

El Maligno y sus facetas en Nueva España

Dos ejemplos contrastantes de la imagen icónica demoniaca novohispana

JOSÉ ALBERTO ORTIZ ACEVEDO *

Este artículo pretende mostrar y comparar dos ejemplos de imagen icónica provenientes de la rica cultura visual novohispana de un personaje fundamental del imaginario cristiano, el Diablo. A lo largo del artículo se discutirán los conceptos de imagen icónica y cultura visual para de esta manera comprender, analizar y contextualizar las imágenes demoniacas presentadas. Asimismo se busca contrastar dichas imágenes en búsqueda de una mayor comprensión del papel que jugó el Demonio en el imaginario de los novohispanos.

Palavras-chave: Diablo – Nueva España – Imagen icónica – Cultura Visual – Imaginario

This article aims to show and compare two examples of iconic image from the rich visual culture of New Spain of a fundamental character of Christian imagery, the Devil. Throughout the article will discuss the concepts of iconic image and visual culture in this way understand, analyze and contextualize the demonic images presented. It also seeks to contrast these images in search of a greater understanding of the role played by the Devil in the imagination of New Spain.

Keywords: Devil – New Spain – iconic image – Visual Culture – Imaginary

* Licenciado en Historia por la Universidad Autónoma Metropolitana. Maestrante en el Programa de Posgrado en Humanidades en la línea de historia en la Universidad Autónoma Metropolitana. Becario del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México. Invitado para realizar una estancia de estudio e investigación en la Universidad Federal Fluminense por el grupo Compañía de Indias de dicha universidad. Realiza su investigación de maestría sobre el uso de las imágenes demoniacas contenidas en los pactos demoniacos realizados por los negros y mulatos novohispanos y es asesorado por la Dra. Norma Angélica Castillo Palma.

Al iniciar la lectura de este artículo muy posiblemente el lector se haga dos preguntas que en mi opinión son perfectamente válidas. La primera sería el por qué dedicar un esfuerzo de investigación a un personaje que en principio sólo existe en la mente humana y por tanto no pertenece a la llamada realidad tangible y por ende una creencia. En primera instancia se puede responder que a lo largo de la historia la conducta humana se ha encontrado condicionada por las creencias. Incluso en nuestros días, donde el proceso secularización y el pensamiento científico se han expandido como nunca antes, ciertos comportamientos humanos sólo se comprenden si se recurre forzosamente a las creencias de los individuos participantes en los hechos sociales. Así por ejemplo se entienden los comportamientos erráticos de los inversores que en muchas ocasiones causan alza o caída de las bolsas de valores fuera de toda lógica de racionalidad económica, la actuación de los votantes en las elecciones que eligen a sus representantes muy pocas veces en relación a sus propuestas o a los actos de los grupos terroristas que causan tanto daño y que solo adquieren sentido si se ponen en juego las creencias como factores de explicación. De ahí que pueda afirmarse que gran parte de las personas actúan no con base exclusiva de su realidad objetiva, sino apoyados en cómo ellos creen que es esa realidad. Es decir las creencias más que percepciones erradas de la “realidad” son constructos mentales basados en las experiencias de los individuos y en su bagaje cultural que son referentes en la significación que la persona da a su entorno.

Mas otra potencial pregunta es cómo tener acceso a las creencias de los individuos si estás radican esencialmente en sus mentes, un método que ha resultado bastante efectivo es por medio de las imágenes que los individuos producen en el sentido que ellas son la materialización de dichas creencias. Este artículo parte de la propuesta de Peter Burke¹, quien juzga a la imagen más allá de la perspectiva estética ilustrativa y la sitúa como documento histórico. Al ser considerada como tal se ve en ella un testimonio de un momento dado o en este caso de una creencia. Además las imágenes en su papel de objetos culturales y por tanto productos de ciertas relaciones sociales, proporcionan información del contexto histórico que les dio origen. En este artículo se analizaran y compararan dos imágenes icónicas provenientes del rico acervo de la cultura visual novohispana. Pero antes de ello es conveniente definir y profundizar tanto en los conceptos de imagen en su variante icónica como en el de cultura visual, en especial en las particularidades del caso novohispano.

Resulta algo complicado definir lo que bien a bien es una imagen en especial por la gran diversidad de las mismas. Para mostrar lo anterior si por ejemplo se piensa en algo que muy específico, corpóreo y cotidiano, como un zapato, se pueden venir a la mente una serie de imágenes del mismo: su recuerdo en la mente cuando no está presente, su forma al ser percibido por nuestros ojos, su dibujo a lápiz, una fotografía, o su descripción en un poema. No obstante de las diferencias entre las imágenes de un zapato antes mencionadas, se puede afirmar que todas ellas comparten en común el rasgo de son representaciones de una selección de realidad. Es momento de recordar que la imagen entendida como representación de la realidad se remonta a Platón: “Llamo imágenes ante todo a las sombras y, en segundo lugar, a las figuras que se forman en el agua y en todo lo que es compacto, pulido y brillante y a otras cosas semejantes”.² Tanto una sombra como un reflejo son referentes de la existencia de un objeto pero no el objeto en sí mismo. De ahí que desde entonces en el sistema sociocultural occidental se le otorgue a la imagen un valor mimético de la realidad y con ello siempre este presente la angustiosa potencialidad que tiene toda una imagen de ser una distorsión. Dentro de la gran variedad de tipos de imágenes

1 Peter Burke. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p. 285.

2 Platón. *La República*. Libro VI, capítulo XX. México: UNAM, 2007. p. 238.

tenemos por una parte tenemos a las imágenes naturales que son las que se producen por el estímulo físico de un medio iluminado, mediante un sistema visual activo y un soporte natural-orgánico que es la retina. Ellas también son representación, ya que basándose en los avances de las ciencias cognitivas y las neurociencias, se sabe que la percepción visual es una construcción sensorial y psicológica parcial.³ Si tomamos en cuenta la gran variabilidad existente de órganos sensoriales de los seres vivos, se puede concluir que ningún organismo percibe al mundo de manera absoluta. Por su parte las imágenes mentales cuentan con el soporte orgánico del cerebro pero a diferencia de las naturales pueden producirse sin la necesidad de la presencia de ningún estímulo físico. Poseen muchas variantes y grados de relación con la realidad. Así tenemos a las imágenes oníricas que se producen durante el sueño, las alucinatorias producto de trastornos psicopáticos o sustancias psicotrópicas, sin olvidar las más comunes que son los pensamientos, que se caracterizan por ser referenciales, elaborados y poseer diversos niveles de abstracción. Todas ellas también son representación en el sentido de que finalmente son modelos de realidad y en consecuencia cuentan con un referente.⁴

Veamos ahora cuales son las características particulares de la *imagen icónica*. En primer lugar este tipo de imágenes sólo es percibido por el sentido de la vista, lo que hace que cualquier imagen icónica sea, por definición, visual. Una de sus mayores diferencias con respecto a las naturales y las mentales, es que son objetos materiales creados en un contexto sociocultural e histórico particular. Asimismo es relevante que a pesar del sínfin de soportes materiales que puede tener una imagen icónica el factor que las une es su *intencionalidad comunicativa*, es decir toda imagen icónica de alguna u otra forma fue creada con el fin de transmitir un mensaje. Además pueden ser elaboradas en ausencia de un referente físico⁵. Por todo lo anterior se dice que la imagen icónica presenta una doble realidad, es decir, por un lado *es* un objeto del mundo pero por otro sustituye fragmentariamente a ese mundo. Uno de los criterios por los que se puede clasificar a la imagen icónica es su estructura organizativa en el espacio. Aquellas imágenes icónicas que con respecto a lo temporal representaban momentos congelados e inmóviles en el tiempo reciben el nombre de *fijas*. A su vez, por su organización espacial la imagen icónica fija puede dividirse en dos grandes grupos: *tridimensional* y *bidimensional*. El primero de ellos se encuentra conformado por las esculturas y los hologramas; se caracterizan por restablecer las propiedades estructurales del referente en un espacio de tres dimensiones, mientras que el segundo puede restablecer razonablemente las relaciones espaciales en un plano de dos dimensiones y cuenta con una amplia variedad de representantes como son: grabados, fotografías, pinturas, pictogramas, esquemas y señales. Las imágenes icónicas fijas bidimensionales pueden dividirse en: *fotográficas*, que cuentan con el mayor grado de definición posible con respecto al poder resolutivo del ojo promedio; y las *plásticas*, siempre con mayor grado de abstracción que las anteriores. Cada una de ellas cuenta con un repertorio de elementos que le son propios. Las dos imágenes a analizar por tanto pertenecen al tipo icónico ya que ambas son percibidas visualmente, tienen un soporte material en el caso de una de ellas un lienzo y en de la otro un papel, pero sobre todo porque ambas son creaciones humanas y productos de un contexto social e histórico particulares, es decir son objetos culturales que fueron realizados con la intención de establecer una comunicación con sus potenciales espectadores. En cuanto a su sub clasificación son imágenes icónicas fijas, es decir que no presentan la ilusión del movimiento, bidimensionales por su estructura espacial sujeta a dos planos, y finalmente plásticas por su grado de abstracción.

3 Jacques Aumont. *La Imagen*. Barcelona: Paidós, 1992. p. 18-39.

4 Jean Matter Mandler. *The foundations of mind*. Origins of conceptual thought. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 66.

5 Justo Villafañe. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide, 1987. p. 41.

Hay que hacer énfasis en tal vez la principal característica de la imagen icónica es su intención comunicativa, de ello se infiere que este tipo de imágenes conforman un lenguaje visual. Por ende al ser la imagen icónica considerada como un lenguaje ha sido estudiada desde la perspectiva de la semiótica, disciplina que estudia los signos y los sistemas de comunicación⁶, y entendida entonces a la manera de un signo compuesto por códigos y de ciertas significaciones. Para explicar cómo los signos visuales transmiten estos mensajes Antonio Castiñeiras⁷ recurre a la concepción del signo de Ferdinand de Saussure, en donde todo signo está compuesto por un significante y un significado que aparecen juntos y forman parte de todo acto comunicativo entre un emisor y un receptor por medio de un canal y en un contexto determinado. En el caso de la imagen icónica se puede decir que el emisor es el realizador icónico, el receptor es el espectador y el mensaje la imagen producida-contemplada. Mientras que el canal vendría a ser el medio soporte material en donde se encuentra plasmada la imagen. A su vez el contexto vendría a ser la cultura visual en que se encuentra inserta la imagen, es decir los patrones condicionantes que hacen que las imágenes icónicas sean vistas, comprendidas, valoradas y utilizadas de ciertas maneras, y los cuales son establecidos por cada sistema sociocultural en un período histórico dado.⁸ Vale la pena indicar también que una misma imagen puede contar con varios niveles de significación, no obstante que siempre existe un nivel predominante. También es relevante el rol activo que juega el espectador dentro de la dentro del proceso de la comunicación visual, ya que no es un simple receptor de la misma si no que juega un papel en la propia construcción del mensaje de al ser en último instancia quien asigna el significado desde su muy particular visión. Por si fuera poco el espectador antes de ver toda imagen icónica ya espera algo de la misma, ya que éste cuenta con un sistema de expectativas creadas a partir de las características psicológicas individuales y de los conocimientos previos surgidos de la cultura visual a la cual pertenece.⁹ Así el espectador además de percibir la imagen compara la misma con lo que espera y la decodifica a la vez que la interpreta. En la interpretación además de comprender lo que ha querido decir el creador icónico el espectador muchas veces *suple* las lagunas de representación y tiene la posibilidad de dar un nuevo significado a la imagen.

A continuación presentamos a grandes rasgos las características generales que tuvo la imagen icónica novohispana para brindar un contexto adecuado a las dos imágenes icónicas a analizar. En primer lugar aunque la imagen icónica de la Nueva España se vio influenciada por influencias iconográficas asiáticas y africanas posee dos raíces iconográficas predominantes que son de larga duración y gran profusión, la indígena mesoamericana y la occidental hispánica. Los conquistadores y evangelizadores españoles se toparon a su llegada con una profunda y diversa tradición icónica mesoamericana como nos narran en sus crónicas. Los datos arqueológicos obtenidos en la región también indican una riqueza en imágenes icónicas sumamente importante. Beatriz de la Fuente nos dice que a pesar de las diferencias regionales y temporales de esta compleja área cultural, existía un acervo icónico común que configuró un sistema de comunicación de conceptos que afincaron creencias, ritos y costumbres.¹⁰ Ejemplos paradigmáticos de dicho acervo los encontramos en las imágenes del jaguar, la serpiente emplumada y el quince que prácticamente se encuentran presentes en todas las culturas precolombinas de la zona. La imagen icónica mesoamericana estaba presente en tejidos, códices, petrografías, pintura mural y en toda

6 Sebastián Serrano. *La semiótica: Una introducción a la teoría de los signos*. Barcelona: Montesitos, 1994. p. 12.

7 González Manuel Antonio Castiñeiras. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel, 1998.

8 Victoria Novelo Oppenheim. 'Las imágenes visuales en la investigación social' En: *Estudiando imágenes*. Miradas múltiples. México: CIESAS, Casa Chata, 2011. p. 11-13.

9 Martine Joly. *La interpretación de la imagen*: Entre memoria, estereotipo y seducción. Barcelona: Paidós, 2003. p. 142.

10 Beatriz de la Fuente. *La Pintura mural prehispánica en México*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

su arquitectura. Las concepciones políticas y las religiosas estaban ampliamente plasmadas en la iconografía prehispánica¹¹.

Los conquistadores españoles por su parte también poseían un acervo icónico sumamente complejo, el cual era producto de la convivencia y la yuxtaposición por poco más de 700 años de las culturas latino-goda, hebrea y musulmana. Por si fuera poco la iconografía hispánica se encontraba influenciada a su vez por el mundo de imágenes del Renacimiento italiano y de los territorios flamencos de los Habsburgo. Sin olvidar el fenómeno del impulso a la producción, reproducción, difusión, distribución y posesión de imágenes icónicas dado a partir de la implementación de la imprenta. Antes de pasar a las siguientes características cabe señalar una tercera influencia icónica muy particular pero de menor importancia que las anteriores mencionadas: la iconografía del sureste asiático. Dicha influencia fue posible con la apertura de las rutas comerciales hacia lejano oriente a partir de 1565 y la cual se hace presente en algunas imágenes de talavera poblana, en los objetos de marfil y en las obras con incrustaciones de laca y madre perla.

La segunda característica de la imagen icónica novohispana es su *mimetismo*, es decir, la tendencia general de imitar lo hispánico occidental. Este rasgo icónico puede entenderse ya que la imagen formaba parte del proceso de occidentalización en que se vio envuelto el mundo mesoamericano a raíz de la conquista hispana. Tal proceso consistió en "implantar en este mundo nuevo las instituciones, prácticas y creencias que Europa occidental había elaborado progresivamente desde la antigüedad, y de transformar con ellas a los naturales"¹². Así como otros conquistadores en la historia, los iberos trataron de recrear su entorno de origen, lo cual incluía su acervo iconográfico, en estas tierras recién conquistadas, por una parte tal fenómeno resultó como medida de adaptación ante un ambiente extraño y hostil, pero a su vez también fue una forma de apropiación y de dominio. Desde la expedición de Cortés hasta la penetración de las zonas recónditas del norte de la Nueva España en el siglo XVIII, conquistadores y frailes siempre llevaron consigo imágenes como parte de su acervo imprescindible. Hay que tener en mente que este mimetismo tenía un proceder dinámico ya que se encontraba constantemente renovado y nutrido por las constantes importaciones iconográficas y la llegada de creadores europeos a suelo novohispano. Así se explica que se pueda notar en la Nueva España a lo largo de historia la presencia de gran cantidad de estilos icónicos venidos de Europa como son el gótico, el mudéjar, el plateresco, el herreriano, el manierista, el barroco y el neoclásico. Pero no sólo la imagen de la Nueva España se nutrió de la importación sino que dentro del mismo territorio novohispano se produjeron y reprodujeron grandes cantidades de obra icónica

Si bien tal producción se basaba en la copia de la imagen icónica occidental, durante dicho proceso se producían degradaciones, cambios, adaptaciones y desviaciones que dieron lugar a particularismos novohispanos en cuanto a los materiales, las técnicas, los estilos y por supuesto los contenidos. Por ello se prefiere hablar de un mimetismo, en el sentido que el creador icónico adaptaba la imagen a su entorno y no de un simple copia mecánico. El mismo creador icónico aunque partía de una matriz iconográfica claramente occidental hispana se veía influenciado por su pasado indígena en caso de tenerlo o simplemente por las experiencias únicas de producir imágenes en entornos tan particulares como los americanos. Por ejemplo la gran mayoría de los pintores novohispanos no habían tenido acceso a las obras que aspiraban arquetípicamente a imitar si no era por medio de los grabados de dichas obras. Lo anterior siempre trajo consigo la imposibilidad de la copia exacta.

11 Johanna Broda, *et al.*, 'Los dioses de Mesoamérica' En: *Arqueología Mexicana*. no. 20, vol. IV. México, 1996. p. 4-70. Pedro Carrasco, *et al.*, 'Poder y política en el México prehispánico' En: *Arqueología Mexicana*. no. 32, vol. VI. México, 1998. p. 4-73.

12 Serge Gruzinski. 'Las imágenes, los imaginarios y la occidentalización' En: *Para una historia de América I: Las estructuras*. México: Fondo de Cultura Económica y el Colegio de México, 1999. p. 502.

Otra característica imprescindible a tomar en cuenta dentro de la imagen icónica novohispana es su *sincretismo*. Así mientras en otras colonizaciones europeas en América, como bien señala Gruzinski, aunque se llevó a cabo un proceso de occidentalización, en la Nueva España los indígenas tuvieron un papel especialmente participativo sobre todo en la primera centuria. No obstante que las expresiones icónicas mesoamericanas se vieron transformadas y en muchos casos eliminadas, la imagen icónica de raigambre hispano que floreció en tierras novohispana a su vez también vivió una influencia indígena significativa. Por ejemplo las imágenes realizadas al óleo y al temple conocieron en territorio novohispano pigmentos nuevos, y además en algunos casos inclusive fueron traducidas al arte plumario mesoamericano. Por su parte la caña de maíz y las maderas tropicales brindaron nuevas posibilidades de creación icónica a los artesanos novohispanos lo que les otorgo un sello muy característico. Cabe señalar que el sincretismo entre lo mesoamericano y lo occidental no sólo se dio en el nivel de los materiales y las técnicas sino también en los contenidos. En sus investigaciones Reyes Valerio demostró la existencia de reminiscencias de iconos mesoamericanos en pintura y escultura novohispanas, tales como los símbolos de: *atl* (agua), *cuauhtli* (aguila), *ácatl* (caña) y *coatl* (serpiente) entre muchos otros¹³. No obstante el sincretismo no sólo se dio entre lo indígena y lo español sino también entre los diversos estilos occidentales y las influencias mestizas que iban haciendo acto de presencia con el desarrollo de las llamadas castas. Un buen ejemplo de las mixturas iconográficas en cuanto estilo y contenido lo tenemos en la Catedral Metropolitana en donde podemos observar una combinación de estilos en donde lo gótico convive con lo barroco y ambos se ven rematados por lo neoclásico.

Posiblemente uno de los mayores ejemplos de la imagen sincrética en la Nueva España sea ni más ni menos que la Virgen de Guadalupe. Nuestra Señora de Guadalupe presenta rasgos fenotípicos propios de la población indígena con su piel morena y su cabello negro y liso. Mas con una estructura corporal y rasgos iconográficos en su posición característicos de las imágenes religiosas hispanas. En su manto se han descubierto iconografía de origen mesoamericano de gran complejidad.¹⁴ El sincretismo contenido en la imagen permitió a su vez que fuera fácilmente su apropiación simbólica por parte de gran cantidad de grupos novohispanos al grado que muchos autores han visto en ella el génesis del imaginario proto nacional mexicano.

Una cuarta característica de la imagen novohispana es la predominancia de la temática religiosa que se mantuvo durante todo el período. Con ello no se quiere decir que no existieran otras temáticas importantes. No obstante desde el punto de vista numérico se encuentran muy por debajo. Para demostrar y ejemplificar lo anterior se puede recurrir a dos de los acervos más bastos en pintura novohispana y verificar de esa forma tal aseveración, así tanto en el Museo Nacional del Virreinato¹⁵ como en el Museo Nacional de Arte¹⁶ casi el 90 % de sus obras novohispanas en resguardo caen en la clasificación del rubro de la religioso. Las temáticas religiosas preferidas fueron: Cristológicas, Marianas, escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, la Santísima Trinidad, alegorías religiosas, angélicas, exvotos y representaciones de santos. Tal predominancia tiene varias explicaciones, para empezar la occidentalización y la cristianización fueron a la par e inclusive se puede decir que la primera implicaba a la segunda o por lo menos de esa forma era concebida por los conquistadores y evangelizadores hispanos. De esta forma la imagen se conformó y fue vista como otra herramienta ideológica para integrar a la vez que dominar a los indios. De ninguna manera fue casual que entre las primeras acciones que realizaran

13 Constantino Reyes Valerio. *Arte Indocristiano*. México: INAH, 2000. p. 147.

14 Nelly Sigaut. *Guadalupe: arte y liturgia*. Zamora: Colegio de Michoacán, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006.

15 Roberto Alarcón Cedillo y María del Rosario García de Toxqui. *Pintura novohispana*. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán. México: Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1994.

16 Roberto Hernández Ramírez, et al. *Museo Nacional de Arte*. Una ventana al arte mexicano de cinco siglos. México: INBA, 2000.

los conquistadores era la destrucción de las imágenes de los dioses mesoamericanos que acto después eran sustituidas por iconos cristianos.

Otro motivo del predominio fue que la iglesia como institución durante todo este período por su poder económico y su influencia sociocultural se mantuvo como la mayor productora, patrocinadora y consumidora de imágenes icónicas. De ahí que la más pequeña capillas del pueblo más remoto contara en su interior con una colección importante de pinturas y esculturas, ni que decir de los templos de las ciudades importantes que competían por ampliar y mejoras su patrimonio artístico o de las majestuosas obras de las catedrales. Tampoco se puede negar el hecho que la imagen religiosa ha sido un medio para expresar aspiraciones y angustias, celebrar la vida y enfrentar la muerte, por lo que los novohispanos generaban un fuerte consumo de artículos religiosos pero también se convertían en patrocinadores como en el caso de los gremios novohispanos. Se tiene que considerar que de igual forma las instituciones de poder novohispanas fomentaron culto y devociones religiosas como medios de coerción social ante una población tan heterogénea como lo era la novohispana.

Un último rasgo a señalar es el control que se trató de establecer sobre la imagen novohispana en relación a sus formas, contenidos, producción y modos de uso. En primera instancia los encargados del trasplante y asimilación de la imagen occidental en Mesoamérica fueron las diversas órdenes mendicantes. Los frailes llevaron a cabo una evangelización visual y simultáneamente un proceso de erradicación de la imagen prehispánica, la cual era vista como una fuente de maldad y con contenido idolátrico.¹⁷ En el imaginario de los frailes toda imagen icónica que contravenía sus enseñanzas o se salía de los cañones estéticos occidentales cristianos no podía ser sino obra del Maligno. Además se encontraba la creencia de que el imagen en su carácter mimético de la realidad potencialmente podría contribuir al engaño y la mentira y por ende estar posiblemente influenciada por el Señor de las Tinieblas.

A la iglesia regular se le fueron uniendo otros supervisores de la imagen en la segunda mitad del siglo XVI. Ya el Primer Concilio Mexicano en 1555 establecía los primeros decretos formales para evitar los contenidos heréticos en las imágenes novohispanas¹⁸. Cada sacerdote en su parroquia tenía la facultad y el pleno derecho de supervisar y mantener un control sobre las imágenes icónicas que poseía su parroquia. Por su parte los diversos gremios de artesanos también lograron tener injerencia en el control de la imagen mediante las pautas establecidas en sus diversas ordenanzas, lo que a su vez les permitía tener un cierto monopolio en su producción pero también un mantenimiento en su calidad. Además la autoridad civil intervenía ya que tales ordenanzas tenían que ser aprobadas por el cabildo de cada ciudad o por el Virrey en turno para ponerse en práctica¹⁹. La Inquisición se unió al grupo de fiscalizadores de la imagen novohispanos en 1571 y nombró funcionarios especializados en el examen de las imágenes, los cuales vendrían a tener la última palabra. De hecho todo buen cristiano tenía el deber de denunciar toda aquella imagen que considerara fuera contra las enseñanzas de la madre Iglesia. Todo este control impregnó a la imagen novohispana con rasgos estereotipados; aunque hay que recordar que por la misma naturaleza versátil de la imagen, la incapacidad de las instituciones encargadas y la complejidad de la sociedad novohispana, también se produjeron imágenes que se encontraban fuera de la norma y que no han sido tan estudiadas. A la vez esa característica nos indica la importancia vital que para la sociedad novohispana tenía la imagen ya que estaba relacionada con el poder como veremos más adelante en el análisis.

17 Serge Gruzinski. *La guerra de imágenes*. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019). México: FCE, 2000.

18 Francisco Cervantes Bello y María del Pilar Cervantes Bello. *Los concilios provinciales en la Nueva España*. México: UNAM-IIIH y BUAP, 2005.

19 Conacula-Inah. *Gremios y cofradías en la Nueva España*. México: MUNAVI, 1996.

La primera imagen a analizar se titula “La Virgen del Apocalipsis” y es una pintura realizada en óleo sobre tela, con dimensiones de 1.33 metros de ancho por 2.86 metros de largo, probablemente pintada en el tercer cuarto del siglo XVIII, y que actualmente puede admirarse en el Museo Regional del Instituto Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de Querétaro en México. El realizador icónico es el pintor novohispano Francisco Antonio Vallejo de quien daremos una breve semblanza a continuación. Por la inmensa cantidad de obras, su amplia distribución por territorio novohispano y la calidad de las mismas el connotado historiador del arte Francisco de la Maza lo ha calificado como un “pintor fecundísimo y el más opulento de los artistas novohispanos del siglo XVIII”.²⁰ Vallejo nació el 29 de enero de 1722 en la Ciudad de México, 20 años después contrajo nupcias con una mujer peninsular y con ella tuvo 4 hijos, para finalmente morir el 4 de septiembre de 1785.²¹ También se sabe que formó parte de la “Sociedad de artistas del nobilísimo arte de la pintura”, presidida por otro pintor novohispano de suma importancia, el conocido artista José de Ibarra, y la cual fue la antecesora directa de la Real Academia de San Carlos.²² Hay que señalar que debido a la calidad de sus obras, la gran aceptación de las mismas por parte de la Iglesia, la gran patrocinadora, y el reconocimiento que tenía entre sus colegas, fue nombrado como el tercer director de dicha sociedad y por tal motivo colaboró en la creación de varios de sus estatutos más importantes referentes a la autorregulación y a la exigencia de una mayor independencia del gremio de pintores de la Ciudad México.²³ Otro hecho que nos habla del reconocimiento y alta estima que Vallejo tuvo en su época es que fue dos veces invitado a formar parte del grupo de pintores que realizaron la inspección del lienzo original de la Virgen de Guadalupe con el objetivo de determinar su grado de autenticidad como obra milagrosa, cosa que por cierto fue avalada por tal grupo.²⁴ Sin embargo por lo que alcanzó mayor notoriedad en su momento, y que a su vez nos habla de su integración a la redes de poder político religioso, es que fue requerido para realizar obras pictóricas en las catedrales más importantes de la Nueva España así como en sus templos más destacados. Finalmente en cuanto a su estilo puede situarse barroco más elaborado pero que comienza ceder el paso ante la influencia de los cánones neoclasicistas.

20 Francisco de la Maza. *El arte colonial en San Luis Potosí*. México: UNAM-IIE, 1969. p. 82.

21 Guillermo Tovar de Teresa. *Repertorio de artistas en México, Artes plásticas y decorativas*. vol. 3. México, Fundación Cultural Bancomer, 1995. p. 358-359.

22 Xavier Moyssén. ‘La primera Academia de pintura en México’ En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 34, México, UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, 1965. p.15-29.

23 Mina Ramírez Monte. ‘En defensa de la pintura, Ciudad de México’ En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. no. 78, México, UNAM-IIE, 2001. p.108.

24 Myrna Soto. *El Arte Maestra*. un tratado de pintura novohispana. México: UNAM-IIB, 2005. p. 63-64.



Figura 1: "Virgen del Apocalipsis", Francisco Antonio Vallejo, siglo XVIII.

El formato de esta obra es rectangular vertical pero se encuentra rematada por un semicírculo. La explicación más probable de tal disposición es que la pintura formaba parte de un retablo, que por el periodo en que fue pintada y el estilo debió de ser barroco, y por ende debió de localizarse en una hornacina aconchada en su parte superior. Aquí es conveniente señalar que típicamente este tipo de hornacinas predominaban en los retablos dedicados a la Virgen María, por la analogía simbólica establecida entre una concha marina que contiene una perla al interior con la madre que tuvo en su seno al hijo de Dios, hecho que coincide con la temática de la pintura. El formato y el tamaño de la obra son indicios de que se encontraba en la calle central del retablo al que perteneció. Su composición se organiza en por los menos tres planos, en el primero se sitúan los que a mi parecer son los tres personajes principales, en un segundo que puede ser confundido con el anterior están otros dos importantes pero secundarios en cuanto la historia que cuenta la obra y un tercero en donde se sitúa un testigo de lo acontecido y que a la vez funciona como fondo del resto de la obra. Mediante los planos el pintor enlaza los diversos momentos

temporales de la obra, da una jerarquización a sus participantes en función de su papel en la historia que narra la obra. En definitiva el foco de atención principal, dado por la iluminación, se localiza en el centro de la imagen, sin embargo existen líneas de fuerza diagonales, que pueden encontrarse mediante el seguimiento de la dirección de las miradas de los distintos personajes, que potencialmente condicionan la contemplación del espectador en forma de zigzag del ángulo superior derecho hacia el izquierdo de la obra pero que lo retorna hacia su lado inferior derecho. Por su parte, el encuadre puede clasificarse como del tipo de plano cuasi general ya que puede verse completamente al personaje protagónico de pies a cabeza aunque existe un espacio considerable entre los límites superior e inferior del cuadro. Todos los sujetos de la obra cuentan con volumen de apariencia tridimensional lo cual les brinda a la vez cierto realismo dinamismo. Asimismo en general todos los sujetos de la pintura fueron trabajados con gran detalle en sus rostros, la excepción sería el sujeto situado en el tercer plano, y poseen una clara línea de recorte aunque en ciertas partes ésta es más bien difusa sobre todo en las regiones más iluminadas y más oscuras del cuadro. A su vez la obra disfruta de tres tipos de luminosidad que varía en relación a su intensidad y está distribuida de la siguiente manera: la su zona central es la más iluminada destacando la parte superior del cuadro, el lado derecho cuenta con una iluminación más moderada que en algunas zonas llega a la palidez y en su lado derecho e inferior pueden verse las partes más oscuras del cuadro. Finalmente en relación a la composición, predominan tonalidades cálidas hacia la parte superior y prevalecen las frías hacia el lado contrario pero en conjunto están equilibradas.

La interpretación iconográfica de la obra puede llevar a afirmar que Vallejo realizó un interesante sincretismo visual entre tres relatos de la tradición cristiana. El personaje que entrelaza las tres historias y por su posición dominante, mayor tamaño e iluminación puede considerarse como el protagónico es la mujer situada en el centro de la pintura. Para entender quién es ella se tiene que recurrir al pasaje del libro Apocalipsis que cuenta lo siguiente:

Una gran señal apareció en el cielo: Una Mujer envuelta en el sol como en un vestido, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre la cabeza. La Mujer estaba encinta, y gritaba con los dolores del parto y con el tormento de dar a luz.²⁵

Existe un pasaje bíblico que describe una mujer muy similar en un canto de victoria del pueblo de Israel que ayudó a reforzar esta interpretación.²⁶ No obstante, con el gran auge que tuvo la devoción a la Virgen María a partir del siglo XII, esta mujer apocalíptica adquirió la identidad mariana en cuanto que ella es considerada en el imaginario cristiano como la madre que dio luz al Mesías. Según la interpretación mariana las doce estrellas son los 12 apóstoles de Cristo que presenciaron la ascensión de la Virgen. El sol que está detrás de ella puede relacionarse con el simbolismo del "sol invicto", elemento iconográfico de la cultura romana que hace referencia a la celebración del solsticio de invierno, que los cristianos vincularon con el nacimiento de Cristo. Cabe señalar que la mujer viste una túnica blanca y un manto azul, colores que dentro del arte cristiano fueron asociados con la virginidad y la pureza respectivamente. La mujer posa su pie derecho sobre una media luna, astro que a lo largo de la historia del arte cristiano ha sido tomado de diferentes maneras. Dado que María está pisando la luna se hace evidente que aunque era una fémina, debido a su condición de madre del Salvador era bendita entre las mujeres, es decir, una mujer pero superior al mismo tiempo de todas las demás. A su vez la luna, astro típicamente

²⁵ *Apocalipsis*, capítulo 12, versículos 1 y 2.

²⁶ *Isaías*, capítulo 26, versículo 17.

nocturno, fue relacionada con los poderes malignos de la noche, y por ende con el Diablo, de ahí que la Virgen encima de la luna muestre la superioridad del bien sobre el mal. Marina Warner ha estudiado la luna como símbolo de Juan Bautista, personaje que mengua en cuanto aparece el sol de la justicia que es Cristo.²⁷ Bajo la luna hay una concentración de nubes sostenidas por rostros de querubines que confirman a la mujer como un personaje celestial por ende desde la perspectiva cristiana como ser benigno. Toda la interpretación anterior nos auxilia a comprender el tercer plano de la imagen en el que se ve un fondo acuoso y del lado derecho un pequeño islote en donde se haya un árbol y una roca sobre la que está sentado un hombre con un papel sobre sus piernas y una pluma en su mano izquierda. Existe una águila que fue pintada junto a él y que es el símbolo de san Juan evangelista por considerarse relacionado con la visión profética. Con base en el imaginario cristiano el islote sería la isla Padmos en donde San Juan evangelista escribió el libro bíblico del Apocalipsis, texto de donde se menciona a la mujer ya descrita.

Más adelante de las líneas citadas anteriormente se nos aclara que la mujer en labor de parto da a luz un niño varón cuyo destino será gobernar a todas las naciones.²⁸ Así en la pintura se puede interpretar que el niño que aparece en la zona superior izquierda y que lleva en una de sus manos una cruz, el símbolo por antonomasia del cristianismo, no es otro sino Jesucristo, el cual por su crucifixión salvo de las garras del Diablo al hombre. A su vez el niño dirige su mirada hacia otro personaje que se sitúa en la parte superior derecha de la obra, el cual es un anciano que posee una aureola triangular, que lo identifica como Dios Padre, y que posa su mano derecha en una esfera azul lo que indica que es el creador y dueño del Mundo. Entre estos dos personajes el pintor situó una paloma envuelta en un halo de gran luminosidad, la cual dentro del simbolismo cristiano hace referencia al espíritu santo y con lo que se completaría la representación completa del dogma de la Santísima Trinidad.

Para completar el elenco de personajes relacionados con el bien desde la perspectiva del imaginario cristiano Vallejo incluyó tres varios seres angélicos. Por un lado los conocidos como querubines, identificados con rostros de infantes sonrientes, tres de ellos fungen como tronos de la Virgen María mientras que un par más se asoma entre las nubes observado lo que sucede en el resto de la pintura lo que los convertiría esencialmente en testigos de eventos prodigiosos. Un segundo tipo sería el busto de un ángel niño sin personalidad en particular localizado en el centro izquierdo de la obra y que lleva en sus manos unos clavos, símbolos del sacrificio de Cristo, que parece estar mostrando a María. Tras de él un ángel juvenil no identificado sujeta una lanza lo que potencialmente puede significar su función como soldado de las fuerzas angélicas que luchan incansablemente contra las fuerzas del Maligno pero también sirve para mostrar otro de los objetos símbolos de la crucifixión de Cristo que es el momento matriz propiamente dichos de la concepción cristiana del mundo y de ahí que se haga constante referencia a tal evento. Existen tres personajes angélicos que pueden ser identificados como arcángeles, es decir, ángeles de jerarquía superior que han jugado papeles de importancia en las historias presentes en la Biblia y en los textos apócrifos cristianos por lo cual son los únicos ángeles a los que la tradición les ha asignado un nombre propio. Cargando al niño Jesús esta Gabriel, cuyo nombre hace significa "mensajero de Dios" ya que fue el encargado de anunciar a la María que se encontraba en un embarazo divino cuyo producto sería el Hijo del Dios²⁹, y el que puede ser reconocido por la vara con flores de azucenas que lleva en una de sus manos. Del mismo lado pero debajo del ángel niño ésta según las más probable interpretación el arcángel Rafael o conocido también como la "medicina de Dios". Es interesante que precisamente en la Biblia este arcángel proporcione

27 Marina Warner. *Tú sola entre las mujeres*. El mito y el culto de la Virgen María. Madrid: Taurus, 1991. p. 33.

28 *Apocalipsis*, capítulo 12, versículo 5.

29 *Evangelio según san Lucas*, capítulo 1, versículos 26-38.

un remedio para lograr alejar a los demonios de los seguidores de Dios.³⁰ Tal vez por ello sea que Vallejo haya decidido pintar a éste arcángel enterrando una lanza en una de las cabezas del ente policéfalo que parece amenazar a la Virgen María, lo cual correspondería al referente defensivo que el imaginario cristiano le otorga a este personaje contra el mal.

Situado en un poco más abajo del san Rafael, en un plano más cercano al espectador y con un mayor tamaño se haya otro arcángel que viste un atuendo militar que lo diferencia claramente de los demás. Sus ropajes son similares a los de un centurión romano es decir con *sagum* (manto militar romano), *paludamentum* (capa usada por los comandantes militares romanos), *lorica* (coraza metálica del torso) pintada con la bóveda celeste propio de un personaje bondadoso, faldellín y un par de *cothurnus* (calzado que era utilizado por altos dignatarios del ejército romano).³¹ Lo anterior lleva a pensar que la función específica de este ángel es como guerrero y estratega de las milicias divinas. El que se encuentre armado, en una de sus manos empuña una espada y en la otra un escudo, aunado a su actitud victoriosa y beligerante, refuerza la interpretación de que este ángel no es otro sino San Miguel el *princeps militae angelorum* o príncipe militar de los ángeles.³²

En la imagen se puede ver a San Miguel pisando a la criatura que ocupa gran parte del lado derecho e inferior del espacio pictórico. Para saber su identidad y las de sus acompañantes se puede recurrir al siguiente pasaje bíblico:

Hubo una batalla en el cielo, Miguel y sus ángeles peleaban con el dragón. El dragón y sus ángeles pelearon, pero no pudieron vencer, y ya no hubo lugar para ellos en el cielo. Así fue expulsado el gran dragón, aquella serpiente antigua que se llama Diablo y Satanás, y que engaña a todo el mundo. Él y sus ángeles fueron lanzados a la tierra.³³

Así se puede inferir que la escena que trato de representar Vallejo es la lucha entre los ejércitos celestiales e infernales en la que se sometieron a duelo sus respectivos líderes mencionada en el libro del *Apocalipsis*. De esta forma el personaje atacado por San Rafael y San Miguel, en forma de dragón de seis cabezas, tendría la identidad a la vez del Diablo y la Najash (nombre de la serpiente del Paraíso). Asimismo Miguel quien salva de las garras del Diablo a la Mujer Apocalíptica, símbolo de la Iglesia, fue considerado como defensor máximo de la Institución Eclesiástica y el Diablo como toda fuerza que trata de minar su poder.

Este policéfalo demonio recuerda mucho al monstruo de la mitología grecolatina conocido como la Hidra de Lerna, que fue uno de los seres que Heracles tuvo que eliminar para completar sus famosos doce trabajos.³⁴ El cuerpo de esta representación del Señor de las tinieblas posee en general rasgos que pueden denominarse como quiméricos debido a que es una combinación de varios seres. Por ejemplo sus patas con garras se asemejan a las de un gran felino, su cuerpo parece ser reptiliano pero dotado de una gran musculatura que recuerdan a la de un toro, posee varias cabezas de distintos animales, y por si fuera poco alas de murciélago que lo vinculan a los seres nocturnos y por ende señalan de esencia maligna. Tal combinación de rasgos a su vez muestran que tal criatura es un monstruo en el sentido que no se encuentra en la obra divina de manera natural lo que revela un contra sentido de la voluntad divina muy propia de Satán como el gran

30 *Tobías*, capítulo 12, versículos 6-8.

31 Adrian Keith Goldsworthy. *El ejército romano*. Madrid: Akal, 2007. p. 76-98.

32 Lois Réau. *Iconografía del Arte Cristiano: Iconografía de la Biblia-Antiguo Testamento*. Tomo I. Barcelona, Ediciones Serbal, 1995. p. 68-69.

33 *Apocalipsis*, capítulo 12, versículos 7-9.

34 Apolodoro. *Biblioteca*. Madrid: Gredos, 2002. p. 98.

retador de Dios por excelencia. Por otro lado el color verdoso de su piel habla de podredumbre y corrupción moral, no en balde este tipo de verde era uno de los colores asignados al Diablo.³⁵ Cabe señalar que en una época sin sistemas de refrigeración eficientes el que un alimento se tornara verdoso era señal de un peligro sumamente mortal. A su vez su larga y sinuosa cola, que comienza ancha y se estrecha conforme llega a su final rematado en una punta triangular, llama la atención por su gran extensión que casi abarca la vertical del cuadro. En este caso tal protuberancia potencialmente puede señalar el origen celestial del Maligno, por mostrar su lugar de origen, y simultáneamente ser la escalera de la perdición que ilustra la caída de aquellos ángeles rebeldes que prefirieron seguir Luzbel en vez de al Creador.

Para identificar a este personaje policefálico se tiene que consultar el texto bíblico del Apocalipsis que dice:

Luego apareció en el cielo otra señal, un dragón rojo que tenía siete cabezas, diez cuernos y una corona en cada cabeza. Con la cola arrastró la tercera parte de las estrellas del cielo, y las lanzó sobre la tierra. El dragón se detuvo delante de la mujer que iba a dar a luz, para devorar a su hijo tan pronto como naciera.³⁶

Tradicionalmente al ente mencionado en este pasaje y localizado bajo el pie de la Mujer Apocalíptica se le ha interpretado como su enemigo, que no es otro sino el Diablo. Todos los rasgos simbólicos con que es descrito y pintado Satanás ponen en relieve su enorme poder, que no obstante es derrotado por la Madre del Mesías como representante del bien. Las estrellas que son arrastradas del cielo a la Tierra han sido vistas como aquellos ángeles que fueron seducidos por el Diablo, por ello expulsados del cielo y convertidos en los demonios fieles al Príncipe del Averno. El porqué de las siete cabezas puede ser explicado desde dos puntos de vista. Si se considera a la Mujer como el pueblo de Dios, las siete cabezas representan los reinos que Satanás ha utilizado para oprimir a los seguidores de Dios a través de los siglos, los cuales fueron: egipcios, filisteos, asirios, babilónicos, persas, seleúcidas y romanos. En cambio desde la perspectiva de la Mujer como la Virgen María, las siete cabezas simbolizan los respectivos pecados capitales: lujuria, ira, avaricia, soberbia, gula, pereza y envidia. Los pecados capitales eran llamados así porque se estimaba que eran el origen de todos los vicios y ofensas existentes contra Dios. En cualquier caso la imagen icónica del dragón de las siete cabezas a modo de enemigo pisoteado por la Mujer Apocalíptica, se constituyó en el mensaje que dice a los fieles que al final se puede vencer tanto a los aliados terrenales del Diablo como a los vicios más fuertes de los que el enemigo de la Virgen se valga.

Cabe señalar que una de las particularidades de esta obra de Vallejo que la hace destacar dentro del contexto pictórico novohispano es que la criatura policéfala que representa al diablo por lo general todas sus cabezas son reptilianas pero en este caso el autor eligió pintar la cabeza de un animal en cada una de ellas. Los anterior posiblemente se deba a que se quería reforzar la idea de que cada cabeza era una alegoría a cada uno de los pecados capitales pero también el hacer recordar al espectador que el diablo era una ser polimórfico que en su afán de hacer pecar al hombre se le podía presentar de múltiples formas por lo que había que estar alerta. El análisis y la interpretación iconográfica de los animales dentro de las diferentes culturas, así como en su arte es un tema enormemente complejo. Para el propósito de este escrito bastará señalar que

³⁵ Louis Réau. *Op cit.*, p. 82.

³⁶ *Apocalipsis*, capítulo 12, versículos 3 y 4.

la razón de que se haya escogido a formas animales como representación de los pecados puede hallarse en la interpretación cristiana del orden natural, según la cual se encontraba en las bestias ciertos elementos simbólicos que se referían a aspectos peyorativos o punitivos. Sobre todo en los animales considerados como salvajes que eran generalmente usados en las representaciones del mal ya que provocaban sensaciones de miedo e incertidumbre.³⁷ Desde esta perspectiva, los animales realizaron una doble función en el imaginario cristiano, por una parte encarnaban el lado despiadado y peligroso de la naturaleza, por la otra representaban el enfrentamiento interior personal entre los instintos humanos y el deber ser impuesto por el sistema sociocultural. Ahora que a su vez cada uno de los animales representados en la pintura en el imaginario cristiano tenía su particular vínculo con el Maligno. Así la cabeza del animal que se haya entre todas ellas, y que por cierto San Miguel está pisando es la del cerdo, en la concepción cristiana era símbolo de la suciedad y la ignorancia, pero sobre todo de la voracidad a causa de su gran capacidad de ingesta de alimentos y su contextura rechoncha. Además se le relacionaba con los posesos por el pasaje del evangelio en que Jesús sacó unos demonios de sus víctimas y los hizo entrar a una piara.³⁸ Igualmente al cerdo se le vinculaba con el pecado capital de la gula, la cual es el deseo desordenado por el placer, especialmente conectado con la bebida y la comida. Los glotonos y borrachos eran los clásicos ejemplos de personas comedoras de este pecado pero también aquéllos que cortejaban el gusto por cierta clase de comida a sabiendas que va en detrimento de la salud o quienes consumían sus alimentos de manera voraz y eran irrespetuosos con el resto de los comensales a manera propiamente dicho de cerdos.³⁹ A continuación en el lado inferior izquierdo del grupo de cabezas se halla la cabeza de un gran felino que por sus rasgos debe ser un león. Aquí es menester señalar que en la iconografía cristiana un mismo animal puede tener valores que están en oposición que alterna entre el bien y el mal, entre lo nocivo y lo benevolente, como es el caso precisamente del león ya que por un lado era visto como símbolo de la valentía que todo cristiano debía tener para seguir a Cristo y por su asociación con la realeza en ocasiones con el rey y legítimo gobernante de todos los hombres que no es otro sino Dios encarnado. Sin embargo el león también era tomado como un animal soberbio que confiaba demasiado en su majestuosidad y poder. La soberbia, que se entiende como una sobreestimación de sí mismo y un amor propio indebido que lleva a la búsqueda constante de atención y honor en detrimento de la humildad que se debe tener ante Dios. Este era el pecado que para gran parte de los teólogos provocó la caída de Lucifer y por ello el primero en aparecer en el mundo.⁴⁰ A la izquierda está de la cabeza leonina fue pintada la de una ave rapaz que sugiere potencialmente dos opciones. Una de ellas por la forma de la cabeza y el pico es que sea un búho, animal que por costumbres nocturnas era vinculado con el Señor de la oscuridad es decir el Diablo. La otra opción es que sea un buitre, ave que era vista como la representación del pecado capital de la avaricia lo que concordaría con el resto del discurso visual. Esta ave por sus conductas necrófagas fue la relacionada con la muerte y la tragedia, pero también debido a su forma de pelear con sus semejantes por los cadáveres fue visto como un ser lleno de avaricia.⁴¹ A su vez tal pecado capital, definido como en el amor excesivo por los bienes materiales, era sumamente condenado debido a las prohibiciones del noveno y décimo mandamientos.⁴² Junto a la cabeza de la ave fue pintado la de una felino amenazante que tiene la piel moteada, si se toma en cuenta el ámbito novohispano

37 Santiago Sebastián. *Mensaje simbólico del arte medieval*. Arquitectura, liturgia e iconografía. Madrid: Encuentro, 1994. p. 252.

38 Hans Biedermann. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 2003. p. 99.

39 Pedro de Ribadeneyra. *Tratado de la tribulación*. Valencia: Ildelfonso Mompie, 1790. p.169.

40 San Ambrosio. *Oficios de virtud que guían a la bienaventuranza*. Madrid: Imprenta de don Benito Cano, 1789. p. 42-43.

41 Hans Biedermann. *Op. cit.*, p. 74.

42 Gaspar Astete y Jerónimo de Ripalda. *Catecismo*. Madrid: Imprenta Real, 1720. p. 11.

tal animal sería un jaguar, animal que caza por lo general de noche por lo que entraría dentro de la fauna demoníaca desde la perspectiva cristiana. También podría ser un leopardo, félido que en el Viejo Mundo por su extraordinaria fiera era tenido como ejemplo del pecado capital de la ira, expresión del desagrado y el enojo de manera pasional que termina por destruir al individuo que termina consumido tal emoción como si fuera devorado por una fiera. Siguiendo la descripción y análisis de las cabezas se tiene detrás del calzado de San Miguel Arcángel la testa de una especie de reptil con un gran hocico que recuerda a un cocodrilo. Como todo gran reptil el cocodrilo es un animal de sangre fría que para realizar sus funciones vitales adecuadamente precisa de pasar gran cantidad de tiempo tomando el sol para calentar su cuerpo. Tal vez sea por eso que este reptil en ocasiones se le percibiera como un animal perezoso y en ese sentido lleno de acedia. Este pecado capital se originaba de la pereza espiritual de un individuo que rechaza el gozo que viene de Dios y siente horror por todo lo divino, por lo que se le consideraba un pecado contra el amor a Dios y por tanto iba en contra del Primer Mandamiento.⁴³ A la derecha de la cabeza reptiliana se haya otra pero esta vez de un tipo más ofídica, a la cual precisamente San Rafael le entierra un arma larga y punzante por uno de los orificios de su nariz. La serpiente en este caso simboliza el pecado capital de la envidia, el acto de desear bienes ajenos, también implica la emulación de algo que no se posee y se encuentra prohibida expresamente en el décimo mandamiento.⁴⁴ Hay que recordar que una de las explicaciones de la caída de Lucifer fue la envidia que sentía por el hombre debido al amor divino que éste gozaba.

Por último se tiene la cabeza de un mico o mono, muy similar a una de las dos especies que habitaban las zonas tropicales novohispanas. Si se sigue el discurso visual de las otras testas aquí el mono estaría vinculado con el pecado capital de la lujuria, que es el apetito desbordado del placer sexual y que evoca todo acto sexual que no tenga como fin la procreación o el desarrollado fuera del matrimonio. Este pecado se encuentra relacionado directamente con la violación del sexto mandamiento.⁴⁵ Aquí se puede inferir que la similitud de los genitales masculinos del mono y sus supuestas costumbres sexuales desenfrenadas ejemplificaban para algunas buenas conciencias cristianas al pecador lujurioso que sólo pensaba en satisfacer sus impulsos sexuales y de esa forma se comportaba como todo un mico. Así de esta forma Vallejo logra la representación de los pecados capitales a la vez que del Diablo mismo

Es importante indicar que la imagen del mono no solamente se encuentra en una de las cabezas del monstruo heptacéfalo sino también a la mitad de la obra en el extremo derecho el espectador puede ver un mono que está cayendo y trata de sujetarse de su cola sin conseguirlo. No obstante si se mira detenidamente tal personaje simiesco se logra distinguir que tiene ropajes similares a los de otros personajes que se localizan por arriba del mismo y además que sus miembros más que de mico son humanos. Para entender el porqué de ello se tiene que tener en cuenta que la similitud del mono con el hombre era algo sospechosamente maligno. Por un lado porque toda semejanza alude a un acto de mímica que en última instancia es un acto mentiroso, por otro lado la creencia de que el Demonio trata de imitar las obras divinas obteniendo como resultado siempre parodias o a lo mucho o creaciones imperfectas que solo llegaban hacer similitudes. Como nos señala Covarrubias en la acepción dedicada a la similitud el Diablo en su búsqueda de emular al Creador sólo había logrado ser su *Símia Dei*, es decir el mono de Dios o un creador frustrado e imperfecto.⁴⁶ Así con este personaje aseQUIblemente se buscaba comunicar el discurso visual de que al igual que el mono, un hombre imperfecto, Satanás no podía igualar

43 Josef Pieper. *Las virtudes fundamentales*. Madrid: Ediciones Rialp, 2003. p. 392-395.

44 Pedro Ribadeneyra. *Op. cit.*, p. 280.

45 Gaspar Astete y Jerónimo de Rivalda. *Op. cit.*, p.130.

46 Sebastián de Covarrubias Horozco. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Iberoamericana, 2006. p. 939.

a Dios por más que se esforzara a Dios y a la vez que todo hombre al pecar se convertía en un simio de Satanás, que fue el primer pecador, y por ello no tenía otro destino que la desgracia. Un ejemplo de ello son los personajes localizados en la parte superior de la cola del policéfala criatura y que se encuentran en contraposición del grupo de arcángeles y envueltos en nubes grisáceas. Indudablemente son aquellos ángeles que creyeron en la palabra de Satán y emularon su acto de rebeldía lo que les trajo como consecuencia caer al más profundo abismo como menciona el profeta Isaías.⁴⁷ Es interesante observar que entre más arriba se localizasen estos ángeles rebeldes más periclitados son con sus contrapartes angélicas pero entre más abajo se encuentren el pintor les fue otorgando más rasgos animales, por ejemplo uno de ellos tiene nariz de cerdo, en señal de la degradación que les trajo sus actos rebeldes contra el Divino.

A continuación presento otra imagen icónica demoníaca novohispana que aunque no es tan rica en su contenido iconográfico presenta un interesante información contextual ya que forma parte de un proceso inquisitorial lo que nos permite conocer lo que pensaba de ella por lo menos parcialmente tanto su creador icónico como algunos de los espectadores de la época que la vieron como un discurso transgresor. Veamos primero la descripción del caso del cual proviene a muy grandes rasgos.⁴⁸

En el año de 1662 por la tarde del día 24 de marzo en la ciudad de Antequera, ubicada en el valle de Oaxaca que a su vez se haya en la zona sur del Virreinato de la Nueva España, se encontraban jugando dados en el mostrador de una tienda de sombreros un grupo de vecinos de sangre española. El dueño del lugar era Miguel Aion quien había invitado a jugar a su local a Cristóbal Palacios, Francisco de Urrutia, Sebastián de Aragón y Joseph Méndez. Un poco más tarde paso un mulato por el lugar y pregunto si se podía unir al juego. Este individuo llevaba por nombre Miguel de la Flor, era conocido por varios vecinos del lugar con quien llevaba una relación amistosa y era esclavo del capitán Miguel de Fuentes que a su vez era propietario de una tienda vecina al negocio de sombreros. Según los testimonios, todo ocurría con el bullicio normal que se daba en esas reuniones hasta que llego el turno participar del recién llegado. De la Flor poco antes de tirar los dados saco de entre sus ropas un librito que llevaba muy bien escondido, el cual en cada foja tenía pintado un "demonio" y un par de dados. Según Francisco Urrutia antes de tirar el mulato empezó hojear tal librito y después escucho que hizo una oración como dirigiéndose a Dios, sólo que con ésta pretendía llamar e invocar a uno de los demonios pintados en el las fojas cuyo nombre pronuncio en voz alta al finalizar tan nefando y extraño acto. El nombre del demonio invocado era el de *Maimon* demonio con el poder de atraer la suerte en la ganancia. Cuando Miguel Aion le preguntó su compañero de juego el porqué de tal acción el esclavo contesto "que también los diablos jugaban a los dados en el infierno, y que ayudaban a los hombres si así lo querían". Ante tal respuesta todos se quedaron en silencio. Después Sebastián de Aragón le pidió amablemente prestado el librito para hojearlo a lo que el mulato se resistió en un principio como desconfiando pero finalmente accedió a ello. Según lo testificado por De Aragón este se sorprendió ante lo que observo en el librito por lo que decidió entregárselo a Urrutia, quien al verlo con detenimiento también se mostró escandalizado y salió corriendo con el mismo. Francisco de Urrutia se dirigió hacia la casa de don Miguel de Frías, quien tenía gran fama en Antequera de ser gran conocedor de asuntos concernientes a religión y con buena habilidad en la lengua latina. Cuando llegó Urrutia a la casa de Frías este se encontraba conversando con doña Juana de Lorenzana y Juliana Canseco. Estas últimas testimoniaron que Urrutia llego muy apresurado y alarmado le contó a Frías que le había quitado un librito a un mulato y el cual estaba lleno de monos malignos y

47 *Isaías*, capítulo 14, versículo 15.

48 Este caso se analizará a profundidad en uno de los capítulos de mi tesis de maestría que actualmente me encuentro escribiendo.

de frases en latín que él no alcanzaba a comprender. Cuando Frías vio los demonios pintados se mostró interesado pero cuando comenzó a leer las frases en el latín que lo acompañaban no pudo contener su cólera tiró el librito al sobre una mesa. Urrutia al ver la reacción de Frías corrió a recogerlo y trató de romperlo, pero aquél lo detuvo y le dijo que lo debía hacer era ir a buscar al comisario del Santo Oficio ya que el librito contenía dibujos y frases que eran una ofensa para Dios. En el trayecto hacia la casa del comisario Urrutia se encontró con Miguel de la Flor quien le preguntó por su librito, éste le contestó que Miguel de Frías lo había roto. Aunque el esclavo le reclamó al final dijo que lo sucedido con el librito había sido lo mejor y se despidió. Ya por la noche de ese mismo día Andrés González Calderón, comisario del Santo Oficio en Oaxaca, recibió el librito con los diablos pintados y consideró que era prueba suficiente para iniciar un proceso inquisitorial contra Miguel de la Flor por tener pacto con el Diablo. Después los demás testigos acudieron en los siguientes días a dar su declaración contra el mulato. No obstante pasaron dos años para que el caso fuera tomado por los inquisidores Juan de Ortega Montañés y Pedro de Medina Rico quienes ordenaron la incautación todos los bienes, especialmente sus escritos, el apresamiento y trasladado a las cárceles del Tribunal del Inquisición en la Ciudad de México del mulato. Cuando se supo de tal mandato en Oaxaca algunos vecinos de dicha ciudad acudieron a declarar sobre la conducta sospechosa de Miguel de la Flor y a entregar otros escritos y dibujos que el esclavo había realizado. Con tales documentos, las observaciones del notario del Santo Oficio en la capital virreinal Pedro de Arbenta y del alcalde de la cárcel de la Inquisición Fernando Hurtado Merino más los dichos del propio acusado se integró un muy interesante expediente de 75 fojas. En esta archivo podemos encontrar información sobre el acusado de diversa índole como su descripción física, "mulato pardo, de poco bigote y barba, buen cuerpo", edad, "de veinte y tres a veinte y cuatro años", e inclusive su carácter, "la malicia del reo es grande por serlo su capacidad de aplicación e inteligencia en varias materias". De igual forma nos enteramos que el esclavo sabía leer y escribir muy bien, algo muy raro para la época, pero no sólo en castellano sino también en latín, griego y hebreo, lo que era todavía más asombroso. Asimismo era bueno para los números y le agradaba escribir poesía. Tenía la costumbre de regalar sus escritos a sus amigos y se sabe que por lo menos una vez trató de enseñar otro esclavo a aprender a leer y escribir.⁴⁹ Destaca el hecho de que se conservaron en el expediente las imágenes icónicas demoníacas que condujeron a su acusación y que a continuación se presentó una de ellas para sus análisis y comparación con la imagen de Vallejo.

49 Archivo General de la Nación. *Fondo Indiferente Virreinal, Ramo Inquisición*, caja 1118, exp. 14.



Figura 2: Miguel de la Flor, *Amice Ladrebu*, siglo XVII, AGN, Indiferente Virreinal, Ramo Inquisición, caja 1118, expediente 14.

En la figura 2 se presenta una de las folias con imagen icónica antes señalado y fue la elegida a manera de ejemplo para comparar con la obra de Vallejo pero antes se pasara a una breve descripción y análisis de la misma. En primera instancia se puede notar que esta tiene una cabeza humana en forma ovoide que le da una seña de elegancia. En lo que se refiere al rostro esté fue apenas compuesto por ojos, nariz y boca, no obstante con esos pocos elementos De la Flor logro darte una expresión muy sugerente que puede entenderse como sorpresiva. Además la testa en su parte superior fue completada con unos trazos que dan la idea de cabello pero lo más importante, con un par de cuernos. Los cuernos eran relacionados tradicionalmente con la virilidad y la fuerza pero también un símbolo de la falta de control de apetito sexual y con la degradación animal propios del Diablo. De la Flor unió tal cabeza con el torso del resto de la imagen mediante un pequeño pero fuerte cuello. De su espalda salen un par de alas que no son típicas quirópteras sino están cubiertas de plumas parecidos a los de los ángeles. Lo anterior posiblemente en referencia a su pasado celestial antes de su caída pero también a su poder

sobrenatural de volar por los aires. Su torso es algo rechoncho, cuadrado y por los trazos pintados da la percepción de estar cubierto de pelo aunque guarda cierta similitud con el humano a la vez contrasta fuertemente con sus extremidades inferiores aviares y sus dedos aguzados que se presentan a manera de garras. Llama la atención sobre todo su cola que por su terminación semeja la de un animal ponzoñoso y por ende maligno, el escorpión. Tal criatura también indica con sus manos unas figuras cuadas, que deben ser dados, y que contiene cada uno tres puntos. Los rasgos iconográficos que utilizó Miguel de la Flor en este personaje demoníaco son hasta cierto punto acordes con los presentes en las imágenes icónicas demoníacas novohispanas e inclusive conservan la tradición de representar al Diablo de forma quimérica. Es importante no olvidar que del lado derecho de su cabeza de este Demonio fueron escritas las palabras *Amice Ladrebu*. Cabe indicar que los nombres que Miguel de la Flor asignó a sus imágenes son poco comunes, en especial si los comparamos con las listas de las huestes diabólicas contenidas en los grimorios y otros textos demonológicos de la época. En este caso la segunda parte del nombre puede ser encontrado interesantemente en un tratado que hace referencia a los actos cometidos por las brujas en los aquelarres en concordancia con el imaginario inquisitorial. Encontré que Juan Pérez de Montalván, notario del Santo Oficio, nos cuenta en su obra *Para todos ejemplos morales, humanos y divinos* que "las hechiceras invocan al demonio llamándole con nombre extraordinarios como Gavit, Hiruel, Ladrebu, Humbres y Tagy".⁵⁰ Tal hecho lleva a pensar que el mulato en algún momento tuvo contacto con tal obra, pero tal cuestión será resuelta en una investigación futura. Cabe hacer un paréntesis para decir que un estudio más profundo del caso puede conducir a un mayor conocimiento sobre la veta poco explorada de los tratados demonológicos novohispanos. Ahora que respecto a la primera palabra que contiene la imagen, el adjetivo latino *amice* que en castellano significa amigo, indica probablemente que tal criatura es un aliado de su realizador. Por otra parte en la imagen existe una articulación implícita entre este Demonio y los dados que se encuentran frente a él con los dados indica la creencia en la función mediadora de los demonios para influir en los juegos de azar lo que a su vez indica el uso de la imagen como objeto de magia parasimpática. Hay que tener en cuenta que por lo menos desde la proclamación de la bula *Super illius specula* en el siglo XIV en el imaginario cristiano se asimiló a las prácticas mágicas con la herejía y éstas fueron definidas como ofensivas a Dios además de que se considera que cualquiera que realice magia ritual tiene un pacto con el Diablo.⁵¹ Aunado a que la cualquier acto o intento de hacer un acto mágico era intento de trasgresión hacia la voluntad divina y por ende señal de la soberbia diabólica.⁵² Posiblemente lo anterior explique la adversa reacción de los vecinos ante tales imágenes con estirpe demoníaca usadas por el mulato para modificar o influir una acción de la vida cotidiana como el jugar a los dados. Para las autoridades inquisitoriales otra potencial prueba de la relación entre esta imagen y el Diablo debe haber sido también que era utilizada en un contexto de ociosidad ya que ésta misma era vista por la Iglesia como la madre de los vicios, la madrastra de las virtudes y el taller del Diablo. Fray Diego de Estella opinaba que el ocioso es el blanco perfecto de las saetas del Demonio y que la ociosidad es la almohada de Satán.⁵³ Además la ociosidad traía consigo la oportunidad para la tentación demoníaca ya que entre más se halle ocupada una persona menos tiempo tendrá el Demonio para ejercer su influencia en ella.⁵⁴ El jugar a los dados también era una forma de atraer a Satanás ya que, implicaba para los moralistas

50 Juan Perez de Montalván. *Para todos ejemplos morales humanos y divinos en que se tratan ciencias, materias y facultades repartidos en los 7 días de la semana*. Sevilla: Imprenta de los Gómez, 1716. p. 223.

51 Alain Boureau. *Satan the Heretic. The Birth of Demonology in the Medieval West*. Chicago: University Of Chicago Press, 2006. p. 131.

52 Franco Cardini. *Magia, brujería y superstición en el Occidente Medieval*. Barcelona: Península, 1992. p. 86.

53 Diego de Estella. *Tratado de la vanidad del mundo*. Madrid: Joseph Otero, 1787. p. 395.

54 Jaime Baron. *Luz de la fe y de la ley*. Entretenimiento cristiano entre Desiderio y Electo. Barcelona: Teresa Piferrer, 1762. p. 581.

de la época una acción inherentemente perversa porque encendía las más bajas pasiones, suscitaba pleitos y desórdenes, provocaba el abandono del trabajo y destruía los caudales de las familias haciéndolas caer en desgracia.⁵⁵ Asimismo en varias leyendas populares se le otorgaba al Maligno el poder de conceder buena suerte para el juego⁵⁶ y en algunas obras literarias se le presentaba como ferviente jugador.

Finalmente si comparamos ambas imágenes tenemos que ambas inmersas en contextos visuales muy específicos que contrastan. En la pintura de Vallejo el Demonio no está representado de manera aislada sino en conjunto con otros personajes del imaginario cristiano, mientras. La relación visual que se establecía entre Satanás, su contexto y los otros personajes en el primer caso tiene tres características fundamentales, la primera de ellas es el ser distintiva, es decir tiene por objetivo que el espectador pueda diferenciar al Maligno y sus huestes del resto de los personajes representados por medio de rasgos iconográficos considerados como feos y peligrosos pero que daban la idea de un ser poderoso, embaucador, sádico y sin buenas intenciones. Generalmente esos rasgos contrastan con lo de los otros personajes que tenían apariencias que caben dentro de los cánones de lo bello dentro la cultura occidental o que por lo menos no presentaban motivos fuera de lo considerado normal y que hacían énfasis ya se en su condición de seres bondadosos o de víctimas indefensas. La segunda característica versa sobre la jerarquización, a fin de que quedara en claro la dignidad e importancia moral entre los personajes. Así a Satán se le ubicó principalmente en la zona inferior del cuadro y por debajo de los personajes celestiales. Por último se tiene su articulación con el escenario en el que aparece Lucifer, el cual daba una razón de su presencia, en este caso se pintó siendo arrojado del cielo por su acto de rebeldía a la vez que como un enemigo poderoso siempre acechante del cual todo cristiano debía cuidarse. Mientras que en la imagen de Miguel de la Flor tenemos en primera instancia no se halla una patente diferenciación que indique la maldad del Demonio y por el contrario le personaje representado más que peligroso parece un tanto simpático por lo que no está presente la diferenciación entre el bien y el mal. Tampoco existe la jerarquización en este caso porque la criatura demoníaca ocupa un lugar central y de buen tamaño pero principalmente debido a que es la única protagonista de la imagen. En cuanto a su articulación ésta no posee ningún tipo de escenario y sólo pueden relacionarse con el par de dados y con las dos palabras que fueron escritas. Tal vez estas articulaciones fueron las que levantaron tal suspicacia entre los espectadores que hicieron que estas imágenes fueran censuradas y adquieran así el carácter peligroso.

Concluyó finalmente que la imagen icónica pintada por Vallejo presenta a Diablo de manera distintiva, jerarquizado y articulado a un contexto específico que comunica la idea de que por formidable que parezca su poder, éste no puede valorarse correctamente si no se considera el conjunto de fuerzas bondadosas que se le oponen. Precisamente los ángeles son mostrados derrotando a los demonios y Virgen como suprema protectora del género humano. Con todo ello quedaba claro que los novohispanos no se encontraban solos ante los embates del Maligno. Simultáneamente se brindaba la idea de que Satán, que es contraparte de las fuerzas celestiales que lo derrotan, es el adversario por antonomasia de la institución eclesiástica. Justamente así la Iglesia justifica su poder al presentarse como una barrera contra el Demonio gracias a los sacramentos que otorga, como la penitencia, los ritos que realiza, por ejemplo el exorcismo, las oraciones y bendiciones que pronuncia y por supuesto las imágenes que patrocina y promueve que en su conjunto mantienen alejado al Diablo. Lo que contrasta con el caso de la imagen icónica realizada por Miguel de la Flor en donde nos encontramos ante un caso que muestra una re-

55 Hipólito Villarreal. *Enfermedades políticas que padece la capital de esta Nueva España*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1999. p. 273.

56 Arturo Morgado García. *Demonios, magos y brujas en la España moderna*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1999. p. 81.

simbolización de la representación demoníaca la cual percibe al Señor de las Tinieblas no como el señor de la maldad y enemigo del género humano sino como aquel posible aliado poderoso de los marginales.

Artigo recebido para publicação em 2 de dezembro de 2013.