

# *Las ánimas: una pintura de Antonio de Torres en San Luis Potosí*

Elisa Guerrero Márquez<sup>1</sup>  
Laura Gemma Flores García<sup>1</sup>

1 Universidad Autónoma de Zacatecas, México. [ars.flores@gmail.com](mailto:ars.flores@gmail.com)

## Resumen

En este artículo presentamos una pieza consistente en un óleo sobre lienzo del siglo XVIII, fechado y firmado por Antonio de Torres en 1722. La obra está ubicada en el templo de San Francisco de Asís en la ciudad de San Luis Potosí y originalmente formó parte del desaparecido retablo de las ánimas. Fue colocada en el muro izquierdo de la nave de la iglesia y consta de una composición semicircular vertical. Antonio de Torres nació en la ciudad de México en 1667 y perteneció a la estirpe de los Rodríguez, pintores novohispanos destacados. Sus talleres y gremios favorecieron el consumo de obras pictóricas religiosas que definen en la actualidad la identidad del patrimonio tangible de México.

## Palabras clave

Ánimas del purgatorio; pintura religiosa; Antonio de Torres.

Recibido: 29 junio 2020 / Aceptado: 14 octubre 2020

# *Las animas: a painting by* Antonio de Torres in San Luis Potosi

Elisa Guerrero Marquez<sup>1</sup>  
Laura Gemma Flores Garcia<sup>1</sup>

1 Universidad Autonoma de Zacatecas, Mexico. [ars.flores@gmail.com](mailto:ars.flores@gmail.com)

## Abstract

In this article we present a piece consisting of an oil on canvas from the 18th century, dated and signed by Antonio de Torres in 1722. The work is located in the temple of San Francis of Assisi in the city of San Luis Potosi and was originally part of the disappeared altarpiece of Souls. It was placed on the left wall of the church nave and consists of a vertical semi-circular composition. Antonio de Torres was born in Mexico City in 1667 and belonged to the Rodriguez lineage, outstanding painters who favored the consumption of religious pictorial work that currently defines an identity of Mexico's tangible heritage.

## Keywords

Souls of Purgatory (animas); religious painting; Antonio de Torres.

Received: 29 June 2020 / Accepted: 14 October 2020

EN EL ARTE NOVOHISPANO, sobre todo en la pintura, hay temas que se representan frecuentemente durante el periodo virreinal; entre ellos destacan los relacionados con la Virgen María y con Jesucristo. Se les encuentra aún durante los siglos XIX y XX en México por pertenecer a la tradición católica. Sin embargo, hubo íconos que tuvieron momentos de auge o decadencia dependiendo de los acuerdos ecuménicos que se generaron desde la cúpula de la Iglesia católica, como la representación de las ánimas (almas) del purgatorio.

Su iconografía fue difundida después del Concilio de Trento, cuando la Iglesia declaró la existencia del purgatorio como un dogma. Ya en América, el Tercer Concilio Mexicano celebrado en 1585 confirmó el carácter utilitario de las imágenes como medio de expresión y, para evitar errores, se recomendó el uso de tratados como los de Pacheco ([1641] 2001) en España y de Juan Interián de Ayala en el mundo novohispano (Flores 2011). Los cuadros con el tema de las ánimas comenzaron a plasmarse a partir del siglo XVII y su producción aumentó en el XVIII, por lo que muchos templos los tuvieron, ya fuera en sus naves o en las sacristías.

Las obras tenían la consigna de recordar a los católicos dos cosas: la primera era insistir en su arrepentimiento ante el pecado, y la otra, la promesa de alcanzar el perdón y con ello la salvación. El camino, sin embargo, era largo, pues las almas debían pasar (así lo sostiene la Iglesia católica) por un espacio de prueba hasta la venida del juicio final, que es su estancia en el purgatorio. El deber de cualquier feligrés ante las representaciones de ese espacio de penitencia era orar por las almas de los difuntos que necesariamente habrían de pasar por ahí antes de llegar al paraíso.

El tema del purgatorio suele representarse en la pintura mediante la división de la obra en tres planos superpuestos: en la parte inferior o más cercana al espectador se despliegan las almas que sufren las penas del purgatorio independientemente de su linaje,

procedencia o condición social; como apoyo suelen pintarse pequeños angelillos que tratan de rescatar a las almas de las garras del demonio, y en el plano superior se representa a la Virgen, los santos, el arcángel San Miguel y la corte celestial.

En México son incontables las pinturas con el tema de las ánimas del purgatorio; todos deseaban poseer la imagen más aterradora, contundente y aleccionadora. El caso del templo de San Francisco de Asís en San Luis Potosí no fue la excepción y conserva una obra del artista Antonio de Torres, del cual mencionaremos algunos datos biográficos para luego centrarnos en el análisis de la pintura.

### ANTONIO DE TORRES

Antonio de Torres (1667-1731) nació en la ciudad de México. Fue el cuarto hijo del matrimonio entre María Beltrán de los Reyes y Tomás Torres y Lorenzana. Perteneció a la estirpe de los Rodríguez: fue sobrino del también pintor Antonio Rodríguez y primo hermano de los pintores Nicolás y Juan Rodríguez Juárez.<sup>1</sup> Esta cercanía familiar indica que De Torres se formó en el taller de su tío, al lado de sus primos, pues la instrucción de los pintores se desarrollaba en gremios que separaban su jerarquía y producción entre maestros, oficiales y aprendices (Ruiz 1991, 206).

En 1686, con 19 años, ya aparecía como oficial de pintor, según se señala en la carta de dote de Inés de Córdoba (Tovar 1996, 340) –hija de Diego de Córdoba y de María Días de Pliego–, con quien se casó el 8 de septiembre del mismo año. Para 1697, De Torres aparece como maestro pintor e interviene como valuador de “los bienes del mercader Juan de Vargas Machuca, próximo a casarse y quien deseaba saber el monto de sus bienes” (Ibid.)

Manuel Toussaint, en su obra *Pintura colonial en México*, considera al artista dentro del grupo de pintores secundarios del siglo

1 Artistas pertenecientes a la dinastía que inició en el primer tercio del siglo XVII con el pintor Luis Juárez y que concluyó un siglo después con sus bisnietos Nicolás y Juan Rodríguez Juárez, vástagos del pintor Antonio Rodríguez y de Antonia Juárez, hija de José Juárez, quien a su vez era hijo del citado Luis Juárez (Ruiz 1983).

xviii, anteriores a Ibarra y Cabrera, aunque es “el más estimable pintor de este grupo” (Toussaint 1990, 154), y prolífico, cuya obra encontramos en diferentes sitios: en el templo de San Diego en Aguascalientes; el templo de San Francisco en San Luis Potosí; la sacristía del templo de Guadalupe en Zacatecas; el templo de Acolman en el Estado de México; las bodegas de la Catedral Metropolitana, el templo de San Felipe Neri o La Profesa, en la Ciudad de México y el convento de San Francisco en Guadalajara, por mencionar algunos. Bernardo Couto lo registra posteriormente, en 1721, cuando fue seleccionado junto con los pintores Rodríguez Juárez para inspeccionar el lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe (Cuoto [1872] 2006, 81).

De Torres trabajó para la orden franciscana: “fue contratado en la ciudad de México por los religiosos de la provincia de Zacatecas” (Morales 1997, 483) para la realización de la serie de pinturas que están en el templo de San Francisco en San Luis Potosí, el Colegio Apostólico de Propaganda Fide de Guadalupe, Zacatecas, así como de otros importantes conventos de la provincia. Rafael Morales Bocardo señala que posiblemente Antonio de Torres visitó el templo de San Francisco y conoció los espacios donde fueron ubicados sus lienzos, los cuales se elaboraron entre 1718 y 1722.

El 13 de octubre de 1722, Antonio de Torres dictó su testamento ante el escribano real Phelipe Muñoz de Castro, pues se encontraba delicado de salud (Ramírez 1988, 270) y temiendo por su muerte ordenó su última voluntad. En el documento declaró haber vivido bajo la fe católica y ser creyente de los misterios de la Santísima Trinidad, la Santísima Virgen María y los Sacramentos de la Santa Madre Iglesia. Encargó su ánima a la intercesión de la Virgen María, del patriarca San José, del santo Ángel de la Guarda, del santo de su nombre y otros santos de su devoción (Ibid., 267).

Su fervor religioso, patente en este documento, lo retrata como un hombre de su época. En la primera cláusula encomendó su alma a Dios manifestando creer en la redención del linaje humano a través de la sangre, pasión y muerte de Jesús. Pide que sus restos sean sepultados “en la iglesia, capilla, parte y lugar que pareciere

a mis albaceas, a cuya disposición lo dejo con lo demás de mi funeral y entierro” (Ramírez 1988, 268), para lo cual dejó dispuestos dos tomines a las mandas forzadas<sup>2</sup> y acostumbradas. El testamento del pintor corresponde a una fórmula establecida que iniciaba con la cláusula declaratoria o decisoria, donde queda de manifiesto el contenido religioso, la voluntad de intercesión, la confesión de sus creencias, y culminaba encomendando su alma al cielo y su cuerpo a la tierra (Gómez 2008, 64).

Cuando se redactó el testamento (en 1722), Antonio declaró estar casado con Inés de Córdova con quien tuvo a Inés de Torres, la cual ya estaba casada con Pedro de Zúñiga y Rivero. Sin embargo, Antonio de Torres sanó y poco tiempo después quedó viudo, por lo que hacia 1724 contrajo segundas nupcias con María Millán (Ramírez 1988, 266) con quien no tuvo descendencia. El testamento también aporta otros datos importantes en torno a la vida de Antonio de Torres, pero por ahora no nos detendremos en ello; el pintor falleció en 1731.

### EL LIENZO DE *LAS ÁNIMAS*

La composición se divide en los ya mencionados planos superpuestos (véase imagen 1). En el plano inferior están representadas las ánimas del purgatorio encerradas en el fuego purificador. Son once figuras corpóreas de distinto sexo y edad, todos adultos. Levantan la mirada en actitud suplicante y tres de ellas, además, alzan los brazos buscando ser rescatadas; sólo uno de los personajes –el que parece de mayor edad–, mira hacia abajo con tristeza mientras une sus manos como si estuviera orando y resignado a su condición. Otra alma, de espaldas al espectador, cubre su rostro del fuego arrebatador.

2 Estas se refieren a las tres limosnas que el testador estaba obligado a señalar en su testamento y cuyo monto era voluntario: una para los santos lugares de Jerusalén, otra para la Virgen de Guadalupe y la última para la redención de los cautivos. Tomado de (Fernández, et al. 2015, 174).

Las Ánimas, Antonio de Torres, 1722



Templo de San Francisco de Asís, San Luis Potosí.  
Foto: Elisa Guerrero Márquez

En el segundo plano están ubicados los santos intercesores: San Francisco de Asís a la izquierda del espectador y quien inferimos es San Antonio de Padua por la tonsura, el hábito y el cordón franciscano. Ambos están arrodillados sobre nubes y con el cordón que les ciñe la cintura permiten que algunas de las almas los alcancen. Ambos flanquean al arcángel San Miguel, quien porta en una mano una cruz de larga asta y en la otra una balanza con la que pesa las almas.

Finalmente, en el plano superior, la Virgen María y San José escoltan a Cristo crucificado. Ambos coronados por una aureola se arrodillan ante la grandeza y humildad de Cristo, de cuyas llagas brota sangre que cae en una especie de pila de forma hexagonal. En actitud orante flotan sobre nubes con un celaje de fondo.

Para comprender el mensaje iconológico de esta representación habremos de abordar cada tema por separado.

## EL PURGATORIO

La primera enunciación oficial de la Iglesia católica sobre la existencia del purgatorio se dio en el Primer Concilio Ecuménico de Lyon, celebrado el 6 de marzo de 1245, que con respecto a los ritos y las doctrinas que se debían inculcar a los griegos promulgó, entre otros decretos, que:

Las almas de aquellos que mueren, recibida la penitencia, pero sin cumplirla; o sin pecado mortal, pero sí veniales y menudos, son purificados después de la muerte y pueden ser ayudados por los sufragios de la Iglesia; puesto que dicen que el lugar de esta purgación no les ha sido indicado por sus doctores con nombre cierto y propio, nosotros que, de acuerdo con las tradiciones y autoridades de los Santos Padres lo llamamos purgatorio, queremos que en adelante se llame con este nombre también entre ellos. Porque con aquel fuego transitorio se purgan ciertamente los pecados, no los criminales o capitales, que no hubieren antes sido perdonados por la penitencia, sino los pequeños y menudos, que aun después de la muerte pesan, si bien fueron perdonados en vida (Dezinger 1997, 165).



La creencia en el purgatorio abrió la posibilidad de la salvación, expiando las culpas mediante una condena temporal y el cumplimiento de la penitencia.

La creencia en el purgatorio se consolidó después del Concilio de Trento (1545-1563), ya que como resultado de sus decretos se propagó la idea de su existencia. En la sesión xxv de este Concilio, celebrada los días 3 y 4 de diciembre de 1563, se decretó:

Que hay Purgatorio; y que las almas detenidas en él reciben alivio con los sufragios de los fieles, y en especial con el aceptable sacrificio de la misa; manda el santo Concilio a los Obispos que cuiden con suma diligencia que la sana doctrina del Purgatorio recibida de los Santos Padres y sagrados Concilios se enseñe y predique en todas partes, y se crea y conserve por los fieles cristianos [...] Mas cuiden los Obispos que los sufragios de los fieles, es a saber, los sacrificios de las misas, las oraciones, las limosnas y otras obras de piedad, que se acostumbra hacer por otros fieles difuntos, se ejecuten piadosa y devotamente segun lo establecido por la Iglesia; y que se satisfaga con diligencia y exactitud quanto se deba hacer por los difuntos, según exijan las fundaciones de los testadores u otras razones no superficialmente, sino por sacerdotes y ministros de la Iglesia y otros que tienen esta obligación (Iglesia católica [1564] 1847, 328--329).

A partir de entonces se divulgó la existencia del purgatorio y se impulsó el culto a las almas ahí detenidas, a las que también se les llamó ánimas benditas o ánimas del purgatorio. Pero fue hasta mediados del siglo xvii cuando la devoción se arraigó en la comunidad católica: "la palabra purgatorio se volvió habitual" (Ariès 1984, 133). Se asumió que tras la muerte, el alma pasaría por un juicio individual y no sólo universal "porque cada vida humana no era vista ya como un eslabón del Destino, sino como una suma de elementos graduados, buenos, menos buenos, malos, menos malos, justiciables, de una apreciación diferenciada, y redimibles dado que eran tarifables" (Ibid., 134) por lo cual, de acuerdo a las faltas cometidas en vida, el alma debía pasar en el purgatorio una temporada

antes del juicio final y con ello eventualmente alcanzar el paraíso y el descanso eterno.

Gisela Von Wobeser explica que la idea del purgatorio surgió de la idea del infierno, lugar que “alberga las almas de los católicos muertos en pecado mortal. También acogía a los paganos y a los herejes” (Von Wobeser 2015, 21) donde los condenados permanecen sufriendo las penas. Un sitio en las entrañas de la tierra donde todo era oscuridad y negrura; un lugar sucio, maloliente y cuyo fuego producía humo, gases y un intenso calor que no alumbraba, sólo quemaba. También se creía que la humedad y el frío eran intensos (Ibid., 128--132).

Desde que Dante Alighieri en la *Divina comedia* definió en el siglo XVI los distintos estratos del paraíso, purgatorio e infierno, sus representaciones y variantes se volvieron aún más populares. En Dante, la estancia en el infierno no es la privación de alguna cosa, sino la repetición de algo que en vida el doliente había querido con todas sus fuerzas y que en el infierno tenía eternamente, por lo cual el castigo se volvía insoportable (Alighieri 2009).

Se creía que el purgatorio era un lugar subterráneo, cavernoso, oscuro y húmedo. También había fuego y aunque se consideraba que surgía del fuego del infierno, el del purgatorio era purificador, para “limpiar, purificar, blanquear y preparar las almas para su ingreso al cielo” (Von Wobeser 2015, 155). Aquí las almas se confortaban al saber que estaban en la antesala del cielo y cumplida la penitencia llegarían a él.

Para explicar ese acercamiento del purgatorio con el cielo se integró el purgatorio al “cuerpo místico de Jesucristo”, concepto en el cual la Iglesia católica “estableció una vinculación estrecha entre las diferentes partes del universo, y que concebía a la tierra como Iglesia militante y al cielo como Iglesia triunfante. Después del Concilio de Trento, el purgatorio se sumó a este cuerpo espiritual como Iglesia purgante” (Ibid., 64), lo que se conoce como la comunión de los santos. Estos conceptos habían sido usados por San Agustín en *La ciudad de Dios*, que llamaba a la tierra de los hombres “la ciudad del pecado” y a la tierra de la salvación “la ciudad de Dios”. De tal

manera, los fieles vivos que conforman la Iglesia militante oran a Dios para que les conceda a los fieles difuntos, la Iglesia purgante, que participen de su gloria eterna y así todos juntos constituir la familia redimida por Dios (Fernández 2015, 34).

En Nueva España, la propagación de la existencia del purgatorio se dio a partir de la celebración del III Concilio Provincial Mexicano, en 1585, en el que se adoptaron las resoluciones emanadas del Concilio de Trento. Para ello se recurrió, como una importante herramienta didáctica y propagandística, al uso de las imágenes, las cuales habían sido aprobadas en la misma sesión xxv del Concilio de Trento.

Se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, ó virtud alguna por la que merezcan el culto ó que se les deba pedir alguna cosa, ó que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se dá á las imágenes, se refiere á los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos á Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneramos á los santos, cuya semejanza tienen (Iglesia católica [1564] 1847, 330).

La Iglesia católica destinó a los obispos la responsabilidad de instruir a la feligresía un dogma que era difícil de explicar en palabras, pero fácil de transmitir con imágenes:

Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándoles los artículos de la fe, y recapacitándoles continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen á los ojos de los fieles los saludables exemplos de los

santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres á los exemplos de los mismos santos (Iglesia católica [1564] 1847, 331).

En dicha sesión se decretó que los santos “ruegan á Dios por los hombres; que es bueno y útil invocarles humildemente, y recurrir a sus oraciones, intercesión, y auxilio para alcanzar de Dios los beneficios por Jesucristo su hijo, nuestro señor, que es solo nuestro redentor y salvador” (Ibid., 329). Esta fue una práctica devocional muy desarrollada en Nueva España y expresada frecuentemente en la plástica.

Para el siglo XVIII, la concepción del purgatorio ya se había arraigado en el imaginario y en la devoción popular. Mediante la iconografía se intensificó la creencia de que la Virgen María, los santos y los ángeles bajaban al purgatorio para confortar a las almas; podían alcanzarlas con sus manos o con objetos salvíficos como el cordón de san Francisco de Asís, los rosarios, los escapularios, etc., como en la obra que nos ocupa.

La principal intercesora de las ánimas fue la Virgen María, en sus distintas advocaciones, pero principalmente la del Carmen y la Purísima Concepción. También se veneraban como intermediarios a otros santos, como el patriarca San José, San Antonio de Padua, San Buenaventura, Santo Tomás de Aquino, sólo por mencionar ejemplos de una larga lista. Sin embargo, el principal elemento de redención fue “la sangre de Cristo derramada durante la pasión, la única capaz de apagar las llamas del purgatorio [...] En numerosas representaciones aparecen hilos de sangre que salen de los costados de Jesucristo y apagan las llamas del purgatorio” (Von Wobeser 2015, 171--172).

El fuego, ancestralmente y en todas las culturas, se ha considerado un elemento purificador. Para la Iglesia católica se convirtió en una de las principales materias de punición. Las ánimas solían representarse como adultos desnudos, procurando cubrirles los genitales: “la Iglesia planteaba que las

almas de los muertos conservaban las facultades de entendimiento, voluntad y memoria, y que podían hablar, ver y escuchar. Además, les atribuían sentimientos: podían experimentar alegría y placer, gozo y gloria, lo mismo que padecer tormentos, fatigas y dolores” (Von Wobeser 2015, 18). Por ello es común que las ánimas parezcan tristes y arrepentidas, con rostros de resignación, dirigiendo sus ojos al cielo, suplicando la misericordia de Dios y su liberación (Ibid., 168), pues el purgatorio se concebía también como una cárcel de la cual no se podía escapar, y las almas, prisioneras de la justicia divina. El tiempo que permanecían allí no se especifica, pero se creía que variaba según los pecados cometidos y las oraciones que se hicieran por ellas. Lo que sí era claro para la Iglesia católica era que con rezos de sus deudos y obras pías en vida se podía disminuir el periodo de las penas en el purgatorio, de ahí que durante los siglos xv al xviii fueran tan importantes las ventas de indulgencias. Las obras pías a favor de la Iglesia se acrecentaron con esa promesa de evitar el infierno y las llamas tan temidas.

## EL DESTINO PARTICULAR

De acuerdo con el canon católico, al morir, el ser humano pasa por un juicio individual en el que se valoran las obras y los pecados cometidos en vida, y conforme a éste se fijan las penas y el destino de su alma en el más allá.

El juicio divino es representado con San Miguel Arcángel portando una balanza. San Miguel Arcángel pertenece a la tercera jerarquía de seres angélicos,<sup>3</sup> que cumplen misiones específicas como la transmisión de los mensajes de Dios a los seres humanos. Los ar-

3 La clasificación de los ángeles fue incorporada en Occidente por el papa San Gregorio Magno a finales del siglo VI y posteriormente, en el siglo XIII, por Santo Tomás de Aquino. Dicha clasificación se divide en nueve coros, que a su vez se agrupan en tres jerarquías: primera jerarquía o epifanía: serafines, querubines y tronos; segunda jerarquía o hyperfanía: dominaciones, virtudes y potestades; tercera jerarquía o hypofanía: principados, arcángeles y ángeles (Álvarez 2018, 130--131).

cángeles de la Iglesia católica son siete<sup>4</sup> y “son los únicos que tienen nombre conocido, así como funciones y atributos personales” (Álvarez 2018, 135). Ellos lucharon en contra de los demonios y tienen varias tareas en la tierra.

San Miguel, cuyo nombre significa “quién como Dios”, es el príncipe de la milicia celestial; “se le adjudican las empresas más difíciles como la de encabezar la lucha en contra de los ángeles rebeldes. Presidirá al lado de Cristo el Juicio Final de los hombres” (Fernández 2015, 33). Es el vencedor del demonio; se le representa de cuerpo entero, como un ser alado, y puede ir ataviado de dos maneras: en la primera, vestido con alba y con estola o dalmática, portando en su mano un largo bastón rematado con una bandera o con una cruz; en la segunda representación viste un casco y una armadura, y lleva una lanza o una espada, a veces flamígera (Monreal 2014, 357).

Entre sus atributos están la armadura azul con un sol y una luna, el casco, la espada y el escudo (Álvarez 2018, 136); junto a él, el demonio al cual vence, y que puede estar representado como un dragón o una serpiente. Otro atributo relevante es una balanza que sostiene en la mano; en ambos platillos pone tanto las obras buenas como las malas y así es como pesa las almas, determinando el destino de éstas en el más allá (Monreal 2014, 357).

Luis Monreal y Tejada explica que el uso iconográfico de la balanza para pesar las almas proviene del “antiguo Egipto, donde Osiris es el encargado de la balanza” (Ibid., 359). Los egipcios creían en un juicio en el que el corazón del fallecido, centro de la conciencia y unido al alma, no debía tener mayor peso que una pluma, símbolo del orden, de la verdad y la justicia (Riquelme 2008, 503).

Sin embargo, dentro del arte cristiano, fray Juan Interián de Ayala, en su tratado *El pintor cristiano y erudito* expone que desconoce cuál es el origen de representar al arcángel San Miguel con la balanza en la mano, y aunque ha oído “cosas ridículas”, lo que se cree por la Iglesia es “que el Arcángel S. Miguel, es a quien Dios particularmente ha encargado el recibir y conducir al Paraíso las almas

4 En la Iglesia ortodoxa son nueve.

de los justos, según lo que todos los años canta la misma Iglesia en su festividad” (Interián 1782, 138). El autor reconoce en la balanza un jeroglífico de equidad, por lo tanto, lo que se debe entender con la balanza es que “significa la equidad con que juzga Christo Señor nuestro, que es el mismo Verbo de Dios” (Ibid., 140).

En el mismo sentido, Francisco Pacheco escribe, a propósito de pesar las almas de los seres humanos en la balanza:

Es decir que en el Juicio particular, como recto Juez, después de haberlos ponderado pronuncia la sentencia, como dice Juan Echio y otros Doctores, siendo así que en el cielo no puede entrar l'alma que no fuere pura y sin mancha; pero significase por esta pintura que debemos estar libres de todo peso de pecado que nos oprime y agrava, para que el santo arcángel Miguel nos presente libres ante la luz eterna; significa, también, que, con recta justicia, habremos de ser juzgados... Píntase junto a la balanza más baxa el demonio que quiere coger l'alma, significando que es calumniador y fiscal de los hombres que han hecho malas obras (Pacheco [1641] 2001, 660--661).

San Miguel, además de simbolizar para los moribundos la figura de conductor de sus almas, significaba un protector y abogado.

## LOS INTERCESORES PARA LA SALVACIÓN

La lista de los santos a los que se pide su intercesión es tan grande como la devoción particular de cada persona que practica; hubo, sin embargo, un grupo de ellos a los que más comúnmente se les asociaba con el purgatorio. Entre ellos San Francisco de Asís y a San Antonio de Padua, como ocurre en el lienzo comentado.

San Francisco de Asís fundó en 1209 en la ciudad de Asís, Italia, la orden de frailes menores o franciscanos, grupo cuyo estilo de vida debía regirse por el Evangelio, imitando a Jesús, sirviendo a Dios, haciendo oración, viviendo en la pobreza y predicando la paz y la alegría del corazón (Álvarez 2018, 158--159).

Sobre este santo se han hecho múltiples representaciones plásticas. El primer retrato que se hizo data de 1228, dos años después de su muerte, por lo cual existe una rica iconografía en torno a su persona (Monreal 2014, 274). Suele vérselo delgado, con barba recortada, vistiendo una túnica parda o marrón y un cordón blanco ceñido a la cintura, con tres nudos que representan los tres votos: pobreza, obediencia y castidad.

Los atributos que le identifican son una calavera, un ángel, un cordero, un crucifijo y, esencialmente, las cinco llagas en las manos, los pies y el costado, como las llagas de Cristo (Ibid.), de acuerdo a un pasaje de la vida de San Francisco. La representación de las llagas fue aprobada por la Iglesia, y Francisco Pacheco señala que “hace conmemoración dellas el Martirologio a 17 de septiembre, por mandado de Sixto V” (Pacheco [1641] 2001, 700).

Las biografías de San Francisco escritas por Tomás de Celano y San Buenaventura relatan una gran cantidad de episodios, anécdotas y milagros que comenzaron a representarse pictóricamente en series franciscanas que se convirtieron en una fuente importante para conformar el ciclo iconográfico del santo de Asís como uno de los más extensos (Monreal 2014, 274--275).

Frecuentemente se acudía a él ya que “podía descender todos los años el día de su fiesta (4 de octubre) al Purgatorio, hasta que tuviera lugar el fin del mundo para rescatar las almas de los miembros de sus tres órdenes y de sus devotos y llevarlos al Paraíso” (Riquelme 2008, 505), como un favor especial que Cristo le concedió.

San Antonio de Padua fue un fraile franciscano contemporáneo de San Francisco de Asís. Es considerado doctor de la Iglesia y, como miembro de la orden de frailes menores, porta el hábito: una túnica con capuchón, ceñida por el cordón blanco con nudos. Entre sus principales atributos están el breviario, la pluma, un lirio como símbolo de pureza, pero la “presentación más peculiar es aquella en que tiene entre sus brazos al Niño Jesús, en presencia algunas veces de la Virgen María que se lo entrega” (Monreal 2014, 193). También es un santo con variada iconografía, de acuerdo a los múltiples episodios y milagros que se cuentan de su vida.



Según Luis Monreal y Tejada, se le suele representar en la liberación de los pobres de la cárcel. Si el purgatorio también puede ser entendido como una cárcel en la que se cumple una condena, es posible que la figura que acompaña a San Francisco de Asís en el lienzo de Antonio de Torres sea San Antonio, pues aunque la única característica es que porta el hábito franciscano, el hecho de haber sido contemporáneo del santo de Asís y el ayudar a los presos hace viable esta hipótesis.

La Virgen María también es considerada la principal intercesora de las ánimas. Como madre de Jesucristo, se cree que puede mediar ante su hijo para alcanzar de él alguna gracia, pues conforme a la tradición católica, el primer milagro de Jesús fue por la intercesión de su madre, la Virgen María, como narra el Evangelio según San Juan.

A los tres días, había una boda en Caná de Galilea, y la madre de Jesús estaba allí. Jesús y sus discípulos estaban también invitados a la boda. Faltó el vino, y la madre de Jesús le dice: “No tienen vino”. Jesús le dice: “Mujer, ¿qué tengo yo que ver contigo? Todavía no ha llegado mi hora”. Su madre dice a los sirvientes: “Haced lo que él os diga”. Había allí colocadas seis tinajas de piedra, para las purificaciones de los judíos, de unos cien litros cada una. Jesús les dice: “Llenad las tinajas de agua”. Y las llenaron hasta arriba. Entonces les dice: “Sacad ahora y llevadlo al mayordomo”. Ellos se lo llevaron. El mayordomo probó el agua convertida en vino sin saber de dónde venía (los sirvientes sí lo sabían, pues habían sacado el agua), y entonces llama al esposo y le dijo: “Todo el mundo pone primero el vino bueno, y cuando ya están bebidos, el peor; tú, en cambio, has guardado el vino bueno hasta ahora”. Este fue el primero de los signos que Jesús realizó en Caná de Galilea; así manifestó su gloria y sus discípulos creyeron en él (Jn 2, 1-11).

Como madre del Salvador se veía en la figura de María a “la más cercana a la divinidad y que podía interceder por los pecados de los hombres más directamente, habiendo sido además un ser hu-

mano sin el estigma del pecado original” (Riquelme 2008, 502).

Su iconografía, si bien es tomada de la Odigitria griega (madre que sostenía un niño en un brazo y en el otro portaba una carta –y era la patrona de los mensajeros–), tuvo distintas representaciones desde los orígenes del cristianismo. Siguiendo los evangelios, aparece junto a Jesús casi en toda su vida pública, primero como invitada en las bodas de Caná y después en los pasajes más difíciles de la vida de Cristo: durante la pasión, muerte y resurrección (Monreal 2014, 146). La producción artística en torno a la figura de María es vasta, y su iconografía “no se limita a la narrativa de su historia terrenal y celestial, sino que ha multiplicado las formas y nombres de sus imágenes bajo el concepto de “advocaciones”, distintas maneras de designar a la Virgen María destacando en ella una circunstancia que puede ser muy singular” (Ibid., 147) y adaptándose tanto a contextos históricos, territoriales e identitarios mediante las órdenes religiosas, grupos sociales o vertientes de la Iglesia católica.

En general, se le representa vistiendo una túnica blanca, rosa o roja y un manto en color azul. Tal como se explica en tratados sobre pintura, a la Virgen se le ha de representar hermosa, pero sin excederse, pues es modelo de pureza y santidad, y estas virtudes no se ven por la hermosura de su cuerpo. Asimismo, no debe aparecer descubierta y sin velo. El mismo fray Juan Interián de Ayala reconoce que es algo difícil de comprender y ejecutar por artista alguno (Interián 1782, 4--6).

Finalmente, hay que señalar que San José fue el esposo de la Virgen María, padre putativo de Jesús, y se le representa cercano a él durante su infancia: en su nacimiento, la presentación en el templo, la huida a Egipto, etcétera. Como resultado de los tratados de pintura posteriores al Concilio de Trento, se le personificó como un hombre maduro, pero no anciano, como se hacía antes, varonil, con barba y cabello oscuros para representar su excelsa dignidad (Interián 1782, 139--145). Entre los siglos xvii y xix se le ve portando una túnica color verde con un manto amarillo oro; sus atributos son la vara florecida con azucenas, herramientas de carpintero acordes al oficio que ejerció, un bastón de peregrino; con el Niño Jesús en sus

brazos o llevándolo de la mano (Álvarez 2018, 103).

Es importante para nuestro trabajo exponer que a San José se le ha tenido como el patrono de la buena muerte, pues se cree que cuando falleció estuvieron acompañándolo Jesús y la Virgen María para brindarle consuelo. Por ello, al finalizar la vida, los fieles piden su ayuda para enfrentarse a la muerte con plena aceptación (Riquelme 2008, 505--506).

## SANGRE DE CRISTO

La devoción a la Cruz en el cristianismo se originó en el siglo IV, cuando, según la tradición, Santa Elena, madre del emperador Constantino, encontró la cruz donde Cristo murió, la llamada Vera Cruz, la cual comenzó a venerarse como la cruz gloriosa en la que Cristo venció al pecado. “La crucifixión es un instrumento de salvación y símbolo de redención por el sacrificio, que representa el suplicio y la agonía a la vez que la manera de alcanzar la Gloria” (Riquelme 2008, 501).

La devoción a la Cruz está ligada a la devoción a la Sangre, ya que es en la Cruz donde Jesús fue herido en las manos, pies y costado por los clavos y la lanza respectivamente, hecho del cual surgió también la devoción a las cinco llagas. La Sangre de Cristo se considera el pago por la salvación del católico, “el símbolo de su amor inmolado y el signo de la Nueva Alianza. En el signo de la Sangre de Cristo se resume la historia de nuestra salvación” (Sánchez y Pérez 1999, 1440).

La devoción a la pasión y muerte de Jesucristo adquirió fuerza y difusión en el siglo XIII, cuando San Francisco de Asís, fundador de la orden de los franciscanos, predicó sobre la importancia de la contemplación de la humanidad de Cristo. Estas ideas fueron continuadas por sus seguidores, como San Buenaventura (Ibid., 1437--1438). En el arte se representaron los distintos pasajes de la pasión: la flagelación, la coronación de espinas, Cristo despojado de sus vestiduras, el velo de la Verónica, etcétera.

La veneración a la sangre de Cristo se desarrolló en diferentes formas devocionales y estilísticas en los siglos XIV y XV. El modelo

de representación gira en torno a Jesús crucificado de cuyas llagas brota sangre, la cual es recogida por uno o varios cálices, también puede ser vertida en una fuente donde al centro está Jesús derramando su sangre, principalmente de la llaga del costado. El Evangelio según San Juan dice: “pero al llegar a Jesús, viendo que ya había muerto, no le quebraron las piernas, sino que uno de los soldados, con la lanza, le traspasó el costado, y al punto salió sangre y agua” (Jn 19, 33-34). Esta fuente fue llamada la Fuente de la Vida (Sánchez y Pérez 1999, 1442).

Dichas representaciones iconográficas fueron difundidas en Nueva España, sobre todo las relacionadas con la salvación de las almas. Así, “en numerosas representaciones aparecen hilos que salen de los costados de Jesucristo y apagan las llamas del purgatorio” (Von Wobeser 2015, 172). Si bien en el lienzo que nos ocupa los hilos de sangre se recogen en una pila o fuente y no caen directamente al fuego, el mensaje es el mismo: la sangre redentora de Jesucristo es la salvación de los seres humanos.

Esta tipología de representaciones plásticas pretendía enseñar a los fieles la importancia de llevar una buena conducta, pues aunque exista un lugar en el más allá como una antesala del cielo, el sufrimiento y las penas que se deben pasar para alcanzar la gloria eterna son lastimosas.

## EL LIENZO Y SUS CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

La obra está colocada en el muro izquierdo de la nave de la iglesia de San Francisco. Consta de una composición semicircular vertical en cuya cúspide se encuentra el letrero *INRI* (*Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*: Jesús de Nazaret, Rey de los Judíos) que descansa sobre el extremo superior del palo o árbol de la cruz. Siguiendo la línea de este letrero en color claro podemos trazar una franja vertical hacia abajo que pasa por los pies de Jesucristo, llega a la cabeza de San Miguel, atraviesa su pierna en escorzo llegando hasta una llama amarilla en la base de la composición. Así tenemos una pieza dividida en dos partes: en ambas se juega con una composición vertical de masas de color donde predominan los fríos al centro; el

rojo y ocre en la base y en el plano superior, con las figuras de María y José, los mantos azul y verde respectivamente y las túnicas rojas contrastando con el celaje de fondo. Entre ellos se yergue la figura de Cristo crucificado dando luz esplendorosa a toda la composición y resaltando por encima de todas las demás.

El tratamiento anatómico de los personajes de Antonio de Torres pertenece a la escuela barroca de los Rodríguez Juárez, con músculos prominentes y fuertes como son las extremidades de Jesucristo y el arcángel; incluso los condenados, aún el más viejo, poseen brazos donde se han delineado músculos visiblemente carnosos. Los rostros fueron trabajados de manera individual tanto en bocetos de cabezas y posturas como en los detalles de los rasgos del rostro y cabellos (lacios, rizados, canos, brillantes, barbas y pestañas), un rasgo de preciosismo de acuerdo al barroco. Las manos poseen trabajo detallado en proporción de palma y dedos, así como en las distintas posiciones de éstos para hacer gala de una técnica especializada. Los vuelos de los mantos y los drapeados en los ropajes exhiben un gran manejo de las veladuras mientras que los detalles de la coraza del arcángel otorgan un toque de elegancia a todo el conjunto. En general, hablamos de una pintura barroca con claroscuros, abundancia de masas de color, esfumatos y celajes, fallando un poco en el detalle geométrico del hexágono de la fuente aunque exhibiendo densidad en la pieza que parece ser de cantera.

El plano inferior, de acuerdo a los colores y la distorsión de los cuerpos, corresponde el caos y la desesperación, la súplica, el llanto, la esperanza o la ausencia de ella; el plano medio corresponde al terrenal, que comunica al espectador la esperanza e igualdad de circunstancias al colocarse en un plano parecido al de los santos intercesores si el feligrés sigue sus vidas ejemplares (de ahí que abunden las novenas, oraciones y vidas de santos para alcanzar esa vida de beatitud y santidad). El plano superior o más cercano al cielo es el plano que no se alcanza sino con la intercesión de los primeros, es la verdad revelada y constituida por la Iglesia católica.

Todo el conjunto refiere a distintos dogmas revelados, ya a través de la Sagradas Escrituras, de los Concilios Ecuménicos, de la

tradición postridentina y las directrices del *Flos Sanctorum* o Libro de las Vidas de los Santos. En la Nueva España todos estos principios de fe tuvieron que ser aprobados por el uso y empleo de los tratadistas, y las obras, supervisadas por los veedores que se regían por las Ordenanzas de Doradores y Pintores de la Nueva España, dando una continuidad al discurso oficial católico.

Las ánimas. Detalle de la firma del pintor Antonio de Torres



Foto: Elisa Guerrero Márquez

Como conclusiones podemos señalar que el discurso y expresión pictórica de *Las Ánimas del Purgatorio* durante el siglo XVIII es el resultado de una larga tradición que recoge concepciones y percepciones con respecto a lo que aguarda a un ser viviente al final de su estancia en esta tierra. Las culturas antiguas discurrieron que cuando un ser moría debía luchar contra el mal para alcanzar la luz (cultura egipcia); o que debía pasar una serie de pruebas en un tránsito más o menos largo para llegar al Nirvana (budismo), Jannah o Paraíso (islamismo) o la vida eterna (catolicismo). Según estas tres religiones monoteístas, para llegar ahí se requiere de un periodo temporal que, en el caso de la Iglesia católica, es la detención en el purgatorio hasta que llegue el día del juicio final. El infierno es concebido como el triunfo del mal y del caos en muchas culturas.

Para los católicos, sin embargo, la estaba en el purgatorio puede acortarse mediante las indulgencias ganadas con caridad, rezos, misas, obras pías entre otras prácticas. Las almas en el purgatorio se ven –en obras como el cuadro de Antonio de Torres– acompañadas de santos intercesores (San Francisco y San Antonio de Padua), así como de un ángel triunfante (San Miguel Arcángel) frente a un ángel caído (el demonio) de acuerdo al Antiguo Testamento. Pero son la Virgen María y San José quienes constituyen el testimonio viviente de Dios hecho hombre, como Cristo.

## REFERENCIAS

- Alighieri, Dante. 2009. *La divina comedia*. México: Porrúa.
- Álvarez Gasca, Dolores Elena. 2018. *Iconografía virreinal*. México: Universidad de Guanajuato / Grañén / Porrúa.
- Ariès, Philippe. 1984. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus.
- Couto, José Bernardo. [1872] 2006. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. 2a ed. México: FCE.
- Dezinger, Enrique. 1997. *El magisterio de la Iglesia. Manual de símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres*. Barcelona: Herder.
- Fernández López, Juana Inés, et al. 2015. *Vocabulario eclesiástico novohispano*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Flores García, Laura Gemma. 2011. “El pintor cristiano y erudito o de cómo aprender la Historia Sagrada a través de las imágenes”. En *Acordes y pinceles, horizontes actuales de música y pintura*, 67--86. Zacatecas: Texere.
- Gómez Navarro, Soledad. 2008. “Un momento ideal para acordarse de los santos: cuando la muerte llega. La cláusula testamentaria de la intercesión en la España moderna”. En *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*. España: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas.
- Iglesia católica. [1564] 1847. *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Traducido al castellano por Ignacio López de Ayala a partir del texto latino corregido según la edición de 1564. Barcelona: Ramón Martín Indar.
- Interián de Ayala, Juan. 1782. *El pintor cristiano y erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*. Madrid: D. Joachin Ibarra.
- Monreal y Tejada, Luis. 2014. *Iconografía del Cristianismo*. Barcelona: Acantilado.
- Morales Bocardo, Rafael. 1997. *El convento de San Francisco de San Luis Potosí. Casa capitular de la Provincia de Zacatecas*. México: Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí.
- Pacheco, Francisco. [1641] 2001. *El arte de la pintura*. 2a ed. Madrid: Cátedra.
- Ramírez Montes, Mina. 1988. “El testamento del pintor Antonio de Torres”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 59.

- Riquelme Gómez, Emilio Antonio. 2008. "Santos intercesores del purgatorio. Representaciones pictóricas en las Cofradías de Ánimas murcianas". En *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*. España: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas.
- Ruiz Gomar, José Rogelio. 1983. "El pintor Antonio Rodríguez y tres cuadros desconocidos". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 51: 25--36. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1983.51.1167>.
- . 1991. "El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España". En *Juan Correa: su vida y su obra. Cuerpo de documentos*, coordinado por Elisa Vargas Lugo y Gustavo Curiel, 203--222. México: UNAM.
- Sagrada Biblia*. 2011. Versión oficial de la Conferencia Episcopal Española. Madrid: BAC/ Edición popular.
- Sánchez Herrero, Jesús y Silvia María Pérez González. 1999. "La cofradía de la preciosa sangre de Cristo de Sevilla. La importancia de la devoción a la preciosa sangre de Cristo en el desarrollo de la devoción y la imaginería de la semana santa". *Aragón en la Edad Media* 14-15: 1429-1452. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=108568>.
- Toussaint, Manuel. 1990. *Pintura colonial en México*. México: UNAM.
- Tovar de Teresa, Guillermo. 1996. *Repertorio de artistas en México* t. III. México: Bancomer.
- Von Wobeser, Gisela. 2015. *Cielo, Infierno y Purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*. México: UNAM.