concepción tradicional menciona que el objeto no fue visto como artístico, sino como un objeto que sirvió para una actividad, es decir, cumplió una función y la mano que realizó tal objeto fue, regularmente, un artesano, cuya condición social era baja. En la Nueva España, hacia la primera mitad del siglo XVI, se tiene la concepción

⁴⁴ Antonio Rubial García, *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de la Nueva España (1521-1804)*, (México: Fondo de Cultura Económica – Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), p. 15.

⁴⁵ *Ídem*.

⁴⁶ Jorge Alberto Manrique, *Op. Cit.* pp. 155-189.

tradicional donde el objeto únicamente cumple una función, en este caso, la religiosa y converge tanto el pensamiento medieval como el mesoamericano. Será hasta finales de siglo, debido a la presencia de artistas manieristas, que se asienta en la mentalidad novohispana la concepción moderna, cuya consecuencia será la creación de círculos artísticos.⁴⁷ En otros casos, aquellos objetos tradicionales alcanzaron una condición superior al ser bendecidos por la divinidad, lo que obligó a ofrecerles culto especial, ya fuera por la fama de obrar milagros o porque llevaron a cabo apariciones, por ejemplo, la Virgen de Guadalupe se le apareció a Juan Diego y después imprimió su imagen milagrosamente en el ayate.

La concepción artística moderna se desarrolló en el Renacimiento, bajo la influencia de humanistas y sus obras – tanto literarias como pictóricas – ejemplo de lo anterior lo tenemos con León Battista Alberti y su escrito *De la pintura* de 1438, el *Tratado de pintura* de Leonardo da Vinci publicado a finales del siglo XVI, y Giorgio Vasari en la *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, en dichos textos elevaron el papel de la obra y al artista mismo. El objeto artístico se convirtió en una pieza excepcional, cuyo valor se encontró en sí mismo. Al ser único, el artista, dotado de atributos excepcionales, se equiparó o acercó al tenido por los intelectuales, dentro de la sociedad moderna.⁴⁸

Con base en lo anterior, en la Nueva España tenemos ambas concepciones de los objetos, tanto la concepción tradicional durante la evangelización, por ejemplo, y la moderna a mediados del siglo XVI. Además, los tres procesos que menciona Antonio Rubial se pueden observar en la pintura novohispana, dado que más allá de formar parte de la pintura española de la época, los mismos mecanismos identitarios de la región americana promovieron rasgos diferentes a los de la Península. Por lo tanto, la pintura y el gremio de pintores de la Nueva España contrastan tanto con la de la metrópoli como con la de los demás virreinos americanos.

Ya establecida esta diferenciación cultural, pasemos al oficio de la pintura en Nueva España. Al involucrarse los naturales en los oficios, se convirtieron en la principal competencia de los maestros u oficiales que arribaron al Nuevo Mundo. Dado lo anterior, las

⁴⁷ *Ibidem.* p. 58.

⁴⁸ *Ibidem.* p.155.

políticas aplicadas respondieron a la necesidad de limitar la participación de los indios en estas labores y, por ende, el esperar minimizar la competencia y generar mayor ganancia para los recién llegados.

Ante la mayor presencia de maestros y oficiales, éstos decidieron organizarse en grupos, es decir, gremios en lugares como la Ciudad de México, Puebla de los Ángeles y, tardíamente, en Guadalajara. Sin embargo, antes de establecidas las Ordenanzas que iban a regir a estos gremios, el Primer Concilio Provincial Mexicano de 1555 en las *Constituciones Sinodales* – publicadas por Juan Pablos en 1556 – se promulga en el capítulo XXXIV lo siguiente:

Deseando apartar de la Iglesia de Dios todas las cosas que son causa u ocasión de indevoción [...] como son abusiones de pinturas e indecencia de imágenes [...] 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. Por ende, santo aprobante concilio, estatuímos y mandamos que ningún español ni indio pinte imágenes ni retablos en ninguna iglesia de nuestro arzobispado y provincia, ni venda imagen sin que primero el tal pintor sea examinado y se le dé licencia por nos o por nuestros provisosores para que pueda pintar; y las imágenes que así pintaren, sean primero examinadas y tasadas por nuestros jueces el precio y valor de ellas, so pena que el pintor que lo contrario hiciere, pierda la pintura e imagen que hiciere. Y mandamos a los nuestros visitadores que [...] vean y examinen bien las historias e imágenes que están pintadas hasta aquí, y las que hallaren apócrifas, mal o indecentemente pintadas, las hagan quitar de los tales lugares y poner en su lugar otras, como convenga a la devoción de los fieles [...].⁴⁹

Pese a que cronistas y frailes hablaron de la habilidad del indio al momento de ejecutar las pinturas, en este primer Concilio, se apela a una falta de habilidad y entendimiento, lo que resultaría en obras indecentes. Sin embargo, tampoco se excluyó a españoles recién llegados

⁴⁹ María del Pilar Martínez López-Cano, (coord.), “Constituciones del Arzobispado y Provincia de la muy insigne y muy leal Ciudad de Tenochtitlán, México, de la Nueva España Concilio Primero”, en *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Históricas, 2004), p. 42.

al momento de examinarles. Además, se solicitó que los pintores tuvieran una licencia para garantizar – en el mejor de los casos – una buena formación artística y doctrinal para la realización de las pinturas. Al parecer, dichas reglas no eran respetadas por parte de indios ni de españoles, por lo que se enfatizó en la examinación del artista, de las obras y en el precio de éstas.

Las *Ordenanzas de Doradores y Pintores de la Nueva España*,⁵⁰ fue un documento expedido en la Ciudad de México el 30 de abril de 1557, confirmadas por el Virrey Luis de Velasco el 4 de agosto del mismo año y pregonadas en la Plaza Mayor el 9 del mismo mes por Hernán Gómez.⁵¹ Fueron un total de veintiún lineamientos cuyo objetivo primordial consistió en organizar el trabajo de los pintores y controlar la producción y calidad de sus obras. En este documento se incluyen las cuatro categorías: *imagineros*, aquellos que sabían realizar imágenes, *doradores*, *pintores al fresco* y *sargueros* cuya ocupación era la realización de *sargas*, es decir, telas pintadas sin bastidor.⁵²

Las autoridades debían vigilar el buen funcionamiento del gremio, conocer las cuatro artes de pintores – pintor imaginero, dorador de tabla, pintor de madera y fresco –, vigilar que las obras tengan calidad – material adecuado y habilidad del pintor – y observar que en cada taller los miembros, en especial maestro y oficial, hubiesen realizado el examen. Entre las autoridades que conforman el gremio, tenemos a los veedores personajes que, con ayuda de otras instituciones como el Santo Oficio, regularon el gremio, controlaron la venta y realización de las obras, además sancionaron las faltas, ya sea en la pintura o en los negocios alrededor de ella. Según las Ordenanzas, «el día de Año Nuevo se junten y elijan dos alcaldes

⁵⁰ Posteriormente, fueron reformadas el siete de octubre de 1686 y aprobadas por el Virrey Conde de Paredes Marqués de la Laguna.

⁵¹ Ricardo Morales López, “Proporciones geométricas de cuatro pinturas de José Juárez en la Pinacoteca Virreinal de San Diego”, (Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México – Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1998), p. 17.

⁵² Manuel Toussaint, “Cap. VI. La pintura renacentista en México. 1. Primeras manifestaciones del Renacimiento”, en *Pintura Colonial en México*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), pp. 65 – 66.

y veedores que sean sabios en todas las cuatro artes de pintores, y si no los hubiere elijan de cada arte uno y juren ante el cabildo». ⁵³

Ya elegidos, su obligación era revisar plazas, tianguis, mesones y demás lugares donde se comercializaban pinturas. Si encontraban obras que no fueran realizadas por un maestro u oficial examinado o que fuesen indecentes, podían levantar multas y, si fuese necesario, ser asistidos por un ministro si así lo requerían. Otra responsabilidad de los veedores era la religiosa, por ello, en las ordenanzas se pide que se enseñe a los aprendices la doctrina y se menciona que para la fiesta del Corpus Christi «[...] se junten y hagan la fiesta como más honradamente pudieran [...]». ⁵⁴ Además, para el siglo XVII, Nuestra Señora del Socorro se convirtió en la santa patrona de los pintores. ⁵⁵

Fue menester que las pinturas fueran realizadas por personas capacitadas que conocieran tanto los materiales como las técnicas, por ende, un gran número de estas ordenanzas se encaminaron a vigilar la formación de los pintores. Para ello, se exigió la examinación y aprobación de los oficiales y maestros por parte de las autoridades antes mencionadas. En caso de que no lo hicieran por la vía legal, se estipuló que pagarían una «[...] pena de veinte pesos de minas por tercias partes cámara, ciudad y denunciador y quitada la tienda y por el examen paguen cuatro pesos de oro común.» ⁵⁶ Sin aprobación, no eran ni oficiales ni maestros, por lo tanto, tampoco tenían derecho a vender sus obras.

Aunado a ello, dado que no habían sido aprobados, tampoco eran aptos para enseñar a otros, por ello se pide que «[...] ningún pintor, ni dorador que no fuere examinado, no pueda tener aprendiz para enseñarle el oficio». ⁵⁷ Lo anterior, porque, como se muestra en el siguiente contrato, el ingreso de un aprendiz a un taller era más complejo que sólo enseñar el oficio de la pintura. El maestro debía dar techo y vestido y enseñar doctrina cristiana para la

⁵³ Juan Francisco del Barrio Lorenzot, *El trabajo en México durante la época colonia. Ordenanzas de Gremios de la Nueva España*, (México: Dirección de Talleres Gráficos, 1921), p. 19.

⁵⁴ *Ibidem*. pp. 20 – 21.

⁵⁵ Rogelio Ruiz Gomar, “La imagen de Nuestra Señora del Socorro de la cofradía de pintores en la Nueva España”, *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 14(56), (1986) pp. 39 – 51. <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1986.56.1307>

⁵⁶ Juan Francisco del Barrio Lorenzot, *Op. Cit.* p. 19.

⁵⁷ *Ibidem*. pp. 21 – 22.

buena realización de las obras. Bajo este rubro, es importante mencionar que no se excluían a los pintores indios.

Uno de estos ejemplos lo encontramos en el «Contrato de aprendiz entre Miguel Mateo Xuárez, indio, y el maestro de pintor Pedro de Oyanguren» realizado en México el 8 de diciembre de 1638.⁵⁸ En él, se acepta el ingreso del indio Miguel Mateo Xuárez al taller del pintor Pedro de Oyanguren por un lapso de cuatro años. El maestro se comprometió a ciertas obligaciones con el joven, pues «[...] ha de dar diez reales en cada un mes con los cuales se ha de vestir y le ha de dar de comer y curarle en sus enfermedades [...]».⁵⁹ Además, era un asunto oficial donde intervenían diversas autoridades, en el documento se menciona que «Y vista esta escritura por el dicho alcalde, la aprobó y condenó a las partes a su cumplimiento y lo firmó con el dicho maestro e intérprete, testigos Francisco de Zúñiga, Juan de Anaya, Domingo [Cardies] vecinos de México».⁶⁰

¿En qué consistía la examinación? Para el caso de los pintores imagineros, debieron de evaluar si eran diestros en el dibujo, si sabían templar los colores para realizar el dibujo y también debían dibujar un hombre desnudo, el pliegue de telas, labrar los rostros y cabellos, lejos y verduras. Todo ello para «[...]saber hacer una imagen perfectamente y dar buena cuenta así de práctica como de obra [...]».⁶¹ Sí los pintores no lograban aprobar el examen, tenían que volver a capacitarse en el oficio y si ponía una tienda o realizaba encargos sin estar examinado o aprobado, éstos pagaban una multa de veinte pesos.

A los pintores del dorado se les evaluaba su habilidad con el temple, engrudos, ya sea para el yeso vivo bol o mate y se les examinó en un bulto dorado o estofado con todos los colores – temple u óleo. Este examen lo realizaban en el hogar de algún alcalde, pero no se menciona si los otros exámenes se llevaban a cabo en ese lugar u otro. El examen de los pintores de sargas se llevaba a cabo en una sarga blanca y de colores, en ella debían de aplicar

⁵⁸ Nelly Sigaut, "Pintores indígenas en la ciudad de México.", *Historias*, no. 37 (México,1997), p. 144. Recuperado de: https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_37_137-152.pdf

⁵⁹ *Ídem.*

⁶⁰ *Ídem.*

⁶¹ Juan Francisco del Barrio Lorenzot, *Op. Cit.* p. 19.

los aparejos de la mejor manera y aplicar materiales de calidad, dado que se menciona que al momento de templar se debía aplicar templa de engrudo y no de ocote porque éste es falso.

En cuanto a los indios, no es que se limite su incursión en la pintura totalmente, sino que – al igual que los otros pintores – debían de ser examinados. Parece recurrente que los maestros mandaran hacer con los indios diversos trabajos como retablo de pincel, estofado o dorado, dado que las Ordenanzas mencionaban que no podían mandar a hacer estos trabajos si los indios no eran oficiales o tendrían una multa de diez pesos. En este momento, los indios fueron vigilados al realizar pinturas porque se pretendió evitar la «irreverencia» que causaban las malas pinturas de santos. Dado que se pensaba que no eran lo bastante hábiles al momento de ejecutar la figura humana. Lo anterior fue un tema discutido por el Santo Oficio de la Inquisición que condenó la producción de pintura por parte de éstos:

Que, aunque no sean de dañada lección, no conviene que anden, por estar pintadas con deformidad o deshonesto y profanamente; y así conviene recogerla y en esto es menester piadosa prudencia para no andar nimiamente mirando estas pinturas, sino contentarse con una ordinaria diligencia y juicio común.⁶²

La Inquisición no permitió la *deformidad* de los personajes en las obras realizadas por los indios como respeto a los santos que en ellas aparecían, pero esto resulta contrario a lo que los cronistas y religiosos escribieron sobre el buen manejo del dibujo que tenían los naturales. En otro tema, los pintores recién llegados de la Península u otros lugares también estaban en la obligación de ser examinados para poder establecer alguna tienda o pagarían diez pesos en minas. Al ser aprobados podían «[...] tomar cualquiera obra por ser provechosa a la República [...]».⁶³ Para evitar conflictos entre las diversas áreas de la pintura se pidió que no se tomaran trabajos que no les correspondían, por ejemplo, que los doradores no tomen trabajos de pintura, ya sea de pincel o bulto y mejor «[...] sepan dar las colores sobre el oro y el que lo contrario hiciere incurren las penas dichas.»⁶⁴

⁶² Abelardo Carrillo y Gariel, *Op. Cit.* p. 27.

⁶³ Juan Francisco del Barrio Lorenzot, *Op. Cit.* p. 20.

⁶⁴ *Ibidem.* p. 21.

Finalmente, se pide que aquellos que – al parecer, al momento de expedidas las Ordenanzas – no hayan sido examinados, lo hagan a más tardar dentro de un mes. Ya que fueron examinados, los pintores trabajaron de acuerdo con lo que las Ordenanzas establecieron con relación a los materiales para producir con calidad las obras. Por ejemplo, para el pintor de estofado o dorado, éste podía aparejar bulto o talla hasta que después de tres meses el entallador lo hubiera labrado en madera y la pieza se hubiera enjuagado y secado. Los pintores debían utilizar lienzos nuevos y no utilizar oro partido en madera – tabla – o lienzo, de ser así, tendrían que pagar una multa de diez pesos en ambos casos.

Por último, para vender las obras se recurrió a un pregón que las rematara y sólo podía hablar de la obra aquel examinado en ella, es decir, que conociera de pintura, fresco, dorado o sargas y si alguien más lo realizaba, tenía que pagar diez pesos de multa. Las obras no se podían vender en las plazas o la alameda por ser desacato, si se llegaba a realizar «So pena al que lo vendiere de diez pesos como dicho es y que la imagen se ponga en una iglesia.»⁶⁵ Asimismo, se prohibió revender las imágenes, a no ser que algún mercader las tuviera en su «cargazón»⁶⁶ y de esa manera venderlas en su tienda. En caso contrario, se le multaría con diez pesos y las autoridades le quitarían las mercancías.

Es importante destacar que en el virreinato no son tan conocidas familias que hayan fungido como mecenas tal y como lo encontramos en el Renacimiento italiano, sino que es la Iglesia, virreyes, cofradías o algunas personas de la élite novohispana los que realizan los encargos. También tenemos a los patronos, quienes eran aquellos que podrían costear una obra de forma libre pero, cabe mencionar, que eran realmente las órdenes religiosas las que incluían a estas personas a cambio de ciertos favores, por ejemplo, podían acceder a los recintos de clausura, recibían indulgencias especiales, se les reconocía de manera pública, aparecían en escudos de armas en puertas y retablos, se enterraban cerca del templo o en los cementerios de estos y los donantes eran retratados en cuadros.⁶⁷

Para Serge Gruzinski, detrás de los grandes nombres de pintores hay que imaginar a las personas que trabajaron con ellos en talleres, tiendas y corporaciones que iban desde

⁶⁵ *Ídem.*

⁶⁶ También lo podemos entender como cargamento.

⁶⁷ Jorge Alberto Manrique, *Op. Cit.* p. 165.

discípulos o artesanos de origen español, indígena o mestizo.⁶⁸ Lo anterior para expandir el conocimiento que tenemos sobre el pintor y sus obras, porque regularmente se enfatiza sólo en ello. De ahí, la importancia de incluir un bosquejo del ambiente de trabajo de los pintores novohispanos, su gremio y las Ordenanzas que rigieron su labor.

1.3 Manierismo

Luis Juárez ha sido presentado como un pintor manierista – el «último» de la Nueva España, de hecho – pero ¿podemos englobarlo dentro de este estilo? Desde el siglo XVI, el manierismo ha sido interpretado de forma diversa, algunos le han catalogado de manera despectiva y otros exaltan de manera positiva sus características. Pese a la crítica, es verdad que es problemático definir el manierismo fuera de Italia, mucho más sí nos ponemos a cuestionar su presencia en el Nuevo Mundo. Por ello, en este apartado se presenta un análisis del estilo manierista y cómo se le ha etiquetado dentro de la historiografía, además, se incluye el panorama de pintores manieristas de la Nueva España y cómo se explica este fenómeno en la naciente pintura novohispana del XVI y primera mitad del siglo XVII. Es importante este análisis dado que nos permite introducirnos en el trasfondo artístico de Juárez para ubicarnos desde su tradición y analizar con mayores herramientas su pintura.

1.3.1 Trayectoria del manierismo

Unas pocas líneas no bastarían para describir los cambios que la Edad Moderna implantó en Europa. Parece conveniente detenernos en el movimiento cultural conocido como *Renacimiento* cuyo periodo, según nos menciona Peter Burke, fue de 1350 a 1550.⁶⁹ De manera particular, ahondaremos en las aportaciones a la pintura y al estilo manierista. Ahora bien, Burke nos habla de las innovaciones en las artes al mencionar que en este periodo renacentista:

Fue el tiempo de las primeras pinturas al óleo, de las primeras xilografías, de los primeros grabados en cobre, de

⁶⁸ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492 – 2019)*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2012) [Formato electrónico] p. 122

⁶⁹ Peter Burke, “Las artes en la Italia del Renacimiento” en *El Renacimiento Italiano. Cultura y sociedad en Italia*, (España: Alianza Editorial), [Formato digital], p.21.

los primeros libros impresos [...] Se descubrieron las reglas de la perspectiva lineal, que fueron puestas rápidamente a disposición de los artistas de la época.⁷⁰

En estas líneas, se presenta un panorama de los nuevos materiales y técnicas que fueron aplicadas en la pintura. Más adelante, Burke habla de diversos elementos que acompañaron a las artes del siglo XVI en Italia, como el *retorno a la naturaleza*, una premisa de suma importancia en el periodo. Cuán importante fue el naturalismo frente al idealismo, que el humanista Bartolommeo Fazio elogió las obras realizadas por Jan van Eyck, especialmente un retrato «al que solo le falta hablar»⁷¹ y por «un rayo de sol que tomarías por luz del sol de verdad».⁷² Es interesante señalar dos ideas de naturaleza que, según Burke, fueron utilizadas en el siglo XVI. La primera es *natura naturata* y se engloba en una percepción física utilizada en mayor medida por los filósofos; la segunda es *natura naturans* que se relaciona más con la fuerza creativa.⁷³

En el *Tratado de la pintura* de Alberti se menciona que «[...] la naturaleza rara vez alcanza la perfección y de ahí que los artistas deban buscar la belleza, al igual que la naturaleza; más que el realismo».⁷⁴ En cuanto a la pintura, una de las cualidades más apreciadas era la *tridimensionalidad* o el relieve. Respecto a ello, Giambattista Gelli se mofó del arte bizantino porque «carecía de relieve». Las dimensiones espaciales – perspectiva – fueron uno de los grandes logros renacentistas, por ello, la necesidad de mayor detalle en dicho aspecto. Otro elemento de suma importancia estaba en el orden frente a la gracia. Ghiberti nos dice que «la belleza la da la proporción», elogio común en la época, al igual que la simetría – cuestión que observamos incluso en los jardines de la época.⁷⁵

Esta importancia hacia las medidas y las reglas artísticas se vio disminuida hacia la segunda década del siglo XVI, debido al rechazo generalizado hacia ellas. Entonces, ¿qué se buscaba? La *grazia*. Si antes la belleza era la simetría y la proporción, ahora la belleza partía

⁷⁰ *Ídem*.

⁷¹ Peter Burke, “Las artes visuales” en *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, (España: Alianza Editorial), [Formato digital], p. 156.

⁷² *Ídem*.

⁷³ *Ibidem*. p. 157.

⁷⁴ *Ídem*.

⁷⁵ *Ídem*.

de la gracia que evocaba la obra, al menos para algunos como el florentino Benedetto Varchi.⁷⁶ Este nuevo valor nos lleva a retratar la espiritualidad – a la vez subjetiva e imposible de definir, según nos dice Burke – y se señala a la dulzura, elegancia y el encanto como fórmulas para llegar a ella. Entre los modelos que encontramos, tenemos a Rafael o Parmigianino.

Finalmente, los otros valores de la época son la espiritualidad, destreza y la riqueza frente a la sencillez. Cabe decir que gran parte de la propagación de éstos, es gracias a Alberti y su *Tratado* que, al hablar de la espiritualidad, recomendaba al pintor que buscara conmover al espectador, pues los movimientos del alma podían observarse a través de los movimientos del cuerpo. Con Vasari, esta transmisión de sensaciones cobra sentido cuando habla de la obra de Leonardo da Vinci, pues para él, en su *Última cena* supo plasmar la «[...] atormentada ansiedad de los apóstoles por saber quién había traicionado a su maestro [...]».⁷⁷

Ernst Gombrich alude a que fue tal la belleza en el arte que alcanzaron Miguel Ángel, Rafael, Leonardo da Vinci y Tiziano que superaron a las estatuas griegas y romanas.⁷⁸ Ellos fueron una muestra de la «perfección» que se podía alcanzar en el arte; entonces ¿qué quedaba por hacer? Según nuestro autor, lo «natural» fue que los artistas jóvenes de generaciones posteriores imitasen a los grandes maestros, es decir, imitaron la *manera*, mas no el espíritu. Pese a lo anterior, no hay que generalizar, pues nacieron artistas que innovaron en sus obras y buscaron nuevas fórmulas que satisficieron sus necesidades e inquietudes.

Las características generales del manierismo son frialdad emocional, sensualidad rebuscada, encubrimiento simbólico del contenido, figura serpenteada y paradojas. Como ejemplo tenemos la escultura en bronce *Perseo con la cabeza de Medusa* del escultor Benvenuto Cellini (1500-1571), la ventana con forma de rostro del arquitecto Federico Zuccaro (1543[¿?] – 1609), la Villa Rotonda del arquitecto Andrea Palladio (1508 – 1580) o la *Madonna dal collo lungo* de Girolamo Francesco María Mazzola, mejor conocido como Parmigianino (1503 – 1540), discípulo de Correggio, [Ilustración 5.].

⁷⁶ *Ibidem.* p. 158.

⁷⁷ *Ibidem.* p. 161.

⁷⁸ Ernst Gombrich, “Una crisis en el Arte. Europa segunda mitad del siglo XVI” en *La Historia del Arte*, (Hong Kong: CONACULTA – Editorial Diana, 1995) p. 361.

La obra de Parmigianino nos muestra a una Virgen con el niño acompañada por ángeles, mientras ésta posa su pie izquierdo sobre dos cojines, en el fondo se observa una columna dórica y el escenario se enmarca en la zona superior izquierda por dos telas. Al fondo, un profeta y una columna se destacan de un paisaje poco definido. El pintor representó a una Virgen elegante, lo cual se logra al dibujar un cuerpo alargado, así como sus extremidades, pues pinta dedos largos y delgados. Entre el conjunto de ángeles, destaca la pierna larga del ángel que se encuentra al lado de la Virgen, también reduce la figura del profeta a sus espaldas y coloca una columna que rompe con la escena. Como observamos, el pintor focaliza la mirada del espectador a la figura de la Virgen, el niño y los ángeles, por tanto, el profeta y el paisaje de fondo pasan a un segundo plano.



Ilustración 5. *Madonna dal collo lungo*, Girolamo Francesco María Mazzola, Parmigianino, 1534 – 1540, óleo sobre tabla, Galería Uffizi.⁷⁹

Entre las diversas interpretaciones en torno al manierismo, encontramos a Jan Bialostocki, quien menciona que – de manera general – existen dos interpretaciones que se destacan alrededor de este estilo. La primera, concibe al manierismo como el estilo de Europa

⁷⁹ Imagen tomada de: <https://www.uffizi.it/opere/parmigianino-madonna-collo-lungo>

en el siglo XVI, particularmente entre los años 1520 – 1560, resultado de una *crisis* que desata un movimiento contrario a los ideales renacentistas. La segunda interpretación, es el ideal de la *maniera* que prolonga elementos del arte del alto Renacimiento, en especial Rafael y Miguel Ángel.⁸⁰ El concepto que alude a la crisis es definido por Bialostocki como expresionista y, según explica, parte de una hipótesis formulada, aproximadamente, en la segunda década del siglo XX por alemanes y popularizada por Frederick Antal, Arnold Hauser y Franzsepp Wutenberger.⁸¹

En esta segunda interpretación, se explicaba que el manierismo fue el resultado de una crisis espiritual en Italia a causa de la Reforma Protestante y el saqueo de Roma. Lo que desató una «lucha» contra la cultura del Renacimiento y fue catalogado como un movimiento antirenacentista o anticlásico. Arnold Hauser en su obra *Historia social de la literatura y el arte* escribe que es la expresión artística de una de las crisis europeas del siglo XVI donde hay un desprecio hacia el cuerpo.⁸² Es menester señalar que esta interpretación se formuló en un momento de crisis para sus autores, dado que vivían la primera Guerra Mundial, lo que, según Bialostocki, tuvo implicaciones con cierta influencia en sus estudios.

En la explicación de Hauser y contemporáneos, se generaliza el movimiento manierista y no permite observar la convergencia de los múltiples factores que permitieron el desarrollo de este movimiento. Para Francisco Stastny, otra de las maneras de estudiar este fenómeno fue definir – dentro del propio manierismo – diversas corrientes, como una «evolución» del manierismo en otras áreas geográficas.⁸³ En torno al manierismo en Italia, ubica una problemática, porque se usaba indiscriminadamente al designarlo al arte italiano de 1520 – 1600 lo que encubre tendencias que se encuentran a la par del movimiento.⁸⁴

Walter Friedländer identifica dos facetas, la primera es el *manierismo* o *anticlásico* y la segunda es la *antimanierista*. Para él, se reconocen estos momentos en la pintura italiana

⁸⁰ Jan Bialostocki, “Expansión y asimilación del manierismo” en *La dispersión del manierismo. (Documentos de un coloquio)*, (México: UNAM – IIE, 1980), pp. 11-35.

⁸¹ *Ibidem.* p. 14.

⁸² *Ídem.*

⁸³ Francisco Stastny, “Maniera o contramaniera en la pintura latinoamericana” en *La dispersión del manierismo. (Documentos de un coloquio)*, (México: UNAM – IIE, 1980), pp. 197 – 230.

⁸⁴ *Ibidem.* p. 202.

del siglo XVI. Mientras que para Stastny el estilo manierista tiene tres momentos: una tendencia anticlásica en Florencia; la *maniera* en el segundo tercio (que se acerca a los cánones del alto Renacimiento) y el período tardío que se encuentra a finales del siglo XVI. El periodo inicial se destaca por una exacerbada extravagancia, introducción de una nueva concepción espacial, equilibrio con el entorno y los personajes, figuras sobrepuestas, mayor gesticulación, una actitud de angustia, dolor y distorsión. Los artistas que participan en este primer momento son Jacopo Carrucci «Pontormo» y Rosso Fiorentino [Ilustración 6].⁸⁵



Ilustración 6. *Descendimiento de Cristo*, Rosso Fiorentino, 1521, óleo sobre tabla, Pinacoteca de Volterra.⁸⁶

El período de la *maniera* ocurrió hacia la cuarta década del siglo XVI y participan artistas romanos y florentinos. Se caracterizó por un lenguaje formalizado, reconciliación con modelos de maestros renacentistas, poseía gracia y una elegancia artificial. En él, los personajes se inspiran en las esculturas de mármol, esto se explica a que, en ellos, se observa una especie de consistencia de piedra, es decir, están rígidos y en sus posiciones no hay un movimiento que se refleje. La expresión religiosa queda descartada, los temas cristianos son

⁸⁵ *Ídem*.

⁸⁶ Imagen tomada de: <https://www.analisedellopera.it/deposizione-di-rosso-fiorentino/>

presentados en un ambiente abstracto y elementos son direccionados a un público culto.⁸⁷ La composición destaca por superficies ornamentales y su profundidad muestra estratos superpuestos; sus artistas fueron Bronzino, Giorgio Vasari y Jacopino del Conte. Finalmente, el tercer momento manierista ocurre entre 1570 – 1590 y mantiene la misma actitud formalista, cuyos artistas más prominentes fueron Raffaellino da Reggio o Niccolò Circignani.

A la par de estas tres modalidades de la *maniera*, tenemos otras variantes, cuyas características eran las buscadas por el Concilio de Trento, como lo fue la *contramaniera*. Ellos tienen inspiración en el alto Renacimiento – no como aquellos artistas de la primera *maniera* – y buscan una descripción naturalista de la realidad y claridad en su composición y contenido.⁸⁸ Entre estos artistas tenemos Santi de Tito o Jacopo da Empoli. Otra variación o modalidad fue *antimaniere* que fue la abierta rebelión contra los principios de la *maniera* donde existe una ruptura, por lo que se pretende dar una lectura clara de las obras y una promoción de principios religiosos.

En esta etapa manierista, Erwin Panofsky destaca dos generaciones. La primera generación la conforman Pontormo, Rosso en Florencia, Beccafumi en Siena y Parmigianino al norte de Italia. En ella, encontramos influencia de Durero, por ejemplo, con Pontormo en el mural de la Certosa de Val D'ema, y en el *Cristo en el limbo* de Beccafumi, Panofsky habla de una disolución pictórica, es decir, no hay equilibrio.⁸⁹ En la segunda generación hay mayor influencia de Miguel Ángel y encontramos a pintores como Bronzino en 1552, lo que nos ofrece esta segunda generación es una nueva firmeza del trazado y una supresión en el valor espacial de los cuadros. Esta segunda fase se ubica a finales del siglo XVI pues ya en 1590, según Panofsky, aparece el barroco cuyo objetivo era la restauración de principios clásicos y una vuelta a la naturaleza que trajo el Renacimiento pero que no se encontró en el manierismo.⁹⁰

⁸⁷ *Ibidem.*, p. 203.

⁸⁸ *Ibidem.*, p. 204.

⁸⁹ Erwin Panofsky, “¿Qué es el Barroco? En *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, (España: Paidós, 2000) p. 45.

⁹⁰ *Ibidem.* p. 54.

1.3.2 La *Maniera* en la Nueva España

En la historiografía del arte mexicano, encontramos a algunos autores que interpretan a la pintura del siglo XVI como tipo renacentista. Entre los principales exponentes de ello, tenemos a Manuel Toussaint, quien en su obra *Pintura colonial en México* – particularmente en el capítulo VI – nos presenta la *pintura renacentista* en México y toma como ejemplo el Sotocoro de Tecamachalco en Puebla, fechado en 1562 y – probablemente – realizado por Juan Gerson. Observa en él una influencia flamenca por las figuras alargadas y el realismo en los detalles; además de influencia italiana en el rico colorido, la suavidad del tono y figuras de ángeles.⁹¹

La aplicación del término *renacentista* a otro contexto fuera de Italia no logra explicar la particularidad del arte de la Nueva España en el siglo XVI, pues en este ejemplo, Juan Gerson fue un indio cuyo contexto fue totalmente diferente al encontrado en el Viejo Mundo, pero está clara la influencia italiana en su obra. Por otro lado, Jorge Alberto Manrique, al hablar del manierismo, menciona que fue el último *modo* del Renacimiento, visto como un nuevo estilo posterior a éste y anterior al barroco. Lo define como el estilo de Europa de finales del siglo XVI que, en su refinamiento y preocupación por la norma, fue el adecuado para la nueva sociedad urbana novohispana.⁹²

Es conveniente señalar que, con la llegada del manierismo en la Nueva España, no desapareció el arte monástico que se encontró en el medio rural y cuya principal referencia fueron los modelos renacentistas, sino que a finales del siglo XVI ambos convergieron y se ajustaron a las necesidades de cada población. Cuestión contraria en el siglo XVII, donde el manierismo desplazó al arte monástico; proceso importante para Manrique, pues sostiene que el arte del siglo XVII y parte del siglo XVIII dependió de la transformación paulatina del manierismo en estos primeros años.⁹³

⁹¹ Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), pp. 65 – 66.

⁹² Jorge Alberto Manrique, “El arte novohispano en los siglos XVI y XVII” en *Una visión del arte y de la historia. Tomo III*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001), p. 49.

⁹³ *Ibidem*. p. 50.

Tanto Italia como Flandes fueron los centros artísticos más importantes del siglo XVI, lo que nos menciona Manrique es que hay una invitación a las tendencias de dichos lugares.⁹⁴ El manierismo en la Nueva España fue más susceptible a las corrientes hispano – flamencas, mientras que en Perú sí llegaron artistas italianos. ¿Qué ocurrió en el territorio novohispano con relación al Renacimiento?, ¿existen expresiones propiamente renacentistas en el Nuevo Mundo? Es complejo trasladar concepciones que no corresponden a cierto espacio y tiempo, como es el caso de Italia y la Nueva España. Por ejemplo, en los murales de conventos novohispanos se pintaron ornamentos y frisos decorados con grabados italianos y germánicos de finales del siglo XV y principios del siglo XVI, así como algunas escenas religiosas⁹⁵ pero no son propiamente productos del Renacimiento.

Estas obras fueron realizadas por mano de obra indígena desde una tradición occidental, aunque también por artistas europeos menores, lo que nos explica Jan Bialostocki es que pese a que se basaron en elementos renacentistas no lo son propiamente porque el contexto de sus autores no es el europeo, es decir, no basta con realizar pinturas similares para partir del hecho de que son renacentistas como lo menciona Toussaint.⁹⁶ Lo más importante es comprender que ninguna representación plástica del espacio puede estar separada de su contexto con valoraciones sociales e interculturales.⁹⁷ El manierismo que operaba en Italia no se observó siquiera en otra parte de Europa y mucho menos en la Nueva España, por lo tanto, no es probable la producción de obras manieristas en América, al menos por mano indígena.

En la Nueva España, el manierismo se manifiesta con Simón Pereyñs y Claudio de Arciniega a partir de la segunda mitad del siglo XVI y corresponde, según Manrique, a la generación «crítica»,⁹⁸ pues entre el público, tenemos a los conquistadores cuya «melancolía por las grandes hazañas de conquista» y la evangelización permitieron este tipo de arte.⁹⁹ Además, Manrique utiliza el término *protobarroco* al referirse al período o estilo intermedio

⁹⁴ *Ibidem.* p. 206.

⁹⁵ Jan Bialostocki, *Op. Cit.* p. 208.

⁹⁶ *Ídem.*

⁹⁷ *Ídem.*

⁹⁸ Se refiere a una época de crisis en la Nueva España, pues la conquista era un hecho reciente.

⁹⁹ Jorge Alberto Manrique, *Op. Cit.* p. 58.

entre el manierismo y el barroco. Para buscar mayores respuestas respecto al manierismo novohispano, hay que remontarnos a nuestra influencia más cercana, la Península Ibérica.

Para Nelly Sigaut, la ciudad de Sevilla fue el puente entre Europa y América donde transitaban diversas mercancías, desde aquellas destinadas para el uso cotidiano, hasta las artísticas. Este intercambio permitió que llegaran a Sevilla pinturas flamencas, además de libros y tapices.¹⁰⁰ Desde el siglo XV la economía sevillana empezó a crecer gracias a que se establecieron comerciantes entre la misma Sevilla y Cádiz. Este auge económico – en suma, al puerto de la ciudad – permitió la llegada de artistas al ser atraídos por los contratos a los que podían acceder dentro de la escuela local. Por otro lado, las mercancías que venían a las Indias eran el tráfico de libros, retablos, retratos, pinturas religiosas, tapices y telas.¹⁰¹

Según la autora, a principios del siglo XVI, 148 vecinos de la ciudad estaban relacionados con oficios artísticos, entre los más adinerados encontramos a los plateros y los de menos suerte, a los pintores.¹⁰² En Sevilla convergieron la tradición italiana, flamenca y la propia sevillana, por lo que el estilo de la pintura en el siglo XVI es catalogado como un *manierismo hispano – flamenco con toques italianizantes* por Sigaut. Este estilo desarrollado en Sevilla llegó a la Nueva España como un estilo «fundador» de la escuela que se asentaría.¹⁰³ En América, según Sigaut, no existía una tradición pictórica similar a la europea, mucho menos la acumulación de siglos de capital visual que encontramos en cualquier iglesia europea, por ende, no había una referencia a la cual pudieran acceder los naturales.¹⁰⁴

De aquellos pintores que llegaron a Nueva España, se tiene constancia de un primer grupo conformado por Cristóbal de Quesada, un vecino de Sevilla en 1534 que arribó en 1535.¹⁰⁵ Juan de Illescas era vecino de la Villa de la Rambla en Córdoba y llegó hacia 1548 y en 1560 se asentó en Lima.¹⁰⁶ En un segundo grupo tenemos a Francisco de Morales, un

¹⁰⁰ Nelly Sigaut, “Los pinceles andaluces en Nueva España” en *Caminos del barroco: entre Andalucía y Nueva España*, (México: Museo Nacional de San Carlos – Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011), p.58.

¹⁰¹ *Ídem*.

¹⁰² *Ídem*.

¹⁰³ *Ibidem*. p. 59.

¹⁰⁴ *Ibidem*. p. 60.

¹⁰⁵ *Ibidem*. p. 59.

¹⁰⁶ *Ibidem*. p. 58.

toledano que arribó en 1564; Simón Pereyans, un flamenco quien hacia 1566 viajó en el séquito del virrey Gastón de Peralta marqués de Falces; Nicolás Tejeda de Guzmán, probablemente un artista valenciano que trabajó en México y Puebla desde 1571, y el sevillano Andrés de Concha, famoso por su Santa Cecilia en la catedral de México.¹⁰⁷ Para Serge Gruzinski, Luis Juárez junto a otros miembros de la tercera generación de pintores como Alonso López de Herrera o Baltasar de Echave Ibía aseguraron la transición del manierismo al barroco en la primera mitad del siglo XVII.¹⁰⁸



Ilustración 7. *Santa Cecilia*, Andrés de Concha, s/f, MUNAL.¹⁰⁹

1.3.3 Técnicas y materiales utilizados en la pintura novohispana

En este apartado se reflexionará acerca del proceso de creación del pintor y sus herramientas, es decir, las técnicas que aprendió y aplicó, así como los principales materiales que utilizó en sus obras. Lo anterior, nos permitirá conocer el proceso de producción de los pintores

¹⁰⁷ *Ibidem.* p. 60.

¹⁰⁸ Serge Gruzinski, *Op. Cit.*, p. 123.

¹⁰⁹ Imagen tomada de: <http://munal.emuseum.com/objects/2151/santa-cecilia>

novohispanos y comprender la realización de las obras de Luis Juárez. Cabe mencionar que han sido pocos los estudios en cuanto a la materialidad de su obra. Hoy contamos con información referente a los colores que utilizó Juárez en la pintura *La Ascensión de Cristo*, lo anterior gracias al proceso de restauración que realizó el Instituto Nacional de Antropología e Historia en la pintura o, por ejemplo, conocemos el estado de las pinturas que se estudian en este trabajo gracias a los estudios que el MUNAL junto con otras instituciones han realizado.

El historiador Keit Moxey, al hablar de Martin Schongauer – grabador y pintor alemán del siglo XV – menciona que el «Arte y cultura no son solo contiguos sino también continuos entre sí. Él o la artista ejemplifica la cultura de la que forma parte».¹¹⁰ Ni la obra, ni el medio en el cual se desarrolla el artista, se encuentran separados, al contrario, la obra forma parte y cobra sentido dentro de ese momento histórico, mas no está definida por él. Por ende, resulta de gran importancia estudios enfocados en la materialidad del arte novohispano, como los realiza el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México (LDOA, IIE, UNAM).

El enfoque esencial del laboratorio es el análisis de las características físicas del objeto artístico como su superficie o sus capas externas a través de técnicas de reflectografía infrarroja, radiografías, radiación ultravioleta y otras técnicas de microscopía óptica estereoscópica.¹¹¹ Éstas son técnicas de las cuales los historiadores desconocemos, sin embargo, resulta importante acercarnos a este tipo de estudios dado que nos amplía nuestro conocimiento del objeto de estudio. ¿De qué le sirve al historiador del arte indagar sobre el estudio técnico del objeto artístico? Para Sandra Zetina Ocaña, es un «vínculo que relaciona los cuestionamientos sobre la historia del arte con las marcas y huellas en los objetos artísticos, con el propósito final de documentar las épocas artísticas y explicar fenómenos históricos vinculados con el arte y sus materiales.»¹¹²

¹¹⁰ Keit Moxey citado por Sandra Zetina Ocaña *et al*, “La dimensión material del arte novohispano” , *Intervención*. Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología. Núm. 10 Año 5 (2014) julio-diciembre, p. 17.

¹¹¹ *Ibidem.*, p. 19.

¹¹² *Ibidem.* p. 19.

La relación directa del historiador con el estudio material de la obra permite resolver incógnitas que van más allá de la mera imagen y conocer sobre procesos económicos, por ejemplo. Lo anterior no quiere decir que gracias a los materiales tengamos las respuestas a la totalidad de la obra, al contrario, hay incógnitas que aún hoy desconocemos como la procedencia de materiales, el intercambio comercial, la circulación de materias primas de las cuales se obtenían pigmentos, lacas, barnices, la selección de la madera, las telas, las piedras, láminas, diferencia en calidades de los materiales, entre otros.¹¹³ En suma, interfiere el gusto del pintor, del cliente y la economía.

Los estudios novohispanos de pintura han sido enfocados a la llegada de los pintores europeos, así como de grabados y pinturas, la iconografía de éstos, los lugares en los que se encuentran, biografías de pintores, entre otros temas. Sin embargo, aún falta camino por recorrer en cuanto a estudios sobre la materialidad de la pintura, a su vez propició por la falta de fondos para el estudio de ésta, por lo que aún no es posible definir una identidad segura respecto a la pintura realizada en la Nueva España dado que se desconoce gran parte del uso de técnicas, por ello, incógnitas como el surgimiento y desarrollo de escuelas no están del todo definidas como sucede en otros lugares.

Una de las estudiosas que ha trabajado estos temas es Juana Gutiérrez Haces, quien propuso la noción de *nivelación cultural* para establecer que la técnica y convenciones pictóricas del arte virreinal que se ubican en una misma dimensión espacio – temporal fueron constantes y se mantuvieron así. Para ella «[...] lo único que diferencia a un sistema de representación de otro fueron los motivos y las narraciones.»¹¹⁴ La importancia de esta clase de estudios para Gutiérrez Haces radica en comprender las similitudes de las representaciones que observamos y nos menciona el ejemplo de la pintura mural, donde si pensamos en sistemas de técnicas y convenciones pictóricas, tenemos imágenes parecidas y ello nos da información sobre la historia detrás de esas imágenes.

Lo anterior nos remite a los cambios en la obra del artista, el método de aplicación del color y la construcción de la imagen. Por lo tanto, tenemos que las diferencias en el proceso de creación de una pintura tienen consecuencias visuales en su presentación, es decir,

¹¹³ *Ibidem.* p. 23.

¹¹⁴ *Ibidem.*, p. 18.

materiales y técnicas influyen en la imagen. Asimismo, nos menciona que los pintores novohispanos debatían sus creaciones entre el deseo de conseguir ciertos efectos y la necesidad de conseguir materiales o aplicar técnicas.¹¹⁵

No sabemos de manera concisa la facilidad de los pintores al conseguir material o de aplicar técnicas. Según Zetina Ocaña, los recursos que disponían estos pintores se relacionaban de manera directa con el ciclo económico de producción, distribución, venta y consumo.¹¹⁶ Lo anterior se observa en la libranza de cobro por una “serie de *cosas*” que realizó Baltazar de Echave Orio para la Santa Inquisición. En el documento, el pintor menciona «Se me pagaron 61 pesos de oro común en reales por los materiales y pintura y trabajo corporal que tuve en las cosas contenidas en esta libranza.»¹¹⁷

Al hablar de los pocos estudios, también nos referimos a las pocas fuentes que nos pueden hablar sobre ello y destacan pocos autores como Romero Frizzi, quien nos habla de materiales «finos de Castilla» y materiales «de esta tierra». Sin embargo, en la Nueva España no existieron manuales o tratados de pintura propios que nos permitan observar cierta guía para los pintores o bien como instrumentos de exaltación de la pintura, pero tenemos noción de la práctica artística por medio de ordenanzas, códigos, crónicas, libros, contratos, testamentos e inclusive listas de mercancías.

Nelly Sigaut nos menciona que desde el siglo XVI se importaban de manera constante pigmentos embarcados en Sevilla con destino a Nueva España. A finales del siglo se registraron embarques de hasta 25 libras de esmalte para pintores y otros pigmentos tales como albayalde, jenuli, bermellón, azul esmalte, y sombra producida por Juan de Arrué. En décadas posteriores tenemos a pintores que, además, se dedicaban a comerciar este tipo más de materiales como Juan Correa a quién Lázaro Francisco le solicitó aceite de linaza, añil, carmín, bermellón, pinceles y brochas.¹¹⁸

¹¹⁵ *Ídem.*

¹¹⁶ *Ídem.*

¹¹⁷ AGN 1596: exp. 17 citado por Sandra Zetina Ocaña *et al.*, “La dimensión material del arte novohispano” , *Intervención*. Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología. Núm. 10 Año 5 (2014) julio-diciembre, p. 18.

¹¹⁸ *Ídem.*

Siendo pocos los estudios alrededor de la materialidad de piezas novohispanas, especialmente los relativos a la pintura, a continuación, se presenta de manera general algunas características de las técnicas y soportes utilizados por los pintores. La técnica utilizada en mayor medida fue la pintura al óleo porque ofrecía ventajas con respecto al temple ya que era fácil de aplicar, los colores eran brillantes y el resultado era de un aspecto lustroso.¹¹⁹ En cuanto al soporte, la pintura de caballete se realizó sobre madera y según menciona el historiador Manuel Toussaint eran «[...] gruesos tablones hábilmente unidos entre sí, que ocupaban un lugar preferentemente en los numerosos retablos erigidos».¹²⁰

El proceso constaba de colocar los lienzos con una capa de cola y, después, una capa de imprimación a base de estuco para tapar los poros de la tela. Finalmente, limaban con una piedra pómez para eliminar las asperezas del material.¹²¹ Cabe mencionar que la pintura tabular se mantuvo durante todo el periodo virreinal, pero fue a partir de la primera mitad del siglo XVII que la pintura sobre lienzo empezó a desplazar a la pintura sobre tabla, ello por ser más ligera, lo que facilitaba su traslado.¹²² Otro soporte utilizado por los pintores novohispanos fueron las láminas de cobre [Ilustración 8.] como influencia de las láminas flamencas, según menciona Toussaint. Pese a que no gozaron de mayor preferencia por parte de los novohispanos, facilitaban el dibujo por su lisura y rigidez.¹²³

¹¹⁹ Manuel Toussaint, *Op. Cit.* p. 1030.

¹²⁰ *Ídem.*

¹²¹ *Ibidem.* p. 1031.

¹²² *Ídem.*

¹²³ *Ídem.*



Ilustración 8. *Noli me tangere*, Baltasar de Echave Ibía, 1625, óleo sobre lámina de cobre.¹²⁴

En cuanto a los colores empleados por los pintores, el carmín de cochinilla fue un importante pigmento incorporado en la paleta de los artistas novohispanos, siendo endémica de América y cuya presencia la ubicamos desde el México Antiguo. Desde fechas tempranas fue exportada a Europa, donde generó grandes ganancias a la Corona española. Francisco Cervantes de Salazar, en sus diálogos latinos, menciona algunas características de ella:

(son) siete especies de tunas o *nochtli* [...] *Nochtli* es el nombre del fruto: el del árbol es *nopalli*. La grana o cochinilla que se cría en las hojas (y no en las flores como dice Cervantes) se llama en mexicano *Nocheztlí*, palabra como parece en efecto la mancha roja que deja la cochinilla estrujándola entre los dedos. De la goma de nopal hablan Hernández y Ximénez. Este dice: «Echa de sí esta planta una goma que temple el calor «de los riñones llámanla los españoles alquitira de la tierra». ¹²⁵ [...] ¿Pues qué te diré de la tuna, que los indios llaman *nochtli*? Después de echar sin orden, y más bien en ancho que en alto, unas hojas grandísimas y erizadas de espinas, produce primero tunas de sabor exquisito, mayores que muy grandes ciruelas, y luego en las flores de estas, cría unos como gusanitos, que matados en el rescoldo son una grana finísima, la mejor que se conoce. A España se lleva una gran cantidad de ella, y a pesar

¹²⁴ Imagen tomada de: <https://museoblaisten.com/Obra/1877/Noli-me-tangere>

¹²⁵ Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1556. Tres diálogos latinos*, (México: Antigua Librería de Andrade y Morales, 1875), p. 241

de eso se vende muy cara. Donde quiera que cae una hoja de este árbol, forma en breve otro árbol.¹²⁶

En la cita anterior se desglosa la naturaleza de este pigmento e inclusive Salazar parte de la etimología en la lengua náhuatl, también llamada mexicana, donde se le denomina *Nocheztli*, palabra compuesta de *nochtli*, fruto del *nopalli* y de *eztli*, que significa sangre, ello por el color rojo que emana de ellas. Es interesante como Salazar además de adentrarse en la etimología de la palabra, se inserta en el proceso de producción de este colorante, pues explica que de la planta del nopal crecen frutos llamados tunas y de las flores de éstas aparecen gusanos de los cuales extrae pigmento [Ilustración 9.]. Siendo una planta tan extensa en el Nuevo Mundo resultó beneficioso la incursión de este producto en el mercado trasatlántico ya que fue ocupado por artistas europeos también.



Ilustración 9. Cosecha de grana cochinilla, Códice Mendocino.¹²⁷

¹²⁶ *Ibidem.* p. 149.

¹²⁷ Imagen tomada de: <http://ciencia.unam.mx/contenido/galeria/115/la-grana-cochinilla>

1.4 El pintor Luis Juárez

La historiografía en torno a la vida y obra de Luis Juárez es escasa. En cierta medida, lo limitado de la documentación proviene del mismo contexto del artista. Su pincel fue discreto a la pluma de los cronistas novohispanos y se tuvo mayor interés en artistas contemporáneos a él como Baltasar Echave Ibía, o bien, su propio hijo, José Juárez. Sumado a ello, los archivos no arrojan suficiente información, ya sean eclesiásticos o civiles, por lo que hoy en día existe discusión en torno a su persona e inclusive en cuanto a su obra; pues se le ha confundido con su hijo y con sus bisnietos, los hermanos Rodríguez Juárez.

1.4.1 Vida del pintor

El *cuándo y dónde nació* ha sido objeto de discusión, hay quienes defienden la postura de que fue un pintor peninsular que llegó a la Nueva España, mientras que otros aseveran que fue un criollo novohispano. Una de las primeras menciones que plantean esto último, la encontramos en Carlos de Sigüenza y Góngora, quien en su obra *Parayso occidental* [...]. En el capítulo IX «Referense los Altares, y Capillas [...]» habla de un retablo que realizó Juárez para el Convento de Jesús María de México y por el que se le pagó nueve mil pesos y al que Sigüenza tiene como uno de los mayores pintores del siglo XVII y se expresa de su obra de la siguiente manera: «[...] la suavidad inimitable de sus pinturas, en que sin duda se extendió a sí mismo el Mexicano Luis Xuarez, pintor excelente, y uno de los mayores que aqueste siglo». ¹²⁸

Tal afirmación continuó hasta el siglo XIX, como se observa en la obra de José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. ¹²⁹ En ella, Couto – según palabras de Toussaint ¹³⁰ – realiza una síntesis de la historia de la pintura novohispana donde retoma a Sigüenza para hablar de Juárez y asevera que es «mexicano». Xavier Moyssén está entre quienes afirman que fue un peninsular y es quien, al hablar de las principales escuelas locales en México y Puebla, se refiere a Luis Juárez, Baltasar de Echave Orio y Sebastián

¹²⁸ Carlos Sigüenza y Góngora, *Parayso occidental plantado y cultivado por la liberal benéfica mano de los muy catholicos y poderosos Reyes de España Nuestros Señores en su magnífico Real Convento de Jesús María de México*. Facsímil de la primera edición (México, 1684)

¹²⁹ José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1947) pp. 63 – 65.

¹³⁰ *Ibidem.*, p. 8.

López de Arteaga como peninsulares que llegaron al Nuevo Mundo y formaron dichas escuelas. Inclusive, nos habla de la competencia con sus propios hijos como es el caso de Baltasar de Echave Ibía y José Juárez, nacidos ya en territorio americano.¹³¹

Esta disputa es, a su vez, alimentada por las variantes que realiza Juárez al momento de firmar sus obras; comúnmente lo hacía como *Ludovicus Xuarez* [Ilustración 10.], pero en tres ocasiones firmó como «Luis Xuarez de Alcaudete»,¹³² interpretado, por algunos, como un topónimo que remite al lugar del que pudiese ser originario.¹³³ En España hay dos lugares llamados Alcaudete. Ambos son, hoy día, municipios; uno de la provincia de Jaén en Andalucía y, el otro, conocido como Alcaudete de la Jara, perteneciente a la provincia de Toledo.



Ilustración 10. Firma de Luis Juárez en *Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua*, 1610, óleo sobre tela.

La anterior hipótesis no basta para aseverar, de forma concisa, de dónde era oriundo. Inclusive, gracias a que contamos con su partida de matrimonio, se acepta el hecho de que haya sido «mexicano». Ello porque, según Rogelio Ruiz Gomar en dicha partida no se hace mención del lugar de origen,¹³⁴ Es decir, no se emplea el tradicional «natural de [...]» lo que daría por sentado que es natural de la Ciudad de México. por ende, un criollo novohispano, puesto que tampoco se aclara alguna calidad, por ejemplo, la de indio. Hoy, la versión más aceptada es esta última; sin embargo, continúa dejándose en entredicho.

¹³¹ Rogelio Ruiz Gomar, “El hombre”, en *El pintor Luis Juárez. Su vida y obra*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987), p. 78

¹³² *Ibidem*. p. 71.

¹³³ *Ídem*.

¹³⁴ *Ibidem*. p. 79.

Bajo el mismo tenor, se ignora su fecha de nacimiento, sólo se conoce que es hijo de Jerónimo Juárez e Inés de Herrera. Al no conocer ni lugar ni fecha de nacimiento, Ruiz Gomar realiza una aproximación de la fecha, datándole alrededor de 1585 en la Nueva España. Según sus cálculos, al contraer nupcias en 1609, pudiese aceptarse el hecho de que se casó antes de cumplir los veinte años. Tal hipótesis es reforzada al relacionar la formación artística de Juárez, es decir, como se mencionó en el primer apartado, los gremios, y en particular, las Ordenanzas, fueron un medio para organizar el trabajo y regular la participación de sus integrantes, lo que se puede relacionar con la edad promedio en que éste se pudo formar, en su niñez ser aprendiz, en su adolescencia y juventud oficial y después de los veinte años, maestro.

Para el tema que nos atañe, en caso de que Juárez haya nacido en la Nueva España en la época que propone Ruiz Gomar, debió de participar dentro del gremio de pintores bajo las Ordenanzas de 1557, además de las prerrogativas que imponían los Concilios mexicanos y haberse desarrollado en los tres grados: aprendiz, oficial y maestro. Sí realizamos la aproximación de que en las primeras dos etapas debían permanecer de un par a cinco años y realizar el examen para acreditar el grado de maestro, a sus dieciocho o veinte años debió de contar con dicho grado y con ello ejercer el oficio y tener un taller. Estas deducciones fueron realizadas por Ruiz Gomar¹³⁵ al estudiar las, probables, dos primeras obras de Juárez. La primera es una *Santa Teresa* que, actualmente, se encuentra en el Museo Regional de Guadalajara, pero cuya fecha sólo tiene legible las tres primeras cifras de «160...»; mientras que la segunda es la *Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua* fechada en 1610 [Ilustración 11.].

Parte de sus deducciones fueron basadas en lo dicho por Agustín Fernández Villa,¹³⁶ Francisco Sosa,¹³⁷ Manuel Romero de Terreros¹³⁸ y Manuel Toussaint.¹³⁹ En el mejor de los casos, sus primeras décadas debieron haber sido semejantes a las propuestas por Ruiz Gomar, ya hacia finales del siglo XVI las Ordenanzas comenzaban a caer en desuso, ello sin contar

¹³⁵ *Ibidem.*, pp. 71 – 72.

¹³⁶ *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México y algo sobre la escritura*, (1884).

¹³⁷ *Biografías de mexicanos distinguidos*. (México, 1884).

¹³⁸ “El pintor Luis Juárez” en *Arte y plata*, Año I, núm. (México: 1945).

¹³⁹ *Pintura Colonial en México*. (México, 1965).

que desde el principio no fueron acatadas del todo. Por ende, de esta etapa sólo hay especulaciones en torno a su vida personal y en su formación artística.



Ilustración 11. Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua, *Luis Juárez*, 1610.¹⁴⁰

El 24 de junio de 1609 contrajo matrimonio con doña Elena López, quien era hija de Juan Bernal e Inés Vergara.¹⁴¹ De tal unión nacieron tres hijos: Luisa, José – el pintor – y Ana. Algunos datos señalan que se posicionó dentro de esferas sociales altas, ejemplo de ello es su aparición como testigo en un enlace matrimonial de uno de los miembros de la familia Guerrero, una de las familias con mayor poder económico y social en el virreinato. Además, fue compadre de doña Jerónima Cano Moctezuma por apadrinar el bautismo de una de sus hijas. Al bautizar a su hija Ana, Juárez logra que dicho acto religioso sea oficiado por el obispo de Nueva Segovia, lugar ubicado en Filipinas.¹⁴²

Por otro lado, el domicilio, al menos entre 1628 y 1629, fue en «Frontero del corral de comedias de la calle del arco de San Agustín».¹⁴³ Sumado a la posición social que

¹⁴⁰ Imagen tomada de:

https://es.wikipedia.org/wiki/Luis_Ju%C3%A1rez#/media/Archivo:A54485_San_Antonio_y_el_Ni%C3%B1o.jpg

¹⁴¹ *Al margen:* “*velados*”) «Y en veinte y cuatro de junio [de] mil seiscientos y nueve, desposé por palabra de presente a Luis Xuárez, hijo de Xerónimo Juárez y de Inés de Herrera, con doña Elena López, hija de Juan Bernal y de Inés de Vergara. Testigos: Juan Pérez de Ribera y Agustín de Espinosa. – Licenciado Agustín Pérez de Ribera [rúbrica]»

¹⁴² *Ibidem.* p. 72.

¹⁴³ *Ibidem.* p. 74.

mantuvo, se indica que era una persona solvente, ya que se le encontró como fiador en una operación comercial, el 13 de enero de 1629, entre el mercader Francisco de Salazar y Andrés de Benavente por «una barra de plata ensayada y quintada de toda ley [...] y [...] cuatro cargas de cacao del Soconusco»,¹⁴⁴ cada una con un valor de 46 pesos.

Las fuentes son escasas al estudiar la muerte de Luis Juárez, puesto que se ignoran las causas y fecha precisa, pero según la época de sus «últimas» pinturas y dado que su mujer, doña Elena López, realizó su testamento en 1639 y dejó escrito que su marido ya había muerto años atrás, se señala como el periodo del deceso aproximado los años de 1636 a mayo de 1639.¹⁴⁵ Se conoce que fue enterrado en el Convento de San Agustín, lugar donde la familia poseyó un sepulcro y que le otorgó poder a su amigo Juan Ruiz de Portillo para que hiciese un testamento, puesto que en vida Juárez no logró hacerlo.¹⁴⁶ Gracias al testamento realizado por su esposa es que conocemos algunos sucesos de la vida del pintor y su familia.

Como que su esposa era *hermana* de la Cofradía del Santísimo Sacramento y que, a su muerte, deseaba ser sepultada junto a su marido en el Convento de San Agustín. Su hija, doña Inés de Vergara contrajo nupcias con Francisco Enríquez Scoto. Doña Elena nombró albaceas de sus hijos, José y Ana, al contador Antonio Millán y Juan Ruiz de Portillo, porque en el momento de redactar el testamento eran menores de edad.¹⁴⁷ Aún en vida, al testamento se le modificaron algunos puntos para el 13 de noviembre de 1641, por lo cual, José Juárez ya no aparece como menor de edad, sino como albacea y tenedor de los bienes de su madre y para el 11 de julio de 1646 solicitó licencia para realizar un inventario de la casa de Luis Juárez, su padre, y repartir bienes con su hermana Inés. Lo que nos hace pensar que la muerte de su madre ocurrió antes de 1646.

Por el mucho amor y voluntad que le tengo, y porque después que murió el dicho su padre me ha sustentado, regalado y socorrido en mis enfermedades, y por haber sido obediente y casándose el susodicho con mi voluntad.¹⁴⁸

¹⁴⁴ *Ídem.*

¹⁴⁵ *Ibidem.* p. 75.

¹⁴⁶ *Ídem.*

¹⁴⁷ *Ídem.*

¹⁴⁸ *Ídem.*

En el inventario encontramos algunas de las pertenencias de la familia Juárez: menaje con algunas piezas de plata (una salvilla redonda, un salero mendocino y dos cucharas), una alfombra morisca, baúl pequeño forrado de terciopelo, ocho cojines de terciopelo de China, dos asericos de Ruán labrados de seda azul con botones de oro y seda en las esquinas, dos cajas de Michoacán, cajilla de carey con un rosario de coyol de siete misterios, una colcha de tarlinga labrada de seda azul, entre otras. Entre ellas, sobresale una mulata llamada Nicolasa que – en el momento del inventario – tenía 19 años que había nacido en la casa y algunas pinturas como un *Ecce Homo*, un *San Francisco* – cuyo marco era dorado y se encontraba maltratado –, cuatro paisajes: «un país, de vara y cuarto de ancho, con su marco viejo»,¹⁴⁹ otro con dos hombres a caballo de dos varas de largo – sin marco –, otros dos cuadros «viejos», uno de vara y media sin marco y otro realizado al temple.

Además, se incluye un retrato de Luis Juárez que medía dos varas de largo por una de ancho. En la actualidad, no hay noticias de alguna de estas pinturas. Si bien, el inventario nos ofrece una atenta descripción de sus pertenencias, es complejo asegurar que hayan sido – del todo – patrimonio familiar. Por ejemplo, en el documento se menciona la existencia de joyas que formaban parte de un empeño que otras personas habían solicitado a doña Elena de Vergara y una escritura valorada en 1,918 pesos y 6 tomines en fecha de 17 de octubre de 1645. Lo que nos arroja información de la favorable posición económica que mantuvo Juárez en vida y su familia, aún después de que éste falleciera.

¹⁴⁹ *Ibidem.* p. 76.

1.4.2 Luis Juárez. Análisis de su obra

Como se mencionó en el apartado anterior, no hay información suficiente para conocer de lleno la vida de nuestro pintor. Lo que tenemos son algunos documentos relacionados con su matrimonio, el testamento de su viuda y crónicas alrededor de su obra. Ello no nos permite abarcar su vida y mucho menos su formación artística, pero sus pinturas nos permiten conocer parte de su trabajo. Es por este tipo de análisis que algunos expertos como Manuel Toussaint o Diego Ángulo Vázquez lo relacionan con la Escuela Sevillana, en especial, con el pintor Alonso Vázquez. Toussaint desmiente que las pinturas *San Miguel Arcángel* [Ilustración 14.] y *El Ángel de la Guarda* sean de Juárez y le da el mérito a Alonso Vázquez dado que relaciona el dibujo de los ángeles con el ángel de la obra *Martirio de santa Catalina* [Ilustración 12.] elaborada por éste en el retablo de la Asunción, capilla de don Cristóbal en la Catedral de Sevilla.



Ilustración 12. *Martirio de Santa Catalina* [detalle], Alonso Vázquez, retablo de la Asunción de la capilla de don Cristóbal en la Catedral de Sevilla.¹⁵⁰

Lo que defiende Toussaint es que el ángel de la pintura del *Martirio de Santa Catalina* y los de *San Miguel Arcángel* y *El Ángel de la Guarda* son semejantes, por ello otorga la autoría a Vázquez. Pese a encontrarnos ante fisonomías semejantes, no hay que olvidar que

¹⁵⁰ Imagen tomada de Jesús Palomero Páramo, “Las últimas voluntades y el inventario de bienes del pintor Alonso Vázquez”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 27(86), 2005, p. 175. Recuperado de: http://www.sCielo.org.mx/sCielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762005000100006&lng=es&tlng=es

tanto éstas como los elementos que forman parte de los personajes responden a convenciones de representación, es decir, son fórmulas que repiten los artistas. Además, si nos ponemos a comparar las obras, encontramos que en primer lugar las posiciones son diferentes, la mano izquierda del ángel en la obra de Vázquez se encuentra atrás, mientras que la de Juárez delante y enseña la palma de la mano, o bien, el rostro que nuestro pintor novohispano coloca al Arcángel Miguel, lo repite en el rostro del Ángel Guardián y en el del Arcángel Gabriel en *La Anunciación* [Ilustración 13.], ¿Por qué no lo repite en la pintura del *Martirio de santa Catalina*?



Ilustración 13. *La anunciación*, Luis Juárez, s/f, óleo sobre madera, Museo Nacional de Arte.¹⁵¹



Ilustración 14. *San Miguel Arcángel* [Detalle], Luis Juárez, siglo XVII, óleo sobre tabla, MUNAL.¹⁵²

¹⁵¹ Imagen tomada de: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/2294>

¹⁵² Imagen tomada de:

Si observamos el manejo de las telas, es verdad que – pese a que la imagen de Vázquez se encuentre a blanco y negro – son similares, pero no podemos asegurar sólo con pocos elementos la autoría de Vázquez en las obras de Luis Juárez. Además, no se descarta del todo la hipótesis de Ángulo al mencionar a Vázquez como maestro de Juárez, pero no hay pruebas que sustenten tal afirmación.

Trabajó en la mayoría de sus temáticas escenas religiosas donde plasmó la vida de Jesucristo y la Virgen María, representaciones de ángeles y santos, en particular Santa Teresa y temas carmelitas. En menor medida encontramos retratos, entre los que tenemos el *Retrato de una virreina* y los realizados para el arco levantado para la entrada del virrey fray García Guerra, además de realizar su imagen y el de sus once antecesores en 1611.¹⁵³ El dibujo de Luis Juárez se ha descrito como poco sobresaliente dentro de la pintura novohispana, se observa al analizar los cuerpos y demás elementos de sus personajes donde muchas veces la anatomía no suele corresponder ni con la posición de las extremidades, ni con el tamaño de éstas en relación al cuerpo. Es importante analizar con más detenimiento los elementos que componen su obra tanto en el estilo como en los materiales.

En cuanto a los rostros, los plasmó con expresión mística, las miradas hacia el Cielo u observando a santos, Cristo o vírgenes, además de que fueron pocos aquellos rostros de frente, entre éstos podemos mencionar a personajes como ángeles en *Martirio de Santa Úrsula* [Ilustración 15.], san Joaquín en *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* [Ilustración 16.] o el niño de *El Ángel de la Guarda* [Ilustración 17.]; pero en general, la mirada es contemplativa y en relación con los personajes de las obras. Encontramos un buen manejo del dibujo anatómico en dos obras, *San Miguel Arcángel* y *Cristo en la Cruz* [Ilustración 18.]. En la primera en la anatomía del demonio y en la segunda en la anatomía de Jesús. Las manos suelen ser bastante expresivas, pero muchas veces el dibujo de los dedos y detalle de las manos no suelen pintarse naturalistas, o bien, el detalle de éstas es mínimo. Bajo este rubro,

<http://munal.emuseum.com/objects/2135/san-miguel-arcangel;jsessionid=9D37351DB6B6579C3CD10C14D1CEE1E2?ctx=899a3f6e-8541-4693-bc27-f3dfe316884e&idx=6>

¹⁵³ Rogelio Ruiz Gomar, *Op. Cit.*, p. 111.

suele plasmar dedos largos, falanges marcadas, mientras que las uñas no siempre son dibujadas.



Ilustración 15. *El martirio de Santa Úrsula* [detalle], Luis Juárez, s/f, óleo sobre tabla, Museo Nacional de Arte.¹⁵⁴



Ilustración 16. *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*, Luis Juárez, s/f, óleo sobre tela, Parroquia de Santa María de la Natividad.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Imagen tomada de: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/1310>

¹⁵⁵ Imagen tomada de: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/2246>



Ilustración 17. *Ángel de la Guarda*, Luis Juárez, s/f, óleo sobre tabla, Museo Nacional de Arte.¹⁵⁶



Ilustración 18. *Cristo en la Cruz*, Luis Juárez, s/f, óleo sobre tela, Iglesia de San Francisco.¹⁵⁷

Entre los recursos que utiliza para detallar sus obras tenemos el uso de joyas, como en la diadema del Arcángel Miguel o la mujer que acompaña al demonio en *El Ángel de la Guarda*, pero el ejemplo más valioso lo encontramos en la cabeza de la Santa en *El Matrimonio Místico de Santa Catalina de Alejandría* donde se observa especial detalle en las joyas que porta: aretes y collar de perlas. Los personajes divinos aparecen con aureolas o cercanos a rompimientos de gloria con un resplandor sencillo, donde el halo de luz incluye rayos

¹⁵⁶ Imagen tomada de: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/136>

¹⁵⁷ Imagen tomada de: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/2926>

delgados. Las filacterias suelen ser contadas en su obra: *Santa Teresa* [Ilustración 19.], *Santa Teresa ve a Cristo cargando la cruz*, *Glorificación de Santa Teresa* [Ilustración 20.], *San Pedro Tomas*, *San Miguel Arcángel*, *Sagrada Familia* [Ilustración 21.], *Santa Teresa protegiendo a la orden carmelita*, pero aparecen con mayor frecuencia en las escenas relacionadas con santa Teresa.



Ilustración 19. *Santa Teresa*, Luis Juárez, s/f, óleo sobre tela, Museo Nacional del Virreinato.¹⁵⁸



Ilustración 20. *Glorificación de Santa Teresa o Santa Teresa de Jesús ante la Santísima Trinidad*, Luis Juárez, s/f, Templo Conventual de San Joaquín de Carmelitas Descalzas.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Imagen tomada de: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/1845>

¹⁵⁹ Imagen tomada de: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/14734>



Ilustración 21. *Sagrada Familia*, Luis Juárez, s/f, óleo sobre tela, Universidad de Zacatecas.¹⁶⁰

Por lo general, en el vestido de sus personajes suele observarse el uso de telas rígidas, como Ruiz Gomar menciona, «acartonadas» y poco movimiento donde los colores tienden a lo metálico y el brillo de los ropajes tiene un efecto zigzagueante. Pese a que lo anterior fue el prototipo en la gran mayoría de su trabajo, cabe mencionar algunos casos donde el vestido de éstos suele contener bastante detalle y lo podemos encontrar en obras como *El matrimonio místico de santa Catalina de Alejandría* [Ilustración 22.] cuyo especial énfasis lo encontramos en la zona centro del vestido y la manga del brazo derecho, pero también tenemos ejemplo de este detalle en la vestimenta del niño de *El Ángel de la Guarda*, la túnica del sacerdote en *Los desposorios de la virgen* [Ilustración 23.] o la casulla que los ángeles y la Virgen le colocan a san Ildefonso.

Los fondos de sus pinturas suelen encontrarse en dos extremos, por un lado, hay escenas donde el fondo está poco definido y la atención se centra en los personajes, mientras que, en otros, tenemos mayor énfasis en la ambientación de la escena y, por ende, en el fondo de éstas. En el primer caso, Juárez suele colocar en el fondo paisajes poco definidos cuyos elementos principales son nubes, rompimientos de gloria en la zona superior y vegetación en la zona inferior, por ejemplo, en *San Mateo*, *Sueño de San José*, *Inmaculada Concepción*

¹⁶⁰ Imagen tomada de: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/3849>

[Ilustración 24.], *La Ascensión de Cristo* [Ilustración 25.]. En lo que respecta al segundo caso, cabe mencionar que son pocos los ejemplos, pero en ellos se muestra mayor detalle en los elementos que componen la escena.



Ilustración 22. *El matrimonio místico de santa Catalina de Alejandría* [Detalle], Luis Juárez, s/f, MUNAL.¹⁶¹



Ilustración 23. *Los desposorios de la virgen*, Luis Juárez, s/f, óleo sobre tela, Parroquia de Santa María Natividad.¹⁶²

¹⁶¹ Imagen tomada de:

<https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=suri:MUNAL:TransObject:5bce8cb27a8a02074f835eb8>

¹⁶² Imagen tomada de: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/837>



Ilustración 24. *Inmaculada Concepción*, Luis Juárez, s/f, Museo de la Basílica de Guadalupe.¹⁶³



Ilustración 25. *La Ascensión de Cristo*, Luis Juárez, s/f, óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte.¹⁶⁴

En la pintura *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen María* tenemos en la parte derecha de la pintura una columna que no suele emplear Juárez en sus obras, además, la silla de santa Ana se encuentra ricamente adornada y a lado de ella observamos un cachorro

¹⁶³ Imagen tomada de: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/14316>

¹⁶⁴ Imagen tomada de: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/813>

blanco, este último es un elemento que no emplea en otras obras. En la pintura *Aparición del niño Jesús a san Antonio de Padua* encontramos otra columna, piso con cuadros, detalle en el escritorio del santo y los elementos en ella como lo son el libro, crucifijo, el libro e inclusive la parte de la ventana donde se muestra vegetación, estos elementos los repite en *Santa Teresa* [Ilustración 26].



Ilustración 26. *Santa Teresa de Jesús orando por las ánimas del Purgatorio*, Luis Juárez, s/f, óleo sobre tela, Museo Nacional del Virreinato.¹⁶⁵

Finalmente, según nos menciona Ruiz Gomar, en *La última cena* [Ilustración 26.] le da importancia – además de los rostros de Cristo y los apóstoles – al dibujo de la mesa, los utensilios en ésta y una mesa más pequeña en la zona inferior derecha del cuadro. Pero baste recordar que esta pintura fue adjudicada también a Alonso Vázquez, por ende, no podemos asegurar la completa autoría de Juárez.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Imagen tomada de: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/1846>

¹⁶⁶ Cfr. Rafael Gómez Ramos, "Alonso Vázquez, la "Última Cena" de la Catedral de Texcoco o la anatomía de la rutina." *Laboratorio de arte*, 28, 113-123. (2016). Recuperado de: http://institucional.us.es/revistas/arte/28/Art_6.pdf

Conocemos un poco de la técnica y materiales utilizados por Luis Juárez, gracias a un estudio que realizó el INAH al restaurar la pintura *La Ascensión de Cristo* que se encuentra en el Museo Regional de Querétaro.¹⁶⁷ Según el estudio, la base de la preparación era una capa de almagre y el uso de aglutinante oleoso. Entre los pigmentos que se encontraron tenemos que para el azul utilizó azurita; verde, resinato de cobre; para amarillos y naranjas se encontraron oropimentel natural, ralgar y gamboe; rojos, cinabrio; café y negro fue siena natural, sombra natural y sombra tostada; blanco, blanco de plomo y calcita. El soporte que utilizó en mayor medida fue tabla, pero también se encuentran algunos ejemplos en lienzo.



Ilustración 27. *La última cena*, Luis Juárez, s/f, fotografía tomada por Rafael Gómez, Catedral de Texcoco.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Rogelio Ruiz Gomar, *Op. Cit.*, p. 124.

¹⁶⁸ Imagen tomada de Rafael Gómez Ramos. "Alonso Vázquez, la "Última Cena" de la Catedral de Texcoco o la anatomía de la rutina." *Laboratorio de arte*, 28, 113-123. (2016). Recuperado de: http://institucional.us.es/revistas/arte/28/Art_6.pdf

Capítulo II. Trayectoria e impacto de ángeles y demonios en Occidente

Nosotros entendemos qué significan estas dos angélicas compañías: una que está gozando en la intuitiva de Dios y otra que está desesperada por su soberbia [...] la una vive y mora en los Cielos de los Cielos y la otra, echada y desterrada de ellos, anda tumultuando en este ínfimo Cielo aéreo la una vive tranquila y con la luz de la piedad, la otra camina turbada y borrascosa con la tiniebla de sus apetitos.

San Agustín

Los ángeles y demonios forman parte de la cultura occidental, sin embargo, su interpretación ha ido cambiando según el imaginario social de cada periodo histórico, es decir, se interpretan y reinterpretan. Las imágenes de los demonios medievales son muy diferentes a los demonios decimonónicos, por ejemplo, mientras unos son grotescos, los del siglo XIX llegan a ser bellos, ello en cuanto a su imagen. Sin embargo, si observamos nuestra actualidad, los ángeles y demonios se interpretan de formas diversas más allá de la religión, pues al formar parte de la cultura, la televisión, el cine e inclusive la música y otras artes, les otorgan múltiples valores.

El objetivo de este capítulo es explicar el cómo se consolida la personificación del bien y mal como valores morales primordiales en el imaginario católico, es decir, ¿cómo se construye la imagen de los demonios y ángeles dentro de la Iglesia católica? Esta construcción de personajes nos remite a distinguir valores positivos o negativos va más allá de la imagen como enseñanza, pues tras ellos hay una literatura y una tradición cultural del Mundo Antiguo que retoma el cristianismo y realiza, en muchos casos, una resignificación de elementos.

La importancia de indagar en el imaginario de estos elementos permitirá explicar la iconografía más representativa del Nuevo Mundo – en función de estos valores – que desemboca en el análisis de la iconografía de Luis Juárez. Dada la amplitud del tema, me limitaré al análisis del bien y mal desde la personificación del diablo y los ángeles, así como los escenarios donde yacen, Cielo e Infierno. Sabemos que los personajes del mundo católico no se limitan a éstos, dado que encontramos una jerarquía: Dios Padre, Jesucristo, Espíritu Santo, la virgen María y los santos.

2.1 Hacia una historia del mal

Robert Muchembled menciona que «Toda sociedad [...] se plantea el problema del mal [...]»¹⁶⁹ y es verdad, pero ¿qué es el mal? Para comenzar, podemos tomar como punto de partida los elementos del mal que propone Marcela Suárez Escobar en Occidente, para ella un elemento importante es la *labilidad*, es decir, convencer por medio de la palabra lo anterior lo podemos encontrar en el diálogo que entabla el demonio con Eva en el Paraíso:

La Serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que Yahvé Dios había hecho. Dijo a la mujer: «¿Cómo os ha dicho Dios que no comáis de ninguno de los árboles del jardín?» Respondió la mujer a la serpiente: «Podemos comer del fruto de los árboles del jardín. Mas del fruto del árbol que está en medio del jardín, ha dicho Dios: no comáis de él, no lo toquéis, so pena de muerte.» Replicó la serpiente a la mujer: «De ninguna manera moriréis. Es que Dios sabe muy bien que el día en que comáis de él se os abrirán los ojos y seréis como dioses, conocedores del bien y del mal.»¹⁷⁰

Después de dialogar, Eva comió un fruto del árbol prohibido y después se lo dio a Adán. Dicho comportamiento llevó a Dios a castigarlos y expulsarlos del Paraíso. Este poder de convencer lo tenemos a lo largo de la Biblia y en historias de santos y de fieles en todo Occidente. Por otro lado, otro elemento que se asocia con el mal es la *mancha*, que se relaciona con la suciedad e impureza, es decir, con todo aquello contrario a lo arcaico, sagrado y consagrado, por ende, resulta necesaria la purificación y limpieza del creyente.¹⁷¹ En las escrituras, la historia más representativa es la de la Virgen María. Según el protoevangelio de Santiago, los padres de María fueron santa Ana y san Joaquín, personas ya ancianas que no habían podido tener hijos hasta que un ángel se le apareció y le dijo: «Ana, Ana, el Señor ha escuchado y atendido tu súplica. Concebirás, y parirás, y se hablará

¹⁶⁹ Robert Muchembled, “Satanás entra en escena, siglos XII – XV” en *Historia del Diablo. Siglos XII – XX*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), p. 19.

¹⁷⁰ Génesis, 3: 1 – 6.

¹⁷¹ Marcela Suárez Escobar, “De muerte y demonios...” en Marina Gonzales (coord.) *El mal y sus discursos. Reflexiones para una visión ética del mundo*, (México: Tecnológico de Monterrey – Porrúa, 2007), p. 116.

de tu progenitora.»¹⁷² En otras palabras, María nació de un milagro y sin mancha, al ser concebida sin que santa Ana y san Joaquín tuvieran relaciones sexuales. A ello, hay que sumar el anuncio del arcángel Gabriel a la Virgen: «Alégrate, llena de gracia, el Señor está contigo.»¹⁷³ y más adelante le menciona: «No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios; vas a concebir en tu seno y dar a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús.»¹⁷⁴ Al cuestionar María el cómo podría tener un hijo sin conocer varón, el arcángel le responde que será el Espíritu Santo quien se pose sobre ella y por obra de Dios quedará engendrado su hijo, por ello será santo.¹⁷⁵

Respecto a esto último, tenemos las denominadas *hierofanías*, es decir, las manifestaciones de aquello que consideramos sagrado. Ello hace que tengamos peligro del alma, o bien, tener una especie de contaminación profana que a su vez es una especie de miedo a la ofensa a Dios.¹⁷⁶ Se observa de forma muy clara al leer el encuentro del ángel Gabriel con la Virgen María, pero también lo podemos analizar al momento del encuentro con el demonio y las leyendas que rondan ciertos pactos con él.

Otro elemento muy importante es la *sexualidad*, pero no aquel acto bajo un ambiente permitido, por ejemplo, el que un hombre y una mujer tengan relaciones sexuales dentro del matrimonio con el fin de procrear hijos, sino aquel acto sexual que genera impureza, es decir, la mancha. Esta sexualidad se torna en un momento placentero que no necesariamente involucra la reproducción y puede ser con personas del mismo sexo. A nivel moral genera una sanción y prohibición de dicho acto y esta moral sexual, nos dice Suárez, genera una negación del placer para no tener un castigo o venganza de su Dios.¹⁷⁷

En la Biblia, Génesis 19, Dios mandó a destruir Sodoma y Gomorra, según el versículo, se menciona que dos ángeles llegaron a Sodoma y Lot los recibió en su hogar. Al transcurrir la noche los sodomitas rodearon la casa y les dijeron: «¿Dónde están los hombres

¹⁷² Protoevangelio de Santiago, 4, 1. Recuperado de: E [EL PROTOEVANGELIO DE SANTIAGO \(url.edu.gt\)](http://url.edu.gt)

¹⁷³ Lucas, 1: 26.

¹⁷⁴ Lucas, 1: 30.

¹⁷⁵ Lucas, 1: 36.

¹⁷⁶ Marcela Suárez Escobar, *Loc. Cit.*

¹⁷⁷ *Ídem.*

que han venido adonde ti esta noche? Sácalos, para que abusemos de ellos.»¹⁷⁸ Por lo anterior, el acto sexual entre dos hombres se le ha llamado *sodomía*.

Finalmente, el cuarto punto es el *pecado*, definido como una trasgresión hacia la divinidad y que terminará en una ruptura parcial o permanente con ella. Dentro del cristianismo se establece al pecado original como un dogma fundamental cuyo discurso vincula la sexualidad del sujeto con el pecado.¹⁷⁹ Sin embargo, estas características del mal no han sido estáticas, al contrario, como menciona Berta Gilabert, han sido teólogos, élite religiosa en general, artistas plásticos, literatos y los mismos fieles quienes, al ser emisores y a su vez receptores del discurso del mal, han forjado un imaginario que cambia, por ende, la importancia de no desvincular de su contexto ciertas ideas y, particularmente, imágenes.¹⁸⁰

En el cristianismo, la figura principal que encarna al mal es el demonio, sin embargo, se usan indistintamente palabras como demonio, diablo, Lucifer o Satanás, principalmente. No hay un consenso sobre el término, por ende, no podemos catalogar a ninguno como correcto o incorrecto al hablar sobre aquel ser que vive en los infiernos. Sin embargo, parece conveniente que, antes de adentrarnos a la construcción de la imagen del demonio y la iconografía, ahondemos en las diferencias históricas y etimológicas de cada término. Esto con el fin de conocer a qué contexto corresponde cada nombre y el porqué de su uso.

En la Biblia, el demonio aparece bajo el nombre de *Belcebú* en el evangelio de Lucas y lo describe como un demonio que Jesús expulsó:

«Estaba Jesús, expulsando un demonio que era mudo, y apenas salió el demonio, rompió a hablar el mudo. La gente quedó admirada, aunque algunos de ellos comentaban «éste

¹⁷⁸ Génesis 19: 4 – 5.

¹⁷⁹ Marcela Suárez Escobar, *Op. Cit.*, p. 119.

¹⁸⁰ Berta Gilabert, “Las caras del maligno. Apuntes para la iconografía del demonio en México virreinal” en Gisela von Wobeser y Enriqueta Vilar Vilar (ed.), *Muerte y vida en el más allá. España y América, siglos XVI – XVII*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Históricas, 2009), p. 331.

expulsa los demonios por Beelzebul, Príncipe de los demonios».¹⁸¹

En el libro de Isaías, éste le llama Leviatán y serpiente: «Aquel día castigará Yahvé con su espada grande, sólida y fuerte, a Leviatán, serpiente huidiza, a Leviatán, serpiente tortuosa, y matará al dragón que mora en el mar».¹⁸² En el libro del Apocalipsis, encontramos otra referencia «Entonces apareció otra señal en el Cielo: he aquí, un gran dragón rojo que tenía siete cabezas y diez cuernos, y sobre sus cabezas tenía siete diademas».¹⁸³ Como observamos, *Belcebú*, *Leviatán*, *Serpiente* o *Gran Dragón* se suman a las denominaciones antes mencionadas, sin embargo, la referencia al ángel caído es evidente.

Otro de los nombres más conocidos es *Lucifer*, proviene del latín y significa «el que porta la luz» y es reconocido como el primer ángel rebelde que fue lanzado a los infiernos. Por otro lado, *Diablo* proviene del griego *diábolos* que significa calumniador, sin embargo, para el historiador francés Robert Muchembled, el Diablo significa el *separador* en el Nuevo Testamento.¹⁸⁴ Los nombres Satán o Satanás, se ubican en el libro del Apocalipsis y se interpreta como el *adversario* de Dios. Aunado a esto, hallamos otros dos términos, el anticristo, que representa a aquel que vendrá antes de Cristo y el anticristo, el adversario de Cristo. Finalmente, *Demonio* proviene del griego *daimon*, el espíritu y genio protector, posteriormente, los demonios pasaron a ser ángeles que conforman la legión de Lucifer.¹⁸⁵

¹⁸¹ Lucas, 11:15.

¹⁸² Isaías, 27: 1

¹⁸³ Apocalipsis 12:3

¹⁸⁴ Robert Muchembled, *Op. Cit.*, p. 10.

¹⁸⁵ *Ídem*.

2.1.1 Personificación del demonio

¿A qué obedece la figura del diablo? Es compleja la construcción de este personaje, – proceso que se prolonga más de un milenio – porque en él, confluyen diversas creencias, prácticas, folclore popular, teología y demás elementos de la cultura occidental, influenciada a su vez, por elementos africanos y medio – orientales. Sin embargo, para Ligia Rivera, desde el plano terrenal, obedece a un impulso humano por dar respuesta a problemas del conocimiento difícilmente comprensibles, por ende, corresponde a una relación de la naturaleza y lo sagrado.¹⁸⁶

El demonio es la personificación del principio del mal, sin embargo, no siempre ha sido de tal manera, para Rivera hay dos etapas en su existencia. Primero, tenemos al ángel rebelde o tentador que lucha contra Dios y su ejército de ángeles, posteriormente, se convirtió en un ser poderoso que encarnó el espíritu del mal y, por ende, en oposición a la Iglesia y todos sus fieles.¹⁸⁷ A partir de ello, tenemos a teólogos, santos y religiosos buscando explicar su presencia en el mundo terrenal y el cómo evitarlo.

Con el triunfo del cristianismo, las religiones paganas pasaron a ocupar un lugar inferior, hasta que terminaron siendo concebidas dentro del discurso del mal, donde los dioses y demás personajes de estas religiones, auxiliaban al demonio, mientras que otras veces se retomaron elementos para la iconografía de éste. Ante todo, el demonio tenía una función, principalmente, la de orientar el libre albedrío del hombre hacia el pecado y alejarle del camino de Dios, así como una invitación abierta a cometer transgresiones y provocar deseos sexuales que incluyen las practicas consideradas desviadas como la sodomía o bestialismo.¹⁸⁸

Si retomamos a Georges Minois, en su *Historia de los Infiernos* nos habla que, desde el plano cultural, se pretendía mantener un orden moral dentro de la sociedad por medio de este tipo de personajes. El mal era ese elemento que destruía dicho orden social, a su vez, ligado a lo divino.¹⁸⁹ En este caso, podemos proyectar al demonio como una especie de

¹⁸⁶ Ligia Rivera Domínguez, “El rostro del diablo” en *Elementos*, No. 22, Vol. 3, 1994, p. 24.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 24.

¹⁸⁸ *Ídem*.

¹⁸⁹ George Minois, “Los primeros infiernos para condenados: infiernos temporales” en *Historia de los infiernos*, (España: Paidós, 2005), p. 47.

verdugo del hombre, sí éste llegaba a actuar de forma errónea de acuerdo con los designios divinos o terrenales. Por otro lado, como bien menciona Rivera, resulta complejo rastrear los elementos que componen la imagen del demonio, pero podemos remitirnos a algunas fuentes que sirven de ayuda para dicho propósito, como los escritos de teólogos, las primeras representaciones cristianas y medievales, una comparación con personajes del mundo antiguo, como dioses semidioses y demás representaciones, y de modo más cercano a nuestro objeto de estudio, los tratados de demonología que surgieron en la Edad Moderna.¹⁹⁰

El demonio construido por el catolicismo adopta elementos de otras culturas, para Rivera, tiene su inicio con la divinidad griega Hades y demás dioses que habitaban el inframundo griego.¹⁹¹ Posteriormente, se incorporan otras divinidades como Loki, un dios escandinavo; Seth, una divinidad egipcia; Shiva, un dios destructor en la India; los djinn de Oriente, una especie de genios y los devas persas, criaturas que alientan el desorden.¹⁹² El conocimiento – o ignorancia – de estos seres por el catolicismo, provocó que elementos relacionados con ellos, fueran interpretados provenientes del demonio y con ello, causa de faltas a Dios. Esta discrepancia entre culturas se observa en el encuentro de frailes y conquistadores con los naturales que habitaban el Nuevo Mundo, por ejemplo.

La Grecia clásica, fue nido de pensadores que se plantearon el problema del mal en el mundo, así como de aquellos que participaban en él. Platón es un ejemplo de ello, él confiaba en «[...] la existencia de una jerarquía divina, cuya cima ocupa la divinidad suprema y poderosa, exenta de imperfección y causa del bien y no del mal»¹⁹³ es decir, el dios principal, era perfecto y no tenía índice de maldad, únicamente el bien habitaba en él. Por otro lado, en un peldaño más abajo, tenemos el plano semi divino, destinado a los *démones* – daemon – o demonios, así como a los héroes y algunos mensajeros divinos con una actividad encomendada, que en suma conectaban al hombre con Dios.¹⁹⁴

¹⁹⁰ *Ídem.*

¹⁹¹ *Ídem.*

¹⁹² *Ídem.*

¹⁹³ Inmaculada Rodríguez Moreno, “Demonios y otros seres intermedios entre el hombre y la divinidad” en *Fortunatae*, número 6, 1994, p. 185.

¹⁹⁴ *Ídem.*

Desde otra perspectiva, Sócrates en su *Apología* define a los *démones* como «hijos bastardos de los dioses»¹⁹⁵ nacidos de una ninfa y un mortal, de ahí que posean una naturaleza intermedia, es decir, que mantengan contacto con el plano divino y terrenal. Mientras que, en *El Banquete* de Platón, tenemos un interlocutor que, al hablar de estos seres, aporta la siguiente definición, pues para él un demon o demonio es aquel que:

[...] interpreta y transmite los asuntos humanos a los dioses y los divinos a los hombres, de unos súplicas y sacrificios, y de otros órdenes y recompensas para ellos. al estar en medio de unos y otros completan el espacio entre ambos de manera que el Todo queda unido consigo mismo. A través de él, se difunde toda la mánica ¹⁹⁶ el arte de los sacerdotes sobre sacrificios y ritos, en salmos y toda clase y adivinación y magia. La divinidad no traba contacto con el hombre, sino que, por medio de él [demon], los dioses mantienen toda conexión y diálogo con los hombres, y los hombres con los dioses, tanto despiertos como dormidos.

En pocas palabras, los *démones* son para Platón intermediarios entre los hombres y los dioses, sin embargo, no poseen un carácter negativo, al contrario, eran seres que, por su cercanía a la divinidad y poder relacionarse con los hombres, comunicaban los mensajes que los dioses tenían para éstos últimos. Asimismo, eran poseedores de conocimientos relacionados con la adivinación, magia, rituales, elementos que formaban parte del cosmos religioso de los griegos.

Robert Muchembled, en su libro *La historia del diablo. Siglos XII-XX*, habla de la importancia de su objeto de estudio dentro de la cultura occidental, para él «es parte integrante del dinamismo del continente, una sombra negra en cada página del gran libro del proceso occidental de la civilización [...]».¹⁹⁷ He ahí la importancia de estudiarle, dado que ha formado parte de la cultura occidental en la cual estamos inmersos, más allá de su presencia como un personaje religioso, representa una serie de conductas en la cultura. Más adelante menciona que «[...] ese demonio no es solamente de la Iglesia, también representa el aspecto oscuro de nuestra cultura, la antítesis exacta de las grandes ideas que ella ha

¹⁹⁵ *Ibidem*. p. 186.

¹⁹⁶ Conjunto de prácticas mediante las cuales se trataba de adivinar el porvenir. Definición según la RAE.

¹⁹⁷ Robert Muchembled, *Op. Cit.* p. 9.

producido y exportado al mundo entero, desde las cruzadas hasta la conquista del espacio interplanetario». ¹⁹⁸

En la teoría, Muchembled nos propone estudiar a este personaje con base en los efectos que éste produce en la cultura, es decir, las expresiones que parten de él, cuestión que sobrepasa los límites morales que la iglesia propone, puesto que lo encontramos en la literatura, el arte, el folclore popular y en actividades como aquelarres, entre otros. Para nuestro autor, más allá de fuentes clásicas como medio de transmisión de un elemento de la cultura, la imagen, en particular, forma parte de la invención, modificación y difusión de una idea. ¹⁹⁹

Estas representaciones imaginarias son objeto de investigación porque son un fenómeno colectivo producido por canales culturales de una sociedad, por ende, ésta crea sistemas de explicación y motiva acciones individuales y de grupo. Este fenómeno se debe de colocar en su contexto histórico, es decir, no olvidarnos en qué lugar y en qué momento surgió, qué función realizó, cuál fue su origen y desarrollo. Dado que se construye sobre bases comunes y difiere según el pueblo del que se trate, además de que se pretende satisfacer necesidades en un grupo. ²⁰⁰

El concepto de diablo surge en una época tardía de la cultura occidental, aunque la imagen demoníaca existía desde bastante tiempo atrás, pero fue alrededor de los siglos XII – XIII que tiene relevancia en las imágenes. Tal parece que, para el caso de Muchembled, el demonio apareció paulatinamente durante el primer milenio en el arte, mas no para los teólogos. En estos siglos fue complejo para éstos unificar el satanismo, porque aún no se había consolidado un sistema teológico que diera sentido a aquellas tradiciones diabólicas surgidas de diferentes narraciones. ²⁰¹ Entonces, ¿qué ocurrió para que se propagara con mayor fuerza en estos siglos la figura del demonio? Para Muchembled, podemos explicar

¹⁹⁸ *Ibidem.* p. 10.

¹⁹⁹ *Ídem.*

²⁰⁰ *Ídem.*

²⁰¹ *Ibidem.*, p. 21.

esta difusión gracias a que se forjó una cultura común en la Europa de estos siglos y, por ende, un lenguaje simbólico unificador, no por causa exclusiva de la religión católica.²⁰²

En la tradición cristiana occidental, el demonio debe sus rasgos físicos a teólogos de los primeros siglos de nuestra era y medievales. Estas características no aparecieron de la nada, sino que muchos de estos rasgos son reinterpretaciones de elementos de otras culturas que, a la llegada del cristianismo, fueron catalogadas como paganas [Ilustración 28.].



Ilustración 28. Imagen del Diablo en el Codex Gigas.²⁰³

Para Marcela Suárez Escobar, fueron los padres apostólicos aquellos religiosos que, en épocas cercanas a Cristo, escribieron sobre su doctrina y se piensa, tuvieron contacto con sus discípulos, quienes fueron los primeros en dar *coherencia* al discurso cristiano.²⁰⁴ Estos religiosos, de forma general, consideraron que la tierra era «[...] un campo de batalla entre la luz y la oscuridad [...]»²⁰⁵ y eran los mismos cristianos los que tenían la obligación de

²⁰² *Ibidem.*, p. 20.

²⁰³ Imagen tomada de: <http://www.theartwolf.com/news/la-biblia-del-diablo.htm>

²⁰⁴ Marcela Suárez Escobar, *Loc. Cit.* p. 119 – 121.

²⁰⁵ *Ibidem.*, p. 120.

luchar contra esa oscuridad, discurso que sirvió durante siglos para la persecución a herejes.²⁰⁶

Por ejemplo, Policarpo de Esmirna (c. 70 - c. 155), obispo de la Iglesia primitiva, era partidario de esta idea y estimó la lucha entre ortodoxos y herejes, como una guerra entre Dios y el demonio.²⁰⁷ Interpretación que también defendió el padre de la Iglesia San Irineo, en sus escritos observamos la idea de que herejes e infieles son parte de las milicias infernales, por lo tanto, susceptibles a ser combatidos. Pese a que el demonio era un ser vencido por Dios,²⁰⁸ «[...] aún después de la Encarnación, el diablo siguió ejerciendo sus poderes para impedir la salvación de los hombres e insistió para ello en el paganismo, la idolatría, la brujería, la blasfemia y la herejía.»²⁰⁹ En otras palabras, Dios venció al demonio al arrojarle a los infiernos, pero la lucha siguió y, ahora, este ser busca evitar el acercamiento del hombre con Dios y por ello le tienta.

Para el siglo II, los padres apologeticos introdujeron una reflexión analítica más elaborada del pensamiento cristiano. El filósofo apologeta Justino Mártir, inició la discusión del mal en términos teológicos racionales; para él, el demonio tentó a Jesús, pero al fracasar se enfocó en la comunidad cristiana. En los primeros siglos del cristianismo, pensadores como Irineo de Lyon (130 - 200 d. de C) y Justino Mártir (100 - 165 d. C) tenían posturas contra del dualismo que planteaban los gnósticos, éste consistía en interpretar el mal como principio independiente de Dios, así el diablo era dotado de un gran poder, dueño de la materia y la carne.²¹⁰ Pensamiento contrario a lo establecido por la Iglesia primitiva y que limitaba el poder de Dios.

Después del primer milenio, el teólogo Abelardo (1079 – 1142 d. C) afirmó que la esencia del pecado se encontraba en la intención de cometerlo y así restó importancia a los actos

²⁰⁶ *Ídem.*

²⁰⁷ *Ídem.*

²⁰⁸ *Ibidem.*, p. 121.

²⁰⁹ Óscar Fernando López Meraz, “Demonología en la Nueva España: fray Jerónimo de Mendieta y el Demonio”, *Revista Complutense De Historia De América*, 34, p. 134. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/RCHA/article/view/RCHA0808110131A>

²¹⁰ *Ibidem.*, p. 120.

demoníacos.²¹¹ En otras palabras, el pecado dependía del contexto en que el creyente se encontraba, porque el hombre muchas veces obraba mal al verse acorralado por el momento y no encontrar una salida para continuar por el camino de Dios. Por otro lado, Tertuliano de Cartago (160 – 220 d.C.) planteó que el mundo es propiedad de Dios mientras que lo mundano es del diablo, por ello, provocaba la lujuria, la impaciencia y la ira.²¹²

Respecto al origen de los demonios, el Antiguo Testamento no arroja información sobre alguna guerra entre ángeles; es hasta el libro de Enoc que se habla de los demonios como ángeles caídos y en el Apocalipsis de San Juan, la caída de Lucifer. Por otro lado, desde los primeros años del cristianismo se buscó dar respuesta a estos seres. Entre los primeros que propusieron teorías al respecto, tenemos a Filón de Alejandría (30 a. C – al 40 d. C), quien planteó la existencia de ángeles – demonios que eran, según él, intermediarios entre hombres y Dios. Además, relata la caída de estos seres y su transformación en seres malignos, acusando a la lujuria de las mujeres mortales como la causa de su caída.²¹³

Posteriormente, Isidoro de Sevilla (560 – 636 d.C.) y Gregorio (hecho Papa en el 590 – 604 d.C.) sostuvieron que el diablo había sido un querubín que, al caer por orgullo, se había convertido en el príncipe de los demonios. Argumentaron que acosaba permanentemente a la humanidad para penetrar cuerpos y almas a través de sugerencias placeres y deseos siempre con la anuencia de Dios para fortalecer a la humanidad a través de la resistencia.²¹⁴ Lo que discutían, era el poder de Dios, pues era él quién daba el permiso al demonio de tentar al hombre con el fin de poner a prueba su fe. Ejemplo de ello lo tenemos en el Libro de Job, donde se muestra una conversación entre el demonio y Dios:

Dijo Yahvé a Satán: «¿De dónde vienes?». Respondió: «De dar vueltas por la tierra y pasearme por ella». Yahvé replicó a Satán: «¿Te has fijado en mi siervo Job? No hay nadie como él en la tierra: es un hombre íntegro y recto, temeroso de Dios y apartado del mal. A pesar de todo, persevera en su integridad; y eso que me has incitado para que lo destruya sin motivo». Contestó el Satán a Yahvé: «Piel tras piel. El

²¹¹ *Ibidem.*, pp. 122 – 123.

²¹² *Ibidem.*, p. 121.

²¹³ *Ibidem.*, p. 120.

²¹⁴ *Ibidem.*, p. 122

hombre da por su vida todo lo que tiene. Pero trata de ponerle la mano encima, dájalo en los huesos y en la carne; te apuesto a que te maldice en la cara». Respondió Yahvé al Satán «Lo dejo en tus manos, pero respeta su vida». El Satán salió de la presencia de Yahvé.²¹⁵

Como vemos, en este pasaje bíblico Dios encomienda al demonio la fe de Job, entonces ¿en quién recae la maldad si el demonio sólo obedece órdenes? Este tipo de escenas resultaban incongruentes con el Nuevo Testamento, donde Dios era más compasivo que en el Antiguo Testamento. Por ende, para los teólogos resultaba complejo el desvincular el mal completamente de Dios. Durante la Edad Media, se desarrolló el pensamiento escolástico – corriente donde converge el sistema filosófico y teológico para dar una explicación y sentido al cristianismo – y defendió que los ángeles caídos fueron como Lucifer, creados buenos pero su libre albedrío los condujo al mal.²¹⁶ Anselmo de Aosta²¹⁷ (1033 – 1109 d. C) escribió un tratado sobre la caída del demonio en 1085 donde, por primera vez, se analizó y relacionó la naturaleza del demonio con la razón.²¹⁸

El plano sexual es un tema tratado con cierto recelo por teólogos y otros pensadores, dado que, dogmas como la virginidad de María y la inexistencia de hijos por parte de Jesús, eran aceptados, por ende, se convirtieron en un modo de vida que seguir y el sexo era sólo una práctica con el fin de procrear. Sin embargo, que el sexo fuera un tema tabú no limitó el pensamiento de diversos teólogos con respecto al demonio y la existencia de otras criaturas. Para Justino Mártir, la aparición de demonios fue porque antes eran ángeles con libre albedrío que habían pecado al tener sexo con mujeres mortales, siendo éstas la causa de su caída. Además, realizó una crítica severa a ciertas prácticas sexuales, lo que lo llevó a condenar el panteón griego por ser adúlteros y crueles, mientras se construía un nuevo modelo sexual para los cristianos.²¹⁹

En el afán de sistematizar el pensamiento cristiano, Evagrio Póntico (345-399) fue uno de los primeros teólogos en realizar un listado de pecados: lujuria, gula, ira, acedia, avaricia,

²¹⁵ Libro de Job, 2: 2 – 7.

²¹⁶ Óscar Fernando López Meraz. *Loc. Cit.*, p. 123.

²¹⁷ También es conocido como Anselmo de Canterbury

²¹⁸ *Ibidem.*, p. 122.

²¹⁹ *Ibidem.*, pp., 120 – 121.

vanidad, soberbia y desesperación.²²⁰ En el discurso tomista,²²¹ Satán ejerce su poder adentrándose en el pensamiento del hombre e impide el libre albedrío, provoca ilusiones y sensaciones; además, ofrece bienes materiales y puede adoptar cualquier cuerpo para tener relaciones sexuales como íncubo o súcubo, pero no puede engendrar. Para otros grupos, como los cátaros, en el siglo XIII, el demonio era el dueño del mundo y de los cuerpos humanos que, por materiales, eran corruptos y la sexualidad fue interpretada como una invención diabólica para engendrar más cuerpos diabólicos que aprisionaban el alma.²²²

Clemente de Alejandría († 215 d. C) hablaba de que los demonios promueven la herejía, el ateísmo, los malos sueños, la magia, las brujas, fornicación, pasiones diabólicas y lujuria.²²³ Tomás de Aquino manifestó que el demonio era la cabeza de las criaturas del mal y los cristianos pecadores, se convertían en siervos de Satán.²²⁴ Finalmente, Atenágoras de Atenas (133 d. C. – 190 d. C.) clasificó los personajes del mal en tres categorías. En primer lugar, el demonio lo percibió como el principal ser maligno; en el segundo peldaño, los ángeles caídos que forman parte de su séquito y, finalmente, los gigantes. Estos últimos como seres engendrados entre ángeles y mujeres mortales.²²⁵

El papel de las mujeres fue un tema bastante debatido por los teólogos, ya que no bastaba con que Eva cometiera el pecado original, sino que, al parecer, las mujeres en su totalidad eran el camino para cometer pecados y alejar al hombre de Dios. Después de Constantino (†337 d. C.), se propagó el monasticismo y la demonología. En este contexto, se popularizó la idea de que el demonio seducía a monjes jóvenes y es la causa de la tentación y lujuria porque toma forma de mujer.²²⁶ Además, Tertuliano de Cartago, fue el primero en acusar a las mujeres como fuente del pecado y tentación para los hombres, acusándolas de ser la puerta al diablo y, al igual que otros, planteó la caída de los ángeles por causa de las mujeres.²²⁷

²²⁰ Hoy los pecados capitales son: lujuria, ira, soberbia, envidia, avaricia, pereza, gula.

²²¹ Retomado de Tomás de Aquino o relacionado con éste.

²²² *Ibidem.*, p. 123.

²²³ *Ídem.*

²²⁴ *Ídem.*

²²⁵ *Ibidem.*, p. 121.

²²⁶ *Ídem.*

²²⁷ *Ídem.*

Hemos observado que diversos padres de la Iglesia y teólogos han moldeado ciertas creencias respecto a la naturaleza del demonio y pautas de comportamiento en torno a él. Sin embargo, también se han encargado de incorporar elementos a la figura de este ser. En los primeros siglos de nuestra era, san Bernabé introdujo la idea de la negrura vinculada al mal, Tertuliano de Cartago le inventó alas, Orígenes (185 – 224 d. C) relacionó a Satán y al dragón, en el monasticismo se le atribuyen animales como serpiente, gallina, escorpión, lobos, león, pero con cuerpo humano y cabeza de animal, además de aparecer justo al mediodía o medianoche.²²⁸

San Jerónimo (347 – 420 d. C) le otorgó poderes sexuales, Evagrio de Póntico, le da forma de mujer. En otro contexto, en el arte bizantino, los demonios aparecen como humanoides parecidos a ángeles, pero más pequeños, de color negro con orejas y cola. Del siglo IV al siglo XII, el imaginario cristiano incorporó elementos paganos del norte de Europa, y se le comenzó a relacionar con diversos colores, por ejemplo, el negro se asoció con maldad, el rojo con el Infierno y la sangre, y el verde como cazador de almas.²²⁹

Por otro lado, la construcción física del demonio, según nos menciona el historiador del arte Louis Réau, se retomó de la iconografía del sátiro. Ser mitológico de la cultura grecorromana, cuyo físico se asemeja al de un hombre barbado con patas, orejas puntiagudas y cola de chivo o caballo [Ilustración 28.]. Los elementos que se retoman de esta criatura son: cuernos, orejas puntiagudas, nariz chata, cola (simiesca) y patas de cabrío. A su vez, durante la Edad Media, se exhibieron diferentes partes de su cuerpo como el vientre, las rodillas, el sexo o el glúteo y su rostro expresaba muecas burlescas o sarcásticas.²³⁰

²²⁸ *Ídem.*

²²⁹ *Ibidem.* p.124.

²³⁰ Louis Réau, “Satán y los demonios” en *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, (España: Ediciones del Serbal, 1995), p. 83.



Ilustración 29. Sátiro escanciador, Praxíteles, (ca. 380 a.C.).²³¹

La Edad Media mostró la lucha entre san Miguel arcángel y el demonio de múltiples formas, en algunas, éste último fue personificado como un monstruo atravesado con la lanza del arcángel y otras veces era un dragón alado de color verde, monocéfalo y con una gran cola serpentiforme enroscada sobre sí mismo. También se plasmó a un ser demoníaco híbrido, de aspecto deforme que, en algunos casos, llegaba incluso al absurdo y la caricatura.²³² Dentro de los arquetipos que se establecieron en la Edad Media y que prevalecieron, se encuentran los cuernos que, según Réau, se relacionan con la lujuria, también se incluyen las garras, alas como de murciélago, y una cola larga que se enrosca, y el color negro y rojo como símbolo del mal y los Infiernos.²³³ Tales atributos ya los mencionaban teólogos como Tertuliano de Cartago quien le agregó alas, siendo una reminiscencia a su origen divino como uno de los más bellos ángeles; el monasticismo le

²³¹ Imagen tomada de:

http://composicion.aq.upm.es/Historia%20del%20Arte/EPG/14%20Escultura%20griega_2015.pdf

²³² Eric Olivares Torres, “Imágenes y significados del demonio serpentiforme en el tipo iconográfico de san miguel combatiente” en *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico* (Universitat de València, 2015), pp. 31–48.

²³³ Louis Réau, *Op. Cit.* p. 83.

relaciona con animales como la serpiente, gallina, escorpión, lobo, león, o bien, una mezcla de animales y cuerpos humanos.²³⁴

El auge del Satanismo a finales de la Edad Media, que menciona Muchembled, forma parte de la esfera intelectual. Ello repercutió en sus imágenes, ya que lo que se pretendía al transformar su imagen era dejar de verle como un ser digno de burla, para poder usar una imagen infame de él y como propaganda del mal. Con lo cual, al ser difundida su figura, el fiel tuviese miedo, y con ello reforzar la moral cristiana.²³⁵ A su vez, las descripciones de monjes nos muestran qué tan acentuado se encontraba el físico del demonio en el imaginario de la época, por ejemplo:

[...] tenía pequeña estatura, cuello delgado, rostro demacrado, ojos negrísimos, frente arrugada y fruncida, nariz en punta, boca saliente, labios hinchados, barbilla puntiagudas barbas de chivo, orejas picudas y peludas, pelo hirsuto, dientes caninos, cráneo en forma de pera, vientre inflado, joroba en la espalda, muslos lacios.²³⁶

El lugar donde habita el demonio es el Infierno, escenario donde castiga a las almas de aquellos que no obraron bien en la tierra. La existencia de este lugar va más allá de la creencia cristiana, encontramos la aparición de sitios similares en la mayoría de las culturas porque cumple una función: solucionar el problema del *mal moral*.²³⁷ El Infierno no apareció de manera espontánea desde los primeros años en el cristianismo primitivo, sino que fue un proceso que se construyó a lo largo de más de un milenio con influencias externas y desde dentro de la iglesia con teólogos y los mismos creyentes.

No podemos hablar de una fecha exacta de “creación” del Infierno, mucho menos para el cristianismo. Para Georges Minois, el Infierno puede ser tan antiguo como el mismo mal, dado que justo cuando el hombre se enfrenta a una falta moral y se busca un castigo,

²³⁴ Marcela Suárez Escobar, *Op. Cit.* p. 120.

²³⁵ Robert Muchembled, *Op. Cit.* p. 45.

²³⁶ María Dolores Barral Rivadulla, "Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval" en *Cuadernos del CEMYR* 11 (2003), p. 211.

²³⁷ Georges Minois, "Introducción" en *Historia de los Infiernos*, (España: Paidós, 2005), p. 15.

éste puede traspasar el plano terrenal y convertirse en un escenario idóneo para la justicia contra el hombre que ha cometido tal falta.²³⁸ De manera general, el Infierno es un instrumento de sufrimiento que el hombre debe soportar como consecuencia a un mal acto que realizó. Además, intervienen fuerzas sobrehumanas, siendo lo más común que éste aparezca después de la muerte, aunque, según Minois, también puede ocurrir que en vida puedan existir algunos infiernos.²³⁹

Las primeras nociones de infierno se encuentran despojadas del imaginario del castigo, son lugares de permanencia de los muertos en su totalidad, es decir, no hay separación de aquellas almas catalogadas como buenas o malas.²⁴⁰ En Oriente Medio, específicamente en Mesopotamia, hacia el 2000 a.C., tenemos los primeros viajes hacia el Infierno. El más conocido es el realizado por Enkidú, historia contada en los mitos acadios y tiene correspondencia en sitios sumerios. Según parece, a la muerte de Enkidú, amigo y servidor de Galgamés, el héroe manda a cavar un agujero en la tierra para que el espíritu de Enkidú pueda subir de nuevo a ella y le pide que le cuente lo que ha visto en los infiernos.

Esta narración constituye una de las primeras donde se observa la presencia de un infierno debajo de la tierra, elemento que encontraremos en otras culturas. Por otro lado, hay un tipo de infierno que encontramos en pueblos seminómadas, en él no hay una ruptura absoluta entre vivos y muertos, como lo es para los hebreos hasta el siglo II.²⁴¹ Minois, menciona que, durante siglos, el pueblo hebreo mantuvo una concepción vaga y difusa del más allá, éste se reducía a una «existencia fantasmal de las almas», en un lugar oscuro llamado el Seol. Al parecer, la función de este lugar, en un principio, no era la de castigar aquellas acciones malas que se realizaron en vida, esta idea se adopta hacia la época helenística, probablemente, bajo influencia persa.²⁴²

Encontramos alusión al Seol en el Antiguo Testamento, particularmente, en el Génesis 37:36, cuando Jacob encuentra la túnica de José que ha sido devorado por algún

²³⁸ *Ibidem.* p. 19.

²³⁹ *Ídem.*

²⁴⁰ *Ibidem.* p. 20.

²⁴¹ *Ibidem.* p. 27.

²⁴² *Ídem.*

animal después de ello guardó duelo en días posteriores y menciona la siguiente: «Voy a bajar en duelo al Seol, donde mi hijo»²⁴³ o en Samuel 2:6 «Yahvé da muerte y vida, hace bajar al Seol y retornar», mientras que en Salmos 30:4 encontramos una descripción de este lugar «Tú, Yahvé, sacaste mi vida del Seol, me reanimaste cuando bajaba a la fosa».

Tenemos textos explícitos provenientes de la Grecia arcaica sobre el Infierno. En la *Teogonía*, *La Ilíada* y *La Odisea*, se hace referencia al mundo de los dioses y héroes y el escenario es el Hades, un lugar lleno de inmortales con destino sobrehumano y donde no es seguro el lugar destinado a los hombres, o bien, no es seguro que sea el mismo.²⁴⁴ Es un lugar donde se puede acceder como los siguientes personajes: Heracles cuando libera a Teseo; Admeto en busca de Alceste, Dionisos al sacar a su madre Semele y Orfeo al querer sacar a Euridice.²⁴⁵ Sin embargo, la novedad de este lugar es que existen dos jueces, Radamantis que es un héroe cretense, famoso por su sabiduría y justicia, y su hermano Minos.²⁴⁶ En la *Odisea*, Ulises fue testigo del sufrimiento de las almas en ese lugar: «Entonces ve a Minos, el ilustre hijo de Zeus que, con un cetro en la mano, así ajusticia a los muertos, sentado sobre un trono [...]».²⁴⁷

El Hades, tiene dos niveles, abajo de él se encuentra el *tártaro*, lugar profundo y prisión de titanes, del que no existe retorno. Zeus amenaza a los mortales al enviarlos a este lugar, en caso de que le desobedezcan. La distinción entre ambos lugares indica el comienzo entre los réprobos, cuestión que encuentra Minois relacionada con el cristianismo. Podemos encontrar en este lugar, lo que llamaríamos infierno superior, que derivó en el Purgatorio y el infierno inferior, terminaría siendo la morada del demonio.²⁴⁸

Para nuestro autor, «es imposible determinar cuándo y cómo apareció la idea de una diferenciación de los Infiernos vinculada a la noción de recompensa y de castigo y, por tanto, a la idea de bien y mal».²⁴⁹ En antiguas religiones que no se sitúan dentro de un marco

²⁴³ Génesis. 37: 36

²⁴⁴ Georges Minois, *Op. Cit.*, p. 32

²⁴⁵ *Ibidem*. p. 33.

²⁴⁶ *Ibidem*. p. 32.

²⁴⁷ La *Odisea*, citado por Georges Minois en *Historia de los Infiernos*, (España: Paidós, 2005), p. 33.

²⁴⁸ *Ibidem*. p. 35.

²⁴⁹ *Ibidem*. p. 46.

literario, es decir, un texto sagrado, la idea de bien y mal está vinculada al orden social y, a su vez, ligado al orden cósmico.²⁵⁰ Por ende, el mal es aquel elemento que destruye el orden social y, a la vez, el cósmico o divino. Hay una suerte de justicia o pago que deben realizar después de la muerte, como una especie de vida que sigue amenazando el orden y, dado que pertenece al orden divino, los dioses son aquellos seres que imponen los castigos.

2.1.2 El mal en Nueva España

Cuando los primeros frailes y conquistadores llegaron al Nuevo Mundo relacionaron la religión de los antiguos como propia del demonio y poseyendo esta tierra como propia. Esta interpretación no surgió en el seno de la Nueva España con los naturales de la región, fue el encuentro de los navegantes con los habitantes de las islas del Caribe lo que originó una de las primeras impresiones de las culturas americanas como parte de rituales relacionados con el maligno. Por ejemplo, los *zemíes* eran imágenes de piedra talladas en relieve y podían contener huesos de familiares [Ilustración 30].²⁵¹ Pedro Mártir, un renacentista – discípulo de Julio Pomponio Leto, un filólogo del siglo XV – fue uno de los primeros en interesarse por estos objetos y la cultura de indígenas caribeños.

En 1494, durante el segundo viaje de Colón, Pedro Mártir tiene noticias de que los indígenas fabricaban máscaras de algodón tejidas que imitaban a espectros que veían en la noche.²⁵² Y ya en 1514, habla de un demonio, de un *zeme*, rabudo, con enormes dientes al relatar la agresión de un ser en la isla de Cuba.²⁵³ En este episodio, podemos constatar una de las primeras interpretaciones de las expresiones culturales americanas y que terminaron interpretadas como causa del demonio. Respecto a ello, Serge Gruzinski nos menciona que el «Zemí, diablo, ídolo e imagen no sólo son nombres puestos a objetos nuevos; significan y sintetizan en el registro de lo imaginado la evolución de las relaciones entre los europeos y

²⁵⁰ *Ídem.*

²⁵¹ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492 – 2019)*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2012) [Formato electrónico], p. 32.

²⁵² *Ibidem.* p. 22.

²⁵³ *Ibidem.* pp. 24 – 24.

los indígenas». ²⁵⁴ En otras palabras, existió una resignificación de los símbolos, el nombrar los objetos ajenos también fue una forma de conquista de la cultura establecida.



Ilustración 30. Zemí labrado en palofierro con incrustaciones de concha, 974 – 1020 d.C. ²⁵⁵

Los dioses mesoamericanos fueron catalogados como demonios, por ende, la necesidad de los religiosos por combatirlos. Una estrategia que siguieron los frailes fue colocar cruces en multitud de lugares donde el demonio pudiera tener presencia como cuevas, yermos y montes, además de lugares de culto a dioses antiguos, porque los sacrificios humanos, ceremonias y la presencia de la serpiente formaban parte del maligno. ²⁵⁶ ¿Para qué funcionaba la imagen de la cruz? Según Gruzinski, «Desde la Edad Media, colocar una imagen cristiana en una mezquita o sinagoga tiene un simbolismo de sometimiento y de purificación de un espacio que había estado dedicado al demonio.» ²⁵⁷ Dicha práctica continuó a la llegada de los europeos al Nuevo Mundo, inclusive podemos observar la construcción de iglesias sobre basamentos piramidales, con dicho objetivo.

Al menos durante la primera etapa de evangelización, no existió una conciencia plena por parte de los naturales de lo que simbolizaba el bien y el mal para la religión cristiana. En una tradición totonaca, la Virgen del Carmen estaba casada con Lucifer, es decir, se mantuvo

²⁵⁴ *Ibidem.* p. 33

²⁵⁵ Imagen tomada de: [Zemí Cohoba Stand | Taíno | The Metropolitan Museum of Art \(metmuseum.org\)](https://www.metmuseum.org/taíno/zemí-cohoba-stand)

²⁵⁶ *Ibidem.* p. 112.

²⁵⁷ *Ibidem.* p. 111.

una relación de fuerzas opuestas tal y como se practicaba en el México Antiguo. Por ello, el interés en destruir ídolos, códices, basamentos piramidales y perseguir al demonio que habitaba en los sacerdotes indígenas.²⁵⁸

La presencia de la serpiente y los sacrificios humanos llevaron a pensar que el maligno se encontraba tras de dichas prácticas, por lo tanto, debían de extirpar todo indicio de su presencia. Ayudados por alumnos indígenas, ya convertidos al cristianismo, los religiosos destruyeron templos, ídolos y realizaron la inminente quema de códices para borrar todo lo relacionado con el demonio. Con ello, se llevó a cabo la conquista y permanencia de la religión católica en América y dio como resultado una conversión más eficaz.²⁵⁹ En suma a lo anterior, se persiguió a los *ministros de Satanás*, es decir, a aquellos que continuaban ejerciendo las prácticas rituales mesoamericanas. Cabe recalcar que dichas acciones fueron realizadas por obispos y misioneros con facultades inquisitoriales como Juan de Zumárraga, quien juzgó 17 casos de idolatría en un período de siete años (1536 – 1543).²⁶⁰

El demonio fue un personaje complejo de explicar a los naturales porque se asoció con una divinidad antigua – Quetzalcóatl – y no con todos los dioses del panteón mesoamericano como buscaban los frailes. En el ámbito náhuatl, se le nombró persona – búho [tlacatecolotl], una malévola criatura nocturna que traía consigo maleficios, enfermedades que, en ocasiones, llegaban a la muerte y tenía la habilidad de cambiar de forma.²⁶¹

Por otro lado, el nahualismo fue un fenómeno que se relacionó con el demonio, a la vez, intermediario entre el hechicero convertido en animal y su víctima. Lo curioso de dicha actividad fue la aceptación por parte de los clérigos.²⁶² Por ello, la importancia de la protección, por ejemplo, la Santa Cruz fue una devoción promovida por frailes. En crónicas,

²⁵⁸ *Ibidem.* p. 117.

²⁵⁹ Antonio Rubial García, *El cristianismo en Nueva España. Catequesis, fiesta, milagros y represión*, (México: Fondo de Cultura Económica – Universidad Nacional Autónoma de México, 2020), p. 89.

²⁶⁰ *Ibidem.* p. 90.

²⁶¹ *Ídem.*

²⁶² *Ibidem.* pp. 201 – 202.

se menciona que las religiosas colocaban cruces de madera en cerros para ahuyentar demonios o erradicar centros religiosos mesoamericanos.²⁶³

Ya en la Nueva España, las apariciones del Diablo y demonios tienen mayor presencia y se observan dos objetivos principales en dichas apariciones. El primero es desviar al creyente del camino del bien, por medio de tentaciones y el segundo es aceptarlo como parte de las pruebas de Dios. Según nos menciona la historiadora Gisela von Wobeser, existió la creencia de que el Demonio tentaba a las personas más próximas a Dios como los clérigos, las monjas, ascetas, ermitaños y beatos.²⁶⁴ Por otro lado, se mantuvo la creencia de que la mujer era el principal instrumento del demonio para tentar a los hombres, por ello la importancia de la moral del cristiano, sin embargo, esta moral era a conveniencia, pues mientras la prostitución pública era castigada con cárcel, aquella realizada de forma privada era tolerada.²⁶⁵

Uno de los ejemplos más sobresalientes, se ubica en la narración de una religiosa llamada Isabel de la Encarnación, monja de la Orden carmelita de Puebla. Ella decía que Dios le había dado licencia a los demonios para probar su fe como probó a Job, por ende, debían de combatir en cuerpo y alma. Estos ataques demoníacos iniciaron cuando apenas era una niña y se acrecentaron al ingresar al Convento de las Carmelitas Descalzas. Menciona que, durante seis, años no pudo mirar ninguna imagen divina porque sentía como los demonios le tiraban de los ojos. Fue tal el tormento, que llegaron a causarle enfermedades como el mal de quijada, estómago, pulmón, cerebro y otras.²⁶⁶ Al parecer, los demonios también se aparecían cuando los fieles se encontraban en plena misa o cuando éstos oraban, pues el objetivo era distraerles.²⁶⁷

Las tentaciones de estos seres malignos también ocurrían en el plano sexual, siendo esto, un elemento tan cuidado por la vida cristiana resultaba un miedo para el creyente, pues

²⁶³ Antonio Rubial García, *El cristianismo en Nueva España. Catequesis, fiesta, milagros y represión*, (México: Fondo de Cultura Económica – Universidad Nacional Autónoma de México, 2020), pp. 76 – 77.

²⁶⁴ Gisela von Wobeser, “Apariciones del demonio de las huestes diabólicas” en *Apariciones de seres celestiales y demoníacas en la Nueva España*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), p. 58.

²⁶⁵ *Ibidem*. pp. 196 – 197.

²⁶⁶ *Ibidem*. p. 59.

²⁶⁷ *Ibidem*. p. 60.

se pretendía despertar esa parte oculta y, en el caso de los religiosos, tentar su castidad por ser una de las virtudes más importantes y valiosas dentro de la Iglesia.²⁶⁸ En autobiografías de monjas se mencionan pensamientos «impuros contra la castidad» cuyo principal culpable es el demonio. En otras ocasiones, este ser se les aparecía de forma corporal para inquietarlas eróticamente, puesto que se había planteado la probabilidad de que estos seres pudieran tener relaciones sexuales con seres humanos.²⁶⁹ Rubial menciona que la imagen religiosa impactó en sueños y visiones, en especial a mujeres como monjas enclaustradas, que decían tener manifestaciones de la eucaristía, el Niño Jesús, el demonio, viajes al Cielo, Infierno y Purgatorio, entre otras.²⁷⁰

A la religiosa Isabel de la Encarnación, se le apareció el demonio, pero el cuerpo que adoptó fue el de un hermoso galán que prometió sacarla del convento y darle joyas, vestidos, en general, una gran vida. Otra religiosa, la beata Agustina Josefa de Jesús, tenía fantasías eróticas y en sus órganos sexuales podía sentir un «viento helado» y, en ocasiones, la presencia de una «palomita», cuestión que atribuyó el demonio.²⁷¹ Con el carmelita fray Buenaventura, la tentación llegó en forma de mujer, cuenta que en una ocasión se le encargó la portería de su convento y el demonio le envió a una mujer lasciva que le mostró los pechos cuando se encontraba solo en una noche.²⁷²

No podemos manejarlo como devoción, pero algunas personas se acercaron al demonio en busca de ayuda, regularmente eran aquellas que se sentían abandonados por Dios como: esclavos, gente pobres o enfermas, pero también se encontraban personas que deseaban cosas que eran pecaminosas, por ende, la Providencia no iría en su auxilio. Para tener el favor del demonio se debía firmar un pacto de sangre. Tenemos la historia de un joven que quería, a toda costa, a una mujer. Como última esperanza, invocó al demonio en una calle cerca del Convento de San Francisco. Cuando el demonio apareció, el joven ofreció su alma a cambio de dinero y de poseer a la mujer. Para obtener sus deseos, el demonio le obligó a firmar una cédula con su propia sangre:

²⁶⁸ *Ibidem.* p. 62.

²⁶⁹ *Ídem.*

²⁷⁰ Rubial García, *Loc. Cit.*, pp. 28 – 29.

²⁷¹ *Ibidem.* p. 65.

²⁷² *Ibidem.* p. 63.

Yo fulano, prometo no ser un esclavo perfecto el entrego mi alma por esta escritura, renegando de Cristo. de su madre y de los Santos del Cielo, y además de esto me apartó de la participación de los sacramentos y del derecho que tengo a la sangre de Cristo y bienaventuranza de la gloria, por qué me entregué a fulana y me dio miedo de cómo conseguirla y Hacienda para gozarla. fecha en México a tantos de tal mes y tal año, luego puse mi nombre.²⁷³

Narraciones como la anterior, dan fe de lo instalado que se encontraba el demonio en el imaginario novohispano y el cómo las características retomadas de la antigüedad y, a la vez, las introducidas por teólogos y padres de la Iglesia se mantuvieron en la sociedad cristiana. Ello nos lleva a ciertas prácticas como la del joven que ofreció su alma a cambio de una mujer y dinero; o cómo los religiosos interpretaron ciertas visiones o episodios de su vida como realizadas por el demonio. Al final, es un dinamismo cultural que va más allá de la imagen, pero ésta, forma parte importante pues le otorga al mal un rostro. [Ilustración 31].



Ilustración 31. *Políptico de la muerte* [detalle], siglo XVIII, autor desconocido, Museo Nacional del Virreinato.²⁷⁴

²⁷³ Madre de Dios, *Tesoro escondido*, p. 132. Citado por Gisela von Wobeser, “Apariciones del demonio de las huestes diabólicas” en *Apariciones de seres celestiales y demoníacas en la Nueva España*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), p. 64.

²⁷⁴ Imagen tomada de: [“Plega a Dios, / quien mal me dice / mal le venga, / como el sapo a la culebra”* | Los Reinos de las Indias \(hypotheses.org\)](http://hypotheses.org)

2.2. Mensajeros de lo divino. Ángeles

Antes de analizar la devoción de los ángeles en el virreinato de la Nueva España, hay que remontarnos a los orígenes de estos seres, a fin de explicar el fervor de los novohispanos. La importancia de los ángeles dentro de la religión católica es bien conocida, pues además de ser mensajeros de Dios, ayudan a los hombres, ya sean ángeles guardianes que acompañan al creyente desde su nacimiento, hasta los milagros que realizan algunos arcángeles.

Según la tradición judeocristiana, los ángeles fueron creados antes que el hombre, pero no poseen la dignidad que tiene este último como hijo de Dios. La relevancia de estos seres se extiende a las tres grandes religiones monoteístas, pues sus libros sagrados hablan sobre ellos. En la Torá, el judaísmo los describe como intermediarios en momentos difíciles para el pueblo escogido por Dios. En el cristianismo, se narra su servicio a Cristo y, finalmente, en el islam el arcángel Gabriel es el mensajero de Dios quien dictó a Mahoma los textos que integrarían el Corán. Estas tres religiones adoptan la creencia de los ángeles como mensajeros de la palabra de Dios e intermediarios de las acciones del hombre, ya que asisten en su ayuda. Por otro lado, en los textos hebreos son manifestaciones del poder de Dios, pero también, como una existencia separada por ser mensajeros o mediadores.

En el zoroastrismo, los ángeles adquieren una personalidad propia y surgen siete ángeles principales en el Libro de Tobías. En él, cuando Tobías se encuentra con Rafael, éste menciona: «Yo soy Rafael, uno de los siete ángeles que están siempre presentes y tienen entrada a la Gloria del Señor.»²⁷⁵ Probablemente, este texto influyó para que, hacia el cuarto siglo, iniciara una devoción hacia estos seres. Sin embargo, también se desarrolló un conflicto al analizar la superioridad que tenían sobre Cristo, según se veía. En la ciudad de Laodicea, se celebró un Concilio en el 363 – 364 d.C. y en el canon 35 se consignó como pecado abandonar a la Iglesia para invocar a los ángeles. Por otro lado, padres de la Iglesia como San Agustín ya hablaban sobre las admoniciones sobre levantar iglesias en honor a los ángeles. En otras palabras, la devoción a los ángeles empezó a crecer y ello provocó que la

²⁷⁵ Libro de Tobías 12:15.

Iglesia estableciera límites donde sí se permitió el fervor a éstos, pero no debían de opacar a la Divina Providencia, la Virgen o los santos.

2.2.1 Naturaleza angélica

¿Cómo sabemos cómo son los ángeles? Existen pasajes de la Biblia donde podemos ubicar múltiples interpretaciones de su imagen, por ejemplo, Génesis 18: 1 – 5. En ella se narra la aparición de Dios, acompañado por dos individuos u hombres que, según se cuenta en el versículo 19, se trata de dos ángeles. Lo anterior constituye uno de los primeros relatos de la Biblia donde se observa la aparición de ángeles en la tierra:

Se le apareció Dios en la encina de Mambré estando él sentado a la puerta de su tienda en lo más caluroso del día. **Alzó la mirada y vio que había tres individuos parados a su vera.** Inmediatamente acudió desde la puerta de la tienda a recibirlos, se postró en tierra y dijo «Señor mío, Si te he caído en gracia, no pases de largo cerca de tu servidor. Que traigan un poco de agua, os laváis los pies y ahorre costes bajo este árbol. Yo iré a traer un bocado de pan; así repondréis las fuerzas. Luego ya seguiréis vuestro camino, que para eso habéis acertado al pasar a la vera de este servidor vuestro.» Respondieron ellos: «hazlo como has dicho».²⁷⁶

La visita y hospedaje de los ángeles aconteció en varias ocasiones, por ejemplo, en el versículo trece de la Epístola a los hebreos se menciona lo siguiente: «Que el amor fraterno perdure. No olvides la hospitalidad, pues gracias a ella, algunos, sin saberlo, hospedaron a ángeles.»²⁷⁷ Eran seres que se encontraban en comunicación directa con los hombres y además de postrarse en sus hogares, les proveían de las noticias más importantes. Por ejemplo, en Lucas 2: 9 – 11 se narra que, en una comarca, vivían unos pastores que dormían en el suelo y vigilaban mediante turnos a su rebaño en la noche, cuando de pronto «Se les presentó el ángel del Señor; la gloria del señor los envolvió en su luz y se llenaron de temor.

²⁷⁶ Génesis 18: 1-5. Las negritas son mías.

²⁷⁷ Epístola a los hebreos 13: 1 – 3.

El ángel les dijo: “No temáis, pues os anuncio una gran alegría, que lo dará todo el pueblo: ha nacido hoy, en la ciudad de David, un salvador, que es Cristo Señor.»²⁷⁸

En el Éxodo se narra que Dios le encargó a Moisés realizar algunas imágenes como parte del decorado que llevaría el Arca de la Alianza: «[...] Dos querubines de oro macizo, que ocuparán los dos extremos del propiciatorio [...] estarán con las alas extendidas, cubriendo con ellas el propiciatorio, uno frente a otro, con las caras vueltas hacia el propiciatorio.»²⁷⁹ Al parecer, el nombre querubines corresponde al de los *kâribu* babilónicos, una especie de genio y figura semihumana y semianimal que se encontraban a la puerta de los templos y de los Palacios.²⁸⁰ En este caso, dentro del versículo se menciona que Dios se encontrará con Moisés encima del propiciatorio, una especie de la mina de oro que cubría el Arca de la Alianza y donde se encontraban los querubines. [Ilustración 32.].



Ilustración 32. *Traslado del Arca de la Alianza*, autor anónimo de la Escuela de Umbría – Colección particular.²⁸¹

Si bien, existen amplias referencias de estos seres en la Biblia, son pocas aquellas donde podemos ubicar descripciones precisas que nos ofrezcan mayor detalle de la apariencia física de los ángeles. En Daniel 10: 5 – 6 nos menciona que «El día 24 del primer mes, estando yo a orillas del gran río Tigris, levanté la mirada y vi a un hombre vestido de lino con un cinturón

²⁷⁸ Lucas, 2: 9 – 11.

²⁷⁹ Éxodo, 25: 18 – 19.

²⁸⁰ Nota a pie del Éxodo 25, Biblia de Jerusalén, p. 102.

²⁸¹ Imagen tomada de: <https://www.literaturabautista.com/wp-content/files/Arca-pacto.jpg>

de oro puro; su cuerpo parecía de topacio; su rostro brillaba como un relámpago; sus ojos eran antorchas de fuego; sus brazos y piernas, bronce bruñido; y el sonido de su voz, como clamor multitud.»²⁸² Aquí, estos seres adoptan la forma de un ser humano, cuestión diferente a la que acontece en Ezequiel 1: 4–14 donde tenemos la *Visión del «Carro de Dios»*. En ella, Ezequiel nos narra lo siguiente:

Yo miré: un viento huracanado venía del norte; y vi una gran nube con fuego fulgurante y resplandeciente a su alrededor; y, en su interior, como el destello de un relámpago en medio del fuego. En el centro se veía la figura de cuatro seres, cuyo aspecto era parecido al de una figura humana. Cada uno tenía cuatro caras y cuatro alas. Sus piernas eran rectas, y la planta de sus pies se parecía a una pezuña de buey. Relucían como el fulgor del bronce bruñido. Bajo sus alas había unas manos humanas por los cuatro costados; los cuatro tenían sus propias caras y alas. Sus alas se tocaban unas a otras; al andar no se volvían; cada uno marchaba de frente. Sus caras tenían la forma de un rostro humano, y los cuadros tenían cara de león a la derecha, los cuatro tenían cara de toro a la izquierda y los cuatro tenían cara de águila. Sus alas estaban desplegadas hacia lo alto; dos alas se tocaban entre sí y otras dos les cubrían el cuerpo. Cada uno marchaba de frente; iban donde el espíritu les hacía ir, y no se volvían en su marcha. Entre los seres había como brasas incandescentes, con aspecto de antorchas, que se movían entre los seres; el fuego despedido un resplandor, y del fuego salían rayos. Y los seres iban y venían como el aspecto del rayo.²⁸³

Este testimonio constituye una de las narraciones más precisas sobre los ángeles que encontraremos en la Biblia y, como leemos, no corresponde a la figura que hoy podríamos relacionar con los ángeles [Ilustración 33.]. Al parecer, estos seres corresponden a los *kâribu* o querubines que se encontraban en el arca, unos seres de cabeza humana, cuerpo de león, patas de toro y alas de águila que, a decir, eran estatuas que se construyeron en los Palacios de Babilonia.²⁸⁴

²⁸² Daniel, 10: 4 – 7.

²⁸³ Ezequiel, 1: 4 -14.

²⁸⁴ Nota a pie del Éxodo: 25, Biblia de Jerusalén, p. 102.



Ilustración 33. *La visión de Ezequiel*, desconocido, ilustrador de 'L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament' de Nicolas Fontaine publicado en 1670, xilografía.²⁸⁵

Finalmente, en el Nuevo Testamento, San Juan en su Apocalipsis 4: 6 – 8 narra una visión que tuvo en torno a cuatro ángeles o *vivientes* y se menciona lo siguiente:

«En medio del trono, y en torno al trono, se ven cuatro Vivientes llenos de ojos por delante y por detrás. El primer Viviente se parece a un león; el segundo viviente, a un novillo; el tercer Viviente tiene un rostro como de hombre; y el cuarto Viviente es como un águila en vuelo. Cada uno de los cuatro Vivientes tiene seis alas; están llenos de ojos todo alrededor y por dentro, y repiten sin descanso día y noche: “Santo, Santo, Santo, Señor Dios todopoderoso, Aquel que era, qué es y que va a venir”.»²⁸⁶

En la narración de San Juan, estos *Vivientes* son los que podríamos denominar ángeles y, tal parece, está inspirado en el anterior pasaje de Ezequiel. Se piensa que el número cuatro corresponde a una cifra cósmica relacionada con los puntos cardinales y los vientos; los ojos múltiples simbolizan la ciencia universal y la providencia de Dios. Por otro lado, cada figura

²⁸⁵ Imagen tomada de: http://www.biblical-art.com/artwork.asp?id_artwork=26660&showmode=Full

²⁸⁶ Apocalipsis 4: 6 – 8.

simboliza un valor: el león la nobleza, el toro la fuerza, el hombre lo hábil y el águila, lo más ágil en la creación del hombre.²⁸⁷

Entonces, ¿cómo pasamos de la figura del ángel de la Biblia a representarle con cuerpo de hombre y alas? Al momento de hablar de ángeles, lo escrito en las Sagradas Escrituras resulta un tanto limitado. A lo largo del tiempo, algunos exegetas han realizado un marco teológico para dar respuesta a múltiples interrogantes en torno a la naturaleza de los ángeles. Entre los que destaca Pseudo Dionisio, teólogo del siglo V d.C. En su tratado *La jerarquía celestial* estudia las categorías de estos seres. La primera jerarquía está formada por serafines, querubines y tronos; la segunda por dominaciones, virtudes y potestades; y la tercera por principados, arcángeles y ángeles.²⁸⁸

En el libro XII de *La Ciudad de Dios*, San Agustín establece que la naturaleza de los ángeles buenos es la misma que de los demonios, sólo que los ángeles malos se apartaron del bien al hacerse «[...] soberbios, engañosos y envidiosos.»²⁸⁹ Por tanto, no deben unirle con Dios pues, pese a ser éste quien los proveyó de su naturaleza divina, no es responsable de sus *vicios*, como denomina San Agustín a su rebeldía y, en general, a aquello que se opone a Dios.²⁹⁰ Mientras que la buena voluntad de los ángeles es cosa *coeterna* con Dios y, por ello, permanecieron con él. También nos menciona que Dios no ignoraba que el hombre pecaría, por ende, su plan desde el principio fue juntar a los ángeles con el hombre para alcanzar la paz eterna.²⁹¹

La angelología cristiana de Dionisio les otorgó a los ángeles el papel de los principales asistentes de Dios y, por medio de una visión neoplatónica, se estructuró una jerarquía basada en el desempeño de éstos y su relación con la divinidad. Dicha concepción se trasladó al arte con nuevas iconografías en los virreinos americanos, como las representaciones de los tres arcángeles canónicos: Miguel, Rafael y Gabriel hasta los arcabuceros, alabarderos y portaestandartes. La existencia de diversas tipologías corresponde a fuentes literarias como

²⁸⁷ Nota a pie del Apocalipsis 4, Biblia de Jerusalén, p. 1823.

²⁸⁸ Escardiel González Estévez, "El arquetipo iconográfico de las jerarquías angélicas en la Baja Andalucía del siglo XVIII." En *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 30, (2018), p. 244.

²⁸⁹ San Agustín, Libro XII, *La Ciudad de Dios*, (Madrid: 1614), p.229.

²⁹⁰ *Ibidem*. p. 330.

²⁹¹ *Ibidem*. p. 350.

la Biblia, libros de Hagiografía y leyendas que se originaron en el arte medieval.²⁹² Para Doménech, «[...] las figuras de estos seres angélicos se convierten en un reflejo del orden monárquico virreinal y en expresión de la acción apologética llevada a cabo por el cristianismo».²⁹³ [Ilustración 34.]



Ilustración 34. *Asunción de María*, Francesco Botticini, 1475, fresco, National Gallery.²⁹⁴

Por su parte, Santo Tomás de Aquino – siguiendo a Pseudo Dionisio – en el Tratado de los ángeles que se encuentra en su *Suma Teológica*, divide a los ángeles según las funciones para realizaban. Por ejemplo, los ángeles asistentes de Dios eran los serafines, querubines, tronos y dominaciones cuya principal función era alabar y glorificar a Dios. Por otro lado, tenemos a los ángeles ministrantes que, como su nombre lo indica, eran ministros cuya función era atender las órdenes de la providencia.²⁹⁵

Bajo este tenor, se propagó la idea de una Iglesia acechada por el mal, principalmente, bajo la figura del demonio, a su vez, acompañado de su séquito y seguidores de éstos como enemigos políticos, infieles y herejes – según se pensaba. A ello, se suma la muerte de mártires y la esperanza de la salvación en el más allá, cuyo fin último es acceder al Cielo.

²⁹² Sergi Doménech García, "Aristocracia alada, adalides del rey del Cielo. Ángeles militares en la pintura barroca americana" *POTESTAS, Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte* 9.9 (2016), p.198.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ Imagen tomada de: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francesco-botticini-the-assumption-of-the-virgin>

²⁹⁵ Sergi Doménech García, *Op. Cit.* p.199

Aunado a ello, la imagen beligerante y triunfal de estos seres angélicos como huestes encargadas de vencer a tropas demoníacas, fue común durante las épocas de guerras. En esos momentos se buscó la protección del Reino de Dios y la de sus fieles cristianos. Para fundamentar esta imagen, fue importante la revelación de San Juan en su Apocalipsis, en específico los versículos 12: 7 – 9 y 20: 1 – 2 que tratan el triunfo de San Miguel y el encadenamiento del demonio, respectivamente.²⁹⁶

Entonces se entabló una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles combatieron con el Dragón. También el Dragón y sus ángeles combatieron, pero no vencieron; y no hubo ya en el cielo lugar para ellos. El gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado Diablo o Satanás, el seductor del mundo entero fue arrojado a la tierra junto a sus ángeles.²⁹⁷

[...]

Luego vi a un ángel que bajaba del cielo, llevando en su mano la llave del abismo y una gran cadena. Dominó al Dragón, la Serpiente antigua – que es el Diablo y Satanás – y lo encadenó por mil años.²⁹⁸

Ahora bien, en los primeros apartados ya analizamos al infierno como lugar de residencia del demonio y su séquito, a continuación, toca el turno del Cielo como la zona donde habitan los ángeles, pero ¿cómo se imaginaban este lugar los cristianos? Podemos dar respuesta a esta interrogante por medio de testimonios escritos, cartas, procesos inquisitoriales, sermones, crónicas, libros del buen morir y, para la representación del Cielo, remitirnos a fuentes iconográficas como pinturas de caballete, murales, grabados, esculturas y relieves.²⁹⁹

Tenemos diferentes concepciones y representaciones del cielo, además de que en la misma Biblia no es uniforme la idea de este lugar, dado que confluyen las ideas de los cielos egipcios, babilonios y griegos con el cristianismo. Por otro lado, resultan relevantes los

²⁹⁶ *Ibidem.*, pp. 199 - 200.

²⁹⁷ Apocalipsis, 12: 7 – 9.

²⁹⁸ Apocalipsis, 20: 1 – 2

²⁹⁹ Gisela von Wobeser, *Cielo, Infierno y Purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*, (México: Instituto de Investigaciones Históricas – Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), p. 77.

cambios culturales que han experimentado occidente y la práctica local y personal del fiel, pues también estas expresiones culturales han dado cuerpo a esa idea celeste.

El cielo es la morada de Dios, de la Virgen, ángeles, santos y lugar donde, finalmente, los creyentes residían al morir. Sin embargo, no era tan fácil para el fiel llegar a él, sólo aquellos hombres y mujeres que habían vivido bajo los designios divinos podían acceder a este lugar. Según nos menciona la historiadora Gisela von Wobeser, en él se concentraban aquellos poderes positivos del universo y «en el sentido ontológico, el cielo era el lugar del bien».³⁰⁰ Este lugar constaba de diversos atributos, en primer lugar, la luminosidad que emanaba de Dios y de la que formaban parte los seres que la habitaban. Respecto a estos últimos, Tomás de Aquino menciona que dichos cuerpos bienaventurados brillarán en el cielo cuatro veces más que el sol. La belleza es otro atributo, dado que Dios era eminentemente bello, otorgaba belleza a los seres que la acompañan. Sin embargo, dada la diversidad de interpretaciones en torno a la belleza, no existía una definición universal de aquello catalogado como bello, además de discernir entre belleza física y aquella relacionada con el alma.³⁰¹

Es interesante que otro de los atributos del cielo es el clima, ya que era imaginado como un lugar lleno de luz que poseía un clima cálido, donde la naturaleza era bondadosa y no había riesgo de algún peligro. Era un lugar abundante con todo tipo de bienes y no existía ningún mal físico, inclusive podemos verle como una especie de paraíso. Finalmente, el bienestar físico constituye otro atributo, donde las almas que ingresaban al cielo lo hacían con una juventud que los acompañaba por la eternidad, es decir, era un lugar luminoso con una belleza sin igual, su clima era cálido y la naturaleza abundante y aquellos que vivían en él, gozaban de salud, belleza y juventud.³⁰²

El catecismo del Santo Concilio de Trento afirma lo anterior y establece que en el cielo «[...] sobreabundaban cosas placenteras para el alma y cuerpo, así como bienes celestiales». Mientras que, para fray Bernardino de Sahagún, es un lugar donde se han

³⁰⁰ *Ibidem.* p. 78.

³⁰¹ *Ídem.*

³⁰² *Ídem.*

«juntado todos los placeres, todas las riquezas».³⁰³ Tal parece que se pretendió describir el cielo como un lugar perfecto para el creyente y que, a su vez, contenía atributos como la pureza, belleza, dignidad y majestuosidad.

El cielo era concebido de tres formas: el cielo empíreo, el paraíso y la Jerusalén celestial. Éstos se mezclaron y llegaron a yuxtaponerse y los testimonios en torno a este lugar eran variados, por ejemplo, la beata María de la Encarnación, en una de sus visiones, declaró que el cielo era tan hermoso que «ni la lengua puede decirlo, ni comprenderlo».³⁰⁴ El cielo empíreo – céntrico es aquel lugar etéreo formado por nubes únicamente y en el evangelio de Marcos 13: 26 se describe este tipo de cielo: «Entonces verán al hijo del hombre viniendo entre nubes con gran poder y gloria». Al parecer se le concebía de manera pura y abstracta, cuyo fundamento filosófico es el neoplatonismo y se basa en las ideas de San Agustín.

En su obra, *La ciudad de Dios* concibió un cielo ascético que permitía la conexión espiritual con Dios a través de la contemplación, dicho acto fue conocido como *visión beatífica* y resultaba ser la mayor dicha del hombre.³⁰⁵ En pinturas de ánimas, representaciones del cuerpo místico de Jesucristo y Juicio Final [Ilustración 35.] con frecuencia aparece este tipo de cielo con el llamado «rompimiento de gloria». Su entorno se pintaba conformado por nubes que servían como base para los personajes y como elemento para subrayar la condición etérea de este tipo de cielo. Tal parece que fue una representación que iba más acorde con el dogma, por lo tanto, fue más común.

El tercer cielo, llamado paraíso celestial, estuvo orientado a las necesidades humanas y se terminó asociando al paraíso del cual fue desterrado el hombre y a la nueva Jerusalén. La creación de este tipo de cielo en el imaginario colectivo parte de una especie de «trauma» por la pérdida del Paraíso, ocasionada por Adán y Eva. Por lo tanto, existió una empatía por el cielo empíreo y el paraíso celestial. En él, el hombre disfrutaría de la naturaleza y estaría rodeado de exquisitos frutos, la flora y fauna sería abundante y las preocupaciones desaparecerían. Para el teólogo Alonso de la Veracruz el cielo sería aquel lugar «Donde

³⁰³ *Ibidem.* p. 79.

³⁰⁴ *Ídem.*

³⁰⁵ *Ibidem.* p. 80.

beberemos del torrente de sus delicias y nos embriagaremos de la fuente de la luz eterna. en el cual amenísimo y florido lugar seremos recibidos para permanecer eternamente.»³⁰⁶



Ilustración 35. *Juicio Final*, Martín de Vos, 1570, óleo sobre tabla, Museo de Bellas Artes de Sevilla.³⁰⁷

En la pintura, *Jesucristo en el jardín de las delicias* de José de Ibarra [Ilustración 36.] se observa la presencia de dicha idea, en ella Cristo se encuentra recostado en un jardín lleno de flores, a sus pies un cordero y el paisaje es acompañado por dos árboles, uno en cada extremo y ángeles en la zona superior, algunos cargan flores, mientras otro una corona hecha de flores rojas. Se establece un imaginario del primer cielo etéreo rodeado con nubes y del cielo que se remonta al Paraíso, además, se incluye una fauna abundante, es un lugar luminoso y se busca plasmar un Cristo bello.

³⁰⁶ *Ibidem.* p. 83.

³⁰⁷ Imagen tomada de: <https://artsandculture.google.com/asset/the-last-judgment/YOE4mXZ0VAjuuQ?hl=es>



Ilustración 36. *Jesucristo en el jardín de las delicias*, José de Ibarra, s/f, óleo sobre tela, Museo Nacional del Virreinato.

2.2.2 Ángeles en la Nueva España

En Nueva España, la religión permeaba todos los ámbitos de la vida y las fiestas principales eran celebradas en honor a la Virgen, el Corpus Christi y a los santos patronos de cada pueblo. Por otro lado, la doctrina católica mantenía una marcada orientación escatológica, es decir, estaban presentes aquellas creencias y doctrinas referentes a la vida de ultratumba. Por ello, los novohispanos prestaban atención al *bien morir* dado que la vida terrenal era transitoria y la verdadera realización del creyente, era llegar al cielo y encontrarse con Dios.³⁰⁸ Seguir este camino no era sencillo, porque la entrada al lugar de residencia después de la muerte dependía del comportamiento del devoto en vida. Si fuera una persona devota y siguió los preceptos de la Iglesia, sin caer en tentación o pecado, tendría un lugar asegurado en el cielo.

Por su parte, aquellas almas que no fueron lo suficientemente puras, irían al purgatorio donde, después de purgar sus penas, podrían acceder al Reino de Dios. Si aquella persona hubiese pecado y no se hubiera arrepentido, como herejes y paganos, tendría que ir al infierno a pagar su pena. En este modo de vida religioso, existían dos trayectorias o caminos: el del

³⁰⁸ Gisela von Wobeser, *Op. Cit.*, p. 9.

bien que iba al cielo y el mal que iba al infierno. Incluso hay pinturas relacionadas con este tema.

Los ángeles que aparecían con mayor frecuencia eran los guardianes, por ser aquellos que acompañaban a la persona durante toda su vida; después aparecían los arcángeles, cuya predilección era san Miguel, seguido de Rafael y Gabriel. Otro grupo que solía aparecer eran los querubines y serafines, éstos representados como cabecitas con alas o niños pequeños alados.³⁰⁹ Testimonios de videntes describen a estos seres como jóvenes asexuados, esbeltos de rostros bellos, rubios, con alas de diferentes colores, ataviados lujosamente con túnicas blancas, que coincide con el tipo iconográfico de estos seres y que, probablemente, se retomó de alguna fuente visual como pinturas, esculturas, grabados o estampas.³¹⁰ Gisela von Wobeser presenta el testimonio de Francisca de los Ángeles, en él describe a su ángel guardián con un rostro perfecto, blanco y rosado de un «color de gracia del Altísimo», con el cabello largo y ensortijado, peinado de raya en medio, ojos hermosos y nariz acordonada y resplandeciente. «No era grueso, ni delgado, las manos muy perfectas y hermosas, pies descalzos, acción de manos expuesta al modo que nuestro padre san Francisco las ponía». Además, vestía una túnica blanca y en la cintura portaba un cinto adornado con esmeraldas y perlas. «Las alas [...] no son de ninguna manera como las que pintan a los ángeles los pintores; son perfectísimas, no como plumeros ni extendidas [...] son blancas [...]».³¹¹

El fervor religioso a los ángeles se expresa en la circulación de gran variedad de libros como novenarios, horas, catecismos, sermones, entre otros, que guiaban al devoto a acercarse espiritualmente al santo para que intercediera ante Dios. Unos ejemplos son los *Sermones* del padre José Francisco de Isla, el *Flos Sanctorum*, las *Exhortaciones a la devoción de los santos ángeles de nuestra guarda* por el padre Andrés de Pozo (1708), el *Novenario que en obsequio del santo Ángel de la Guarda y utilidad de las almas* de un religioso carmelita – no aparece el autor – o las *Horas del reloj del santísimo Ángel de la Guarda* por el padre jesuita Hieremias Drexelio (1621) que explica la naturaleza de los ángeles, virtudes, excelencias, oficios y dignidades, enseña una oración para cada parte del día. En la *Hora primera* de este

³⁰⁹ *Ibidem.* p. 47.

³¹⁰ *Ídem.*

³¹¹ *Ibidem.* p. 47 – 48.

libro, su autor se enfoca en el aprender a bien morir, tema importante para los novohispanos. En cuanto a la devoción al arcángel Miguel, los libros que encontramos son *El primer ministro de Dios, San Miguel Arcángel* por Francisco García (1684), *Devoción y patrocinio de San Miguel* por el padre Iván Eusebio Nieremberg (1643) o la *Narración de la aparición a Diego Lázaro en San Miguel El Milagro*. Según menciona la historiadora Escardiel González, para la iconografía americana, los ángeles andinos y, especialmente, los ángeles arcabuceros tienen especial protagonismo. En Nueva España, la presencia de estos seres es abundante en recintos como la Catedral Metropolitana donde el arzobispo Aguiar y Seixas decoró la sacristía de la mano de Cristóbal de Villalpando en 1684. En el muro norte se encuentran los siete ángeles flanqueando las figuras alegóricas de las virtudes; en la entrada se colocó la Apoteosis de San Miguel en 1688, que sigue la tradición medieval de colocar al arcángel sobre las puertas. Finalmente, en los tres muros restantes tenemos el triunfo de la Iglesia 1686, la mujer del Apocalipsis y San Miguel en su lucha con el Dragón, representados, respectivamente, como la Iglesia Triunfante y la Iglesia Militante. [Ilustración 37].



Ilustración 37. *La Mujer del Apocalipsis*, Cristóbal de Villalpando, 1686, Sacristía de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.³¹²

³¹² Imagen tomada de: <https://macvamp.blogspot.com/2012/09/virgen-del-apocalipsis.html>

**Capítulo III. Los demonios y ángeles de Luis Juárez.
Análisis de sus obras**

Presto divisa allí el Arcángel a los compañeros de su ruina envueltos entre olas y torbellinos de una tempestad de fuego. Revolcábase también a su lado uno que era el más poderoso y criminal después de él, conocido mucho más tarde en Palestina con el nombre de Belcebú.

John Milton

En el Nuevo Mundo, las expresiones religiosas en torno a los ángeles y arcángeles fueron variadas y fue un culto bastante difundido y adaptado a las necesidades y gustos de los fieles. Uno de los ejemplos más notables son los ángeles arcabuceros del virreinato del Perú, o la difusión y devoción del arcángel Miguel en la Nueva España. Los ángeles tuvieron gran presencia en la cultura novohispana, desde el ámbito privado hasta el público y ubicamos lugares que se nombraron en su honor como Puebla de los Ángeles o, en un ámbito más local, San Miguel El Milagro en Tlaxcala - siendo los más conocidos.

En el capítulo II, expliqué que los ángeles son seres intermediarios entre Dios y los hombres, por ende, constituían una relación semidirecta con la divinidad, más los ángeles guardianes que acompañaban en todo momento con el creyente. En una jerarquía más elevada, los arcángeles eran aquellos que, además de mensajeros, realizaban obras importantes para Dios, por ejemplo, el arcángel Gabriel fue el que comunicó a la Virgen María que estaba embarazada por deseo divino.

3.1 El Arcángel Miguel

En el presente apartado, abordaremos la devoción a san Miguel arcángel en la Nueva España, ya que alrededor de su figura encontramos multitud de expresiones artísticas y culturales como estampas, grabados, esculturas, pinturas, santuarios erigidos al haber realizado un milagro, además de literatura dedicada a él. Pero ¿quién es san Miguel y por qué es tan importante para los novohispanos? Es uno de los tres arcángeles aceptados por el catolicismo – aunque diversas fuentes aceptan a siete – y es el más significativo dentro de la Iglesia, porque fue aquel que desterró a Satanás del cielo y, en el Apocalipsis, luchará contra él y sus demonios.

Padres de la Iglesia como San Gregorio Magno, pensaban que san Miguel era quien realizaba las tareas más importantes encomendadas por Dios. Por lo tanto, se convierte en una especie de mensajero. Lo anterior porque, según explica Londoño Vélez, forma parte de la tercera jerarquía o ejecutiva, encargada de llevar a cabo las órdenes de Dios; según Pseudo-Dionisio de Areopagita.³¹³

Por otro lado, Santiago de Vorágine – conocido como Jacopo da Varazze (1230 - 1298) – un dominico italiano, plantea en su obra: *La Leyenda dorada*, algunos episodios donde aparece el arcángel. Según nos menciona, fue el encargado del cuidado y gobierno de la Creación; quien expulsó a Adán y Eva del Paraíso y les reveló lo que acontecerá en el mundo hasta el día del Juicio; dio a Moisés las tablas de la Ley; envió las plagas a Egipto; separó las aguas del mar Rojo; fue la guía de los israelitas a través del desierto e impidió que el diablo se apoderara del cuerpo de Moisés; es el ángel que conduce a las almas al Paraíso; el abanderado de los ángeles de Cristo que matarán al Anticristo; quien dará la orden para que los muertos resuciten; quien evaluará las almas y el signífero que presentará ante el Tribunal del Cielo las *Armas Christi* el Día del Juicio.³¹⁴

Dentro del arte, las principales escenas en las que aparece representado son el combate con el Dragón, pesaje de almas, sus tres apariciones – Monte Gargano, Monte Saint Michael y Mausoleo de Adriano o Castillo de Sant’Angelo –, y milagros, como en San Miguel el Milagro en Nueva España. Las dos primeras escenas son las que gozan de mayor difusión, ello en parte a que los patronatos retoman sus atributos como recordatorio de sus respectivos oficios: armadura y espada para esgrimistas, maestros de armas, doradores, entre otros, y la balanza para cualquier oficio que haga uso de esta herramienta.³¹⁵

³¹³ Santiago Londoño Vélez, “Adopciones y transformaciones del Barroco” en *Pintura en América hispana. Tomo I. Siglos XVI al XVIII*, (Colombia: Luna Libros – Editorial Universidad del Rosario, 2012), p. 224.

³¹⁴ Mario Ávila Vivar, "La iconografía de San Miguel en las series angélicas" en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 28 (2016) p. 250. Recuperado de: https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/54494/Art_13.pdf?sequence=1&isAllowed=y

³¹⁵ *Ídem*.

3.1.1 Devoción a san Miguel en Nueva España

El historiador Antonio Rubial alude a que la imagen de un pueblo elegido en lucha contra el mal proviene del Antiguo Testamento, y fue una idea aceptada por pueblos guerreros cuya forma de vida resulta en dicha lucha.³¹⁶ Por ejemplo, en el siglo IX Carlomagno llevó a cabo una conversión masiva de los sajones, por medio de la imposición de la doctrina cristiana; también tenemos la invasión vikinga y húngara, así como los ataques musulmanes al Mediterráneo. Lo anterior, desembocó en un sentimiento de caos para nobles, campesinos, monasterios y otros sectores. Para Rubial, este contexto de violencia fue el que proveyó de mayor importancia a los guerreros como aquellos que protegen a la Iglesia y a los nobles.³¹⁷ Más allá del ámbito religioso, fueron las circunstancias políticas las que estimularon un mayor interés en los guerreros como medio para salvaguardar la vida. En la Edad Media, señores del siglo VIII se relacionaron con contingentes armados que, a cambio de protección, se les otorgaban tierras. Para este momento, se establece la reforma monástica de Cluny que forjó una *Militia Dei*, formada por hombres puros que oraban a Dios y, con dicha fuerza espiritual, lograrían vencer al mal.³¹⁸

En el año 1009, se difundió el rumor de que el príncipe de Babilonia había destruido el Santo sepulcro. A lo anterior, se sumaron eventos celestes como eclipses y cometas, hambrunas, epidemias y herejías que, se pensaba, eran señales divinas y, por ende, afectarían el rumbo del cristianismo. Para finales del milenio, en el imaginario religioso se esperaba el Apocalipsis y con ello la lucha de los hombres al lado de Dios, ya sea sosegando la ira divina con oraciones y ofrendas o, en casos más extremos, incitar las matanzas a judíos por parte de ermitaños y párrocos.³¹⁹ A este momento de incertidumbre, se suman las cruzadas, guerras religiosas impulsadas por la Iglesia católica. Entre las más sobresalientes tenemos la

³¹⁶ Antonio Rubial García, *El paraíso de los elegidos. una lectura de la historia cultural de la nueva España (1521 – 1804)*, (México: Fondo de Cultura Económica – Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), p. 18.

³¹⁷ *Ibidem.* p. 19.

³¹⁸ *Ídem.*

³¹⁹ *Ibidem.* p. 20.

promovida por Urbano II y sus sucesores, cuyo objetivo era «rescatar» aquellos lugares considerados Santos que estaban bajo el dominio de los turcos.³²⁰

La imagen religiosa, particularmente la de san Miguel arcángel, no fue reproducida por tanto tiempo atendiendo, únicamente, a la tradición y a la devoción; sino que, debido a múltiples circunstancias, otorga sentido al creyente y acude a él, ya sea de forma consciente o inconsciente. Por ejemplo, Antonio Rubial menciona que «[...] desde entonces, se premió con promesas celestiales la violencia que se ejercía contra los enemigos de la fe».³²¹ Por lo anterior, el arcángel se convirtió en una herramienta de defensa frente a los infieles, como Lutero y su Reforma o la religión de los naturales del Nuevo Mundo. En palabras de Rubial: «San Miguel y el demonio vencido como una sola figura que simbolizaba las fuerzas cósmicas en pugna, pues es que no se excluían, sino que se complementaban».³²²

En ciertas órdenes religiosas, se lleva a cabo una elección iconográfica específica. En conventos, la vida contemplativa forma parte de su día a día y, dentro del recinto, al momento de orar, las imágenes se convierten en un instrumento para acercarse a santos, la Virgen, ángeles y el mismo Jesucristo.³²³ El historiador Pablo Jesús Lorite Cruz, expone la devoción a san Miguel arcángel en los conventos de clarisas, presentes en la diócesis de Baeza – Jaén. Ésta es una orden femenina de la orden segunda de San Francisco, que le ofrece devoción al arcángel Miguel. Lo anterior, por la creencia de que fue él quien le dio a San Francisco sus estigmas.³²⁴

Dicha imagen fue plasmada en grabados a partir del siglo XV y, en ella, se presenta el santo arrodillado con las manos extendidas y el pecho abierto mostrando el corazón para recibir los estigmas. De hecho, la vida misma del San Francisco se relaciona de manera amplia con el arcángel. Se cuenta que éste peregrinó a Santiago de Compostela y al Monte

³²⁰ *Ibidem.* p. 21.

³²¹ *Ídem.*

³²² *Ibidem.* p. 81.

³²³ Pablo Jesús Lorite Cruz, "La devoción a San Miguel en los conventos de clarisas: desde los grandes retablos hasta las recónditas salas de labor." *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular: Simposium (XIX Edición) San Lorenzo del Escorial, 2 al 5 de septiembre.* Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011, p. 449 – 450.

³²⁴ *Ibidem.* p. 450.

Gargano, lugar donde apareció San Miguel sobre una piedra el 8 de mayo y, se cuenta, el arcángel le pidió que se edificara un templo para celebrarlo el 29 de septiembre. Además, las dos principales fiestas de san Miguel arcángel durante la Edad Media fueron el *Aparitio* y *Dedicato*.³²⁵ Desde fechas tempranas en Nueva España, San Miguel estuvo ligado a la lucha de los frailes contra la idolatría. Por otro lado, la narración del Apocalipsis fue ampliamente difundida durante el siglo XVI y, dentro de la imaginación del indígena, se veía como «[...] un ser alado venciendo a otro reptante [...] la guerra entre opuestos [...]»³²⁶ El culto a los arcángeles fue trascendental para los reinos españoles, llegando a nombrar su culto como el de los *Siete príncipes*. Sin embargo, esta devoción nació en Palermo gracias al sacerdote Antonio Lo Duca, quien descubrió pinturas de siete ángeles con sus nombres y atributos bajo pinturas de la Iglesia de Sant' Angelo al Cassero. Este culto se expandió primero a Roma, donde se construyó la Iglesia de Santa María de los ángeles y la imagen difundida de este culto fue la estampa de Hieronymus Wierix de 1610, copia del fresco encontrado en Palermo.³²⁷ [Ilustración 38.]



Ilustración 38. *Los siete Arcángeles*, Hieronymus Wierix, siglo XVII, estampa.³²⁸

³²⁵ *Ídem*.

³²⁶ Antonio Rubial García, *Op. Cit.* p. 110.

³²⁷ *Ídem*.

³²⁸ Imagen tomada de: <https://www.investigart.com/2020/06/02/los-siete-arcangeles-una-iconografia-al-servicio-del-poder/>

En el siglo XVII, jesuitas y franciscanos promovieron nuevas devociones como la de los Siete príncipes, donde además de los tres arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael, se sumaron los otros cuatro considerados apócrifos: Uriel, Sealtiel, Jeudiel y Baraquiel. Conviene señalar que fue un culto censurado por la Santa Inquisición, pero a pesar de ello, durante el siglo XVIII en la Nueva España, se extendió en la zona centro y del bajío, así como en los demás virreinos americanos.³²⁹ En el Antiguo Colegio de San Francisco Javier en Tepotzotlán, Estado de México, hoy Museo Nacional del Virreinato tenemos el siguiente ejemplo de una pintura de estos seres acompañados de la Santísima Trinidad, la Virgen y otros santos. En medio se ubica san Miguel con su portaestandarte, a su derecha san Gabriel con la azucena y a su izquierda san Rafael acompañando a Tobías. [Ilustración 39.]



Ilustración 39. *Los siete Arcángeles con la Santísima Trinidad y santos*, anónimo, siglo XVII, óleo sobre tela, Museo Nacional del Virreinato.³³⁰

San Miguel arcángel fue el santo patrono de la ciudad de Puebla desde su Fundación y se narra que, al menos desde 1561 en la fiesta anual del 28 de septiembre, se celebraba una fiesta – a la que Rubial compara con la fiesta del *Pendón*, llevada a cabo en la Ciudad de México. En Puebla, se trasladaba un «pendón real» de las casas del Cabildo a la Catedral y

³²⁹ Antonio Rubial García, *Op. Cit.*, p. 169.

³³⁰ Imagen tomada de: <http://www.mEDIATECA.INAH.GOB.MX/repositorio/islandora/object/pintura%3A2557>

al día siguiente se llevaba a cabo una misa solemne en la capilla de San Miguel que conmemoraba la fundación de la ciudad.³³¹

Por otro lado, a mediados del siglo XVII, el Cabildo de la ciudad estableció un mito fundador de la ciudad. Se cuenta que fray Julián Garcés, el primer obispo de Tlaxcala, tuvo un sueño donde observó a unos ángeles trazando el urbanismo poblano. Tal parece que, este mito fundador, se encuentra ligado con la veneración al arcángel Miguel que tenían los poblanos y los tlaxcaltecas, porque en este último lugar se encontraba un santuario que surgió a principios del siglo XVII cuando el arcángel se le apareció a un natural de Nativitas y había dejado un pozo de agua milagrosa. Este lugar se convirtió en un centro espiritual para los poblanos.³³² Respecto a este mito, se considera que el obispo Gutiérrez Bernardo de Quiroz fue el iniciador de este culto, porque recogió testimonios sobre la aparición. Su importancia fue tal que, para finales del siglo XVII, se registra la llegada de españoles e indios y, para el siglo XVIII, peregrinaciones desde Texcoco.³³³

3.1.2 Análisis de la obra *San Miguel Arcángel* de Luis Juárez

El título de la obra es *San Miguel Arcángel* y fue realizada por Luis Juárez en la primera mitad del siglo XVII, pero se desconoce el año exacto. Sus medidas son 172 centímetros de alto por 153 centímetros de largo, fue realizada en óleo sobre tela y, actualmente, se encuentra en el Museo Nacional de Arte (MUNAL). A finales del siglo pasado, las pinturas *San Miguel Arcángel* y *El Ángel de la Guarda* llegaron al Museo Nacional de Arte, dado que se encontraban en la Ex Pinacoteca Virreinal de San Diego.

La justificación del traslado de las pinturas, según la directora del museo Graciela de Reyes Retana, fue que las instalaciones eran idóneas para el cuidado y mantenimiento de las obras, cuestión que el recinto de San Diego no podía realizar. Otro de los objetivos de esta reubicación era la actualización de la historiografía del arte virreinal, la creación de un inventario y registro fotográfico, así como ofrecer un discurso histórico desde un espacio contemporáneo. Este proyecto de curaduría fue iniciado por Jaime Cuadriello y Rogelio Ruiz

³³¹ Antonio Rubial García, Op. Cit., p. 109.

³³² *Ibidem.* p. 178.

³³³ *Ibidem.* pp. 249 – 250.

Gomar. El proyecto inició con cuatro núcleos temáticos en las salas del año 2000: “Trasplante y asimilación del arte occidental”, “Sincretismo y manierismo en Nueva España (1550-1640)”, “Arte y religiosidad: los pintores del barroco novohispano (1640- 1720)” y “La pintura novohispana del siglo XVIII”.³³⁴

En el centro de la pintura se ubica el arcángel y a sus pies el demonio, justo en la parte inferior del cuadro. El arcángel lo arroja a la tierra y éste cae, mientras Miguel se posa sobre él. Éste viste indumentaria militar romana, porta una coraza azul de cuello rectangular, delineada con un bordado dorado, decorada con estrellas, el sol en la zona izquierda y la luna en la derecha. Esta última, oculta en parte por la manga abullonada naranja. La parte baja de la coraza tiene largas tiras llamadas pteriges que, al igual que el cuello, están delineadas por un bordado dorado. Bajo la coraza, porta una túnica naranja que llega arriba de las rodillas y una capa – estola roja y brillante que pasa por su hombro derecho y en medio de sus alas. Bajo su cintura también porta otra capa de color verde que llega hasta sus pies [Ilustración 40.].



Ilustración 40. Detalle de la vestimenta.

Calza un par de sandalias azules con detalles en dorado, la parte superior de éstas tienen un adorno en rojo y bajo las sandalias se observa una especie de medias blancas [Ilustración 41.]. En la cabeza usa una diadema dorada que tiene incrustaciones de piedras rojas [Ilustración 42.]. En el brazo derecho sostiene una lanza de madera con punta de metal

³³⁴ Memoria MUNAL 2000, (México: MUNAL – Patronato del Museo Nacional de Arte – CONACULTA – INBA, 2001) pp. 62 – 64.

que en el extremo superior tiene una filacteria, especie de banderola blanca con el lema QVIS VT DEVS [Ilustración 43.].



Ilustración 41. Detalle de las sandalias.



Ilustración 42. Detalle de la diadema y coraza.



Ilustración 43. Detalle de la filacteria con el lema QVIS VT DEVS.

El arcángel es presentado como un joven de tez blanca con rostro ovalado, frente amplia, cejas rubias, arqueadas y delgadas, ojos grandes y marrones, nariz respingada, mejillas rosadas y labios pequeños rojos. Con cabello rizado y rubio [Ilustración 44.].

Despliega unas alas grandes en tonos grises y marrones, sin embargo, Juárez detalla poco el plumaje de sus alas. Mientras que el demonio es de tez morena. La cara tiene forma ovalada, ojos grandes y negros, expresión de enojo, cejas espesas, nariz prominente, boca entreabierta, ligera barba, orejas puntiagudas, cabellera rizada y pelirroja [Ilustración 45.]. En manos y pies tiene garras negras y en la zona baja de la espalda comienza una cola escamosa y gris que se enrosca entre sus piernas. Despliega un par de alas que se asemejan a las de dragón en tonalidades negras y grises [Ilustración 47.], su pierna izquierda pisa un tronco, la pierna derecha y las manos están suspendidas en el aire [Ilustración 46.].



Ilustración 44. Detalle del rostro.



Ilustración 45. Detalle del rostro del demonio.



Ilustración 46. Detalle del rostro de garras y cola.



Ilustración 47. Detalle de las alas del demonio.

El rostro del demonio expresa ira, donde Juárez utilizó el recurso de las cejas fruncidas. Por su parte, el arcángel no presenta una expresión de victoria sobre su adversario, sino una mirada vacía al observar cayendo al demonio. La anatomía de los personajes no es precisa en ciertas partes, como el brazo izquierdo del arcángel que no corresponde con la vestimenta; es decir, la torcedura del codo, cuestión que observamos en el brazo derecho del demonio, donde el movimiento de la extremidad no resulta natural. El paisaje tras ellos consta de un cielo con rompimiento de gloria que abarca tres cuartos de la pintura mientras que, en la zona inferior, Juárez pintó un árbol, peñascos, el mar y lo que parece ser un tronco [Ilustración 48, 49 y 50].



Ilustración 48. Detalle de los peñascos y el paisaje.



Ilustración 49. Detalle del árbol y el tronco.



Ilustración 50. Detalle de uno de los rompimientos de gloria.

Juárez recurre a una composición horizontal con ejes verticales, pintó zonas de luz fragmentadas y de incierta procedencia para enfatizar los rompimientos de gloria y los colores brillantes en la vestimenta del arcángel, mientras que en el demonio los colores son en su mayoría opacos, al igual que en el paisaje tras ellos. Pese a que nuestro pintor pretende dar la sensación de movimiento en los ropajes, sin embargo, éstos se observan acartonados y los mismos personajes se ven estáticos, pues los movimientos son tensos, tanto en el arcángel como en el demonio. En el vestuario, se sitúan destellos para simular la brillantez de los ropajes y algunos detalles dorados que se ubican en las sandalias, coraza y la diadema que porta. Dado que Juárez enfatiza la lucha de estos dos personajes, el paisaje en el que se encuentran no goza de la suficiente atención y detalle. En el cielo, las nubes tienen mayor detalle, pero, si observamos la flora del lugar, son pinceladas verdes que pretenden ser plantas. El árbol no tiene detalles en las ramas, ni el tronco de éste; además, no se distingue del mismo terreno, mientras que el tronco que coloca a los pies del demonio es de color café. Por su parte, el mar se separa del cielo por una ligera línea blanca que simula el horizonte.

La paleta de Luis Juárez tiende a ser neutra en su mayoría, sin embargo, en la ropa del arcángel, específicamente en la capa – estola y en la manga, utiliza tonalidades brillantes. ¿podemos decir que nuestro pintor utiliza una paleta de colores brillantes pese a tener pocos elementos dónde lo aplicó? Por otro lado, utiliza colores neutros en esta pintura y se decanta por tonalidades frías, ello lo observamos tanto en el paisaje como en los cuerpos de los personajes. En cuanto a la utilización de luces y sombras, está bien logrado, si observamos la zona izquierda, la luz parte de este lugar en el cielo, mientras que en la zona derecha podemos observar las sombras que utiliza el pintor en los ropajes y en las piernas del arcángel, así como en el cuerpo del demonio.

En esta pintura, Juárez plasmó el pasaje bíblico del libro del Apocalipsis 12:7-9, cuya escena recrea cuando el arcángel Miguel lucha con Satanás:

Después hubo una gran batalla en el Cielo: Miguel y sus ángeles luchaban contra el dragón; y luchaban el dragón y sus ángeles; pero no prevalecieron, ni se halló ya lugar para ellos en el Cielo. Y fue lanzado fuera el gran dragón, la serpiente antigua, que se llama

diablo y Satanás, el cual engaña al mundo entero; fue arrojado a la tierra, y sus ángeles fueron arrojados con él.³³⁵

El evangelista san Juan se encontraba en la isla de Patmos y Jesucristo le reveló, por medio de visiones, lo que acontecerá en el fin de los tiempos.³³⁶ Según la visión, al sonar la última trompeta se escucharon voces del Cielo y éste se abrió, dejando ver el templo de Dios. Posteriormente, ya en el capítulo doce, se narra la aparición de una mujer en cinta con la luna bajo sus pies y quien portaba una corona de doce estrellas y la aparición del *Gran Dragón* que tenía siete cabezas, cada una con una diadema y diez cuernos, que, a su vez, se encontraba frente a la mujer para devorar al niño en cuanto naciera. La mujer huyó al desierto y después se desencadenó la batalla en el cielo del arcángel Miguel contra el Dragón, siendo éste arrojado junto a sus demonios, de nuevo, a la tierra. Posteriormente, san Juan menciona que escuchó una voz en el cielo que decía que, vencido el demonio, vendría la salvación y el poder de Dios. Sin embargo, el Dragón al darse cuenta de que fue arrojado, persiguió a la mujer y a su descendencia.

³³⁵ Apocalipsis 12: 7, 9.

³³⁶ *Íbid.*



Ilustración 51. *San Miguel Arcángel*, Luis Juárez, óleo sobre madera, primera mitad del siglo XVII, Nueva España, Museo Nacional de Arte (MUNAL).

3.1.3 Iconografía de san Miguel Arcángel

La personificación de los ángeles conllevó cierta dificultad en los primeros siglos del cristianismo porque en la Biblia hay imprecisiones respecto a su figura. Tuvieron que pasar siglos para que el Concilio de Letrán, efectuado en 1215, planteara que son espíritus, por ende, incorpóreos, pero entonces, ¿cómo representarlos? Ello derivó en que, al querer materializarlos en representaciones plásticas, se recurriera a la iconografía clásica, concretamente a las *nikés* griegas. Tal relación se observa en sarcófagos paleocristianos, donde “ángeles” sostienen coronas triunfales, al igual que las victorias antiguas.³³⁷

Caso especial resulta la figura de los arcángeles, pese a que han sido representados como seres humanizados con alas, al igual que los ángeles, poseen atributos que se relacionan con su historia: Miguel posee lanza o balanza [Apocalipsis 12, 7-9], Rafael un pescado por haber sanado a Tobías [Tobías, 6], Gabriel tiene la azucena que le lleva a la Virgen en la Anunciación [Lucas 1:26]. Según Réau, la iconografía de San Miguel expulsando a Satanás se crea a partir del siglo VII en una caverna del Monte Gargano, con la aparición de San Miguel en el lugar y, posteriormente, se difunde en sellos y miniaturas.³³⁸

Posteriormente, su iconografía adopta diversas formas. En Bizancio porta una clámide púrpura, es decir, una capa corta y ligera usada en el mundo antiguo por griegos y romanos, y también se le puede ver con el *loros* de la corte imperial. En Occidente, se le presenta, generalmente, con una túnica larga, cota de malla, casco de caballero y armas, ya sea una lanza o una espada, y colocando la frase *QVIS UT DEVS*, algunas veces en un escudo de cristal en la mano derecha y otras, sosteniendo la cabeza del dragón. Cabe aclarar que sus atributos pueden variar en función del contexto, como en la peregrinación marítima al monte Saint Michael, donde los fieles han agregado conchas como parte de su vestimenta, llegando a transformar la pechera al punto de adoptar forma de concha.³³⁹

³³⁷ Louis Réau, “Los ángeles” en *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. (España: Ediciones del Serbal, 1999) p. 56.

³³⁸ *Ibidem*. p. 73.

³³⁹ *Ibidem*. p. 70.

A fines de la Edad Media, Miguel se representó principalmente en dos iconografías: Combate con el Dragón y pesaje de almas, o en ocasiones puede verse la unión de ambas. Por ejemplo, en el *Retablo de la leyenda de San Miguel* [Ilustración 52.] realizado hacia 1440 por el Maestro de Arguis. En esta obra, no lleva la vestimenta romana con la que actualmente se le conoce, sino que viste túnica, en la mano derecha porta una espada y en la izquierda una balanza; a su izquierda se encuentra un demonio rojo, con alas puntiagudas, cuernos y escamas.



Ilustración 52. *Retablo de la leyenda de San Miguel*, Maestro de Arguis, 1440, temple sobre tabla, Museo del Prado.³⁴⁰

En cuanto a la figura del demonio a los pies de San Miguel hay dos iconografías que sobresalen. En la primera, el demonio representado como un ángel cayendo con rostro desagradable, alas en forma de murciélago y colores oscuros. En la segunda, es un ser híbrido, con torso y rostro humano, pero con una cola serpentiforme enroscada. Para el siglo XVI, la escena de san Miguel y el demonio integra otras connotaciones. La Iglesia promovió esta imagen en específico, ya que reflejaba el combate que el catolicismo sostenía con el islam,

³⁴⁰ Imagen tomada de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/retablo-de-la-leyenda-de-san-miguel/83b9d84f-2347-4812-9a36-b1e70c7cee2a>

el protestantismo y la religión de los naturales en el Nuevo Mundo.³⁴¹ Ya en la Edad Moderna se le representa de un modo más humanizado al demonio, como lo podemos encontrar a principios XVI en la obra de Rafael de 1518, [Ilustración 53.] donde se observa un demonio con cuernos y con el torso de un hombre, mientras que la parte inferior tiene una cola enroscada y mantiene sus alas de tipo murciélago. Un modelo semejante lo adopta Guido Reni, sin embargo, no agrega los cuernos [Ilustración 54.].

En ambos, San Miguel se encuentra en posición de ataque, viste una coraza militar romana y sus alas están desplegadas. En ocasiones, lleva espada y en otras, una lanza, con las cuales somete al demonio que se ubica a sus pies. Mientras que en la obra de Rafael el demonio es presentado de forma antropomorfa y con una cola enroscada, en la obra de Reni el demonio forma parte de la segunda clasificación mencionada anteriormente, un ser híbrido, con torso y rostro humano, pero con una cola serpentiforme enroscada.

³⁴¹ Antonio Rubial García, “El peligro de idolatrar. El papel de las imágenes en el cristianismo medieval y moderno” en *La función de las imágenes en el catolicismo novohispano*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor, 2018) p. 50.



Ilustración 53. *San Miguel derrota a Satanás*, Rafael Sanzio, 1518, óleo sobre tabla, Museo del Louvre.³⁴²

342

Imagen tomada de: [https://es.wikipedia.org/wiki/San_Miguel_\(Rafael,_1518\)#/media/Archivo:Le_Grand_Saint_Michel,_by_Raffaello_Sanzio,_from_C2RMF_retouched.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/San_Miguel_(Rafael,_1518)#/media/Archivo:Le_Grand_Saint_Michel,_by_Raffaello_Sanzio,_from_C2RMF_retouched.jpg)



Ilustración 54. *San Miguel*, Guido Reni, siglo XVII, óleo sobre lienzo, Museo del Prado.³⁴³

Para el caso novohispano, sobresale la iconografía del pintor flamenco Martín de Vos. El diseño de *San Miguel venciendo al demonio* [Ilustración 55.] fue grabado por Hieronymus Wierix uno de los más importantes grabadores de Amberes, y publicado por Adriaen Huybrechts (o Huberti), editor activo en Amberes.³⁴⁴ En este grabado, Miguel está parado sobre el demonio. Tiene la vestimenta militar romana, alas abiertas, en la mano derecha tiene su lema QVIS VT DEVS, mientras que en la mano izquierda sostiene la palma de la victoria. Arriba del arcángel aparecen ocho pequeñas cabezas de querubines que lo rodean haciéndole marco junto con nubes.

³⁴³ Imagen tomada de:

https://es.wikipedia.org/wiki/Guido_Reni#/media/Archivo:GuidoReni_MichaelDefeatsSatan.jpg

³⁴⁴ César Esponda de la Campa y Orlando Hernández-Ying, "El Arcángel San Miguel de Martín de Vos como fuente visual en la pintura de los reinos de la monarquía hispana." *Atrio: Revista de Historia del Arte* 20 (2014): pp. 8 – 23.



Ilustración 55. *San Miguel venciendo al demonio*, grabado por Hieronymus Wierix, 1584.³⁴⁵

La pintura del flamenco Martín de Vos fue destinada al templo franciscano de San Buenaventura en Cuautitlán, en ella se representa un demonio híbrido con alas emplumadas y en la mitad se observa al monstruo serpentiforme. Fue tal la fascinación por este modelo, que se difundió la estampa grabada por Hieronymus Wierix en 1584.³⁴⁶ Lo que, a decir de Olivares, se inserta en el discurso militante contrarreformista del siglo XVI, donde san Miguel luchando con el demonio representaba a la Iglesia católica luchando contra los protestantes.³⁴⁷ Por otro lado, Jan Białostocki menciona que este modelo «[...] tiene como esquema compositivo fundamental la fórmula basada en el llamado *pisotón triunfal*, acto ritual mediante el cual el vencedor se sitúa por encima del vencido humillado y derrotado y pisoteándoles en señal de victoria.»³⁴⁸

Si bien, podemos encontrar escenas similares en las religiones antiguas, las fuentes literarias cristianas lo encuentran en el Antiguo Testamento especialmente el salmo 110,1

³⁴⁵ Imagen tomada de:

<https://rio.upo.es/xmlui/bitstream/handle/10433/2604/1941-6133-1-SM.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

³⁴⁶ Eric Olivares Torres, “Imágenes y significados del demonio serpentiforme en el tipo iconográfico de San Miguel combatiente”, p. 31.

³⁴⁷ *Ibidem*. p. 32.

³⁴⁸ Jan Białostocki, citado por Enric Olivares Torres, *Op. Cit.* p. 33.

«Oráculo de Yahveh a mi Señor: “siéntate a mí diestra, hasta que haga de tus enemigos estrado de tus pies”.»³⁴⁹ Asimismo, Francisco Pacheco (1564 -1644) pintor y tratadista de arte español en su obra *Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza* comenta la escena del Juicio Final y la iconografía que debía seguir el arcángel Miguel:

El San Miguel hace figura de capitán general, armado a lo romano de su coracina y grevas, con morrión de varias plumas, con bastón en la mano derecha y espada ceñida, con ademán airoso y bizarro, y ropajes de lindos colores. En ponerlo aquí se siguió el voto del maestro Francisco de Medina, por los apellidos y oficios que tiene. Llámase Preósito y Príncipe de la Iglesia, primado del Cielo, cabeza de todos los ángeles, alférez mayor del Supremo Emperador, capitán fortísimo recibidor de las almas y juez de ellas, vencedor del gran dragón, y a quien toca acabar la batalla que comenzó en el Cielo, encerrando al demonio para siempre, y executando el mandato y decreto del eterno juez. Y si es capitán de la Iglesia, tenga bastón y cargo de los exércitos della, como dice un docto moderno. Llámense los ángeles soldados, militia coelestis, del Señor de los exércitos, y dellos es capitán S. Miguel, de manera que le toca, justamente, hacer este oficio por muchas causas y razones.³⁵⁰

Los cambios en la representación tradicional de San Miguel, a partir del siglo XVI, se dieron más acorde a las indicaciones del Concilio de Trento. Se dejaron de lado algunas iconografías utilizadas durante la Edad Media, como aquella pesando las almas en una balanza porque, como argumentaba fray Hortensio Félix Paravicino, «Y en verdad, que como se expurgan libros, sería bien expurgar pinturas [...] San Miguel no pesa unos con otros, sino buenas, y malas obras, culpas, y satisfacciones [...]».³⁵¹ Por otro lado, me parece importante mencionar la interpretación de Antonio Rubial respecto a la pintura de San Miguel.

Luis Juárez pintaba a principios del siglo XVII un lienzo en el que un rubicundo arcángel san Miguel vence a un Satanás con facciones indígenas; detrás de esta obra podemos encontrar una definición del cristianismo muy novohispana,

³⁴⁹ Salmo 110, 1.

³⁵⁰ Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*. Citado por Ávila Vivar, Mario. "La iconografía de San Miguel en las series angélicas" en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 28 (2016) p. 248.

³⁵¹ *Ibidem*. P. 249.

en la que se ha plantado el musulmán y el protestante del Viejo Mundo, por el idólatra del nuevo. En el cuadro, además, la lucha no se lleva a cabo en el ámbito celeste previo a la creación del cosmos, sino en una tierra con árboles y montañas, con lo que se hacía referencia a un hecho actual [...].³⁵²

Es una interpretación de la obra muy interesante, establece una apropiación cultural novohispana donde el indígena representa la idolatría de tiempos pasados. Sin embargo, no comparto dicha argumentación. En primera instancia, nos insertamos en una iconografía muy difundida tanto en América como en Europa y, como hemos leído en páginas anteriores, la construcción del demonio fue resultado de múltiples fuentes antiguas, medievales y padres de la Iglesia y algunos otros religiosos, además de los mismos creyentes.

En otras palabras, el demonio que pintó Juárez en su obra pertenece al arquetipo medieval y renacentista que hemos tratado, por ende, el observar «facciones indígenas» no logra explicar la lucha contra la idolatría de los naturales. Por otro lado, la pintura fue realizada en la primera mitad del siglo XVII, casi un siglo después de la evangelización en Nueva España. Si bien, no todo el territorio estaba evangelizado y encontramos a naturales del norte y sur que no habían sido convertidos al cristianismo, no se explica que el demonio se relacione con los indígenas. Al contrario, de ser así, pienso, se hubiera plasmado la imagen de algún dios mesoamericano u otro tipo de simbología que se relaciona con el México Antiguo.

³⁵² Antonio Rubial García, *El paraíso de los elegidos. una lectura de la historia cultural de la nueva España (1521 – 1804)*, (México: Fondo de Cultura Económica – Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), p. 184.

Así toman los ángeles los trajes: ya de capitanes, ya de soldados armados, ya de caminantes, ya de peregrinos, ya de guías y pastores, ya de guardas y executores de la divina justicia, ya de embaxadores y mensajeros de alegres nuevas, ya de consoladores, ya de músicos, acomodando los intrumentos convenientes a cada exercicio de éstos.

Francisco Pacheco

3.2 El Ángel de la guarda

La devoción al ángel guardián parece que no fue tan trascendental como el fervor religioso a la Virgen, los arcángeles, Cristo o la Trinidad, por ello existe un problema al encontrar fuentes que nos arrojen información sobre el culto a los ángeles y, en particular, al ángel de la guarda. Son pocos los ejemplos que tenemos de él en pinturas, grabados, esculturas, o escritos donde nos hablen de la devoción a éstos. En palabras de Cécile Vincent – Cassy, fue a partir del Concilio de Trento que los países católicos expanden la devoción angélica y hay un enriquecimiento de nuevas figuras.

De manera particular, el culto a los arcángeles – incluidos los apócrifos – y el ángel de la guarda. Según Vincent – Cassy, se relaciona a santa Francisca Romana y a san Francisco de Sales – Francia e Italia respectivamente – y a los jesuitas como los responsables de su difusión.³⁵³ El culto se instituyó en el Catecismo de Pío V en 1566, pero fue hasta 1615 que los ángeles se difunden en las iglesias gracias al oficio del Papa Pablo V, el 2 de octubre en el *Rituale Romanum*. Sin embargo, su fiesta es solemnizada hasta 1670 por el Papa Clemente X.³⁵⁴

La devoción de este ángel se inicia a principios del siglo XVI en Francia, concretamente en la comunidad de Rodez. El culto lo principia el sacerdote François d’Estaing, quien, según cuenta la historia, mientras se terminaba de construir el campanario de su iglesia imaginó una capilla mística a los ángeles guardianes. Ello conllevó a que escribiera un oficio pidiendo la aprobación de la fiesta a los ángeles, a lo que el papado, con León X, permitió. Posteriormente, el 3 de junio de 1526 se celebró la primera misa en su

³⁵³ Cécile Vincent – Cassy, “Puesta en escena de los ángeles en la España del siglo XVII. Entre arte dramático y artes pictóricas”. Atrio. Revista De Historia Del Arte, n.º 13-14 (marzo). Sevilla, 2008, p. 168. Recuperado de: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atricio/article/view/585>

³⁵⁴ *Ídem*.

honor, a la cual asistieron un gran número de fieles. La devoción se difundió en el siglo XVI y, para el siglo XVII, el papado lo consagró a la Iglesia universal y se les dedicaron capillas.³⁵⁵ A la par, existía un diablo que se dedicaba a tentar al creyente y estaba en constante lucha con el ángel de la guarda.³⁵⁶

El fervor religioso a estos seres prosperó gracias a la Orden de los Jesuitas, éstos estimularon la creación de cofradías del ángel de la guarda. Jesuitas como Roberto Belarmino y su discípulo Luis Gonzaga, difundieron el culto por medio de unas meditaciones que promovieron una entrega total a su guía.³⁵⁷ A partir de ello, en sus colegios se fundaron congregaciones al ángel guardián y se asociaba su culto con la castidad que debían guardar los estudiantes al protegerlos de tentaciones y peligros.³⁵⁸ O bien, el jesuita Francesco Albertini da Catanzaro en 1612 presentó el *Trattato dell'Angelo Custode*. En Nueva España, los ángeles fueron patronos de gremios de pasteleros, loneleros, confiteros, mecaleros, laloneros, cereros y figoneros.³⁵⁹

³⁵⁵ Emile Mâle, *Op. Cit.*, p. 310.

³⁵⁶ Jérôme Baschet, “Alma y cuerpo en el Occidente medieval: una dualidad dinámica, entre pluralidad y dualismo” en Jérôme Baschet, Pedro Pitarch, Mario H. Ruz. *Encuentros de almas y cuerpos, entre Europa medieval y mundo mesoamericano*, (México: Universidad Autónoma de Chiapas, 1999), p. 8. Recuperado de: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00519972/document>

³⁵⁷ *Ibidem.* p. 170.

³⁵⁸ *Ídem.*

³⁵⁹ Antonio Rubial García, *El cristianismo en Nueva España. Catequesis, fiesta, milagros y represión*, (México: Fondo de Cultura Económica – Universidad Nacional Autónoma de México, 2020), pp. 158 – 159.

3.2.1 Devoción al Ángel Guardián en Nueva España

El modelo que se retomó para representar al ángel de la guarda fue *Rafael guiando a Tobías*. Según la cita bíblica en el Libro de Tobías 6: 2 – 6.

Partió el muchacho en compañía del ángel, y el perro les seguía. Yendo de camino, aconteció que una noche acamparon junto al río Tigris. Bajó el muchacho al río a lavarse los pies, cuando saltó del agua un gran pez que quería devorar el pie del muchacho. Este gritó, pero el ángel le dijo: ¡Agarra el pez y tenlo bien sujeto! El muchacho se apoderó del pez y lo arrastró a tierra.³⁶⁰

Como se observa, este pasaje bíblico propone un modelo angélico donde el arcángel Rafael acompaña y protege al pequeño Tobías. En otras palabras, fue un ser socorrido por el cuidado que daba al fiel; por su parte, el tratadista Martín de Roa escribió *Beneficios del Santo Ángel de nuestra guarda* y en él menciona que el ángel es un ser etéreo, cercano a Dios cuya labor es la comunicación entre Dios y los hombres, tal y como se pensaba siglos atrás con los ángeles, en general, según los padres de la Iglesia:

[...] es una criatura nobilissima, en quien puso Dios los primores de su altissima sabiduria; en quien echó el sello de la lindeza de sus criaturas, una naturaleza, una sustancia espiritual, sin mezcla alguna de corrupcion, agena de toda conpostura de tierra, libre de todo pecho de muerte, sin pesadunbre ni passiones de cuerpo, porque no lo tiene [...] Un espejo resplandeciente de la Soberana Alteza, en quien sienpre reverbera la luz ardiente de la divina esencia, a quien sin cesar, tienen abiertos los ojos en gozosa contemplación de los infinitos bienes, que encierra, i les comunica, i nos comunica a los onbres.³⁶¹

En cuanto a su imagen y forma de representarlos, el sevillano Francisco Pacheco en su tratado *Arte de la pintura* de 1649, indica la forma de pintar a los ángeles de la siguiente forma:

³⁶⁰ Libro de Tobías 6: 2 – 6.

³⁶¹ Martín de Roa, *Beneficios del Santo Ángel de la Guarda*, Córdoba, Salvador de Cea Tesa, 1632, Capítulo II: Que suerte de personas sean los santos Ángeles de nuestra Guarda, su naturaleza, sus calidades, i estado. fol. 3v. Citado por Cécile Vincent – Cassy, p. 164.

Hanse de pintar ordinariamente con alas hermosísimas de varios colores, imitadas del natural; y es alabada esta pintura de San Crisóstomo, no porque Dios los haya criado con ellos, sino para dar a entender su levantado ser, la agilidad y presteza de que están dotados, cómo baxan del Cielo libres de toda pesadumbre corpórea y tienen siempre fixas sus mentes en Dios; entre nubes, porque el Cielo es su propia morada y para que nos comuniquen, templadamente, la inaccesible luz de que gozan.³⁶²

No se instaure de forma contundente su representación, en el imaginario de la época ya se había establecido su iconografía, sin embargo, el sevillano promueve la importancia de las alas, siendo éste, el rasgo más representativo de ellos. Como mencioné al inicio del apartado, recurrí al teatro español como fuente para ubicar menciones o cómo los autores interpretaban la presencia de los ángeles guardianes en la tierra. En la obra de *Santa Casilda* de 1620, atribuida a Lope de Vega, se encuentra una escena sobre la batalla entre el ángel y el demonio, donde este último busca tentar a la santa. Por ello, el ángel pretende alejarlo de ella y termina ganando. En otra obra de Lope de Vega, *La mayor corona*, el ángel es interpretado como aquel ser consolador del protagonista, Hermenegildo:

ÁNGEL

¡Vuelve, serpiente fiera,
al tremendo lugar donde saliste
y el tormento te espera!

DEMONIO

¡Vencísteme, Casilda, tú venciste!³⁶³

Otra obra que incluye al ángel guardián es *La Santa Juana* de 1613 de Tirso de Molina. En estos ejemplos del teatro español, los ángeles y, en particular, el ángel guardián es un ser que acompaña al hombre y, además de guiarle en su vida, le consuela en momentos

³⁶² Francisco Pacheco, *El Arte de la pintura*, ed. Bassegoda i Hugas, B., Adiciones a algunas imágenes, capítulo XI, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 570. Citado por Cécile Vincent – Cassy, p. 165.

³⁶³ Félix Lope de Vega Carpio, *Santa Casilda*, en *Ibidem*, pág. 601. Citado por Cécile Vincent – Cassy, p. 166.

difíciles. Para Tirso, es fundamental hablar con él para tener una mejor comunicación, y al igual que el ángel de Lope de Vega, el ángel guardián busca consolar al creyente:

ÁNGEL

El ángel soy de tu guarda,
que he venido a consolarte;
yo propio he de levantarte.

[...]

ÁNGEL

Dios quiere que hables conmigo,
siempre que hablarme quisieres,
dondequiera que estuvieres
y como a hermano y amigo
me veas y comuniques.”³⁶⁴

Este tipo de ángeles son seres que acompañan al creyente desde el momento en que viene al mundo, le cuidan en el transcurso de su vida, le aparta de la muerte y tentaciones e intercede ante Dios llevando sus oraciones. Al final de su vida, le acompaña en la muerte, le consuela en el Purgatorio y espera junto al condenado el Día del Juicio Final.³⁶⁵ Aunque cabe aclarar que en un primer momento los hombres que tienen derecho a la ayuda del ángel son los santos, mártires y profetas, es decir, aquellos que tienen un vínculo más cercano con Dios.³⁶⁶ Posteriormente, se amplió la ayuda del ángel para ser el protector de los niños y trabajadores de la construcción, hasta que finalmente se extendió a todo aquel creyente católico. «La oposición entre diablo y ángel sigue siendo una vía de representación no sólo pertinaz sino eficaz para mover los ánimos de los fieles».³⁶⁷

³⁶⁴ Tirso de Molina, *La Santa Juana, primera parte*, en González Ruiz, N., *Ibidem*, pp. 853-854. Citado por Cécile Vincent – Cassy, pp. 172 – 173.

³⁶⁵ Emile Mâle, “Las nuevas devociones” en *El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del s. XVI y de los ss. XVII y XVIII*. (España: Encuentro, 2002) pp. 310-311.

³⁶⁶ Louis Réau, “Dios y la creación. Los ángeles” en *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento Tomo I*. (España: Ediciones del Serbal, 1999), p. 55.

³⁶⁷ Antonio Rubial García, *Op. Cit.* p. 165.

3.2.2 Análisis del *Ángel de la Guarda* de Luis Juárez

La segunda obra que se analizará se llama *El Ángel de la Guarda* y fue realizada por Luis Juárez en la primera mitad del siglo XVII, pero se desconoce su fecha exacta. Sus medidas son 174 centímetros de alto por 150 centímetros de ancho, fue realizada en óleo sobre madera y al igual que la pintura anterior, se encuentra en el Museo Nacional de Arte (MUNAL). En el centro se observa un ángel que acompaña a un infante que está parado sobre un orbe y le cuida de un demonio al acecho y una mujer que se encuentran en la zona izquierda de la parte inferior.

El ángel viste una túnica roja que deja al descubierto parte del pecho y llega a la altura de las rodillas, pero en el hombro derecho del ángel tenemos una decoración cuyo recurso también se utiliza en las sandalias. En la cintura se ubica una especie de cinto amarillo cuya decoración consta de líneas con un verde más potente, y en los extremos de la tela se hallan hilos dorados [Ilustración 56.]. Calza sandalias amarillas que en la parte de arriba se encuentran decoradas con tela rosada y un detalle de encaje blanco tras de esta tela [Ilustración 57.].

En la parte derecha del cuadro se encuentra el infante parado sobre un orbe azul que tiene una cinta con símbolos dorados, que parecieran ser los signos del zodiaco [Ilustración 58.]. Está vestido a la usanza española, esto es, un traje con capa y calzón corto. Viste mangas de color rosado, lleva un cinturón color negro, medias debajo de las rodillas con moño en el extremo superior y zapatos negros decorados con un moño rojo. Su ropaje tiene un rico bordado rojo y blanco en las mangas, mientras que en el cuello y muñecas tiene una gola blanca. La mano derecha está levantada, señalando al ángel de la guarda; mientras que en la mano izquierda sujeta un sombrero negro decorado con una cinta dorada y, lo que pareciera, ser una flor roja. [Ilustración 59.]



Ilustración 56. Detalle de la vestimenta del ángel.



Ilustración 57. Detalle de las sandalias del ángel.



Ilustración 58. Detalle de la vestimenta del infante.



Ilustración 59. Detalle del orbe.

En la esquina del cuadro se ubica la mujer con un peinado que acompaña con un velo, un adorno rojo que parecieran plumas y una joya en la parte media. Lleva un collar de dos vueltas y aretes de perlas; la zona del pecho está descubierta, por lo que se observa el seno derecho y se aprecia de manera parcial la utilización de un vestido blanco [Ilustración 60.]. Mientras que el demonio a su lado se encuentra desnudo sostiene una guadaña con mango de madera para atrapar al infante. En la escena, Juárez pintó un fondo donde la zona superior goza de un cielo con amplios rayos de luz, mayormente del lado derecho, así como una vegetación frondosa y un árbol en la tierra. Un paisaje similar lo tenemos en la pintura *San Miguel Arcángel*, pero en ésta el paisaje se encuentran mucho más detallado [Ilustración 61.].



Ilustración 60. Detalle de la vestimenta de la dama.



Ilustración 61. Detalle del paisaje.

Por su parte, Juárez pinta al ángel con un rostro ovalado – semejante al pintado en la obra *San Miguel Arcángel* – tez blanca, mirada en dirección a la izquierda hacia el niño, cabello rizado de tonos rubios y rojizos, cejas delgadas y rubias, ojos pequeños, nariz respingada, mejillas rosadas, labios delgados y rojizos [Ilustración 62.]. Posee un par de alas de tonalidades cálidas: amarillo, naranja y marrón. Con la mano izquierda señala el cielo y en la mano derecha sostiene una espada flamígera, con el mango negro. El pie derecho da un paso al frente y con tal postura bloquea a los personajes inferiores.

En cuanto al físico del infante, es de tez blanca, cabello castaño y corto, ojos grandes donde la mirada se encuentra con la del espectador, nariz respingada, mejillas rosadas, labios delgados y rojos. Juárez lo pinta de manera rígida, mientras que el ángel tiene mayor soltura y delicadeza. El demonio es plasmado con cabello negro, en la frente se asoma un pequeño cuerno de color blanco, tiene cejas gruesas, nariz ancha, orejas alargadas y puntiagudas. El tono de piel es moreno con tonos rojizos, posee un cuerpo con gran musculatura y en sus manos se observan garras negras [Ilustración 63.].



Ilustración 62. Detalle del rostro del Ángel de la guarda.



Ilustración 63. Detalle del rostro del demonio.

Contrario a la pintura anterior, ésta tiene una paleta de colores con tonos cálidos y brillantes. En específico, estos últimos los observamos en los ropajes del ángel guardián y los colores que usa en la vestimenta del infante resultan concordar con ciertas vestimentas de la época. Por otro lado, dado que se desconoce la fecha exacta de elaboración no sabemos qué pintura fue producida primero o en cuál se basó Juárez para copiar el paisaje dado que es eso, una copia, pues pese a que en *San Miguel Arcángel* se observa con más detalle el mar, en esta pintura igual se encuentra tras ellos. En las luces y sombras repite la luminosidad en la parte de la zona izquierda y en la derecha mayor oscuridad.

La pintura forma parte de la categoría de donantes. En la parte izquierda se encuentra un niño, vestido a la usanza española, parado sobre un orbe y al parecer, éste con signos del zodiaco. Desafortunadamente, el desgaste de esta zona no permite observar con detalle qué

signos aparecen en él. La utilización del zodiaco como representación de carácter filosófico – moral aparece desde el Renacimiento, pero sólo utilizado por soberanos, papas y líderes.³⁶⁸ En este caso, representa el poder de la familia que mandó a hacer este cuadro, y el poder que el infante tiene. Otras iconografías hacen evidente el mal, incluyendo a la muerte y el demonio, unas veces este último presentado como la boca del Leviatán y otras, manteniendo la tradición de un ser deforme, con cuernos y cola y portando un gancho con el que tomará al niño. En el caso de esta obra, en la zona inferior están el demonio y la mujer representando el mal, y siendo alejados por el ángel guardián.

El demonio es un ser deforme y de color oscuro, que porta un gancho y a su lado, una mujer. Esta última representando el pecado; se sexualiza su figura ya que se le pinta con un seno descubierto y su pezón, siendo ataviada con joyas y finas ropas. Lo anterior a fin de representar la lujuria y la avaricia. Cabe recordar que la mujer como símbolo del pecado tiene sus raíces desde el atropello cometido por Eva al tomar el fruto, pero inclusive algunos teólogos como Tertuliano de Cartago (160-220 d.C.) relaciona a la mujer como fuente de tentación, y, por ende, del pecado de los hombres.

³⁶⁸ Matilde Battistini, “Tempo. Zodiaco” en *Simboli e Allegorie*. (Milano: Electa, 2002) p. 30.



Ilustración 64. *El Ángel de la guarda*, Luis Juárez, óleo sobre madera, primera mitad del siglo XVII, Nueva España, Museo Nacional de Arte (MUNAL).

3.2.3 Iconografía del Ángel de la guarda

Desde el siglo XV se extendió la imagen del arcángel Rafael en compañía de Tobías y un perro, esta imagen se asoció con la alegoría del regreso y para 1507, Tiziano Vecelli pintó la obra *Rafael y Tobías* [Ilustración 65.]. Se le consideró como el patrono de los viajeros y protector de los adolescentes que dejaban la casa de sus padres, puesto que les alejaba de las tentaciones. En lo respectivo a la representación del ángel de la guarda, según Mâle, hay dos variantes.³⁶⁹ La primera, es la imagen de un ángel que lleva de la mano a un niño pequeño, generalmente, pero también se observan adolescentes, por la creencia éste acompaña a la persona desde que nace.

En la escena se observa que avanzan por un camino y el ángel levanta la mano, en otras ocasiones no toca el suelo, entre los grabados que se propagaron se encuentra el de Cornelis Galle, *Angelus Custos*, de finales del siglo XVI. [Ilustración 66.]. La segunda variación es la del ángel que protege al niño del demonio, por ende, se le representa en ocasiones con una armadura y el demonio con alguna hoz o herramienta que permita llevar consigo al infante. Hieronymus Wierix lo plasma en el grabado el *Niño y el Ángel de la Guarda* [Ilustración 67.] En la obra de Luis Juárez observamos esta segunda variación, pero además se integra un cuarto personaje que es la mujer que se encuentra en una esquina de la composición.

³⁶⁹ Emile Mâle, *Op. Cit.*, p. 286.



Ilustración 65. *Rafael y Tobías*, Tiziano Vecellio Titian, 1507, óleo sobre tela, Gallerie dell'accademia di Venezia.³⁷⁰



Ilustración 66. *Angelus Custos*, Cornelis Galle, finales del siglo XVI.³⁷¹

³⁷⁰ Imagen tomada de:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Accademia - Archangel Raphael and Tobit by Titian.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Accademia_-_Archangel_Raphael_and_Tobit_by_Titian.jpg)

³⁷¹ Imagen tomada de: <https://www.pinterest.com.mx/pin/41095415337012924/>



Ilustración 67. *Niño y el Ángel de la Guarda*, Hieronymus Wierix. siglo XVII.³⁷²

3.3 *San Miguel Arcángel y el Ángel de la Guarda* en el Museo Nacional de Arte

Hacia finales del siglo XX, las pinturas que he analizado llegaron al Museo Nacional de Arte, pues su origen era la Ex Pinacoteca Virreinal de San Diego. La justificación del traslado de las obras dada por la entonces directora del museo, Graciela de Reyes Retana, fue que las instalaciones eran idóneas para el cuidado y mantenimiento de las obras, ya que el recinto de San Diego no podía con tal tarea. También se dijo que esta reubicación permitiría la actualización de la historiografía del arte virreinal, la creación de un inventario y registro fotográfico, así como dar un discurso histórico desde un espacio contemporáneo. Este proyecto de curaduría fue iniciado por Jaime Cuadriello y Rogelio Ruiz Gomar. Teniendo cuatro núcleos temáticos en las salas del año 2000: “Trasplante y asimilación del arte occidental”, “Sincretismo y manierismo en Nueva España (1550- 1640)”, “Arte y

³⁷² Imagen tomada de: <https://www.liveauctioneers.com/price-guide/hieronymus-wierix/10453/>

religiosidad: los pintores del barroco novohispano (1640- 1720)”, y “La pintura novohispana del siglo XVIII”.³⁷³

Se accedió al archivo del Museo Nacional de Arte (MUNAL), ello para obtener información del estado actual de las pinturas, tanto en exposiciones como en la restauración de estas. En primer lugar, se encontró que la pintura que hoy conocemos como *San Miguel Arcángel* fue denominada – al menos en el inventario – como *La Caída de Luzbel* de autor anónimo y junto con la pintura *El Ángel de la Guarda* formaron parte del *Plan de Restauro 2012*. Para ello se consultó al Centro Nacional Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM) para realizar una evaluación respecto al estado de las obras, costo de restauración y la valuación de éstas. Para la obra *San Miguel Arcángel* la restauración se llevó a cabo en el 2011, teniendo un costo de \$15, 677. 00 MX, sin embargo, para esta obra no se encontró algún registro del estado de conservación.

Para la pintura *El Ángel de la Guarda*, el tiempo que se estimó fue de 45 días para la intervención de seis especialistas y con un costo de \$8, 248.00 MX por concepto de recursos materiales.³⁷⁴ Puesto que la obra se encontraba en exhibición, no fue posible el análisis de la parte trasera, ello derivó en que su estudio estuviera incompleto, por ende, sólo se encontró que tenía ataques de xilófagos – principales agentes degradadores de la madera. Desafortunadamente, el dictamen del estado de conservación estipula que se ha debilitado la madera y que la capa pictórica presenta faltantes milimétricos en toda la superficie, zonas con pérdidas de plano, zonas de escamaciones en peligro de pérdida, entre otras.

Finalmente, en 2014 el Canal de Isabel II en participación con la Real Academia de la Historia de Madrid, solicitó al Museo, el préstamo de diversas obras para la exposición *Hernán Cortés, puente entre dos mundos*,³⁷⁵ entre las que se ubica la pintura *El Ángel de la*

³⁷³ Memoria MUNAL 2000, (México: MUNAL – Patronato del Museo Nacional de Arte – CONACULTA – INBA, 2001) pp. 62 – 64.

³⁷⁴ Al estar la pintura en proceso de restauración, se decidió el ingreso, en su lugar, de otra pintura de Luis Juárez, *La Anunciación*.

³⁷⁵ “Hernán Cortés conquista Madrid” en *EL PAÍS*. (Madrid, 11 noviembre 2014) recuperado de: https://elpais.com/ccaa/2014/11/11/madrid/1415719702_802547.html

Guarda.³⁷⁶ El objetivo de dicha exposición fue dar a conocer aquellas expresiones culturales que se dieron a raíz de la llegada del conquistador al Nuevo Mundo. Por ello, se incluyeron obras mesoamericanas de la cultura mexicana y novohispanas. La muestra, llevada a cabo del 28 de noviembre de 2014 al 6 de mayo de 2015, incluyó 400 obras de 47 centros nacionales e internacionales, con préstamo de otros museos mexicanos como: Museo Nacional de Antropología, Museo Templo Mayor, Museo Franz Mayer, entre otros.

Resulta importante conocer la historia de las obras, su materialidad, técnica e iconografía y los detalles de su estado actual. Por ello, resulta fundamental ahondar en la historia de las pinturas en el recinto que las alberga hoy, el Museo Nacional de Arte. Si bien, los detalles de cada uno de los recintos donde estuvieron no han llegado a nuestros y eventualmente es información que se ha perdido, hoy conocemos que las pinturas, formaron parte de las Galerías de la Academia de San Carlos, posiblemente, y tiempo después de la Ex Pinacoteca Virreinal de San Diego, finalmente terminaron en el MUNAL.

El MUNAL fue inaugurado en 1982 y el discurso que manejó en sus inicios fue la trayectoria del arte mexicano en sus diversas etapas: arte mesoamericano, novohispano, Academia de San Carlos, artistas viajeros, pintura religiosa del siglo XIX, pintura de historia, costumbrismo, retrato, y escultura. Entre 1986 a 1989, Jaime Cuadriello, Fausto Ramírez, Karen Cordero y Rita Eder propusieron restaurar en dos etapas el contenido de las salas. Lo anterior para «[...] dar una visión global del desarrollo del arte mexicano, poniendo particular énfasis en los periodos en que encontramos manifestados visualmente los distintos proyectos de la nación».³⁷⁷

Años más tarde, en 1989 se tomó la decisión de devolver a diversas instituciones parte del acervo que no había sido adjudicada al museo desde su fundación. Sin embargo, el proyecto museológico en el año 2000 replanteó los objetivos y espacios del museo. En esta

³⁷⁶ Entre otras pinturas que pertenecieron a la exposición se encuentran *El niño Jesús con ángeles músicos* de Juan Correa, *La divina pastora* de Miguel Cabrera, *Un auto de fe en el pueblo de San Bartolomé Oztolotepec*, Anónimo, entre otros.

³⁷⁷ Memoria MUNAL 2000, (México: Patronato del Museo Nacional de Arte, CONACULTA – INBA, 2001), p. 57.

nueva etapa se incluyeron obras contemporáneas, por ende, se convirtió en un espacio donde se resguardan, conservan y exponen obras producidas desde el siglo XVI hasta los años cincuenta del siglo XX para «[...] hacer evidentes similitudes, transformaciones y diferencias»³⁷⁸ a lo que el guión histórico – artístico privilegió el corregir lagunas de conocimiento en el transcurso de los años.

A partir del plan de restauración del año 2000 el museo privilegio tres vehículos de comunicación para dar a conocer el arte mexicano por medio de tres salas: *Asimilación de Occidente: la pintura en la Nueva España (1550 – 1821)*, *Construcción de una nación (1810 – 1910)* y *Estrategias plásticas para un México moderno (1900. 1954)*, además de las exposiciones temporales. En la primera sala se incorporó el acervo de la Ex Pinacoteca Virreinal de San Diego y se enriqueció el área del arte novohispano.

En esta sala Rogelio Ruiz Gomar fue el curador invitado y Beatriz Berndt León Mariscal se convirtió en la investigadora del museo. En dicha sala plantearon cuatro rublos del discurso pictórico en la nueva España a través de recurrencias iconográficas, patrocinios, devociones locales, la adopción de modelos europeos, conformación de un arte propio y la Fundación de la Academia de San Carlos. Dicha sala se encuentra en el tercer y último piso del museo y las pinturas se encuentran entre las primeras que conforman la exposición, pues ella está pensada para ser visitada de forma cronológica por lo que la exposición empieza con pinturas de Andrés de Concha, Baltazar de Echave Orio, entre otros de los primeros pintores novohispanos del siglo XVI. [Figura 68.]

³⁷⁸ *Ibidem.* p. 60.



Ilustración 68. *San Miguel Arcángel y el Ángel de la Guarda* en la sala Asimilación de Occidente: la pintura en la Nueva España (1550 – 1821) del Museo Nacional de Arte.

Conclusiones

Este trabajo conllevó a descubrir e interpretar diversas facetas de la pintura novohispana, verla como una disciplina en construcción dentro de la historiografía del arte que se puede abordar de múltiples formas. En la presente investigación, se establecieron tres vertientes o caminos que ayudaron a analizar las pinturas *San Miguel arcángel* y *El Ángel de la guarda*: contexto histórico – artístico de Luis Juárez; origen y devenir de la figura de ángeles y demonios e historia de las pinturas. El acercamiento que se realizó a las técnicas y materiales de las obras fue uno de los objetivos de la tesis, sin embargo, se convirtió en una limitante porque únicamente se accedió a informes provenientes de restauraciones realizadas a tres de sus obras.

Este tipo de datos interesaban porque se quería conocer relaciones económicas, cambios y permanencias en los materiales que utilizaba, o si su técnica, colores e inclusive la preparación de las telas influyó en el resultado final de la pintura. De forma desafortunada, los exámenes a pinturas son difíciles de realizar por los permisos y fondos que posea el recinto que les resguarda. Por ende, sólo se accedió a un análisis de restauración a la pintura *Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua* por parte del INAH y a los dos exámenes de las pinturas que aquí se estudian. Sin embargo, dichos estudios no permitieron conocer con mayor detalle la relación entre las pinturas desde su materialidad.

En ocasiones, no se reflexiona sobre los materiales, las técnicas y los factores sociales – en este caso legales a los cuales los pintores debieron acoplarse. Bajo este ámbito, las Ordenanzas fueron una especie de reglamento dentro del gremio de los pintores que se debían respetar y en ellas se pretendía cuidar la calidad de los materiales, el buen manejo del pintor, los contratos de compraventa, así como la parte religiosa con las cofradías y los grados a los que podían aspirar desde aprendiz, oficial y maestro. Todo ello, se encuentra detrás de una obra y, sin embargo, son datos que aún hoy siguen siendo desconocidos o de los cuales nos llega poca información. Historiadores mexicanos como Abelardo Carrillo y Gariel, Alberto Manrique y extranjeros como la argentina Nelly Sigaut, entre otros, se han adentrado a buscar el tipo de materiales y técnicas usados por nuestros pintores novohispanos, pero aún es limitada la información que llega a nuestras manos.

En cuanto a la temática, el bien y el mal fue una vía interesante al abordar la historia e iconografía de ángeles y demonios. Podríamos dar por sentado la implementación de dos caminos, el bien acompañado de la Trinidad, la Virgen, santos y la Iglesia, mientras que en el mal lo conforma el demonio, su séquito, brujas y el mismo hombre. Sin embargo, esta versión digerida y generalizada no permite comprender el abanico de contextos que llevaron a la cultura occidental a interpretar a estos seres de dicha forma y que aún hoy se mantiene. La idea de la lucha entre opuestos está insertada en muchas culturas desde la antigüedad, pero cada una ha establecido un sistema de valores diferente. Para fines de este estudio, me pareció conveniente reflexionar sobre el sistema de valores cristiano, ¿qué ofreció el cristianismo frente a las religiones antiguas?

Después de conocer la historicidad de estos seres, nos damos cuenta de que su configuración iconográfica abarcó diversos siglos de guerras religiosas y el establecimiento de un sistema que permitiera a los religiosos y creyentes sentar un pensamiento cristiano sólido. Ya para la Edad Media se estableció un prototipo para los ángeles donde, sin mencionar género en textos sagrados, se les representó como hombres jóvenes con alas y rostro dulce, cuestión diferente a los descritos en el Libro de Ezequiel. Para los creyentes, este tipo de seres bellos resultan mucho más atractivos y de confianza, dada esa relación de la belleza con lo bueno, con la divinidad. Lo mismo aconteció con el demonio, ya en la Edad Media se creó en el imaginario un ser brusco, con cola, cuernos, alas de murciélago y se le relaciona con colores oscuros. Entonces, lo malo se relaciona de manera directa con lo considerado horrible, desagradable.

Lo mismo ocurre con los lugares donde habitan, como mencioné, el cielo es un lugar agradable y muchas veces, en el imaginario se le plasma como el Paraíso Celestial del cual Adán y Eva fueron expulsados. En este lugar, habita fauna y flora exquisita, mucha luminosidad y las personas no sufren de enfermedades y son bellos, al formar parte de Dios. Por otro lado, el infierno es ese lugar oscuro, donde hay almas en pena, es frío y en las representaciones de éste, no vemos más que un fondo negro o muchas veces cuevas con llamas quemando a los condenados.

¿Por qué remontarnos al Mundo Antiguo para conceptualizar el bien y el mal en la Edad Moderna y especialmente en la Nueva España? Podría parecer innecesario alejarnos

tanto en el tiempo, sin embargo, es el lugar donde podemos encontrar respuestas al origen y transformación de lo que se consideró positivo o negativo, bueno y malo, en la escala de valores del cristianismo, principalmente del mundo católico. Por ejemplo, con los antiguos griegos tenemos a los *démones* como criaturas que intervienen entre los dioses y los hombres sin que su connotación fuera negativa como lo encontramos posteriormente, al contrario, con ellos tenemos la comunicación de los deseos y sabiduría de los dioses a los hombres. Con el auge del cristianismo estas ideas y otras se interpretaron de forma diversa, y en la Edad Media padres de la Iglesia, teólogos y santos dieron forma a los personajes que integran el mundo católico con la Trinidad, la Virgen, los santos, ángeles.

Resulta interesante el cómo a lo largo de los años la simbología en torno al demonio y a su figura cambia. No sólo es el macho cabrío cuya reminiscencia era Baco, dios de la fertilidad y el vino, sino que se relacionaba con otros elementos como el color negro, por ejemplo. O el infierno, lugar idóneo donde los pecadores y blasfemos pagarían su condena y se remite al Hades griego, sin embargo, podemos encontrar elementos de otras culturas y religiones como el Seol judío. El demonio, según los religiosos del siglo XVI, estaba presente en el Nuevo Mundo y, por ende, éstos buscaron extirparlo de los naturales. Ciertos símbolos como la serpiente resultaron ser para ellos una clara muestra de su presencia.

Sabemos que figuras como la Virgen en su advocación de la Virgen de Guadalupe, o la de los Remedios y santos como san Francisco, san Juan y la misma figura de Jesucristo gozaron de gran devoción en la Nueva España; sin embargo, los ángeles fueron a su vez parte fundamental en la vida de los fieles. Para comenzar, el ángel de la guarda es una figura que acompaña al creyente desde antes de su nacimiento hasta su muerte e inclusive está con él en el Purgatorio. Siendo una figura tan importante que a la vez es intermediaria con Dios; para los novohispanos fue importante escribir sermones, libros de horas, construir capillas en su honor e inclusive, de manera general, los ángeles formaron parte del mito fundador de algunas ciudades como fue Puebla de los Ángeles para el agrado de éstos y enfatizar la devoción. Baste mencionar que eran aquellos seres que protegían al creyente del mal y se encontraban en constante lucha con demonios que buscaban tentar al fiel. Por otro lado, San Miguel Arcángel era tan cercano a Dios que, además de la función de ser mensajero de éste

para los asuntos más importantes, era aquel que protegía el Cielo y que al final de los días lucharía contra Satanás.

La hipótesis que se planteó fue que a través del Concilio de Trento se enfatizó la idea del encuentro del bien contra el mal y con ello la figura de los ángeles, en especial de los arcángeles para el favor de los fieles. Lo anterior porque en el siglo XVI, dado el conflicto contra el protestantismo, deviene en una separación de fieles que ya no se ajustan al modelo católico romano. A través de la investigación, se reflexionó en torno a la figura de los ángeles y su presencia en el catolicismo desde los primeros siglos. Respecto a esto, tenemos a tratadistas como Pseudo Dionisio Areopagita que nos explica la jerarquía en torno a estos seres y otros como San Agustín y Santo Tomás de Aquino, que buscan explicar la naturaleza de éstos y Anselmo de Canterbury con su *Tratado* sobre la caída del demonio.

Los estudios novohispanos que trabajan el arte, y principalmente la pintura, se han centrado en artistas de la talla de Cristóbal de Villalpando, Juan Correa, Simón Pereyñs, Andrés de Concha, Miguel Cabrera y dinastías como la de los Echave o la de los Juárez. Para el caso de ésta última, el personaje principal ha sido José Juárez y sus nietos Nicolás y Juan Rodríguez Juárez. La figura de su padre, Luis, además de ser una incógnita, no ha sido del todo estudiada, por ende, uno de los objetivos de la tesis fue mostrar la riqueza pictórica de las obras de Luis Juárez y centrar la importancia en dos de sus obras, *San Miguel Arcángel* y *el Ángel de la Guarda*, ambas de la primera mitad del siglo XVII y ver a Juárez como un hombre de su tiempo rodeado de una cultura religiosa como la novohispana que, a su vez, se inserta en un momento de cambios estilísticos de manierismo al barroco, sujeto a técnicas y materiales de su tiempo.

Dado lo último, fue importante incluir en el primer capítulo de la tesis una reflexión alrededor del papel del artista novohispano, ello para comprender de forma integral el proceso de creación de la pintura. Para empezar, se contextualiza la utilización de la pintura – desde los cánones occidentales – por religiosos y frailes durante el período de evangelización cuando se apoyaron en la pintura como una técnica para comunicarse y convertir a los naturales que habitaban el Nuevo Mundo, que practicaban una religión politeísta, pero a los ojos de los evangelizadores, bajo el yugo del demonio. Se incluyó en este apartado, la llegada de los primeros pintores europeos y cómo ellos y la misma Iglesia,

con el clero secular, cuidaron la realización de las pinturas, tanto por los naturales como por pintores agremiados.

Los problemas y limitaciones de la tesis fueron varios, en primer lugar, ubicar los lugares donde estuvieron estas pinturas de Luis Juárez. Sabemos que él pintó en la zona centro de la Nueva España, pero no hay registro de dónde pudieron permanecer ni para quién fueron pintadas y en el caso de *El ángel de la guarda*, que es una pintura de donantes, el niño que allí se representa sigue siendo una incógnita. Sería posible crear hipótesis en torno a los lugares y compradores, sin embargo, la vida de Juárez tampoco arroja datos que nos permitan conocer sus relaciones y contactos con otros miembros del clero o de la élite novohispana.

Rogelio Ruiz Gomar se convirtió en el principal biógrafo de Juárez con su libro *El pintor Luis Juárez. Su vida y obra*, donde se recopiló la mayoría de información, además de completarlo con literatos novohispanos como Carlos de Sigüenza y Góngora o José Bernardo Couto en su *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. Para la tesis, resultaba imprescindible ahondar en la vida de Luis Juárez y ubicar en qué lugares había trabajado, sin embargo, esta limitante permitió conocerle de forma parcial, pero afortunadamente tenemos su obra para acercarnos a él.

Otro de los puntos importantes, fue el investigar el estado de las pinturas en la actualidad, tanto el recinto que las resguarda en el Museo Nacional de Arte como el papel de la restauración en ellas y el devenir de su historia, siendo ésta una problemática que aún no es posible resolver del todo. No se conoce para quién fueron las pinturas, ni en qué recintos civiles o eclesiásticos estuvieron antes de formar parte de la Academia de San Carlos, según nos menciona Couto, donde especifica que estas dos pinturas formaron parte de la Academia y, posteriormente, de sus galerías.

De manera más cercana, se conoce que estas pinturas estuvieron en la Ex – Pinacoteca Virreinal de San Diego y a partir del año 2000 en el MUNAL dentro del proyecto museológico se ubican en la sala *Asimilación de Occidente la pintura en la Nueva España 1550 1821* y han formado parte de la colección permanente del museo. Además, la pintura de *El Ángel de la Guarda* fue prestada a la exposición *Hernán Cortés, puente entre dos mundos* en España en 2014 cuando el Canal de Isabel II en participación con la Real Academia de la Historia de Madrid solicitaron al museo el préstamo. Es gracias a los

documentos entre ambos museos donde podemos observar el estado de la pintura actualmente y dentro del archivo del mismo museo encontrar los procesos de restauración de ambas pinturas e inclusive algunas investigaciones pequeñas para conocer su historia.

En cuanto al análisis iconográfico de las pinturas, encontramos libertades creativas que tuvo Luis Juárez al momento de ejecutar las obras. Pese a que no se encontraron de manera exacta pinturas, grabados o estampas que nos remitan a la fuente de las pinturas, si se tuvo acceso a pinturas de la misma época y grabados parecidos. Sabemos que no basta con copiar imágenes, sino que cada artista le impregna un poco de sí a su obra. Para el caso de Juárez encontramos colores vibrantes en su pintura y pese a que su dibujo no estaba a la par de los grandes pintores se puede expresar la devoción a los ángeles y arcángeles.

Por otro lado, es menester ahondar en el detalle que daba a sus pinturas y resulta grato encontrar detalles en las vestimentas y accesorios de los personajes que las integran, cuestión contraria a los paisajes detrás de ellos, con lo que da mayor importancia a la escena que al lugar donde ocurren. El poco interés a su figura y obra ha hecho que su reconocimiento sea menor al de otros artistas novohispanos. El objetivo fue mostrar el valor pictórico de Juárez dentro de una sociedad religiosa permeada de valores cristianos y, de manera específica, dentro de la obra de Juárez demostrar la pertinencia del estudio de valores cristianos que se encontraban en la cultura novohispana y en general de la occidental cuyas figuras primordiales y contradictorias han sido los ángeles y demonios.

Al final, este tipo de estudios concernientes a la pintura novohispana nos permiten comprender la naturaleza de ésta. En el siglo XVI, específicamente en la primera mitad, no se había desarrollado una escuela novohispana de pintura, precisamente porque aún la tarea evangelizadora no estaba completada y los primeros habitantes peninsulares, no contaban con una gama de pintores que hicieran trabajos para ellos. Ya en la segunda mitad de este siglo, arribaron pintores manieristas como Simón Pereyng y Andrés de Concha que implantaron en Nueva España ciertos valores de la pintura flamenca y sevillana, respectivamente.

A ello, se le suma la presencia de talleres y oleadas de pintores como Baltazar de Echave Orio, Sebastián López de Arteaga, Alonso López de Herrera, entre otros, que ayudaron a conformar esa primera escuela novohispana de pintura, que en un principio era

de tinte manierista. Rogelio Ruiz Gomar nos menciona que Luis Juárez fue el último manierista de la Nueva España, de mi parte me parece compleja esa afirmación dado el panorama artístico de la época. Lo que sí es legítimo, es toda la influencia y presencia de Juárez y de los pintores contemporáneos a él, pues contribuyeron a la creación de un gusto particularmente novohispano que se prolongó en los siglos siguientes del periodo virreinal y fue la síntesis de influencias italianas, sevillanas y flamencas.

Lo que los análisis formales o iconográficos siempre requieren: que la imagen se transmita, se muestre, ejerza un impacto sobre los ojos, es precisamente lo que aquí se quiere dar a entender, toda vez que buscamos comprender la fuerza de las imágenes.³⁷⁹

³⁷⁹ Gottfried Boehm, *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), p. 27.

Bibliografía

Ángeles Jiménez, Pedro. *Apeles y tlacuilos: Marcos Griego y la pintura cristiano – indígena del siglo XVI en la Nueva España*. México: GRISO – Universidad de Navarra/Fundación Visión Cultural), 2011.

Ávila Vivar, Mario. "La iconografía de San Miguel en las series angélicas" en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 28, 2016.

Barral Rivadulla, María Dolores. "Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval" en *Cuadernos del CEMYR* 11, 2003.

Barral Rivadulla, María Dolores. "Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval." En *Cuadernos del CEMYR* 11, 2003.

Bialostocki, Jan. "Expansión y asimilación del manierismo" en *La dispersión del manierismo. (Documentos de un coloquio)*. México: UNAM – IIE, 1980.

Biblia de Jerusalén, (China: Desclée De Brouwer, 2018).

Burke, Peter. "Las artes en la Italia del Renacimiento" en *El Renacimiento Italiano. Cultura y sociedad en Italia*. España: Alianza Editorial, s/f. [Formato digital].

Carrera Stampa, Manuel. "La corporación gremial en la España del siglo XVI y su proyección en las Antillas Mayores" en *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España. 1521-1861*. México: Ibero Americana de Publicaciones, 1954.

Carrillo y Gariel, Abelardo. *Imaginería popular novoespañola*. México: Ediciones Mexicanas, 1950).

_____. *Técnica de la pintura de Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.

Cervantes de Salazar, Francisco. *México en 1556. Tres diálogos latinos*. México: Antigua Librería de Andrade y Morales, 1875.

Couto, José Bernardo. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.

de Benavente, fray Toribio «Motolinía». "Capítulo decimotercero. De los oficios mecánicos que los indios han aprendido de los españoles y de los que ellos de antes sabían" en *Historia de los indios de la Nueva España*. Madrid: Real Academia Española – Centro para la edición de los clásicos españoles, 2014. [versión digital] Recuperado de: <https://www.fundacionaquae.org/wp-content/uploads/2017/07/Historia-de-los-Indios.pdf>

De Torquemada, Juan. "Capítulo XXXIV. De los oficios, y oficiales, que había, entre estos indios, en tiempo de su gentilidad y de las cosas curiosas que hacían", en *Monarquía Indiana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Históricas. [versión digital] Recuperado de: http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/monarquia/volumen/04/04Libro_Trece/miv4087.pdf

del Barrio Lorenzot, Juan Francisco. *El trabajo en México durante la época colonia. Ordenanzas de Gremios de la Nueva España*. México: Dirección de Talleres Gráficos, 1921.

Díaz del Castillo. Bernal. "Capítulo CCIX. Cómo pusimos en muy buenas y santas doctrinas a los indios de la Nueva España, y de su conversión, y de cómo se bautizaron y se volvieron a nuestra santa fe, y les enseñamos oficios que usan en Castilla y a tener y guardar justicia" en *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. México: Editorial Porrúa, 2015.

Doménech García, Sergi. "Aristocracia alada, adalides del rey del Cielo. Ángeles militares en la pintura barroca americana" *POTESTAS, Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte* 9.9, 2016.

Esponda de la Campa, César y Hernández-Ying, Orlando. "El Arcángel San Miguel de Martín de Vos como fuente visual en la pintura de los reinos de la monarquía hispana." *Atrio: Revista de Historia del Arte* 20, 2014.

Ezequiel (28: 12-19)

Gilabert, Berta. "Las caras del maligno. Apuntes para la iconografía del demonio en México virreinal" en Gisela von Wobeser y Enriqueta Vilar Vilar (ed.), *Muerte y vida en el más allá. España y América, siglos XVI – XVII*, México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Históricas, 2009.

Gombrich, Ernst. "Una crisis en el Arte. Europa segunda mitad del siglo XVI" en *La Historia del Arte*. Hong Kong: CONACULTA – Editorial Diana, 1995.

González Estévez, Escardiel. "El arquetipo iconográfico de las jerarquías angélicas en la Baja Andalucía del siglo XVIII." en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 30, 2018.

González Estévez, Escardiel. "El arquetipo iconográfico de las jerarquías angélicas en la Baja Andalucía del siglo XVIII." en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte Laboratorio de arte*, 30, 2018.

Gottfried Boehm, *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017)

Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492 – 2019)*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012. [Formato electrónico]

Guevara Ruiz, José Francisco. “Alfonso de Zárate, un pintor novohispano en San Luis Potosí”, en Abraham Sánchez Flores, (comp.), *Memorias. XVIII Congreso del Pensamiento Novohispano*. San Luis Potosí, México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Filológicas – Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2005.

López Meraz, Óscar Fernando. “Demonología en la Nueva España: fray Jerónimo de Mendieta y el Demonio”, *Revista Complutense De Historia De América*, 34, p. 134. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/RCHA/article/view/RCHA0808110131A>

Lorito Cruz, Pablo Jesús. "La devoción a San Miguel en los conventos de clarisas: desde los grandes retablos hasta las recónditas salas de labor." *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular: Simposium (XIX Edición) San Lorenzo del Escorial, 2 al 5 de septiembre*. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011.

Mâle, Emile. “Las nuevas devociones” en *El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del s. XVI y de los ss. XVII y XVIII*, España: Encuentro, 2002.

Manrique, Jorge Alberto. “Arte y sociedad en la Nueva España” y “El arte novohispano en los siglos XVI y XVII”, en *Una visión del arte y de la historia. Tomo III*. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.

Martínez López-Cano, María del Pilar (coord.). “Constituciones del Arzobispado y Provincia de la muy insigne y muy leal Ciudad de Tenochtitlán, México, de la Nueva España Concilio Primero”, en *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Históricas, 2004.

Morales López, Ricardo, “Proporciones geométricas de cuatro pinturas de José Juárez en la Pinacoteca Virreinal de San Diego”. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México – Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1998.

Muchembled, Robert. *Historia del Diablo. Siglos XII – XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Nájera Yanguas, Diego. *Doctrina y enseñanza de la lengua mazahua de cosas muy útiles y provechosas para los ministros de doctrina y para los naturales que hablan la lengua mazahua*, siglo XVI.

Olivares Torres, Eric. “Imágenes y significados del demonio serpentiforme en el tipo iconográfico de san miguel combatiente” en *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*, Universitat de València, 2015.

Olivares Torres, Eric. “Imágenes y significados del demonio serpentiforme en el tipo iconográfico de san miguel combatiente” en García Mahiques, Rafael *et al* (eds.) *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*. Universitat de València, 2015.

Palomero Páramo, Jesús. “Las últimas voluntades y el inventario de bienes del pintor Alonso Vázquez” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 27(86), 2005. Recuperado de: http://www.sCielo.org.mx/sCielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762005000100006&lng=es&tlng=es

Panofsky, Erwin. “¿Qué es el Barroco? En *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*. España: Paidós, 2000.

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. España: Alianza Editorial, 2008.

Réau, Louis. “Los ángeles” en *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. España: Ediciones del Serbal, 1999.

Rivera Domínguez, Ligia. “El rostro del diablo” en *Elementos*, No. 22, Vol. 3, 1994.

Rodríguez Moreno, Inmaculada. “Demonios y otros seres intermedios entre el hombre y la divinidad” en *Fortunatae*, N.º 6, 1994.

Rubial García, Antonio. “El peligro de idolatrar. El papel de las imágenes en el cristianismo medieval y moderno” en von Wobeser, Gisela *et al* (coord.) *La función de las imágenes en el catolicismo novohispano*. México: UNAM, Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor, 2018.

Rubial García, Antonio. *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de la Nueva España (1521-1804)*. México: Fondo de Cultura Económica – Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Ruiz Gomar, Rogelio. *El pintor Luis Juárez. Su vida y obra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

_____ “La imagen de Nuestra Señora del Socorro de la cofradía de pintores en la Nueva España” en *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 14(56), (1986) pp. 39-51 <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1986.56.1307>

San Agustín, *La Ciudad de Dios*, Madrid, 1614.

Santiago Londoño Vélez, “Adopciones y transformaciones del Barroco” en *Pintura en América hispana. Tomo I. Siglos XVI al XVIII*, (Colombia: Luna Libros – Editorial Universidad del Rosario, 2012), p. 224.

Sigaut, Nelly. "Pintores indígenas en la ciudad de México.", *Historias*, no. 37 México, 1997. Recuperado de: https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_37_137-152.pdf

_____. “Los pinceles andaluces en Nueva España” en *Caminos del barroco: entre Andalucía y Nueva España*. México: Museo Nacional de San Carlos – Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011.

Sigüenza y Góngora, Carlos. *Parayso occidental plantado y cultivado por la liberal benefica mano de los muy catholicos y poderosos Reyes de España Nuestros Señores en su magnífico Real Convento de Jesús María de México*. Facsímil de la primera edición México, 1684.

Stastny, Francisco “Maniera o contramaniera en la pintura latinoamericana” en *La dispersión del manierismo. (Documentos de un coloquio)*. México: UNAM – IIE, 1980.

Suárez Escobar, Marcela. “De muerte y demonios...” en González, Marina. (Coord.) *El mal y sus discursos. Reflexiones para una visión ética del mundo*. México: Tecnológico de Monterrey, Porrúa, 2007.

Suárez Escobar, Marcela. “De muerte y demonios...” en Marina Gonzales (coord.) *El mal y sus discursos. Reflexiones para una visión ética del mundo*, México: Tecnológico de Monterrey – Porrúa, 2007.

Toussaint, Manuel. “Cap. VI. La pintura renacentista en México. 1. Primeras manifestaciones del Renacimiento”, en *Pintura Colonial en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

Von Wobeser, Gisela. *Apariciones de seres celestiales y demoníacas en la Nueva España*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

Wright Carr, David Charles. “Conventos franciscanos en la Nueva España” en *Los franciscanos y su labor educativa en la Nueva España (1523-1580)*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.

Lista de ilustraciones

Ilustración 1. Crónica de Michoacán [detalle], fray Pablo Beaumont, copia de 1792, Archivo General de la Nación.	12
Ilustración 2. Ejemplo de catecismo testeriano, anónimo, 1524, 8 folios, 15.5 x 11 cm, Centro de Estudios de Historia de México.	15
Ilustración 3. Cubrecáliz de plumas del siglo XVI.	17
Ilustración 4. Gremios de la Nueva España, anónimo, siglo XVIII, tinta sobre papel, Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, Secretaría de Hacienda y Crédito Público.	22
Ilustración 5. Madonna dal collo lungo, Girolamo Francesco María Mazzola, Parmigianino, 1534 – 1540, óleo sobre tabla, Galería Uffizi.	35
Ilustración 6. Descendimiento de Cristo, Rosso Fiorentino, 1521, óleo sobre tabla, Pinacoteca de Volterra.	37
Ilustración 7. Santa Cecilia, Andrés de Concha, s/f, MUNAL.	42
Ilustración 8. Noli me tangere, Baltasar de Echave Ibía, 1625, óleo sobre lámina de cobre.	47
Ilustración 9. Cosecha de grana cochinilla, Códice Mendocino.	48
Ilustración 10. Firma de Luis Juárez en Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua, 1610, óleo sobre tela.	50
<i>Ilustración 11. Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua, Luis Juárez, 1610.</i>	<i>52</i>
Ilustración 12. Martirio de Santa Catalina [detalle], Alonso Vázquez, retablo de la Asunción de la capilla de don Cristóbal en la Catedral de Sevilla.	55
Ilustración 13. La anunciación, Luis Juárez, s/f, óleo sobre madera, Museo Nacional de Arte.	56
Ilustración 14. San Miguel Arcángel [Detalle], Luis Juárez, siglo XVII, óleo sobre tabla, MUNAL.	56
Ilustración 15. El martirio de Santa Úrsula [detalle], Luis Juárez, s/f, óleo sobre tabla, Museo Nacional de Arte.	58
Ilustración 16. Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, Luis Juárez, s/f, óleo sobre tela, Parroquia de Santa María de la Natividad.	58
Ilustración 17. Ángel de la Guarda, Luis Juárez, s/f, óleo sobre tabla, Museo Nacional de Arte.	59

Ilustración 18. Cristo en la Cruz, Luis Juárez, s/f, óleo sobre tela, Iglesia de San Francisco.	59
Ilustración 19. Santa Teresa, Luis Juárez, s/f, óleo sobre tela, Museo Nacional del Virreinato.	60
Ilustración 20. Glorificación de Santa Teresa o Santa Teresa de Jesús ante la Santísima Trinidad, Luis Juárez, s/f, Templo Conventual de San Joaquín de Carmelitas Descalzas. ..	60
Ilustración 21. Sagrada Familia, Luis Juárez, s/f, óleo sobre tela, Universidad de Zacatecas.	61
Ilustración 22. <i>El matrimonio místico de santa Catalina de Alejandría</i> [Detalle], Luis Juárez, s/f, MUNAL.	62
Ilustración 23. <i>Los desposorios de la virgen</i> , Luis Juárez, s/f, óleo sobre tela, Parroquia de Santa María Natividad.	62
Ilustración 24. <i>Inmaculada Concepción</i> , Luis Juárez, s/f, Museo de la Basílica de Guadalupe.	63
Ilustración 25. <i>La Ascensión de Cristo</i> , Luis Juárez, s/f, óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte.	63
Ilustración 26. <i>Santa Teresa de Jesús orando por las ánimas del Purgatorio</i> , Luis Juárez, s/f, óleo sobre tela, Museo Nacional del Virreinato.	64
Ilustración 27. <i>La última cena</i> , Luis Juárez, s/f, fotografía tomada por Rafael Gómez, Catedral de Texcoco.	65
Ilustración 28. Imagen del Diablo en el Codex Gigas.	76
Ilustración 29. Sátiro escanciador, Praxíteles, (ca. 380 a.C.).	82
Ilustración 30. Zemí labrado en palofierro con incrustaciones de concha, 974 – 1020 d.C.	87
Ilustración 31. <i>Políptico de la muerte</i> [detalle], siglo XVIII, autor desconocido, Museo Nacional del Virreinato.	91
Ilustración 32. <i>Traslado del Arca de la Alianza</i> , autor anónimo de la Escuela de Umbría – Colección particular.	94
Ilustración 33. <i>La visión de Ezequiel</i> , desconocido, ilustrador de 'L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament' de Nicolas Fontaine publicado en 1670, xilografía.	96
Ilustración 34. <i>Asunción de María</i> , Francesco Botticini, 1475, fresco, National Gallery....	98

Ilustración 35. <i>Juicio Final</i> , Martín de Vos, 1570, óleo sobre tabla, Museo de Bellas Artes de Sevilla.	102
Ilustración 36. <i>Jesucristo en el jardín de las delicias</i> , José de Ibarra, s/f, óleo sobre tela, Museo Nacional del Virreinato.....	103
Ilustración 37. <i>La Mujer del Apocalipsis</i> , Cristóbal de Villalpando, 1686, Sacristía de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.....	105
Ilustración 38. <i>Los siete Arcángeles</i> , Hieronymus Wierix, siglo XVII, estampa.....	111
Ilustración 39. <i>Los siete Arcángeles con la Santísima Trinidad y santos</i> , anónimo, siglo XVII, óleo sobre tela, Museo Nacional del Virreinato.	112
Ilustración 40. Detalle de la vestimenta.....	114
Ilustración 41. Detalle de las sandalias.....	115
Ilustración 42. Detalle de la diadema y coraza.	115
Ilustración 43. Detalle de la filacteria con el lema QVIS VT DEVS.	115
Ilustración 44. Detalle del rostro.	116
Ilustración 45. Detalle del rostro del demonio.	116
Ilustración 46. Detalle del rostro de garras y cola.	117
Ilustración 47. Detalle de las alas del demonio.	117
Ilustración 48. Detalle de los peñascos y el paisaje.....	118
Ilustración 49. Detalle del árbol y el tronco.	118
Ilustración 50. Detalle de uno de los rompimientos de gloria.....	118
Ilustración 51. <i>San Miguel Arcángel</i> , Luis Juárez, óleo sobre madera, primera mitad del siglo XVII, Nueva España, Museo Nacional de Arte (MUNAL).	121
Ilustración 52. <i>Retablo de la leyenda de San Miguel</i> , Maestro de Arguis, 1440, temple sobre tabla, Museo del Prado.	123
Ilustración 53. <i>San Miguel derrota a Satanás</i> , Rafael Sanzio, 1518, óleo sobre tabla, Museo del Louvre.....	125
Ilustración 54. <i>San Miguel</i> , Guido Reni, siglo XVII, óleo sobre lienzo, Museo del Prado.	126
Ilustración 55. <i>San Miguel venciendo al demonio</i> , grabado por Hieronymus Wierix, 1584.	127
Ilustración 56. Detalle de la vestimenta del ángel.....	136

Ilustración 57. Detalle de las sandalias del ángel.	136
Ilustración 58. Detalle de la vestimenta del infante.....	136
Ilustración 59. Detalle del orbe.....	137
Ilustración 60. Detalle de la vestimenta de la dama.	137
Ilustración 61. Detalle del paisaje.....	138
Ilustración 62. Detalle del rostro del Ángel de la guarda.	139
Ilustración 63. Detalle del rostro del demonio.	139
Ilustración 64. <i>El Ángel de la guarda</i> , Luis Juárez, óleo sobre madera, primera mitad del siglo XVII, Nueva España, Museo Nacional de Arte (MUNAL).	141
Ilustración 65. <i>Rafael y Tobías</i> , Tiziano Vecellio Titian, 1507, óleo sobre tela, Gallerie dell'accademia di Venezia.	143
Ilustración 66. <i>Angelus Custos</i> , Cornelis Galle, finales del siglo XVI.....	143
Ilustración 67. <i>Niño y el Ángel de la Guarda</i> , Hieronymus Wierix. siglo XVII.....	144
Ilustración 68. <i>San Miguel Arcángel y el Ángel de la Guarda</i> en la sala Asimilación de Occidente: la pintura en la Nueva España (1550 – 1821) del Museo Nacional de Arte. ...	148