



## EL PURGATORIO Y LA MÍSTICA EN EL NUEVO REINO DE GRANADA

JAIME HUMBERTO BORJA GÓMEZ<sup>3</sup> / COLOMBIA

### INTRODUCCIÓN

**E**l purgatorio es uno de los lugares más debatidos de la doctrina –del final de los tiempos (escatología)– cristiana debido a que no aparece mencionado explícitamente en la tradición neotestamentaria ni apostólica de los primeros siglos de la cristiandad. La doctrina sobre el purgatorio se fue formando a lo largo de trece siglos, hasta que en la Baja Edad Media tomó una forma definida. En este proceso el concepto recogió y representó varios problemas: se ubicaba en las Postrimerías<sup>1</sup> e involucraba la pregunta por los lugares intermedios, aquellos que están después de la muerte del sujeto y antes de la llegada del escatón<sup>2</sup> final; el carácter del fuego purificador y la purificación misma del alma, como también el juicio a los muertos; conllevaba la idea del Más Allá y tenía una íntima relación con las indulgencias y los sufragios. Cada uno de estos elementos tiene su propio contexto y evolución dentro de la cultura cristiana, y esto es precisamente lo que hace compleja la comprensión de su significado cultural.

El lento proceso de formación de la idea de purgatorio se inició hacia el siglo III, cuando Clemente de Alejandría y Orígenes –retomando tradiciones judías y latinas– esbozaron la idea, al preguntarse sobre el castigo de los pecadores, allí aparecía la idea de un fuego purificador.<sup>3</sup> Sin embargo, la palabra *purgatorium* y su definición teológica solo apareció hasta el siglo XIII. La hipótesis de Jacques Le Goff en su conocido texto, *El nacimiento del purgatorio*, propone que esta “invención” fue posible por

las condiciones del periodo, tras el agotamiento de la forma binaria de entender el mundo (cielo-infierno), lo que fue sustituido por la aparición de los terceros lugares. En este caso, un espacio intermedio donde los muertos podían purgar sus pecados antes de acceder al cielo<sup>4</sup>, lo que revela profundas transformaciones en el modo de pensar y en la estructura social del periodo.

A pesar de la novedosa propuesta, el texto de Le Goff fue ampliamente debatido, y entre las objeciones es importante resaltar el cuestionamiento de Curievich:

*¿No sería más correcto decir que el “nacimiento” del purgatorio tuvo lugar en realidad mucho antes de lo que se afirma en la investigación de Le Goff, que surgió en las profundidades de la religiosidad popular y que el papel de los teólogos consistió más bien en la legitimación y formalización de esa porción del mundo del más allá, en el “bautizo” oficial de la misma?”<sup>5</sup>*

Esta crítica es particularmente interesante porque la evolución del purgatorio dentro del dogma cristiano refleja la dicotomía entre la producción del discurso y las prácticas populares, y esto nos acerca al problema de la representación pictórica de los purgatorios en la cultura colonial: una cosa es el discurso eclesiástico y teológico que está detrás de la producción de las imágenes, y otra su impacto popular, las devociones que se generaron a su alrededor.

Teológicamente el purgatorio hace referencia a la doctrina del tormento purificador de las almas. Pero la lectura de la tradición barroca depositada en la Nueva

Granada aportó elementos particulares, entre los que se destaca la manera como a los purgatorios, y otras postrimerías como los Juicios finales, se les incluyó dentro de la llamada mística del corazón. Estas representaciones no fueron pensadas necesariamente como un espacio de represión religiosa para ejercer el control social a través de la generación del miedo entre los devotos, de manera que fuera una sociedad más susceptible a las propuestas de comportamiento de la Iglesia. Fundamentalmente trataban de enseñar el funcionamiento del cuerpo social como un espacio salvífico. En este sentido, es importante señalar un punto de partida: los purgatorios y los juicios finales no fueron un tema sobresaliente iconográficamente, como tampoco lo fue en la literatura colonial. Escasamente lo mencionan los sermones, las vidas ejemplares y las literaturas ascéticas. A continuación se pretende restituir el sentido que tenía el purgatorio como espacio de construcción de la sociedad colonial, donde se integraba el mundo de los vivos con el mundo de los muertos.

## PURGATORIOS Y JUICIOS FINALES EN LA NUEVA GRANADA

El contexto en el que se dio la producción de imágenes neogranadinas evidentemente recogía el purgatorio, formado teológicamente unos cuantos siglos atrás, pero agravado por el enfrentamiento con los reformados. Lutero, de hecho, lo llamaba el "tercer lugar", primero porque no estaba mencionado en las Escrituras, y segundo porque era una "invención" eclesiástica. La bula *Exsurge Domine* de 1520 condenó la propuesta de Lutero referente al purgatorio, según la cual "la caridad imperfecta del moribundo lleva necesariamente consigo un gran temor, que por sí solo es capaz de atraer la pena del purgatorio e impedir la entrada al cielo"<sup>6</sup>. Frente a esta postura popular que enfatizaba la inexistencia de este lugar, el Concilio de Trento emitió en su sesión 25 el "Decreto sobre el Purgatorio", que reafirmaba la tradición medieval:

*"Habiendo la Iglesia católica, instruida por el Espíritu Santo, según la doctrina de la sagrada Escritura y de la antigua tradición de los Padres, enseñado en los sagrados concilios, y últimamente en este general de Trento, que hay Purgatorio; y que las almas detenidas en él reciben alivio con los sufragos 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. Exhóyanse empero de los sermones, predicados en lengua*

*vulgar a la ruda plebe, las cuestiones muy difíciles y sutiles que nada conducen a la edificación, y con las que rara vez se aumenta la piedad. Tampoco permitan que se divulguen, y traten cosas inciertas, o que tienen vislumbres o indicios de falsedad. Prohíban como escandalosas y que sirven de tropiezo a los fieles las que tocan en cierta curiosidad, o superstición, o tienen resabios de interés o sórdida ganancia"*<sup>7</sup>

En este texto se delineaban cuatro elementos fundamentales: en primer lugar, la existencia real y dogmática del purgatorio; un espacio donde se purgaban las penas con la posibilidad de ser "aliviado" por las acciones e intermeditaciones de los fieles; el cuidado en su predicación para que no suscitara superstición y miedo; y finalmente, el control a las creencias populares que pudiera suscitar. Esta actitud revela una condición diferente en cuanto a la difundida idea de que la Iglesia empleó el purgatorio como mecanismo de control social mediado por el miedo. La jerarquía eclesiástica reunida en Trento trataba de prevenir las interpretaciones populares a la versión teológica, por lo cual incentivó la devoción al purgatorio. Pero no es gratuito que en el mismo decreto sobre el purgatorio se tratara acerca del uso de las imágenes y delineara la nueva "política de la imagen", sobre la cual se debían transmitir los valores católicos que resultaban de la Contrarreforma: las pinturas debían contener verdades dogmáticas; suscitar sentimientos de adoración a Dios, y en consecuencia, incitar a la práctica de la piedad<sup>8</sup>.

Estos tres elementos estaban contenidos en las prácticas pictóricas neogranadinas que comenzaron a desarrollarse en la primera mitad del siglo XVII. Siguiendo las recomendaciones y cuidados —o controles— conciliares, el purgatorio, como las representaciones del Juicio Final, no fueron temas de amplia difusión en la cultura colonial, es más, fueron poco representativos. Así lo demuestra la poca cantidad de pinturas de estos temas, como la mención del purgatorio en cartas, sermones, vidas ejemplares, poesía o la literatura mística y edificante producida en el Nuevo Reino durante los siglos XVII y XVIII. En el caso de la pintura, los purgatorios no fueron más del 2% del total de la pintura colonial (Tabla 1). De éstos, sólo hay cuatro juicios finales, dos de ellos son pinturas murales en capillas de Indios en espacios rurales, lo que tenía sentido dentro de los procesos de evangelización indígena.

La representación del purgatorio en los territorios coloniales hispanoamericanos dio pie a un despliegue de imaginación, pues se trataba de representar los imaginados castigos para purificar los cuerpos. En contraste, la estructura visual de todos los purgatorios neogranadinos obedece al mismo patrón, de los cuales este Purgatorio (Fig. 1) es un buen ejemplo. La composición se establece en tres

niveles, en primer lugar, el dogma de la Trinidad rodeada de la sagrada Familia y la corte celestial; en seguida, San Miguel y las santas mártires encargadas de interceder por las almas del purgatorio, y finalmente los demonios y condenados. La imagen comunica dos importantes dogmas combatidos por la Reforma protestante, Trinidad y Purgatorio; e insinúa el triste destino de quienes no obedecen

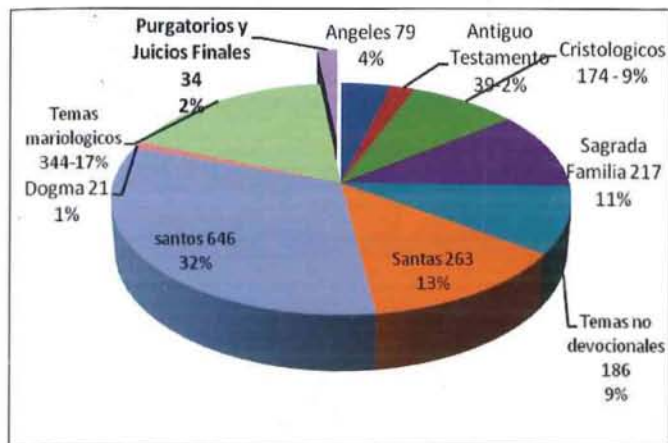


Tabla 1: Distribución de temas iconográficos en Nueva Granada.



Fig. 1 Anónimo. *Purgatorio*, siglo XVII, óleo sobre tela, Iglesia Santa Bárbara, Tunja.

la ley de Dios, despertando, pues, los debidos sentimientos de devoción tanto a las benditas almas del purgatorio como a las santas intercesoras. También en la imagen se pueden apreciar los significados del cuerpo desnudo en dos versiones: el cuerpo de los condenados como pecado y el cuerpo de los redimidos como regreso al estado de la gracia, el paraíso de los primeros padres.

Si bien es cierto que estas representaciones por lo general empleaban estampas para su elaboración, algunas veces agregaron elementos de larga tradición medieval, lo cual deja ver ciertas continuidades narrativas. Un ejemplo es esta tradicional representación medieval de la entrada al purgatorio (Fig. 2), que pone presente la percepción colonial del lugar físico donde se encontraba el purgatorio. Según el *Flos sanctorum* de Rivadeneyra, texto de amplia circulación en el Nuevo Reino:

*“Quatro senos, o concavidades ponen los doctores debaxo de la Tierra para las almas: la primera y más baxa en el centro de la tierra, es la que llamamos infierno, donde las almas de los condenados son atormentadas de los demonios. La segunda es, la que llamamos purgatorio, porque en él las almas purgan sus pecados y se purifican y se limpian de toda la escoria que por ellos contraxeron; la tercera es el Limbo de los niños, que murieron sin bautismo con el pecado original; la quarta, el limbo de los santos padres, que antes que Christo nuestro redemptor muriessse, por estar la puerta del cielo cerrada, estaban allí detenido, y ahora [...] está vacío”<sup>10</sup>*



Fig. 2 Entrada al Purgatorio.

Esta “geografía de lo sagrado”, también de tradición medieval, tenía una función: demostrar que el purgatorio era un lugar real con una ubicación real. Para que estas narraciones pictóricas tuvieran impacto y conmovieran a los devotos, se trataron visualmente desde ciertas técnicas de representación empleadas durante el barroco. Entre

las tres más usuales –la emblemática, el arte de la memoria y la composición de lugar–, ésta última fue la más usada en el caso neogranadino. Estaba relacionada con la sugerecia tridentina y de la mística española de crear una emoción en el espectador. Se trataba de que se viera con el “ojo interior”, para que se guardaran las impresiones en la memoria, de manera que se afectara el entendimiento y se tomaran decisiones, o en su lugar, impulsara a tomar una acción<sup>11</sup>. Originalmente la composición de lugar (*compositio loci*) fue el método de meditación que creó el fundador de la Compañía de Jesús, Ignacio de Loyola. Pieza clave y elemento esencial en los *Ejercicios espirituales*, desbordó sus espacios espirituales para convertirse en la forma de representación más importante del barroco, recomendada especialmente a los pintores<sup>12</sup>. La técnica permitía tanto al pintor componer la escena, como al devoto su contemplación y meditación a partir del uso de los sentidos<sup>13</sup>.

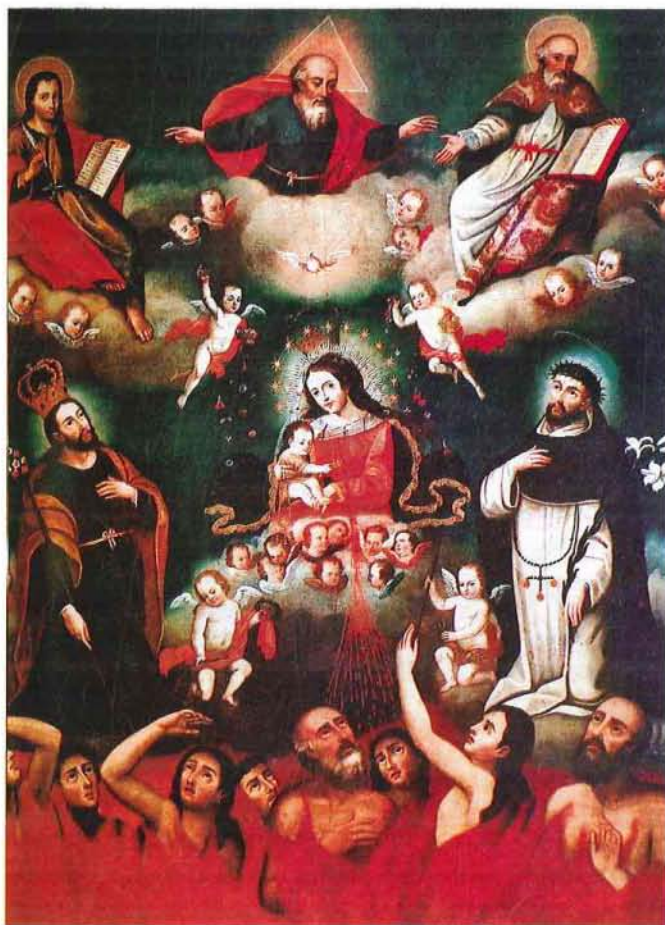


Fig. 3 Manuel de Sepúlveda, 1781. *Virgen del Rosario y Purgatorio*, Museo de Arte Religioso, Popayán.

La técnica partía del principio de meditar la imagen a partir del “*ver con la vista de la imaginación*”. Se trataba de “imaginar” con los sentidos la situación que se pretendía meditar. El sugestivo texto de los *ejercicios espirituales* invitaba a que en primer lugar el sujeto se hiciera, con la “vista de la imaginación”, el lugar que quería meditar, para luego componerlo con los sentidos:

*“El primer punto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como cuerpos ígneos; El 2º: oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias contra Christo nuestro señor y todos sus santos. El 3º: oler con el olfato humo, piedra azufre, setina y cosas pútridas. El 4º: gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza y el verme de la consciencia. El 5º: tocar con el tacto, es a saber, cómo los fuegos tocan y abrasan las ánimas”<sup>15</sup>.*

Este texto incorporaba la experiencia de los sentidos para escenificar y teatralizar las meditaciones, especialmente las relacionadas con el infierno y el purgatorio. La escena del *Rosario y Purgatorio de Sepúlveda* (Fig. 3) tenía los elementos icónicos tradicionales, pero al momento de fijar las imágenes la composición de lugar jugaba un papel importante, de manera que los sentidos quedaban representados para lograr el efecto persuasivo: el devoto debía sentir el fuego, oír los lamentos, oler el azufre, gustar la sangre que el niño Jesús derrama sobre los purgantes. Este último elemento es particularmente importante porque nos acerca a uno de los temas centrales que se desarrollaron dentro de la pintura de purgatorios en la Nueva Granada, la mística del corazón: el niño Jesús, acerca su mano al pecho de la Virgen de donde brota sangre que lava a los condenados.

Para que la técnica tuviera efecto, los predicadores, narradores o pintores traducían en palabras o en figuras las imágenes o pensamientos de la manera más vivamente posible. Para el efecto se utilizaba cada uno de los sentidos corporales para colocarlos en función del “ojo interior”. Utilizando la misma técnica, el purgatorio también se representaba en los sermones o en la literatura edificante, por medio de la generación de imágenes narradas. Este texto de Juan de Ribero, en el siglo XVIII, es un buen ejemplo de un discurso dirigido a los solteros, cuyo objetivo narrativo es imaginar el purgatorio como medio eficaz para refrenar los vicios:

*“Supongamos que Dios conservándote milagrosamente la vida, como lo puede hacer, te pusiera para castigar tus culpas en esta vida dentro de un horno de fuego por espacio de un año y no más, con cierta esperanza de salir de él cuando se*

cumpliese el año. Supongamos también, que pusiese Dios a tu lado para tu consuelo un ángel que te avisase con fidelidad los días y las horas y los meses que ibas cumpliendo y el tiempo que te restaba. Ya está encendido el horno, donde te han de arrojar: ya prevenidos los candados para cerrar la puerta: ya te llevan allá atado de pies y manos con cadenas de hierro y te despojan del vestido: ya pones los ojos en las llamas y en las brasas de fuego y en la estrechura del lugar: ya oyes los estallidos de la leña que arde, y el pavoroso ruido de las chispas y llamas. Empiezas a estremecerte y te cubres de horror y palidez mortal. Es llegada la hora y te arrebatan los verdugos para arrojarte en él. Empiezas a clamar entonces y a resistirte cuanto puedes con el natural espanto. Arrójate por último dentro y cierran la puerta con candados y te ves en el fuego. ¡Oh, Santo Dios, y qué ademanes tan desmedidos y violentos los tuyos a la violencia del ardor! ¡Qué de vuelcos arrebatados sin descansar un punto! ¡Qué de gritos y voces desentonadas y rabiosas! ¡Qué saltos como de víbora entre los tizones y llamas! ¡Qué harías entonces, ¡oh mancebo!, si te pusiesen así y vieses en este horno?"<sup>16</sup>.

La imaginación trataba cada uno de los sentidos corporales en función de asumir el castigo al cuerpo. Cada descripción buscaba poner al lector en la escena, a quien se le interpela directamente, "ya oyes los estallidos de la leña". El narrador señalaba las rutas de la reflexión, sugiere los ademanes, invoca el espacio y al final hace la pregunta que propone la meditación. Como en este caso de Ribero, la composición –narrativa o pictórica– debía rociar con "las lágrimas del arrepentimiento" para fijar el mensaje ideológico que se quería transmitir. La acción se cifraba en concentrarse en los sentidos corporales para mover los sentimientos<sup>17</sup>.

Apegadas a las estipulaciones de Trento, las imágenes del purgatorio y el Juicio Final neogranadino también revelan elementos que son propios a las devociones coloniales que se dieron en esta región (Tabla 2). Como se ha mencionado anteriormente, en el plano superior de la imagen siempre había una figura que encabeza y contempla la escena. En las pinturas neogranadinas los purgatorios tenían mayoritariamente (70%) a Cristo resucitado, generalmente portando los símbolos de la pasión. Un segundo elemento común es la presencia de las mártires Bárbara y Catalina de Alejandría, las santas de mayor devoción colonial en el Nuevo Reino, como puede verse en la figura 1. Esta relación, que se comporta como tema oculto barroco –el rey de los mártires y aquellas que murieron martirizadas por la defensa de la fe–, nos acerca a un tema específico de la cultura colonial para entender los purgatorios: el valor de la mortificación y su relación con la mística del corazón.

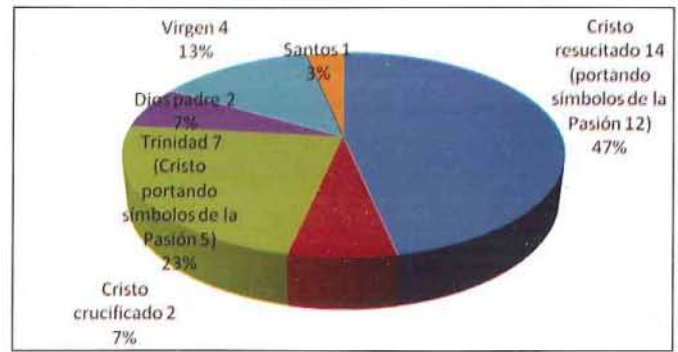


Tabla 2 Tema central en los purgatorios.

## LOS PURGATORIOS COMO REPRESENTACIÓN DE LAS TRES IGLESIAS

Para comprender el sentido de la mística del corazón es importante anteponer dos elementos: el valor de las tres iglesias, lo que aportaba significado a los purgatorios y al Juicio final; y el discurso de la mortificación como vía purgativa. En cuanto al primero, las condiciones que establecieron las "técnicas de representación" alrededor de la imagen hacían que estas obras contuvieran dentro de su cultura visual un alto valor didáctico y devocional. A partir de estos principios se pueden establecer tres categorías que permiten leer las imágenes de los purgatorios: una facultad didáctica, otra catequética y una exegética<sup>18</sup>. Didácticamente se enseñaban el sentido de purgar el cuerpo; catequéticamente, el carácter teológico del purgatorio como postrimerías; y exegéticamente, un modelo que articulaba las relaciones sociales, el cuerpo social.

Los purgatorios estaban relacionados con el Corpus Christi, es decir, con la comprensión de la sociedad como un cuerpo en donde cada miembro tenía una función particular. Pedro de Ribadeneyra explica el purgatorio en el día de su celebración, la fiesta de todos los muertos, allí define con exactitud esta relación entre purgatorio y Corpus:

*"Esta es la segunda cosa que nos enseña la Iglesia en la conmemoración de los Difuntos. Para cuya inteligencia y explicación se debe presuponer, que toda la Iglesia [...] es un Cuerpo mystico, cuya cabeza es Jesu Christo, en el qual todos los miembros están travados y unidos entre sí por la fe, esperanza y caridad: de tal manera, que assi como en el cuerpo natural, cuando padece un miembro, se compadecen*

los otros miembros, y se socorren y ayudan. Assi también en este cuerpo mystico espiritual y perfectissimo de la Iglesia lo hacen entre sí los fieles [...] y como las animas de los justos ya difuntos que están en el purgatorio, sean parte y miembros de este cuerpo de la Iglesia por estar unidos con su cabeza"<sup>19</sup>.

La idea de origen medieval se había introducido en España en el siglo XIV, conmemoraba la institución del cuerpo místico de Cristo y su representación, la Eucaristía, y se llevaba a cabo en la fiesta que llevaba este mismo nombre. En la Nueva Granada la procesión del Corpus fue institucionalizada por el arzobispo Cristóbal de Torres a comienzos del siglo XVII<sup>20</sup>. Esta fiesta tenía una singular importancia, porque era la celebración de la "comunidad de los santos", es decir, aquel espacio integrado por las tres iglesias: la Militante, los que viven en este mundo; la Purgante, los salvados que aún no estaban frente a Dios; y la Triunfante, quienes disfrutaban de la vida eterna<sup>21</sup>. Las imágenes del purgatorio representaban precisamente al conjunto de la Iglesia: la Triunfante (los santos) intercedía por la Purgante (los condenados) para beneficio de la Militante, el devoto observador de las imágenes. Aquí se cumplían las tres funciones mencionadas anteriormente, la catequética, el valor del purgatorio; la didáctica, el sentido de la purificación por el castigo; y la exegética, el lugar de la Iglesia como un cuerpo. Como celebración, el purgatorio acogía a todo el cuerpo social, lo que refleja la importancia del culto a este cuerpo místico, una celebración expurgativa que preparaba la lucha interior.

Esta lucha interior se entendía como el combate a las pasiones que provenían de la naturaleza sensitiva, lo que encontraba su modelación final en la imitación de la Pasión de Cristo. Ésta es una de las razones por las cuales la mayor parte de las pinturas de purgatorios neogranadinos aludían a los símbolos de la pasión. La purgación de los pecados era la metáfora de la pasión de Cristo, luego la obligación de todo sujeto era hacer de su vida una Pasión, de lo que pendía su purificación, y en concordancia, su salvación. Desde esta perspectiva se entiende el valor narrativo que tuvo en la colonia el tema de la *mala muerte*, que aparece en el género de las vidas ejemplares y en la literatura edificante. El tema reflejaba el temor al purgatorio o al infierno, lo que inducía al buen comportamiento. La muerte individual involucraba toda la estructura social, la iglesia Militante, porque ésta invocaba a los santos como intercesores —mediadores— entre Dios y la sociedad con respecto al tema de las almas del purgatorio. Aquí ejercía su importancia la mortificación.

## MÍSTICA Y DEVOCIÓN: LA VÍA PURGATIVA

La importancia de que cualquier sujeto colonial ejerciera la mortificación sobre el cuerpo se debía a que tenía una condición transitoria. Las vidas ejemplares neogranadinas como la literatura edificante lo llamaban el *familiar enemigo*<sup>22</sup>. El cuerpo era un *enemigo* con el que había que convivir y combatir, una pesada carga que sólo se soportaba porque estaba habitado por el alma. El cuerpo era portador de la pasión y como tal, del omnipresente pecado. Esta conciencia del cuerpo como pecado proporcionaba un lugar a la mortificación. En el siglo XVII la mística católica estableció tres vías para llegar a la perfección: la primera era la *purgativa*, que de acuerdo al método servía para abandonar el pecado, para lo cual utilizaba la mortificación, la penitencia y la lucha contra la concupiscencia. Luego venía la *iluminativa*, en la cual se propiciaba el cultivo de las virtudes para conocer más a Dios; y finalmente, la *vía unitiva*, o *unión con Dios y cumplimiento de sus designios*<sup>23</sup>.

En la *vía purgativa* la mortificación estaba evidentemente relacionada con el cuerpo. Miguel Godínez, un autor místico cuyos libros circularon profusamente en el Nuevo Reino, afirmaba que la mortificación tenía una especie de jerarquización. Es decir, lo que se sugería como forma de penitenciar el cuerpo dependía del nivel de perfección que tenía, o al que aspiraba, el cristiano. A quienes quisieran perfeccionarse en las virtudes se les sugerían mortificaciones en el cuerpo, para lo cual podían emplear cilicios, disciplinas, ayunos, retiros y vigiliias, pero "sin que estas austeridades quiten la salud, ni estorbe obras de mayor obligación, se deben regir por la prudencia del director espiritual"<sup>24</sup>. En segundo lugar se encontraban los cristianos "ordinarios" con virtudes ordinarias, a quienes se les recomendaba "obras penales", especialmente la mortificación de las pasiones<sup>25</sup>, es decir, el control de los sentidos. En tercer y último lugar se encontraban los cristianos más débiles y jóvenes, a quienes "*la edad no ha madurado las pasiones*". A éstos se les recomendaban mortificaciones leves, por ejemplo vestirse de mala manera, con atuendos viles y pobres; despojarse de lo superfluo, pero también de lo necesario, especialmente se enfatizaba en la renuncia voluntaria al comer, beber, al sueño y al descanso.

De esta propuesta se desprenden dos aspectos con respecto al valor social de la mortificación: en primer lugar se trataba de un comportamiento obligatorio para todo sujeto, dependiendo de sus grados de perfección. En segundo lugar, formaba parte de los ejercicios de control

de la corporeidad para que el sujeto desplegara una relación armoniosa con el espíritu. De su práctica dependía de que el sujeto se salvara del infierno, o al menos, pasara una temporada en el purgatorio. Ésta es una de las razones por las cuales era frecuente en la pintura colonial la representación de santos en actitudes de mortificación corporal, como este Santo Domingo (Fig. 4), pues a través de este discurso visual se pretendía enseñar la práctica. En la imagen se puede observar cómo se evidenciaba que el acto de mortificarse en vida (el Más Acá) permitía que el sujeto se convirtiera en un intercesor del purgatorio (el Más Allá).



Fig. 4 Anónimo. *Santo Domingo*, siglo XVII, óleo sobre tela, Comunidad Dominicana, Bogotá.

## LA MORTIFICACIÓN O CÓMO EVITAR EL PURGATORIO

La mortificación estaba estrechamente vinculada con el purgatorio y las postrimerías. Los textos de la época y la pintura incitaban a llevar a cabo esta práctica, que bien ejecutada permitía evitar el purgatorio, o en su defecto, reducía el tiempo de purga. La mortificación mediaba entre el cuerpo y la purificación del alma en este mundo, acción que debía estar acompañada de ejercicios espirituales, especialmente la oración. La violencia contra el cuerpo no era un acto de odio contra él como objeto, sino que tenía un fin preciso, sujetar el alma a la razón, lo que además se complementaba con las mortificaciones interiores. Es evidente que esta ideología colaboraba en el proceso de hacer sujetos conscientemente mortificados, lo que modelaba la docilidad necesaria para establecer un imperio unificado, al menos en las creencias.

Ésta es una de las razones que explican por qué en las pinturas de purgatorios y juicios finales neogranadinos,

al lado de la figura central que presidía la escena, siempre habían mártires y santos que se habían hecho famosos por su capacidad para infligir mortificación en el cuerpo. En este purgatorio de Vargas de Figueroa (Fig. 5), Cristo resucitado preside la escena, indicando el carácter salvífico del acto de purgar, rodeado por la "corte celestial", entre quienes se encuentran mártires como Catalina de Alejandría, Lucía y Bárbara, y santos que sobresalieron por sus penitencias como Rosa de Lima, Ignacio de Loyola, Francisco de Asís y Domingo de Guzmán. De fondo, la idea del modelo de cuerpo mártir estaba relacionada con la misma doctrina que había hecho triunfar el purgatorio. El sufrimiento era una experiencia dotada de unidad que afectaba cuerpo y alma, ambos constituían un ser. Necesariamente el cuerpo alterado por un sufrimiento, indirecto o infligido, también afectaba el alma como resultado del accidente. De esta manera, el dolor del cuerpo era un mecanismo para el ascenso del espíritu. No había una radical dicotomía entre cuerpo y alma, porque la visión beatífica se desbordaba en forma natural en el cuerpo: el cuerpo era el lugar donde se castigaba o se recompensaba.



Fig. 5 Vargas de Figueroa. *Purgatorio*, siglo XVII, óleo sobre tela. Catedral de Bogotá.

Los purgatorios muestran precisamente el cuerpo como espacio de castigo o recompensa, así como también resaltan el carácter del cuerpo individual integrado al cuerpo social, posible por medio de un sacrificio personal que se vuelve expiación del pecado social. Paralelo al tema de los purgatorios, visualmente era más frecuente la presentación de pinturas que mostraban escenas de santos mortificándose. Éstas pretendían enseñarle a los buenos cristianos cómo ejercerla y en qué momentos hacerlo, lo que se reafirmaba en las lecturas edificantes y en el sermón. Este San Pedro Alcántara comunicaba a los católicos la importancia de la mortificación corporal mediante la utilización de cilicios (instrumento en los antebrazos y el vientre), o las disciplinas (látigo en la mano derecha). Además la imagen icónica se comportaba como un *vanitas* representado en la calavera: la humildad consistía en reconocer lo pasajero de la vida y en mortificar el cuerpo, para aspirar a la salvación. Como esta pintura, las Marías Magdalenas y los Franciscos de Asís solían representarse de esta manera. Apoyando este discurso, la literatura colonial también enseñaba en qué momento y cómo se debía llevar a cabo la mortificación.

## LA MÍSTICA DEL CORAZÓN

La idea de las tres iglesias y el discurso de la vía purgativa permiten entender el sentido de estos purgatorios y Juicios finales dentro de la llamada mística del corazón. El problema parte, como ya se ha mencionado, de la reiterada presencia del Cristo en la Pasión o el Resucitado con los símbolos de la pasión (ilustraciones 1 y 5). Pero también la presencia de las que podríamos denominar sus "extensiones", esto es, santos que por su forma de vida fueron "premiados" con la inscripción de las llagas de Cristo en sus propios cuerpos. El fenómeno de la inscripción del cuerpo de Cristo en el cuerpo de los santos no fue una situación novedosa para los santos del barroco. Para entonces ya existía una larga tradición que traducía la imitación en el cuerpo: la estigmatización de San Francisco, la transverberación de Santa Teresa o la entrega del corazón a Santa Gertrudis son tan sólo algunos de los casos representativos de una larga cadena de fenómenos ligados a una prueba de la elección<sup>26</sup>. No es gratuito que estos tres típicos ejemplos de inscripción tuvieron una amplia acogida en el Nuevo Reino, como lo muestra la producción pictórica colonial, lo que establece una correspondencia con los santos que aparecen en los juicios finales y en los purgatorios.

La relación con el cuerpo llagado establecía un orden de correspondencia con el cuerpo doloroso de Cristo, en los lugares donde había recibido las heridas (pecho, manos, pies). De hecho, el culto a las llagas era relativamente "nuevo" en la tradición Cristiana, pues se le menciona por primera vez en el siglo XI, pero la devoción se extendió a partir del siglo XIV<sup>27</sup>. Estaba fuertemente vinculado con la crucifixión, por lo que adquirió un culto relativamente importante porque representaba el cuerpo herido en sus últimos momentos. La presencia en los purgatorios y los juicios finales de santos llagados o con las impresiones pretendían resaltar la importancia de la mortificación en vida, lo que los convertía en sujetos que intercedían por los condenados. El cuerpo llagado se comportaba como escenario de pasiones, tan presente en la cultura colonial, que fue intensamente narrado en la literatura edificante y hagiográfica. Revelada como herida-llaga en el pecho, la narración de Diego Solano sobre la vida ejemplar de la laica Antonia Cabañas está inspirada en esta mística del Corazón:

*"Y llevo la borrasca a tanto crecimiento, en olas de amor divino, que ya el alma no lo podía sufrir y ya que no podía, el que su cuerpo fuera igualmente semejante al cuerpo de su esposo Jesús crucificado: quiso por sus propias manos, siendo tirana de amor, dar respiraderos en cinco llagas al corazón, para vivir; pues en ella solo Cristo era el que vivía. Sucedió pues así, estaba en su oratorio, en la oración que solía tener crucificada, desprendido el cabello sobre los hombros y espalda modestamente tendido; con el cilicio de pintas aceradas en forma de corona en la cabeza; con toda atención devota y humilde reverencia de rodillas. Meditaba en la cruz a su querido esposo y aunque en la postura dicha le imitaba quiso hacerlo muy al vivo el corazón que latiendo en los pulsos de la mano la calentura que de su divino esposo la abrazaba empezó fervorosa a descubrir el pecho; que no sufría el fuego divino que en el estaba, el que tuviese ropa que lo abrigara y echando mano de unas tijeras de costura dio con valor y soberano impulso sobre el corazón cinco heridas cortándose en proporción en cinco partes la carne que al corazón cubría y derramando por ellas copiosa sangre, juntamente respiraba el amor que le abrazaba: sosegando al fervor de tener juntas cinco llagas sobre el corazón en memoria de las que su dulce esposo Jesús tenía repartidas en pies, manos y costado. Que soberano impulso! Que devoto aliento! Que intento tierno de trasladar en sí lo que en su amado meditaba fervoroso! Quedó el alma bañada de dulzuras, el cuerpo en sangre, el corazón*



marcado de libre y generoso cautiverio y el fervor satisfecho por haber trasladado una imagen por quien el corazón ardía de amores”<sup>28</sup>.

Esta interesante narración recoge los principales elementos de la experiencia del amor místico y su relación con el cuerpo. De la cita hay que rescatar varios elementos, en primer lugar las posturas de la oración, luego, la oración acompañada de acciones de mortificación, y finalmente la forma como la pasión media entre alma y cuerpo, la primera queda bañada en *dulzuras*, el segundo en sangre. Además, esta problemática se entiende con más claridad si tenemos en cuenta que el siglo XVII es el momento central de la evolución de la metáfora del Sagrado Corazón, evolución barroca del “dulcísimo corazón de Jesús” que provenía de la baja Edad Media<sup>29</sup>, y que sería tan importante para la futura Colombia a comienzos del siglo XX.

¿Cómo se relaciona esta devoción con la tradición pictórica de los purgatorios? Así como en la literatura colonial estaba presente el tema de la mística del corazón, éste aparece con igual intensidad en la pintura. En este Purgatorio (Fig. 7), es evidente el tema, el Cristo señala con su mano la herida del costado, una forma de invitar al devoto a meditarla. El efecto persuasivo se podía ejecutar de diversas maneras, por ejemplo, santos y vírgenes que se llevan la mano al pecho, las lactaciones o los corazones flamígeros (ardientes) fueron otras formas de narrar la devoción. El sentido de la herida del costado revela una piedad muy particular, que también ahonda en viejos temas medievales. Los textos neotestamentarios no mencionan qué lugar del pecho fue atravesado por la lanza, pero la tradición católica acogió el lado derecho porque éste representaba la nobleza, de allí el significado simbólico de la diestra y la siniestra, la izquierda. La herida del costado tenía significados ambiguos, pues no se trataba solamente del pecho masculino abierto, sino también de la versión masculina del seno femenino: si de uno emana sangre, del otro emana leche. En este espacio se unían las devociones a Cristo y la Virgen. Ahora, el asunto no era sólo simbólico, pues en medio se encontraba la estrecha relación que existía entre la sangre y la leche. La sangre simbolizaba la vida, y debido al carácter de la sangre derramada por Cristo, significaba la que limpia el pecado y salva, el paso a la otra vida.

En la tradición medieval la leche era una corrupción de la sangre<sup>30</sup>, lo que también la convertía en un importante símbolo que remitía a vida y sabiduría. La leche era el vehículo que comunicaba las virtudes. Por esta razón, la espiritualidad de muchos santos está en la añoranza de succionar el pecho de Cristo o el de la Virgen<sup>31</sup>, lo cual

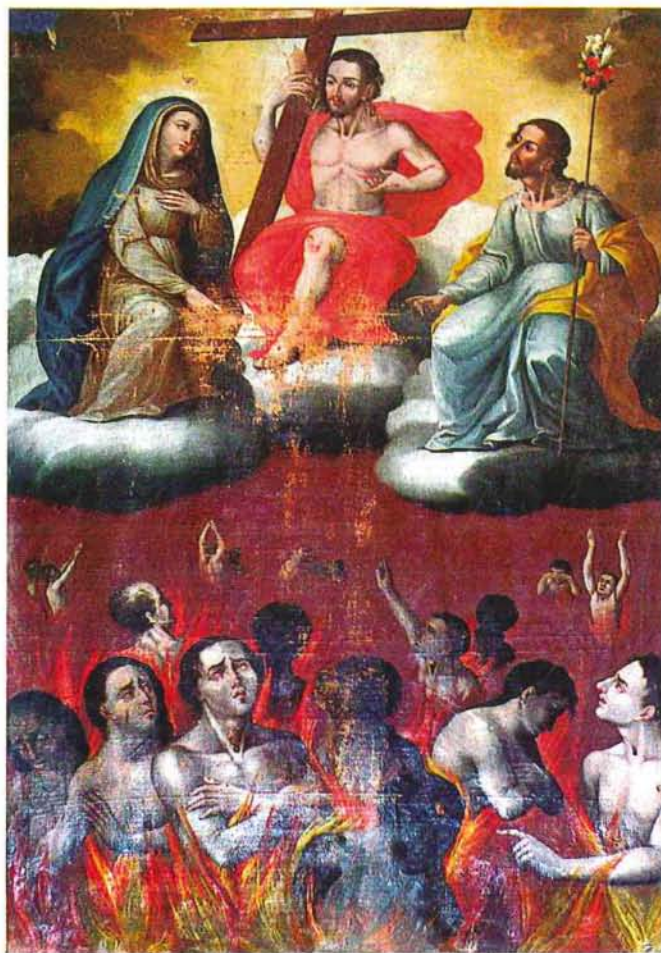


Fig. 7 Anónimo. *Purgatorio*, siglo XVII, óleo sobre tela, Iglesia de Sopó.

tenía una larga tradición en Occidente: era una transfusión de vida y conocimiento. La explícita relación entre sangre y leche estaban puestas en función de la salvación, así como la correspondencia entre los dos pechos. Es el cuerpo espiritualizado y el alma corporizada. El círculo que acompaña sangre y leche es más complejo, pues se trata de la idea de que la Virgen alimentó a Jesús con sus pechos, lo que en él se convierte en sangre, la misma que posteriormente se derrama. Él es entonces emanador de salvación, y en este deseo se encuentran el sentido de estos dos líquidos como las “*recetas de salud espiritual y corporal*”. El contacto con un objeto tan íntimo como los líquidos santos, convertían al sujeto en este caso al purgante, en una especie de “elegido” por Dios, lo que le aportaba una responsabilidad social.

Esta problemática explica una buena parte del discurso de los purgatorios y juicios finales neogranadinos. En varias pinturas se evidencia a Cristo no sólo mostrando su herida, sino “lavando” con sangre a los purgantes. El Juicio final de Gregorio Vásquez (Fig. 8) es un interesante



Fig. 8 Gregorio Vásquez. *Juicio Final*, óleo sobre tela, siglo XVII, Iglesia de San Francisco, Bogotá.

ejemplo: la representación se divide en dos partes, la superior la ocupa la figura central del Cristo de la Parusía (la segunda venida) rodeado de santos. La parte inferior, la tradicional escena del Juicio final y la disposición simbólica del espacio que cualquier cristiano de su época entendía: a la siniestra de Cristo, los condenados cuyos cuerpos están siendo atormentados por los demonios; mientras que a la derecha, los elegidos, cuyos cuerpos permanecen en reposo, contemplando la escena beatíficamente, mientras que el gesto del brazo derecho de Cristo los señala.

La relación con la mística del corazón se encuentra en el seno desnudo de la virgen, el cual compositivamente apunta a la herida del costado derecho de Cristo, mientras su mirada se dirige hacia la llaga de su hijo. La relación entre la sangre y la leche es explícita, pero las imágenes de la inscripción de la pasión en el cuerpo no se agotan aquí, sino que se expanden al conjunto de santos que acompañan la gloria de la Parusía. A la derecha del Cristo se encuentra San Francisco mostrando el estigma del pecho, Santa Clara sosteniendo la custodia sobre el pecho, símbolo de la introyección del sagrado corazón, y San Jerónimo mostrando el fuego encendido en su corazón. Al lado izquierdo San Agustín sostiene el corazón flamígero sobre su pecho, San Ignacio el símbolo IHS sobre el suyo,

Santa Teresa la flecha de la transverberación sobre su corazón y San Juan de Dios, la corona de espinas. De esta forma, visualmente se complementaba la compleja relación entre la mística del corazón con la Pasión en sus diferentes vertientes de mortificación.

## CONCLUSIÓN

El cuerpo sangrante del Cristo crucificado supone entonces una inscripción en el cuerpo del creyente que al mismo tiempo es una lección moral que remite a ciertas virtudes: resignación, paciencia, sufrimiento, aquellas que permitían sobrellevar la estancia en el purgatorio. El tormento al cuerpo en el purgatorio significaba entonces una recompensa, la posibilidad de espiritualizar el cuerpo, práctica generada por la imitación del sufrimiento, que según el cristianismo, había recibido Cristo en su propio cuerpo. En este contexto se entiende con más claridad la complicada relación que existía entre cuerpo, sangre y mortificación, así como la participación de estos eventos en la conformación del cuerpo social. Si los purgatorios representaban las tres iglesias –el cuerpo social– también revelaban las relaciones de solidaridad entre el mundo de los vivos (la iglesia Militante) y el mundo de los muertos

(la iglesia Purgante). Ambos conformaban la comunidad humana<sup>32</sup>. Aquellos que estaban en el Más Allá, purgaban por todo el género humano, pero fundamentalmente, el deber de los que estaban en el Más Acá era ejercer un conjunto de acciones para aliviar las penas de los purgantes. El *flos sanctorum* de Ribadeneyra, en lo que corresponde a la fiesta de "Los santos difuntos", que celebraba al purgatorio, afirmaba: "Que pueden, y deben ser socorridas, y ayudadas de los fieles con ayunos, limosnas, oraciones y sufragios, para que mas presto alcances la bienaventuranza y visión de Dios que esperan"<sup>33</sup>.

Desde el siglo XII la Iglesia había reconocido la importancia de estas acciones para beneficio de los "fieles difuntos", doctrina ratificada permanentemente en diversos concilios, de los cuales Trento afirmaba enfáticamente en su profesión de fe: "Sostengo constantemente que existe el purgatorio y que las almas allí detenidas son ayudadas por los sufragios de los fieles"<sup>34</sup>. De esta forma, la oración, la mortificación, las indulgencias y especialmente las misas eran mecanismos de solidaridad para esta gran comunidad humana, de vivos y muertos, de modo que los vivos tenían la obligación de ayudar a otros vivos y a los muertos; mientras que los muertos glorificados ayudaban a los vivos (la intercesión de los santos) y a los otros muertos (los que yacen en el purgatorio). Todos estos aspectos se recogían en la misa ofrecida a los santos difuntos, allí se congregaban las tres Iglesias, y como sacrificio, vivificaba la mística del corazón<sup>35</sup>.

Estos aspectos mencionados son tan sólo una parte de los contenidos intertextuales y narrativos de los purgatorios y otras postrimerías, como el Juicio final, en el Nuevo Reino de Granada. La riqueza de la lectura de estos purgatorios, a pesar de austera narración si se les compara

con los purgatorios de otros territorios coloniales, también se encuentra en otros aspectos que hablan de la sociedad que los produjo y los veneró: por ejemplo, los gestos de los condenados; la función de los demonios como instrumentos de martirio-mortificación; el culto particular a los santos que ejercen como intercesores; las cofradías y la devoción colonial a las benditas almas; o los objetos que median el acto de rescatar las almas. Pintar purgatorios y Juicios Finales era una celebración de la buena muerte.

## RESUMEN

Los purgatorios tradicionalmente se han asociado con una cultura del temor. En el Nuevo Reino de Granada existió una escasa producción de pinturas sobre este tema, pero con una compleja elaboración teológica que pretendía mostrarlos como una representación del cuerpo social. Una de las características de estos purgatorios, y de otras postrimerías como los Juicios finales, fue su relación con la Mística del Corazón, uno de los temas devocionales de mayor proliferación colonial. Los escritos místicos de las monjas, la literatura edificante, los sermones y la poesía trataron la espiritualidad centrada en la contemplación del corazón, así como los elementos que se le derivaban, como la relación con la sangre. A partir de éstos se puede determinar aspectos particulares de las devociones coloniales. El artículo pretende recoger la interacción entre las imágenes escritas y las visuales, para establecer aspectos que eran centrales a esta cultura colonial.

Palabras clave: Purgatorio, Mística, Nuevo Reino de Granada, pintura.

## NOTAS

<sup>32</sup> Profesor Asociado, Departamento de Historia, Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia. Doctor en historia de la Universidad Iberoamericana, México D.F. Especialista en Historia medieval, cultura y arte colonial. Esta investigación contó con el apoyo de la Facultad de Ciencias Sociales de La Universidad de Los Andes, y en una primera etapa del Instituto Colombiano para el Desarrollo de la ciencia y la Tecnología Francisco José de Caldas (COLCIENCIAS). jborja@uniandes.edu.co

<sup>33</sup> Las postrimerías, también llamados los *novísimos*, según la tradición cristiana eran cuatro: muerte, juicio, infierno y Gloria. Algunos catecismos sustituían el juicio por el purgatorio. Véase los catecismos de Gaspar Astete (*Catecismo de la doctrina cristiana*). [http://www.mercaba.org/FICHAS/CEC/catecismo\\_astete.htm](http://www.mercaba.org/FICHAS/CEC/catecismo_astete.htm) y Jerónimo de Ripalda *Catecismo de la doctrina cristiana*.

[http://www.mercaba.org/FICHAS/CEC/catecismo\\_ripalda.htm](http://www.mercaba.org/FICHAS/CEC/catecismo_ripalda.htm)) en las recomendaciones finales, ambos de gran circulación en los siglos XVII y XVIII.

<sup>34</sup> La escatología estaba relacionada con los *novísimos*, y muchas veces también se le emplea como sinónimo. Sin embargo teológicamente hace alusión a los cuatro elementos del momento final: la segunda venida de Cristo o parusía, la resurrección de los muertos, el juicio final y la vida eterna.

<sup>35</sup> Jacques Le Goff, *El nacimiento del purgatorio* (Madrid: Taurus, 1985), 72.

<sup>36</sup> Jacques Le Goff, *El nacimiento del purgatorio*, 9-23. También Jaques Le Goff, *La Bolsa y la Vida. Economía y religión en la Edad Media* (Barcelona: Gedisa, 1996), 107-112.

- <sup>5</sup> Aaron Gurievich, *Las categorías de la cultura medieval* (Madrid: Taurus, 1990), 351.
- <sup>6</sup> Enrique Denzinger, *El magisterio de la Iglesia* (Barcelona: Herder, 1963), 219.
- <sup>7</sup> Ignacio López de Ayala trad., *El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento* (Madrid: Imprenta Real, 1785), Sesión XXV, Decreto sobre el purgatorio, 449.
- <sup>8</sup> Jaime Borja, "Discursos visuales: retórica y pintura en la Nueva Granada", en *Balace y desafío de la historia de Colombia al inicio del siglo XXI. Homenaje a Jaime Jaramillo Uribe*, comps. Adriana Maya y Diana Bonnett (Bogotá: Departamento de Historia y CIESO Uniandes, 2003), 163-181.
- <sup>9</sup> Los datos están elaborados sobre una base de 2.200 pinturas coloniales neogranadinas, de las cuales sólo 34 corresponden a purgatorios y juicios finales. En los 30 purgatorios que se han utilizado para este artículo se tiene en cuenta aquellas pinturas donde el purgatorio aparece como tema secundario, por ejemplo en las pinturas de Misas de San Gregorio y Nicolás Tolentino, esta última también de devoción indígena como puede apreciarse en sus donantes.
- <sup>10</sup> Pedro de Ribadeneira, *Flos Sanctorum de la vida de los santos*. Tomo III (Barcelona: Imprenta de los consortes Sierra, Oliver y Martí, 1790), 330.
- <sup>11</sup> Con respecto a estos problemas véase Perla Chinchilla, *Predicación jesuita en el siglo XVIII novohispano "de la compositio loci a la república de las letras"* (México: Universidad Iberoamericana, 2004), 144-145.
- <sup>12</sup> Entre los teóricos de la historia del arte barroco existe acuerdo sobre la importancia de esta técnica, la cual más que técnica se convirtió en un modelo para pensar los temas que se iban a representar. Véase por ejemplo a Fernando Rodríguez De La Hoz, "Tecnologías de la imagen en el siglo de oro: del arte de la memoria a la emblemática (pasando por la "composición de lugar" ignaciana)", en *Cuadernos de Arte e iconografía*, III Coloquios de iconografía, Madrid, mayo 1992, 183; Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Critica, 2001), 66; Diego Suárez Quevedo, "De imagen y reliquias sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo", en *Anales de Historia del Arte* 8 (1998): 258. Santiago Sebastián ubica la composición de lugar como uno de los elementos más importantes en el espacio de creación artística y en el proceso de fijación de imágenes. Santiago Sebastián, *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico* (Madrid: Ediciones Encuentro, 1990), 352.
- <sup>13</sup> La historiografía reciente ha rescatado el importante papel que desempeñó la Compañía de Jesús, no sólo como adalid de la Contrarreforma, sino también como elemento integrador de la "primera modernidad" de América, y en este sentido, el aporte a la consolidación del barroco como elemento de la modernidad. Sobre el problema véase a Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (México: Ediciones Era, 1998), 57-82.
- <sup>14</sup> Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1992), 169.
- <sup>15</sup> Ignacio de Loyola, *Ejercicios Espirituales*, 174-175.
- <sup>16</sup> Juan de Ribero, *El teatro del Desengaño* (Bogotá: Biblioteca de la Presidencia. Imprenta Nacional, 1956), 339.
- <sup>17</sup> A cerca del método véase Emilia Montaner, "Aspectos devocionales en las imágenes del barroco", *Criticon*, 55, 1992, 33.
- <sup>18</sup> Emilia Montaner, "Aspectos devocionales en las imágenes del barroco", 10.
- <sup>19</sup> Pedro de Ribadeneira. *Flos Sanctorum de la vida de los santos*. Tomo III, 330.
- <sup>20</sup> José María Vergara y Vergara, *Historia de la literatura en Nueva Granada. Tomo I (1538-1790)* (Bogotá: Banco Popular, 1974), 57.
- <sup>21</sup> Marialba Pastor, *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales* (México: Facultad de Filosofía y letras Unam, Fondo de Cultura Económica, 2004), 268.
- <sup>22</sup> Calvo de la Riba, Pedro Andrés. *Historia de la singular vida, y admirables virtudes de la venerable madre Sor Maria Gertrudis Theresa de Santa Ines Religiosa professa en el sagrado Monasterio de Santa Inés, de Monte Policiano, fundado en la ciudad de Santa Fe, del Nuevo Reino de Granada* (Madrid: Phelipe Millán, 1752), 492.
- <sup>23</sup> Diego Solano, *Vida Ilustre en Esclarecidos Ejemplos de Virtud de la Modestísima y Penitente Virgen Doña Antonia de Cabañas*. Biblioteca Nacional de Colombia, Sala de Raros y Curiosos, Manuscritos No. 4. f. 36r.
- <sup>24</sup> Miguel Godínez, *Práctica de la Theologia mystica* (Sevilla: Juan Bejarano, 1682), 27.
- <sup>25</sup> Por pasiones se entendía los deseos sobresalientes a veces de naturaleza sensitiva.
- <sup>26</sup> Jacques Gelis, "El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado", en Alain Corbin et. al., *Historia del Cuerpo. Del renacimiento a la ilustración* (Madrid: Taurus, 2005), 61.
- <sup>27</sup> Jacques Gelis, "El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado", 34.
- <sup>28</sup> Diego Solano, *Vida ilustre en esclarecidos ejemplos de virtud de la modestísima y penitente virgen Doña Antonia de Cabañas* (manuscrito), f. 142r-142v.
- <sup>29</sup> Jacques Le Goff y Nicolás Truong, *Una historia del cuerpo en la Edad Media* (Barcelona: Paidós, 2005), 131-132.
- <sup>30</sup> Acerca del valor simbólico de la sangre véase Patrick Vandermeersch, *Carnie de la pasión. Flagelantes y disciplinantes. Contexto histórico-psicológico* (Madrid: Editorial Trotta, 2004), 79-86.
- <sup>31</sup> En la historia de la cristiandad había casos muy famosos de estos santos y su devoción al pecho. San Bernardo de Claraval, fundador del Cister, era famoso por el chorrillo de leche que le dispensó la virgen desde su pecho. Una gota cayó sobre su hábito negro de benedictino, y por milagro lo convirtió en blanco. Por otra parte, las visiones de las monjas se relacionan con la succión de la herida de Cristo, de lo cual Santa Teresa de Jesús fue una de sus propiciadoras.
- <sup>32</sup> Emilio Mitre, "Apuntes sobre la representación del purgatorio en la Europa del siglo XIV", en *Temas Medievales* (Buenos Aires: Conyect, 1993), 17.
- <sup>33</sup> Pedro de Ribadeneira. *Flos Sanctorum de la vida de los santos*, Tomo III, 327.
- <sup>34</sup> Enrique Denzinger, *El magisterio de la Iglesia*, No. 998. Doctrina de otros concilios se encuentra en los números 427, 456, 464, 535, 693, 780, 993.
- <sup>35</sup> Sobre la importancia de la misa en relación a las almas del purgatorio: Enrique Denzinger, *El magisterio de la Iglesia*, 427, 693, 983, 1469.