

El camino a la salvación. Interpretación de la pintura *Sangre Preciosa de Cristo y Ánimas del Purgatorio* del templo Expiatorio de Salamanca, Guanajuato

*The Road to Salvation. An Interpretation of the
Sangre Preciosa de Cristo y Ánimas del
Purgatorio Painting from the Templo Expiatorio de
Salamanca, Guanajuato*

Marte González Ramírez¹

RESUMEN

Estas páginas presentan una interpretación de la pintura *Preciosa Sangre de Cristo y Ánimas del Purgatorio* del templo Expiatorio de Salamanca, Guanajuato, que desvela los múltiples mensajes y el discurso principal de esta obra artística, con base en bibliografía especializada actual y contemporánea a la fecha de elaboración del lienzo. De esta manera, se ofrece al lector un acercamiento al pensamiento de la población de los últimos años del siglo XVIII. Este análisis pictórico muestra las creencias, temores, devociones y las opciones espirituales que imperaban en un momento específico en el tiempo.

Palabras clave: pintura de ánimas, Preciosa Sangre de Cristo, salvación, templo Expiatorio, Salamanca, Guanajuato.

ABSTRACT

These pages present an interpretation of the *Sangre Preciosa de Cristo y Ánimas del Purgatorio* painting from the temple Expiatorio de Salamanca, Guanajuato state, revealing the multiple messages and the main discourse from this artistic work, based on current and contemporary specialized bibliography from the date on which the canvas was made. Thus, it is offered to the reader an approach towards the thinking of the population from the last years of the eighteenth century. This pictorial analysis reveals the beliefs, fears, devotions and spiritual choices that prevailed within a specific moment in time.

Keywords: Painting of Souls, Precious Blood of Christ, Salvation, Templo Expiatorio, Salamanca, Guanajuato.

¹ Universidad de Guanajuato.

INTRODUCCIÓN

Jean-Claude Schmitt apunta que las obras artísticas han sido tomadas por los historiadores como materiales de gran valor porque ayudan al investigador a reconstruir el pasado. Este tipo de piezas acercan al conocimiento de las realidades sucedidas a través de las formas, los temas y las interpretaciones que el espectador haga de ellas (Schmitt, 1999, pp. 18-22). Por su parte, Mariano Monterrosa refiere que el arte cristiano, como parte de la cultura de una época específica, ofrece mensajes o discursos para quien lo observa, con una amplia variedad en las temáticas (2001, pp. 43-44).

Con base en las anteriores consideraciones, nuestro interés se centra en las manifestaciones piadosas del arte religioso novohispano, pues, aunque hay infinidad de estudios sobre este universo, aún existen piezas dispersas en los estados y municipios del territorio mexicano que no han sido analizadas. Estas no solo nos desvelan los materiales y las técnicas en la ejecución de las obras, las tendencias estilísticas, las escuelas o talleres que las ejecutaron o las posibilidades económicas de quienes las financiaron, sino también las creencias y prácticas espirituales de momentos específicos en el tiempo.

De esta manera, el presente trabajo tiene la finalidad de analizar una pintura religiosa del periodo virreinal que actualmente se ubica en el templo Expiatorio del municipio de Salamanca, Guanajuato, que depende del Santuario Diocesano del Señor del Hospital. Con nuestro ejercicio discutiremos su origen, identificaremos las formas, definiremos la temática y desentrañaremos las ideas plasmadas en el lienzo, es decir, realizaremos una interpretación de este.

Consideramos importante el análisis de esta obra porque es una de las pocas piezas pictóricas del mencionado municipio que engloban múltiples niveles temáticos en sí misma, porque nos interesa conocer las diferentes líneas discursivas y mensajes del cuadro y porque no existe un estudio detallado sobre esta manifestación artística salmantina tan particular.

EL ECO DE LOS ORÍGENES

A partir de la evangelización efectuada por los órdenes mendicantes en el siglo XVI, y la posterior administración doctrinal, la religión cristiana formó parte importante de la ideología de los pobladores de la Nueva España, desde los más altos rangos en la jerarquía social hasta los niveles bajos. Paulatinamente, todos adoptaron las creencias del catolicismo, por lo que sujetaron sus acciones no solo a las leyes civiles, sino también a las leyes de Dios (García Martínez, 2008, pp. 124, 126, 133).

Si bien se tejieron dinámicas sociales, culturales, económicas y políticas, estas funcionaban bajo la creencia de la intervención de la Divina Providencia, además de una carga moral imperante. Esta sociedad se regía por la bondad o la maldad de los actos, por lo que el pecado tenía repercusiones en la vida o después de la muerte, así que reinaban sentimientos de culpa y miedo. Las antiguas religiones indígenas se asimilaron o fusionaron con el cristianismo, adquiriendo un nuevo sentido, con una renovada comprensión de la historia y el tiempo; así, la vida de los estos también giró en torno a la religión cristiana y sus preceptos, con el objetivo de la salvación del alma “a la hora de la muerte” (García Ponce, 2013, pp. 174, 176, 182).

Elisa Vargas Lugo nos dice que fue en las representaciones artísticas donde los indígenas de la Nueva España plasmaron, por ellos mismos o por otras castas, las ideas religiosas que adaptaron y que rigieron sus prácticas

devocionales, por ello existen ejecuciones pictóricas en las que vemos su participación en procesiones, en la vida religiosa, como sacerdotes o monjas, también las hay de retratos de patrocinadores de obras pías, en su relación con apariciones marianas o angélicas, resaltando su labor por la Iglesia, y de manera popular es la relación que guardan con las almas purgantes (2010, pp. 47-62). Bajo este contexto fue efectuado el lienzo de nuestro interés, ya que la entonces villa abajeña de Salamanca pertenecía a la jurisdicción del Obispado de Michoacán.

La pintura tiene diferentes elementos que nos dan la pauta para poder leerla y comprenderla, sin embargo, antes de comenzar con el ejercicio interpretativo, es necesario detenernos en la discusión de los orígenes de la obra y en su localización, pues Jérôme Baschet sugiere que en el estudio de una imagen es importante tomar en cuenta el lugar específico en el que se encuentra la pieza, ya que su ubicación nos habla de una intencionalidad y un efecto dirigidos hacia el espectador (1999, p. 67).

Así, la pintura de nuestro interés está dispuesta en el templo Expiatorio de Salamanca, Guanajuato, a mitad de la nave, del lado de la epístola (lado derecho) frente a la puerta lateral del recinto. El lienzo llama la atención debido a las características tan particulares que posee (imagen 1). Se trata de una obra de grandes dimensiones,² de cuerpo rectangular, aunque con un remate con forma de medio punto. La pieza anónima capta las miradas debido a las numerosas figuras distribuidas en la tela y por sus colores, que fueron reavivados por la restauración³ a la que estuvo sujeta en el año de 2011.

La pintura obedece al contexto religioso, pues está resguardada en un templo católico, ubicado en el mismo sitio que ocupaba la capilla de la Virgen de la Asunción, instituida en 1650, aproximadamente, bajo el patrocinio de los indios del pueblo de Santa María Nativitas, según datos de la historiadora Monserrat García Rendón (2011, p. 103). José Rojas Garcidueñas nos dice que esta capilla se encontraba junto al hospital de indios, por lo que también se le conocía como la "Capilla del Hospital" (1982, p. 21). El arquitecto Alfonso Gutiérrez Nieto especifica que fue en el siglo XVIII cuando se reconstruyó esta pequeña iglesia y en el siglo XIX se le añadió una fachada de estilo neoclásico (2010, p. 62), característica de la época. Es bajo este aspecto que el edificio es conocido hoy en día como templo Expiatorio. Sin embargo, el restaurador Ricardo Mejía Falcón expresa que la actual construcción fue efectuada a principios del siglo XX (2016, p. 24).

A pesar de que los investigadores aportan diferentes fechas sobre la construcción del actual templo, es importante rescatar que ahí se encontraba la capilla de la Virgen de la Asunción, construida por el pueblo de indios de Santa María Nativitas, pues esta información, como se verá, tiene una indiscutible relación con la pintura.

En ese tenor, vemos que en la esquina inferior izquierda se aprecia una cartela en la que se consigna que: "Se comenzó a redificar. esta obra. el día 12 de julio y se acabó. el día primero de agosto. De 1800 años a devoción del maiordomo Gaspar de los Reyes. Martines. Sacristan dsta S. Ylesia.". Vemos que se nombra a un mayordomo, lo que nos da a entender que este era un miembro activo de

2 El restaurador Ricardo Mejía Falcón afirma que la pintura mide "tres metros con ochenta y nueve centímetros de alto, por dos metros y seis centímetros de ancho" (2016, p. 23).

3 La restauración de la obra estuvo a cargo de la empresa Restaurica, S.A. de C.V. Arquitectura y restauración de bienes muebles e inmuebles.

alguna cofradía,⁴ además de sacristán del templo al que pertenece la obra.

Aunque es difícil leer la cartela por la altura en la que está dispuesta la tela, en una fuente más pequeña aparece el nombre de “Cornelio Xaimes *faciet*⁵” (Mejía Falcón, 2016, p. 24), esta parece ser la rúbrica de quien reedificó la pintura. Resulta lógico pensar que los trabajos de reedificación únicamente consistieron en la mejoría de la obra y no en la elaboración de esta, pues la misma cartela especifica que dicha labor tuvo una duración de menos de un mes, tiempo suficiente para reforzar la pieza, pero insuficiente para llevar a cabo una ejecución pictórica.

En efecto, Ricardo Mejía Falcón, quien encabezó las labores de restauración, expresa que los trabajos de remozamiento consistieron en repintes, parches y refuerzos en la obra y que estos, al parecer, sí corresponden al año de 1800, aunque el lienzo fue creado con anterioridad (2016, p. 24).

Al respecto, Mejía Falcón informa que en las pruebas de rayos X se descubrieron datos que aportan el verdadero origen de la pintura. En las fotografías de este ejercicio se puede leer una inscripción que dice: “Pedro Franco Agustín Mayordomo, de las animas, del común, y del año de 1766” (Mejía Falcón, 2016, p. 24), por lo que la obra es del siglo XVIII. Desde el siglo XVII y hasta finales del XVIII las representaciones de ánimas aumentaron por las cofradías, pero desde el XVI la devoción tenía popularidad por el Concilio de Trento⁶ y la Bula de Difuntos al Imperio Español concedida por el papa Sixto V, con prórroga de Clemente VII (Morera y González, 2002, p. 6).

Algo que no habíamos mencionado es que debajo de la cartela de 1800 se registra la inscripción: “Del común de naturales”. Probablemente, esta frase fue olvidada dentro de la cartela y al no haber en el espacio se decidió colocarla enseguida. La tipografía y la disposición de las letras de la mencionada leyenda es semejante a las de la cartela, además, con esta se complementa mejor el mensaje, pues así se puntualiza la pertenencia indígena. Esta idea se ratifica con la inscripción de 1766, pues en esta se lee que la cofradía de las ánimas⁷ era “del común”, es decir, de los indios. Si esta cofradía era de naturales, es muy probable que participara en la “Capilla del Hospital” y que estos indígenas fueran del pueblo de Santa María Nativitas, pues habían erigido tal capilla.

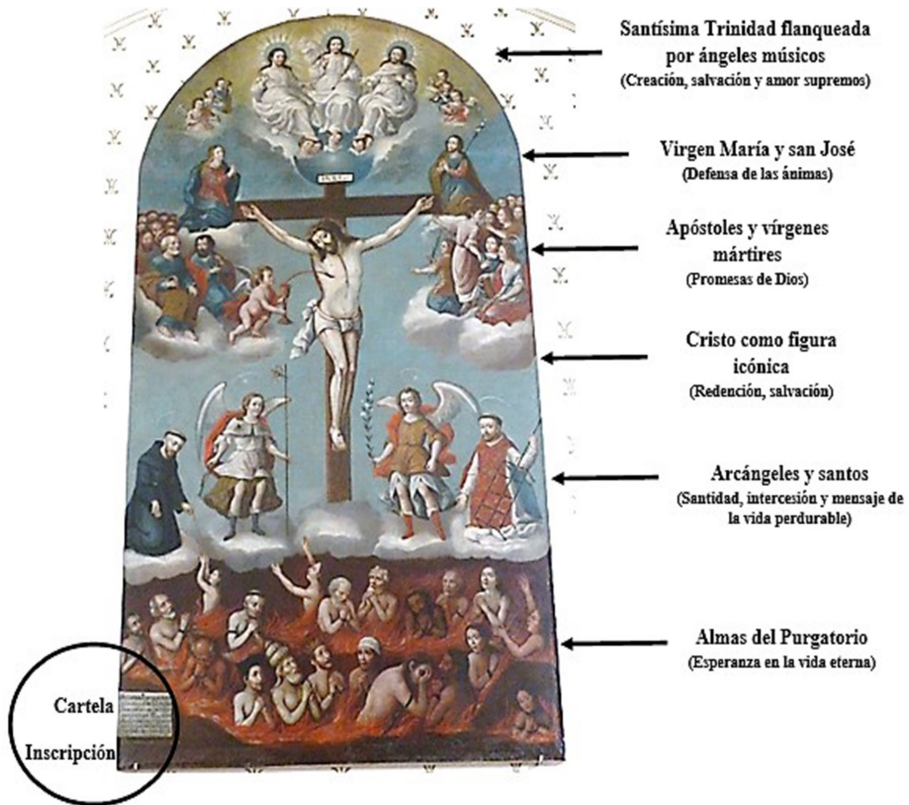
4 Las cofradías novohispanas eran organizaciones de personas que tenían en común la devoción a alguna advocación mariana o a algún santo, cuyos miembros, conocidos como cofrades, daban sus aportaciones para ayuda de la agrupación y del prójimo, además se encargaban de la organización de misas, procesiones, de la fiesta del santo patrón, de comprar ornamentos, y, justamente, donar o financiar obras de arte, como pinturas.

5 *Faciet* es una palabra latina que quiere decir “voluntad”, por lo que su uso al lado del nombre asienta la disposición de la persona en realizar los trabajos de reedificación.

6 En la sesión xxv del Concilio de Trento se decretó que hay purgatorio, y que las almas detenidas recibían alivio por las misas, las oraciones, las limosnas, y otras obras de piedad de los fieles por los difuntos (1563, p. 135).

7 La devoción a las ánimas del purgatorio era muy popular durante el virreinato y dentro del obispado de Michoacán, al que pertenecía la villa de Salamanca. Estas cofradías de las ánimas del purgatorio eran conformadas por personas que tenían devoción en las ánimas, y por aquellos que querían salvar el alma de algún pariente fallecido del sufrimiento del purgatorio (Serrano Espinoza y Gómez Torres, 2000, pp. 239-240).

Imagen 1. Esquema de la pintura *Sangre Preciosa de Cristo y Ánimas del Purgatorio* en el que se muestran los seis niveles narrativos ascendentes y el lugar en que se dispone la cartela y la inscripción que reza: "Del común de naturales". Entre paréntesis se especifican los mensajes de cada nivel.



Fuente: Esquema del autor, así como la fotografía capturada (2013).

Recordemos que la capilla de la Virgen de la Asunción o del Hospital fue construida por los naturales de Santa María Nativitas, hacia 1650, pero no solo eso, García Rendón también señala que la erección se logró por la organización y cooperación de las diferentes cofradías adjuntas a esta. La autora informa que en la ermita operaba la cofradía de Nuestra Señora de la Asunción, que pasó de la parroquia de San Bartolomé Apóstol a la capilla de indios, la de la Preciosa Sangre de Cristo, y la de Nuestro Señor Jesucristo Crucificado o del Señor del Hospital, pero no menciona la de ánimas. Sin embargo, especifica que era en la parroquia donde existía una cofradía de las "Benditas Ánimas del Purgatorio" (García Rendón, 2011, pp. 99, 103, 173).

Quizá cada templo contaba con una cofradía indígena de las almas purgantes, o esta era originaria de la parroquia, pero en su momento pasó a la capilla de indios, pues esa situación ya había sucedido con otras cofradías. En cualquier caso, la cofradía debió estar bien establecida, pues una vez que esta obtenía el permiso de la Iglesia para conformarse como un grupo oficial, por lo general, los cofrades financiaban una pintura con la temática de su devoción para colocarla dentro del templo donde les habían autorizado la fundación de la organización (Serrano Espinoza y Gómez Torres, 2000, p. 240).

Así, podemos decir que la pintura a analizar fue costeadada, en 1766, por el natural, mayordomo de la cofradía de las Ánimas del Purgatorio, Pedro Francisco Agustín, oriundo quizás del pueblo de Santa María Nativitas, y

restaurada, en 1800, por mandato de “Gaspar de los Reyes Martines”, mayordomo de la misma cofradía y sacristán, probablemente, de la capilla de la Virgen de la Asunción.

Antes de pasar al siguiente nivel, no podemos dejar de mencionar que la pintura es conocida, según refiere Ricardo Mejía Falcón, como “Sangre Preciosa de Cristo” (2016, p. 23). No sabemos de dónde proviene tal título, pero es importante señalar que, así como la figura de Jesús y su sangre sobresalen en la pintura, también las ánimas son relevantes, además, fue elaborada por iniciativa de un miembro de la cofradía de las Ánimas, fue generada por esa devoción, por lo que el título no solo se debe limitar a destacar una figura. Con base en ello, la pintura tendría que ser nombrada *Sangre Preciosa de Cristo y Ánimas del Purgatorio*.

Tomando en cuenta lo anterior, podemos anotar que la pintura no solo asentaba la presencia de una población y de una organización religiosa, sino que ofrecía un mensaje, pero este tenía diferentes receptores, pues estaban los fieles en general, los indígenas que frecuentaban la capilla, y los miembros de la cofradía, que juntos formaban una comunidad para los últimos años del siglo XVIII.

La pintura ostenta una variedad de niveles y personajes que no solo llenan los espacios de la tela, sino que están ahí porque fueron importantes para los fieles de un momento determinado. De esta manera, toca el turno de realizar un estudio iconológico, con lo que se analizarán los valores simbólicos que contiene la obra; es decir, se interpretarán los rasgos compositivos e iconográficos, se buscarán los contenidos o el significado intrínseco para comprender mejor la pieza (Panofsky, 1976, pp. 17, 23-26).

EL DISCURSO ENTRE LAS PINCELADAS

La pintura tiene una lectura ascendente y consideramos que nos presenta dos planos espirituales: el purgatorio y la gloria,⁸ en los que se distribuyen seis niveles narrativos (véase imagen 1). Lo interesante es que en cada uno se desarrolla una temática específica, pero todos los estratos están relacionados para crear una unidad.

Debemos decir que purgatorio y cielo están bien diferenciados en la pintura, pero estos dos planos están sumamente relacionados, ya que son parte del tránsito espiritual del alma. Así, en España y, por consiguiente, en el virreinato de la Nueva España se definía al purgatorio como:

un lugar profundo de ciertos apartamientos que el infierno tiene allá en lo más hondo de la tierra. Y tan junto y conjunto al mismo infierno do[nde] están los etername[n]te condenados, que un mismo fuego castiga y abraza a los unos, y purifica y limpia a los otros. A los unos sirve de tormento eterno: y a los otros sirve de pena temporal. A los primeros trata como verdugo cruel, y con los otros hacen lo que el fuego al oro, que lo acrisola, apura, y limpia (Serpi, 1611a, p. 114).

Era, pues, un lugar dispuesto por Dios para que los que tienen algunos pecados, ya veniales o mortales, pero que mueren en gracia, puedan ser purificadas por el fuego y así entrar sin mancha al cielo y estar en la presencia de Dios

⁸ La gloria es el cielo atmosférico, azul, en donde, según la tradición cristiana, habitan en paz los santos y las almas de los justos en nubes escalonadas, pero presididas en lo más alto por la Santísima Trinidad. Esta representación corresponde al periodo barroco (Monreal y Tejeda, 2000, pp. 464-465) y fue muy popular en la Nueva España, como lo vemos en la pintura que nos atañe.

(Nieremberg, 1763, pp. 284-285). Así, las almas del purgatorio se representan con cuerpo humano desnudo entre las llamas, sufriendo, orando, suplicando y, muchas veces, acompañadas de atributos que los identifican con un oficio o profesión que ejercían en vida (Monreal y Tejada, 2000, p. 465).

Si comparamos las definiciones anteriores con lo que nos muestra la pintura, vemos que el concepto fue bien ejecutado por el artista, pues el fuego envuelve a las almas, las cuales se lamentan, pero no se consumen, solo están sometidas por las llamas a un proceso purificador. Al respecto, san Buenaventura sostenía que ese fuego era “instrumento de divina justicia” y que era corpóreo, de la misma manera lo apuntaba san Gregorio; según estos santos, el fuego no asustaba ni entristecía a las almas, solo las purificaba, pues estaban en gracia. Por su parte, san Agustín consideraba que, aunque el alma, ánima o espíritu, era incorpórea, esta sufría el tormento del fuego y argumentaba que, si esta estuvo encerrada en un cuerpo, era probable que “pueda estar encerrada como en cárcel dentro de un cuerpo de fuego” (Serpi, 1611b, pp. 145, 150-151, 157-158). Aunado a lo anterior, existen referencias de que durante el virreinato se concebía al purgatorio como una “cárcel” en la que se detenían las almas, por la “divina justicia”, para sufrir penas y rigores y así alcanzar la “bienaventuranza” (San Antonio, 1728, p. 326). Precisamente, el franciscano Dimas Serpi consideraba que el purgatorio era una cárcel “de gente honrada” en la que se detenía el alma para pagar las deudas y así lograr morar en el “Real palacio del cielo” (1611a, p. 114).

Esta creencia explicaría la forma en la que se representa a las almas purgantes en la pintura, con grilletes en muñecas, brazos y/o cuello, para dar a entender que están sujetas a una condena, a un encierro espiritual, están reclusas o aprisionadas momentáneamente hasta que alcancen la purificación, la santidad, a través del fuego, pues sin esta, dice la doctrina, nadie puede gozar de la gloria y ver y habitar en la presencia de Dios (*Epístola a los Hebreos* 12: 14). Aunque se trate de un monarca, un papa, un religioso o gente común, como lo vemos en el lienzo, todos, sin distinción, están sujetos a la purificación de las culpas para acceder al cielo (Franco Carrasco, 1977, p. 118).

Este primer nivel, que muestra a los purgantes, tiene una fuerte relación con el espectador creyente, pues la devoción a las ánimas del purgatorio fue, y sigue siendo, reconocida y fomentada por la Iglesia, tanto que fue un mayordomocófrade el que mandó hacer la pintura por la devoción a estas almas. Las escrituras refieren los sacrificios expiatorios y ruegos realizados por el pueblo judío para que sus muertos quedaran “liberados del pecado” cometido y para que les fuera otorgada la resurrección (*Libro segundo de los Macabeos* 12: 38-46). En el Nuevo Testamento también se exhorta a que los cristianos deben ayudarse “mutuamente a llevar sus cargas” para, con ello, cumplir la ley de Cristo (*Epístola a los Gálatas* 6: 2).

De esta manera, la sociedad novohispana, incluida la de la villa de Salamanca, hacía varios sacrificios por sus familiares difuntos para así acortar la estancia en tal lugar, como los sufragios y oraciones (Nieremberg, 1763, pp. 285-286), u ordenaban alguna misa en su memoria, tomada como el remedio más eficaz para esas penas, ya por iniciativa propia o porque las ánimas podían solicitarlas a través de apariciones a sus conocidos (Serpi, 1611b, pp. 243, 398), esta celebración era rogada porque los espíritus aun formaban parte de la Iglesia, por lo que podían ser auxiliados por los cristianos en la tierra.

Además, esta institución permitía otras “buenas obras”, como las comuniones, las visitas a los templos y altares, el ayuno y las limosnas (Oliden, 1732, pp. 56, 169, 175-176).

Con ello, estas creencias religiosas permitían el funcionamiento de varios aspectos: el fiel cumplía con el orden establecido, es decir, ser buen cristiano, con lo que tenía paz espiritual y social. Al realizar sacrificios, como las misas o las limosnas, aportaba un pago a la Iglesia, quien obtenía las rentas necesarias para mantenerse y retribuir a las jerarquías eclesiásticas. Además, la pintura fue hecha por iniciativa de un mayordomo-cófrade, lo que también implica una estructura organizativa religiosa, social y económica. Todo esto con la sola devoción a las ánimas.

Así, en este nivel se hacía una conexión con el fiel que observa la pieza, pues este era capaz de entender la situación futura de su alma si no seguía los preceptos divinos. Las ánimas de la pintura son un claro referente de los miembros de la Iglesia que guardan la esperanza de la vida eterna en el cielo, que creen en la salvación y en la resurrección gracias al sacrificio de Cristo en la cruz, así como en la intercesión de los santos y los ángeles (véase imagen 1).

La Iglesia de la época sostenía que las almas purgantes, aunque padecían las penas de daño y de sentido, es decir, que estaban privadas de la vista de Dios y soportaban el fuego, tenían la segura esperanza de ver a Dios (Barcia y Zambrana, 1694a, p. 30). Por ello, vemos que las de la pintura suplican con sus manos el término de su estancia, incluso, algunas de las ánimas ya no tienen grilletes, quizá como indicativo de su pronta partida, y levantan libremente los brazos para ser auxiliadas y sacadas por los arcángeles y santos que se encuentran en el segundo nivel narrativo.

En cada nube del segundo nivel se dispone una figura humana con características propias, pero todas tienen en común el esbozo de una sonrisa discreta, además de la aureola, que en el centro de tres de estas se dispone una estrella de ocho⁹ picos; el hecho de que se hayan pintado estos cuerpos celestes obedece a que hacen referencia a la santidad, a la iluminación y al espíritu divino (Monreal y Tejada, 2000, p. 491), con lo que se deja en claro la cercanía de estos personajes con la divinidad y su gran calidad espiritual.

Así, vemos a san Francisco de Asís, que se identifica por la tonsura, la barba recortada, postrado y vestido con hábito de color oscuro, este muestra su mano derecha para descubrir una herida roja en la palma, algo similar se observa a la altura del pecho, estos son dos de los cinco estigmas con que se representa (Monreal y Tejada, 2000, p. 274). San Francisco de Asís está en el lienzo porque, dice la creencia, fue tal su santidad que su alma subió al cielo en la forma de estrella resplandeciente, sobre una nube blanca, elementos que aparecen en la obra, para ser premiado y coronado en el paraíso (Serpi, 1611b, p. 99). Está ahí por su popularidad, pero se justifica su presencia porque se toma como máximo ejemplo de virtud, pues en vida, dicen las hagiografías, se apegó a la pobreza, la castidad y la obediencia, cumplió con los preceptos, ya que abandonó todo, tomó su cruz y siguió a Jesús (*Mateo 16: 24*), se convirtió y adoptó el ejemplo de Cristo y así como este fue santo, Francisco también abrazó

9 El número ocho es recurrente en el cristianismo, es símbolo de un nuevo principio, comienzo u orden, por lo que se relaciona con la resurrección. Por ejemplo, la tradición dice que fueron ocho las personas que se salvaron luego del diluvio sobre el mundo. También fueron ocho los días que se esperaba para llevar a cabo el ritual de la circuncisión en los tiempos de Abrahán, como señal de alianza eterna (*Primer Epístola de San Pedro 3: 20 y Génesis 17: 2-13*, respectivamente).

la santidad (*Primera epístola de san Pedro* 1: 13-16). Se ubica en la pintura para que el espectador lo tome como modelo y como un poderoso intercesor de las almas ante Dios, pues con su cordón auxilia a las ánimas (véase imagen 1).

En el caso del diácono aragonés, san Lorenzo, que está del otro lado, tonsurado, arrodillado, vestido con alba y dalmática roja que indica su condición de mártir, además de portar su parrilla en la que fue torturado (Ferrando Roig, 1950, pp. 16-24) (véase imagen 1), existen algunos relatos que aluden a historias en las que el santo es partícipe ante el juicio de las almas, ya sea en contra o a favor.¹⁰ Con esto, vemos que la tradición lo considera un intercesor de las almas, así, en la imagen, el santo está cerca de los purgantes para ser un apoyo y pedir por ellos. Cuenta la tradición que cuando estaba en martirio en la parrilla exclamaba al emperador Decio: “Toda esta lumbre que has preparado para atormentarme me está sirviendo de refrigerio” (Vorágine, 2002, p. 465); justamente, el fuego está purificando a las almas y la presencia del santo es su consuelo. En la pintura, san Lorenzo es un ejemplo de fe para el creyente, pues, así como él soportó tantos tormentos, y más el del fuego en la parrilla, también las almas pueden resistir las llamas que experimentan en el purgatorio para poder ascender al cielo y gozar del rostro de Dios.

Otro aspecto que liga a Lorenzo con las ánimas es una leyenda que refiere que él bajaba todos los viernes desde el cielo al purgatorio para salvar un alma. Razón por la que este santo ocupa un lugar en esta pintura salmantina, no solo funge como intercesor, sino que privilegia a los espíritus para librarlos de las llamas purgantes y llevarlos a la gloria. Lorenzo es importante y popular porque es patrón de los pobres, a quien había distribuido los tesoros de la Iglesia. Además, se le invocaba contra el fuego y oficios que tenían que ver con quemaduras (Réau, 1997, pp. 256-257).

Quizá resulte extraño encontrar a los arcángeles en este mismo nivel (véase imagen 1), pero la creencia justifica su participación en este tipo de pinturas, pues establece que estos seres eran enviados por Dios al purgatorio para confortar a las ánimas, para aliviar sus penas, para animarlas y recordarles que un día verían a Dios (Cruz, 1631, p. 175 reverso), así como para conducir las y llevarlas al cielo (Serpi, 1611b, p. 242).

Los que vemos en la pintura son arcángeles que, según la tradición, son los encargados de anunciar los misterios, son ángeles de mayor jerarquía, específicamente del octavo de los nueve coros angélicos. La palabra ángel viene del griego *aggelos* que quiere decir “mensajero”, lo que denota su función de trasmisor de mensajes y de intermediario entre Dios y los hombres (Royston Pike, 1966, pp. 23, 35).

Con lo anterior, el arcángel Rafael, ataviado con capa y bastón del que pende un guaje, a la manera de los peregrinos de Santiago de Compostela, además del pescado con el que, según la tradición, realizó un milagro (Monreal y Tejada, 2000, pp. 386-387), se posa en el segundo nivel de la pintura no solo como un ser capaz de curar, de aliviar o reanimar de cualquier enfermedad, como lo hizo con Tobit, padre de Tobías (*Tobías* 11: 7-8), sino que su presencia también refiere su labor santificadora o el estado de santidad que alcanzan las ánimas luego de ser purificadas por el fuego, pues su nombre hebreo significa

¹⁰En la *Leyenda dorada*, de Santiago de la Vorágine, se pueden leer algunas historias de juicio del alma en donde san Lorenzo señala las acciones indebidas o inclina la balanza por la salvación del alma debido a las buenas acciones que tuvo la persona en vida (Vorágine, 2001, pp. 467-468).

“Dios ha santificado” (Bellinger, Ludwig, Eberts, 1991, p. 774), es un ser que, según la escritura, es capaz de presentar las peticiones a Dios, lo que le da el carácter de intercesor, también se autodefine como “uno de los siete ángeles que están siempre presentes y tienen entrada a la Gloria del Señor” (*Tobías* 12: 12, 14-15), con lo que da la bienvenida a las almas puras al cielo. De esta manera, Rafael cura o consuela a las almas, aboga por ellas y las recibe y da acceso al paraíso.

Igualmente, el arcángel Gabriel, con la vara de azucenas o lirios, tal como la sostiene en las representaciones de la Anunciación (Réau, 2000a, p. 192), se encuentra en la pintura a los pies de Jesús crucificado porque la tradición cristiana lo considera el portador del plan de Dios, es decir, es el mensajero por excelencia, es quien da a conocer la encarnación de Dios en la persona de Jesús para redimir a la humanidad y para contrarrestar a los ángeles caídos. Cabe decir que un ángel es quien también revela el misterio de la resurrección (Vorágine, 2002, p. 211). La razón por la que este arcángel está en la pintura es para simbolizar el mensaje de la salvación de la humanidad a través de Cristo, que se encuentra inmolado en el madero para poder llevar a cabo esa redención y cumplir con los designios divinos.

Vemos, pues, que el segundo nivel narrativo de la pintura nos presenta a dos santos y dos arcángeles, ambos muy populares durante el virreinato. Estos son modelos de virtud y poderosos intermediarios de los fieles purgantes, son los que libran del purgatorio y dan la bienvenida a la gloria. De esta manera, denotan santidad, intercesión y son mensajeros de la vida perdurable (véase imagen 1), además de que son reflejo de las devociones de los indígenas salmantinos de los últimos años del virreinato; ponerlos en la pintura era una manera de promover a dichos santos.

Nosotros consideramos que, aunque la cruz de Jesús se dispone en el mismo nivel que los arcángeles y santos, esta figura es el tercer plano narrativo de la pintura, pues sus proporciones son más grandes que las del resto de los personajes; esta característica hace que Jesús sea una figura icónica central,¹¹ relacionada con todas las demás, es el vínculo de las temáticas que se desarrollan en la tela. De esta manera, Cristo es la figura principal o más importante del lienzo, en la que todo gira o confluye (véase imagen 1).

Jesús crucificado es una representación asociada a las almas purgantes muy recurrente en el arte novohispano (Morera, 2005b, p. 453). Por este elemento, con base en Jaime Ángel Morera y González, se podría definir al lienzo como un “Calvario” que, junto a las ánimas, indican que “a través de la redención de Cristo mediante su sacrificio en la cruz [,] las ánimas del purgatorio reciben alivio” (Morera y González, 2002, p. 144).

Para la época virreinal se pensaba que las angustias sin descanso de las almas en el purgatorio eran más que las que habían sufrido todos los mártires, y aun más que el padecimiento que soportó Cristo en la cruz, esto último según santo Tomás de Aquino (Nieremberg, 1763, p. 285). Pero también se creía que era la sangre de Cristo, igualmente conocida como la “Preciosa Sangre”, un símbolo de perdón,¹² era esta la que “salva tanto a vivos como a los purgantes,

¹¹La idea de figura icónica central esta inspirada en lo que dice Clara Bargellini sobre los retablos, pues apunta que la mayoría son narrativos, es decir, que deben leerse de manera ordenada y secuencial para conocer su contenido, pero también los hay icónicos, que son un repertorio de imágenes de veneración relacionadas por algún vínculo que no es la sucesión de hechos, especifica que todos los retablos tienen algo icónico por poseer una imagen principal o central (Bargellini, 1998, p. 128).

¹²Esto según la “bula *Unigenitus Dei Filius*, del Papa Clemente VI, del 25 de enero de 1343” (Morera, 2005a, p. 450).

es un precioso y maravilloso combite, abundancia para vivos y muertos” (Serpi, 1611b, p. 357).

Precisamente, en la pintura se resalta no solo a la persona de Jesús sino a la Sangre de Cristo que corre sobre el cuerpo de este y sobre el madero. Esta representación está ligada a algunas prefiguraciones bíblicas del Antiguo Testamento en el que se lee que “la Fuente de agua viva que brotó de la roca golpeada por la vara de Moisés, como el agua del flanco de Jesús abierto por la herida de la lanza de Longinos; el Racimo de uvas de la Tierra Prometida suspendido de una pértiga, como Jesús crucificado cuya sangre roja llena el cáliz de la Iglesia” (Réau, 2000a, p. 505).

Según la creencia católica y las representaciones artísticas, la Sangre de Cristo tiene una virtud vivificadora, es redentora, fuente de vida, resucitadora (Réau, 2000a, p. 510), en este caso, la sangre de Jesús es tan valiosa que un angelito la recoge en un cáliz, pero además de redimir a la humanidad, vuelve a la vida a las almas purgantes, pues a través de su sangre puede apagar las llamas del purgatorio (Morera, 2005b, pp. 453-454), no en sentido literal, sino como un alivio para las ánimas, quienes pueden ser purificadas por la sangre y así subir al cielo.

Por lo anteriormente visto, el tercer nivel narrativo nos dice que la redención, la vida eterna, solo se puede alcanzar con el máximo sacrificio de Jesús, que fue su muerte en la cruz. Según la doctrina, este derramó su sangre por los hombres (Lucas 22: 20 y Primera Epístola a los Corintios 11: 25), esta verdadera bebida (Juan 6: 55) es un sacrificio de alianza (Marcos 14: 24), capaz de absolver las culpas (Mateo 26: 28) y de efectuar la comunión entre el fiel y Dios (Primera Epístola a los Corintios 10: 16); todo aquel que coma la carne y beba la sangre de Cristo, será resucitado y tendrá vida eterna (Juan 6: 54). Así, esta figura icónica remarca que el único camino para la salvación, tanto de los vivos como de las ánimas, es el cuerpo y la sangre de Jesús (véase imagen 1).

El cuarto nivel corresponde a los habitantes del cielo congregados en grupos, según su género (véase imagen 1). Del lado izquierdo están los apóstoles liderados por san Pedro, identificado por su calvicie, barba blanca, corta y redondeada, túnica azul y manto amarillo, además de una llave plateada y una dorada, y un libro (Monreal y Tejada, 2000, p. 13), y san Pablo, de cabello y barba oscura, con túnica verde y palio rojo, y la espada que refiere su decapitación (Vorágine, 2002, p. 361).

A pesar de que a uno se le considere la piedra edificadora de la Iglesia, además de poseer, según la doctrina, las llaves del “Reino de los Cielos” (Mateo 16: 18-19), lo que se toma como un símbolo de su alto rango, de su suprema autoridad dentro de la institución fundada por Cristo, y con lo que la piedad popular lo considera el portero del cielo (Réau, 2000a, p. 326) y el otro sea tomado como el elegido que llevó las enseñanzas de Jesús “ante los gentiles, los reyes y los hijos de Israel” (Hechos de los Apóstoles 9: 15), aquí los vemos en un tamaño pequeño, y aunque no protagonizan la pintura, sí se ubican en una alta jerarquía, por lo que son importantes. Es probable que solo se puedan identificar estos dos personajes, y no los que están detrás de ellos, para indicar que se trata de los discípulos de Cristo, con lo que deben ser tomados en cuenta no de manera individual sino como grupo.

Este conjunto de apóstoles aparece en la pintura debido a que los teólogos argumentaban que, movidos por el Espíritu Santo, Pedro y sus compañeros predicaban el socorro a los difuntos y que exhortaban tal devoción (Oliden,

1732, pp. 39-40) no solo a sus allegados sino a toda la Iglesia para que hiciera memoria de los fallecidos hasta el fin de los tiempos (Serpi, 1611b, p. 48), pues todos comparecen “ante el tribunal de Cristo, para que cada cual reciba conforme a lo que hizo durante su vida mortal, el bien o el mal” (Segunda Epístola a los Corintios 5: 10). Los apóstoles tienen su lugar en la pintura porque su labor y santidad les otorgó la gracia de la gloria y la bienaventuranza eterna (Serpi, 1611b, p. 318).

Del otro lado se ubica el grupo de vírgenes y mártires encabezado por santa Catalina de Alejandría, que se delata por la palma de martirio de su mano izquierda, mientras que su mano derecha está apoyada en la rueda dentada de navajas, instrumento con el que, dice la tradición, fue martirizada. Con este conglomerado femenino sucede lo mismo que con los apóstoles, pues, a pesar de que la tradición considera a Catalina como una de las novias místicas de Cristo, habilidosa abogada y protectora de los moribundos (Réau, 2000b, pp. 274-276), la santa es una clave que indica la condición pura de todas ellas, por lo que se debe entender su mensaje como unidad.

Con base en la tradición, estas mujeres fueron seguidoras de Jesús durante los primeros años del cristianismo, al grado de perecer por la fe, pues sostienen la palma de martirio. Todo este conjunto indica la conversión que experimentaron, la aspiración en vida del ejemplo de Cristo y la persecución que sufrieron por ello. Son una alusión a las vírgenes prudentes que sí estaban prevenidas con el aceite de sus lámparas para recibir al novio, pues solo las preparadas “entraron con él al banquete de boda” mientras que las necias, que no estaban listas, no fueron admitidas; con lo que exhorta el evangelio a velar porque no se sabe “ni el día ni la hora” (Mateo 25: 1-13). Estas, pues, señalan que son merecedores del cielo los que cumplen con la ley divina.

Con ello, este cuarto nivel narrativos nos ofrece un mensaje de inclusión en el que hombres y mujeres son capaces de gozar del cielo si siguen una vida recta, están en la pintura sí como habitantes celestes, pero también como ejemplo de que las promesas de Dios son ciertas, para que el espectador los tenga como ideal y a la vez son un recordatorio de su palabra (véase imagen 1).

En el penúltimo nivel encontramos a los padres de Jesús, la Virgen María, de túnica roja y manto azul, con el cabello largo y suelto, echado hacia atrás, aunque debería cubrirlo con un velo o el mismo manto para acentuar su estado de mujer casada (Ferrando Roig, 1950, p. 13), y san José, en posición de oración, barbado, de túnica verde y manto amarillo, con una vara florecida, atributo que lo identifica como el guardián o esposo de la Virgen (Monreal y Tejada, 2000, p. 307); la cercanía a la cúspide de la pintura revela que son intercesores muy efectivos. A pesar de que se les pintó de tamaño pequeño, el hecho de que se pose cada uno en una nube establece su singularidad e importancia (véase imagen 1).

La Virgen María es una de las figuras más significativas dentro del cristianismo por su papel como madre de Dios, al grado de que se le ha concedido el título de Madre de la Iglesia. Existe una gran variedad de advocaciones y su veneración es muy popular, de la misma manera, su carga simbólica es sumamente extensa. Aquí la vemos como una intermediaria, tal como se le consideraba durante el virreinato, ya que se creía que con solo decir su nombre se rogaba el amparo ante los peligros que podía sufrir el cuerpo y el alma, con lo que se tomaba como defensora de los enemigos visibles e invisibles (Dornn, 1768, p. 20). Es muy importante resaltar que se le consideraba no solo una auxiliadora para lo corporal sino también para la parte espiritual, lo que

nos puntualiza que los dos aspectos debían cuidarse en la época. Aquí se ancla el mensaje como una mediadora del alma ante Dios.

San José aparece en la pintura debido a que, durante el virreinato, se recurría a este para el buen tránsito o el buen morir, pues la tradición dicta que por haber sido asistido por Jesús en la hora de su muerte y al enviar este a los arcángeles para que protegieran su alma de las acechanzas del demonio y llevarla al cielo, él a su vez intercedía para que las almas de los moribundos llegaran con bien a la gloria y no fueran amenazadas, como lo estuvo la suya (Réau, 1997, p. 167). Su figura se justifica porque se relaciona con las almas y su tránsito al momento de morir, tema que se expone en esta pintura.

Los padres de Cristo están en la obra como protectores del alma al momento de la muerte y en su tránsito a la vida futura, se les ve en el lienzo como defensores de las ánimas por las obras del demonio, son santos de gran peso para la intercesión de las almas, son una especie de línea directa del Creador (véase imagen 1).

El último nivel de la pintura corresponde a la Santísima Trinidad, que preside la escena y que está representada con el aspecto de Jesús, joven, con cabello largo y echado hacia atrás, de escasa barba y bigote,¹³ esta figura, nos dice María del Consuelo Maquívar, es recurrente en los lienzos de ánimas virreinales (2006, pp. 117, 256-259). El Dios trino de la obra tiene varias características que afinan mejor el mensaje, el Padre muestra el sol en el pecho, pues dicen las escrituras que “Yahvé es mi luz y mi salvación” (*Salmo 27 Junto a Dios no hay temor*: 1), la luz de vida (Job 33: 30), que levanta y que da justicia (Miqueas 7: 8-9), Dios es la luz de los hombres, que brilla en la oscuridad y vence a las tinieblas (Juan 1: 4-5). El mismo Padre envió a su Hijo a la tierra, que se autonombró la luz del mundo que disipa la oscuridad y que da la luz de la vida a quien lo siga (Juan 8: 12), este también muestra las llagas de sus manos, pies y pecho, como prueba de su máximo sacrificio por los hombres en el madero para que reine la paz y se tenga acceso a la nueva vida (Epístola a los Efesios 2: 15-17). El Espíritu Santo, con su mano en el pecho, refiere el amor de Dios que se reparte a los hombres (Epístola a los Romanos 5: 5).

La Santísima Trinidad se incluye en la obra porque para que el alma pueda gozar del bienestar total, para estar consolada y contenta, debe llegar a Dios, unirse por amor a él (Barcia y Zambrana, 1694b, p. 339), debe retornar, como el polvo a la tierra, pues él dio el espíritu (Eclesiastés 12: 7), con todo lo dicho, esta figura simboliza la creación, la salvación y el amor supremos (véase imagen 1).

A los lados de la Trinidad aparecen ángeles infantiles, músicos, que armonizan la gloria de Dios. Para nosotros solo están en su labor de servir a su Creador, pero se encuentran pintados con simpatía, pues Dios los dotó, nos explica Andrés Núñez de Andrada, de gracia, hermosura, pureza, claridad y resplandor, pues debían ser dignos para estar delante del Padre (Núñez de Andrada, 1600, pp. 212 vuelta, 213 vuelta). Fueron hechos para ver, gozar y alabar por toda la eternidad a Dios, además de guiar y guardar a los seres humanos, tal fidelidad les otorga el gobierno de la Iglesia, su humildad y obediencia los premia con el cielo perenne (Cliquet, 1761, pp. 194-195). Los ángeles del lienzo son parte de la creación de Dios (véase imagen 1).

¹³Esta estructura trinitaria es conocida como Trinidad antropomórfica, pues las tres personas poseen cuerpo humano y el rostro de Jesucristo, con la variante de que visten de blanco (Maquívar, 2006, pp. 183, 221).

CONCLUSIÓN

Si vislumbramos cada una de las temáticas expuestas en los diferentes niveles de la pintura, descubrimos mensajes, señalados en la imagen 1, como la esperanza, la santidad, la intercesión, las promesas de Dios, el amor, pero podemos darnos cuenta de que la obra marca una temática específica; así, consideramos que la pintura salmantina recuerda al espectador fiel lo que le puede esperar a su alma al momento de la muerte, pero no se trata solo de un mensaje de advertencia, sino que se expone el máximo regalo, que es el cielo donde reina Dios con sus ángeles, santos y mártires. Sin embargo, no solo se expone el tránsito o viaje que le espera al ánima del creyente, sino que se resalta que el principal medio para obtener tan preciado obsequio es a través del cuerpo y la sangre de Jesús, sacrificado para la redención de la raza humana, tanto en vida como en la muerte. Cristo, ayudado de la intercesión de ángeles y santos, es el único camino para obtener la salvación.

Tomando en cuenta los mensajes particulares y el general de la pieza, consideramos que la pintura que nos atañe es una síntesis de una buena parte de la doctrina del cristianismo en la que se establece que Dios ofrece dádivas, pero también exige el cumplimiento de sus mandamientos; en el caso de que haya gracia en el alma, hay un castigo temporal hasta que la culpa sea redimida a los ojos de Dios.

Esta pintura está bien fundamentada, por lo que el artista anónimo debió ser asesorado por algún sacerdote bien instruido o por algún teólogo para que aportara todas las temáticas que descubrimos en la obra. También cabe la posibilidad de que el pintor hubiera repetido o reinterpretado la fórmula de otros lienzos. Lo cierto es que se trata de una pintura que ofreció una profunda enseñanza al cristiano a través de una estructura, disposición y figuras que fueron reconocibles y fáciles de entender, y a su vez es un catálogo de santos a los que el fiel puede recurrir.

Seguramente en otros templos católicos, así como en museos o colecciones particulares, se encuentran pinturas con la misma estructura y disposición de las formas, y quizá hayan sido elaboradas por artistas de renombre, pero quisimos realizar este análisis porque consideramos que desentrañar los mensajes de esta pieza en particular, nos permite tener un acercamiento, al pensamiento que reinaba en la época, un momento del tiempo en el que lo social y lo económico se desarrollaban bajo la atmósfera de la religión católica, nos delata las preocupaciones espirituales no solo de un grupo de indígenas, cófrades, de las tierras abajeñas guanajuatenses, sino la tendencia religiosa de una compleja sociedad novohispana.

REFERENCIAS:

- Barcia y Zambrana, J. (1694a). Sermón trigésimo cuarto, en el aniversario de ánimas, que celebró la esclavitud del ss. sacramento, de la iglesia del señor s. Joseph de Granada, año de 1679. En *Despertador christiano santoral, de varios sermones de santos, de aniversarios de animas, y honras, en orden a excitar a los fieles la devocion de los santos, y la imitacion de sus virtudes* (pp. 325-333). Cádiz: en casa de Christoval de Requena, impresor de su ilustrísima.
- Barcia y Zambrana, J. (1694b). Sermón trigésimo quinto, en el aniversario de ánimas, que celebró su hermandad en la iglesia de señora santa Ana de Granada, año de 1673. En *Despertador christiano santoral, de varios sermones de santos, de aniversarios de animas, y honras, en orden a excitar a los fieles la devocion de los santos, y la imitacion de sus virtudes* (pp. 334-343). Cádiz: en casa de Christoval de Requena, impresor de su ilustrísima.
- Bargellini, C. (1998). Monte de oro y nuevo cielo: composición y significado de los retablos novohispanos. En M. Fernández y L. Noelle (edición), *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas* (pp. 127-135). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Baschet, J. (1999). Inventiva y serialidad de las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica ampliada (traducción de O. Mazín). *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* (número 77, volumen XX, invierno, pp. 49-103). Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Bellinger, G., Ralf Ludwig, P. Gerhard E., et al. (1991). *Diccionario ilustrado de la biblia* (2ª edición, traducción de E. Martínez B. de Quirós). León: Editorial Everest.
- Biblia de Jerusalén Latinoamericana* (nueva edición revisada y aumentada, 2003). Bilbao: Editorial Desclée De Brouwer.
- Cliquet, J. (1761). *Appendix a la flor del moral. Explicacion de la Doctrina Christiana. Opusculo sacado del corazón de la Flor por su mismo autor* (9ª edición). Madrid: por Joachin Ibarra.
- Concilio de Trento, sesión xxv* (1563). Recuperado de la Biblioteca electrónica cristiana <http://www.multimedios.org/docs2/d000436/index.html>.
- Cruz, F. (1631). *Tesoro de la iglesia en que se trata de indulgencias, jubileos, purgatorio, bula de difuntos, vitimas voluntades i cuenta funeral*. Madrid: impreso por Diego Flamenco, a costa de Pedro García de Sodruz.
- Dornn, F. (1768). *Letania lauretana de la virgen santissima, expressada en cincuenta y ocho estampas, e ilustrada con devotas meditaciones, y oraciones*. Valencia: por la viuda de Joseph de Orga.
- Ferrando, J. (1950). *Iconografía de los santos*. Barcelona: Ediciones Omega.
- Franco, J. (1977). Una pintura de ánimas en San Dionisio Yauhquemchan. En J. A. Manrique (director), *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (volumen XIII, número 47, pp. 117-124). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- García, B. (2008). La época colonial hasta 1760. En G. Jaramillo Herrera (coordinación editorial), *Nueva historia mínima de México. Ilustrada* (pp. 111-195). Ciudad de México: Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal/El Colegio de México.
- García Ponce, C. (2013). Pecados, tentaciones y castigos en la Nueva España. En A. Vergara Hernández (coordinador), *Arte y sociedad en la Nueva España* (pp. 173-199). Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo-Instituto de Artes (colección Científica).
- García Rendón, M. (2011). *Génesis de una villa y su parroquia. Salamanca siglos XVI-XVII*. León: Ayuntamiento de Salamanca, Guanajuato.

- Gutiérrez Nieto, A. (2010). Patrimonio tangible. Arquitectura salmantina. En L. Rodríguez del Moral (coordinador), *Salamanca. Compendio cultural* (pp. 42-72). Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato (colección Monografías Municipales de Guanajuato).
- Maquívar, M. (2006). *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Miguel Ángel Porrúa.
- Mejía Falcón, R. (2016). Sangre Preciosa de Cristo, el caso del mayordomo encubierto a 250 años. En F. Arellano Olivares (director), *Andares* (año 1, número 7, octubre-diciembre, pp. 22-25). Guanajuato: Latitudes Publicidad.
- Monreal y Tejada, L. (2000). *Iconografía del Cristianismo* (con viñetas de Alberto Romero sobre originales de las obras indicadas). Barcelona: Editorial El Acanalado.
- Monterrosa, M. (2001). La iconografía. En M. Camarena Ocampo y L. Villafuerte García (coordinadores), *Los andamios del historiador* (pp. 43-51). Ciudad de México: Archivo General de la Nación/Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Morera, J. (2005a). El cofre del tesoro de la Iglesia: las indulgencias. En C. Fernández de Calderón (coordinación general), *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España siglos XVI al XVIII* (pp. 446-451). Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex.
- Morera, J. (2005b). La Preciosa Sangre. En C. Fernández de Calderón (coordinación general), *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España siglos XVI al XVIII* (pp. 452-455). Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex.
- Morera y González, J. (2002). *Pinturas coloniales de ánimas del purgatorio. Iconografía de una creencia* (1ª reimpresión de la 1ª edición de 2001). Ciudad de México: Dirección General de Estudios de Posgrado-Facultad de Filosofía y Letras-Seminario de Cultura Mexicana-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nieremberg, J. (S) (1763). *Practica del catecismo romano, y doctrina cristiana, sacada principalmente de los catecismos de san Pio V y Clemente VIII, compuestos conforme al Decreto del Santo Concilio Tridentino* (12ª impresión). Madrid: en la Imprenta Real de la Gazeta.
- Núñez de Andrada, A. (OSA) (1600). *Del vergel de la Escritura Divina, compuesto por el orden del alfabeto, y lugares comunes*. Córdoba: en casa de Andrés Barrera, Impresor y mercader de libros.
- Oliden, G. de (1732). *Diálogos del purgatorio, para examen de un libro, publicado con el título: Defensa de doctos, y armas contra imprudentes. Debaxo de la judicatura prudente de la Debora Profetisa de la Ley de Gracia la Seraphica Doctora Santa Theresa de Jesus*. Alcalá: Librería de Juan de Buytrago.
- Panofsky, E. (1976). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Editorial Alianza.
- Réau, L. (1997). *Iconografía del arte cristiano* (tomo 2/volumen 4, *Iconografía de los Santos, G-O*, traducción de D. Alcoba). Barcelona: Ediciones del Serbal (colección Cultura artística/7, dirigida por Joan Sureda I Pons).
- Réau, L. (2000a). *Iconografía del arte cristiano* (tomo 1/volumen 2, *Iconografía de la Biblia-Nuevo Testamento*, 2ª edición, traducción de D. Alcoba). Barcelona: Ediciones del Serbal (colección Cultura Artística, dirigida por Joan Sureda I Pons).
- Réau, L. (2000b). *Iconografía del arte cristiano* (tomo 2/volumen 3, *Iconografía de los Santos, A-F*, 2ª edición, traducción de D. Alcoba). Barcelona: Ediciones del Serbal (colección Cultural Artística, dirigida por Joan Sureda I Pons).
- Rojas Garcidueñas, J. (1982). *Salamanca. Recuerdos de mi tierra guanajuatense*. Ciudad de México: Editorial Porrúa.
- Royston Pike, E. (1966). *Diccionario de religiones* (2ª edición, adaptación de Elsa Cecilia Frost). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

- San Antonio, J. de (OFM) (1728). *Franciscos descalzos en Castilla la Vieja, chronica de la santa provincia de san Pablo*. Salamanca: en la Imprenta de la Santa Cruz.
- Schmitt, J. (1999). El historiador y las imágenes (traducción de O. Mazín). *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* (número 77, volumen xx, invierno, pp. 15-47). Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Serpi, D. (OFM) (1611a). *Tratado de consideraciones espirituales, sobre las liciones del oficio de difuntos. Recopilado de lo que los santos y grandísimos doctores han escrito sobre Iob, con singular doctrina para predicadores, devotos, y curiosos*. 78Barcelona: por Hieronymo Margarit.
- Serpi, D. (1611b). *Tratado del purgatorio contra Luthero y otros herejes según el decreto s.c. Trident. Con singular doctrina de S.S. D.D. griegos, latinos y hebreos con setenta consideraciones sobre las liciones de Iob* (4ª impresión). Barcelona: por Hieronymo Margarit.
- Serrano Espinoza, L. y Gómez Torres C. (2000). Silogismos de colores. Panorama de la pintura virreinal guanajuatense. En J. Valdés Landrum (coordinadora), *Las artes plásticas en Guanajuato* (pp. 201-289). Guanajuato: Ediciones La Rana (colección Tercer Milenio).
- Vargas Lugo, E. (2010). Breve repaso de iconografía indígena colonial. En A. Rodríguez (edición), *El indígena en el imaginario iconográfico* (pp. 41-70). Ciudad de México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas/Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.
- Vorágine, S. de la (2002). *La leyenda dorada* (tomo 1, 11ª reimpresión de la 1ª ed. de 1982, traducción del latín de fray J. Manuel Macías). Madrid: Alianza Editorial.