



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LAS REPRESENTACIONES DE SAN FERNANDO
EN LA NUEVA ESPAÑA

TESIS

PARA OPTAR POR EL TITULO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ANNA DOLORES GARCIA COLLINO

DIRECTORA DE TESIS:
DRA. CLARA BARGELLINI CIONI
FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS



MEXICO, D. F.

2006

DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

PRÓLOGO.....	1
INTRODUCCIÓN.....	3
I. FERNANDO III DE ESPAÑA. REY DE CASTILLA Y LEÓN.....	8
II. ICONOGRAFÍA Y SIMBOLISMO ENTORNO AL REY SAN FERNANDO EN ESPAÑA	
LAS REPRESENTACIONES SEVILLANAS.....	22
1. Orígenes de la iconografía fernandina.....	23
2. El rey como santo. De Fernando III el Santo, a San Fernando.....	26
2.1 El proceso de canonización. La imagen oficial y la <i>Vera Effigie</i> .	
2.2 La canonización y la imagen de San Fernando.	
3. El santo como Conquistador de infieles.....	41
3.1 La Toma de Sevilla y la Virgen de los Reyes.	
3.2 Rendición y entrada a la ciudad de Sevilla.	
III LA IMAGEN Y LAS REPRESENTACIONES DEL REY SAN FERNANDO EN LA	
NUEVA ESPAÑA. ICONOGRAFÍA Y SIMBOLISMO.....	51
1. El templo de San Fernando del Colegio de la Propaganda Fide.....	55
1.2 Fachada del templo de San Fernando.	
2. Presencia de San Fernando en la Sierra Gorda y Querétaro.....	61
2.1 Antecedentes.	
2.2 Las imágenes fernandinas en las iglesias de la Sierra Gorda.	
2.3 La presencia/ausencia de la imagen fernandina en los programas iconográficos de la Sierra Gorda. Santiago Matamoros y San Fernando mata-moros.	
3. Identificación de obras fernandinas Novohispanas.....	77
CONCLUSIONES.....	97

ILUSTRACIONES.....	100
ANEXOS I Y II.....	120
BIBLIOGRAFÍA.....	149
LISTA DE ILUSTRACIONES.....	155

PRÓLOGO

El tema de esta tesis surge del proyecto, Catálogo Nacional de Escultura Novohispana, que llevan a cabo el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México, CONACULTA y el INAH. Por sugerencia de la Dra. Clara Bargellini estuve vinculada, como voluntaria, en la parte relativa al Distrito Federal.

La catalogación de obra, para esta zona, fue coordinada por la Dra. Patricia Díaz Cayeros a quien, en forma especial, expreso mi agradecimiento no sólo porque me sugirió el tema de investigación sino por su disposición y dedicada lectura de la tesis.

No sabría de qué manera agradecer a mi directora, la Dra. Clara Bargellini a quien debo tanto en el largo camino que llevó al final de este trabajo. El proyecto sobre San Fernando fue el tercero que le presenté, debido a los obstáculos que me impidieron acceder a la información y a las obras ubicadas en dos templos sobre los que centré, inicialmente, mi interés. Agradezco su infinita paciencia en el prolongado proceso pero, ante todo, su interés, confianza, apoyo y asesoría en cada uno de los momentos.

La dificultad para la investigación directa de los bienes administrados por las iglesias fue uno de los motivos que me condujo a optar por un estudio que pudiera ser fundamentado con la información bibliográfica y documental. Desde ese marco, he abordado el problema que ocupa este trabajo, es decir, el de la iconografía fernandina y, particularmente, el estudio de casos en los cuales se han generalizado y formalizado los errores en la identificación de algunas representaciones.

La bibliografía relacionada con la vida de San Fernando es amplia aunque la gran mayoría se conserva, o proviene de España. La información incluida en esta tesis, corresponde a escritos del siglo XX, algunos de los cuales integran referencias o transcripciones provenientes de antiguos textos ubicados en la Península.

En contraste, la información originada en México es poca, y en las bibliotecas y archivos el nombre de San Fernando no es muy frecuente. Aunque hay textos provenientes del siglo XVII, casi toda la información contenida en los archivos consultados (AGN, Archivos Franciscano de la Biblioteca Nacional y de la Biblioteca del Museo de

Antropología, Condumex) corresponde al siglo XVIII y se refiere a las misiones fernandinas de entonces.

Respecto a las imágenes, son escasas las referencias que encontré y, por lo tanto, la fundamentación está basada en la historia reciente y el registro visual. Revisé los informes sobre Bienes Inmuebles que se conservan en los archivos del INAH y visité algunos de los lugares donde aparecían registros de obra: la ciudad de México, Tepotzotlán, Texcoco, Guanajuato, San Miguel de Allende, Puebla, Tlaxcala, la ciudad de Querétaro y la Sierra Gorda. Ya que el interior del país presentó la mayor concentración de producción artística, fue esta zona sobre la que centré el interés en la búsqueda de datos.

En contraste con la bibliografía sobre la vida del rey, los estudios o referencias a la obra plástica, tanto hispanas como mexicanas, son escasos. De tal manera que, el análisis e interpretación de obras está basado, prácticamente, en dos autores españoles que trabajan la iconografía fernandina. Me refiero a Adelaida Cintas del Bot, quien estudia las pinturas sevillanas y a Rafael Cómez Valdivieso, único autor que encontré relacionado con el análisis de una obra novohispana: la portada del templo de San Fernando.

Para finalizar, deseo expresar mis agradecimientos a los otros lectores de esta tesis, los Doctores Gustavo Curiel y Arnulfo Herrera y al Maestro Rogelio Ruiz Gomar por sus comentarios y observaciones.

Agradezco también, a la Dra. Isabel Contreras del departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana, por la lectura a la primera redacción, a Marcela Zapiain por su colaboración en la digitalización de la obra registrada por CONACULTA, y a mi hija Priscila Bascuñan, por su ayuda en la parte gráfica.

INTRODUCCIÓN

El interés de este trabajo está centrado en el estudio de las representaciones, tanto escultóricas como pictóricas, de San Fernando en la Nueva España. La imagen de quien, durante la primera mitad del siglo XIII, fuera rey de Castilla y León, Fernando III, llega a América poco después de su canonización en 1671. A partir de ahí, en los dos continentes se formaliza la ya histórica santidad de este rey que, gracias a la devoción popular, había sido venerado y considerado santo desde su muerte.

San Fernando es patrono de España y uno de sus reyes más populares. Su nombre está presente en ciudades, calles, edificios, entre ellos la Real Academia de Bellas Artes de Madrid, y las representaciones ocupan espacios públicos y privados tanto civiles como religiosos. Su condición real, inmersa en su profunda convicción religiosa, hoy la vemos reflejada en las fundaciones de iglesias y monasterios, y en el saber popular que habla de su gran fervor hacia la Virgen, a quien se atribuyen los milagros de sus conquistas. A Fernando III se debe la significativa victoria de la batalla librada frente a los moros en Sevilla, hecho que lo marcaría como conquistador y protagonista de la lucha contra los infieles.

Y es, precisamente, con esta misión que el ya santo se proyecta hacia el Nuevo continente. San Fernando llega a territorio novohispano desde el siglo XVII pero, cuando su imagen adquiere relevancia, es a partir de la fundación del colegio franciscano que lleva su nombre. El Colegio de San Fernando fue creado con la idea de convertir a los infieles indígenas, que aún en pleno siglo XVIII se resistían a la conversión; la labor evangelizadora se inicia en la Sierra Gorda y, posteriormente, sus misioneros se desplazan hacia el norte para cubrir las necesidades espirituales que requería California. El papel que jugó la imagen del santo rey y su difusión en la Nueva España, ha quedado estrechamente vinculada a la función y objetivos asignados por la orden de los franciscanos.

A pesar de su importancia, San Fernando no fue de los santos más representados ni difundidos en la Nueva España y hoy, prácticamente, es desconocido. Algunas obras civiles como calles o plazas, llevan su nombre pero son pocas las representaciones devocionales. La

mayor obra es el templo de San Fernando, levantado en el siglo XVIII en la capital metropolitana; el primero en América dedicado al santo rey. A esta ciudad también pertenece una de las primeras obras que lo representan: un altorrelieve del siglo XVII, tallado para la sillería del coro de la catedral. Aunque no se puede afirmar que esta ciudad haya sido el centro difusor de la imagen fernandina, tal como lo fue en su momento Sevilla, sí se puede decir que en este lugar y en los estados circunvecinos es donde se concentra la mayor parte de las obras y las más significativas para el presente trabajo.

El estudio de la obra novohispana resulta complejo por la escasa información que existe al respecto. Los documentos referidos a San Fernando, en su mayoría, están dedicados a las misiones fernandinas franciscanas y contienen datos sobre cuestiones administrativas relativas, por lo regular, a los problemas de los misioneros y a las misiones de la Sierra Gorda y California. A lo anterior hay que agregar la falta de investigaciones sobre la obra plástica; el único trabajo realizado se refiere a la portada de la iglesia de San Fernando. De ahí el interés en el tema.

En el caso de la Península, además de las obras civiles y religiosas, de los grabados, esculturas y pinturas, hay una amplia literatura sobre el santo, aunque la tónica es muy semejante. Los textos, si bien refieren los acontecimientos más importantes de su vida, se dedican a resaltar los relatos extraordinarios y a acentuar sus virtudes, sus victorias, su religiosidad. En cuanto a la obra plástica, hay referencias en diferentes puntos de la geografía española pero, fundamentalmente, en Sevilla, ciudad estrechamente ligada a San Fernando. Es en este lugar, donde se concreta el evento más importante de la reconquista territorial y espiritual gracias a la milagrosa aparición de la advocación mariana, hoy conocida como la Virgen de los Reyes; es ahí donde muere el rey y se conserva su cuerpo y donde se concentra la mayor producción artística sobre el personaje. Y es, precisamente, en esta ciudad donde se encuentra el único estudio dedicado a la iconografía fernandina. De tal manera que, incluso para el caso de España, las alusiones a las obras son esporádicas y, por lo regular, si se le menciona, es como parte de la colección del edificio de estudio o como referencia de obra de un artista.

La historia escrita sobre este rey hispano con frecuencia está fundamentada en la *Crónica General* que escribe su hijo Alfonso X, el Sabio y, aún en pleno siglo XX, los

relatos referidos mantienen ese matiz impreso desde el medioevo, en el que se conjuga la historia de los hechos que acontecen, con la de aquellos que son producto de la idealización, de las creencias. Las versiones, por lo tanto, además de la incertidumbre, están llenas de vacíos que los siglos, basados en la devoción, las condiciones políticas, la ideología imperante, han ido llenando. Lejos de ser un agravante, este gran tejido es el que conforma la “historia verdadera” sin el cual, no podría darse explicación a las representaciones de Fernando III como rey y como santo. Para fines de esta tesis, el valor de los hechos concretos que rodearon su vida, es equivalente con el de aquellos que son producto de las interpretaciones que se ha dado a los relatos basados en los eventos sobrenaturales, las visiones y milagros que provienen del pensamiento medieval religioso. En este sentido, tanto uno como otro, se fusionan en el texto para dar explicación a la obra plástica.

En la actualidad, sólo podemos acceder a las formas de expresión que alguna vez sirvieron como canal para concretar esas inquietudes, esos intereses. Expresiones que se fijaron en el texto, en el grabado, en la pintura, en la escultura y que, desde una lectura contemporánea, permiten configurar la historia de la imagen fernandina, analizarla e interpretarla como un continuo de significados. El texto -o su lectura- reafirma la creencia, concreta el pensamiento, le da sentido a la imaginación y hace veraz e incuestionables los eventos sobrenaturales; la obra de arte -o el orar frente a una figura- potencia el valor de esos acontecimientos y los hace posibles. A la vez, la relación entre las diferentes experiencias frente a estas manifestaciones, anima nuevos procesos; así se re-construyen los relatos y la obra de arte se transforma, se acomoda a los tiempos, a los espacios, en un continuo que sólo se detiene cuando la imagen pierde su función política, social y religiosa.

En síntesis, el estudio de la imagen fernandina, de su iconografía, se fundamenta en este trabajo, en el devenir histórico ligado a los acontecimientos espacio temporales y en los cambios significativos para la creación y conformación de su historia plástica. La historia de las imágenes se construye a partir de la concepción de los “hechos históricos”, concebidos dentro de un amplia cobertura conformada por los hechos concretos, ligados a la vida de Fernando III, a su postura y actuación como defensor de la fe en los territorios peninsulares y su relación con el clero, pero se extiende al mundo de las creencias, de lo sobrenatural, de la religiosidad del santo y al imaginario colectivo que lo concreta a través

de la experiencia estética.

Las condiciones de esta experiencia, que en este caso responden a las necesidades clericales y monárquicas, se han ido modificando y adaptando a las necesidades de cada época y contexto. De manera, que la obra que hoy vemos ha recorrido un largo trayecto y con el paso de los siglos ha sufrido cambios, como elemento estético, funcional y productor de sentido, debido a las transformaciones que el hombre y la sociedad dan a su forma de percibir el mundo, sus creencias, su religión, su concepción estética. Esta es la realidad histórica de la obra que en este espacio me he propuesto estudiar.

La presente tesis, por lo tanto, contempla el estudio diacrónico de la imagen fernandina desde una perspectiva sociocultural, es decir, desde un contexto amplio e integrador, que permita estudiar a la imagen como parte de la historia, como parte de la cultura y no como un ente aislado y estático. Bajo este enfoque, la imagen es considerada como el resultado de un proceso y, en tanto medio de expresión, como la portadora de los mensajes y contenidos culturales que se transforman- o permanecen- a través del tiempo y el espacio. De manera que, a partir del estudio comparativo con la obra peninsular, interpreto la representación fernandina novohispana, no sólo como obra plástica sino como producto de las ideologías, de las creencias, de los valores.

La tesis está integrada por cuatro partes. La primera está dedicada a la reconstrucción de los eventos más significativos que rodean la vida de Fernando III. Me centro en su papel durante la reconquista hispana y, especialmente, en su relación con la Iglesia como abanderado del cristianismo; relación que se traduce como la competencia entre las jerarquías eclesiástica y monárquica por mantenerse como protagonistas en asuntos de fe. Es, precisamente, en ese vaivén entre la conciliación de intereses y la lucha por el control espiritual, en lo que me baso para enfocar el tema de la canonización. Esta perspectiva, me ha permitido ir más allá de las condiciones político-económicas a las que se ha atribuido el hecho pero, también, ha hecho posible incursionar en un tema no tratado: las razones que, por cuatro siglos, imposibilitaron el que este rey castellano fuera elevado a los altares.

El segundo capítulo está centrado en la iconografía fernandina hispana desde sus orígenes hasta la conformación de la imagen que surge a raíz de la canonización, haciendo

énfasis en las representaciones más importantes, en los rasgos que permiten la identificación del santo y, particularmente, en el programa iconográfico de la Toma de Sevilla.

El tercer capítulo está destinado a analizar el papel de San Fernando en la Nueva España. Inicia con la fundación del Colegio de San Fernando, del templo y de las misiones de la Sierra Gorda para encauzar el manejo de la imagen y abordar uno de los problemas de identificación, es decir, el que se refiere a la similitud entre el programa iconográfico de la Toma de Sevilla con la representación del Santiago Matamoros. En la última parte, abordo los demás problemas de identificación. Para el análisis e interpretación parto de las obras registradas, como fernandinas, en el Catálogo Nacional de CONACULTA y amplío el *corpus* con la información que he tomado de diferentes fuentes. Del estudio se desprenden los diversos casos en los que la imagen de San Fernando ha sido confundida con la de otros santos, especialmente, con San Luis.

La última parte está dedicada a las conclusiones. La integran, también, las ilustraciones y la bibliografía y he anexado dos cuadros que sintetizan la información relativa a los aspectos formales y la iconografía de las principales obras sevillanas y novohispanas.

I FERNANDO III DE ESPAÑA. REY DE CASTILLA Y LEÓN

La historia escrita de Fernando III, como rey y como santo, surge en el siglo XIII. Desde entonces se fija en el texto lo que será la parte medular de los relatos que serán retomados a lo largo de los siglos, principalmente, a partir de su canonización en el siglo XVII. Los escritos, por lo regular, se basan en la *Crónica General* de su hijo Alfonso X, quien desde su cercanía a los acontecimientos, o a los relatos de su padre, escribe su propia versión; una versión idealizada e inclinada a ver al monarca en su papel de héroe y santo.

A más de la exaltación recurrente a sus virtudes, la vida de Fernando III, ha sido caracterizada por la presencia de una serie de milagros, acontecimientos sobrenaturales, visiones y dictados que hacen de su biografía una exaltación literaria y poética. Un ejemplo de esta visión la presenta Alonso Nuñez de Castro en su libro *Vida de San Fernando*.¹ Esta publicación, en gran parte es retomada por quien se hace llamar Socio del Apostolado de la Prensa, en *Vida de San Fernando rey de España*.² Las dos obras de origen hispano, que he consultado, la primera del siglo XVII y esta última del XX, presentan idénticas versiones de los aspectos más significativos de la historia fernandina.

Además de los textos biográficos que resaltan la idea de santidad a través de la leyenda, la vida de Fernando III, puede abordarse desde la perspectiva que analiza su participación como monarca dentro del contexto de la historia medieval de España. Así, su papel durante la reconquista, el tema que más lo caracteriza, puede entenderse como el logro estratégico, político y religioso del rey y, como uno de los factores que influyen en la conformación de la historia hispana, o bien, como el resultado de la intermediación divina que premia a los hombres piadosos y defensores de la fe.

¹ Alonso Nuñez de Castro, *Vida de San Fernando*, Madrid, Ediciones Atlas, 1944, (Colección Cisneros). La edición original, titulada *Vida de San Fernando el tercero rey de Castilla y León; ley viva de príncipes perfectos...* fue publicada en Madrid, en el año de 1673, por la viuda de Francisco Nieto. Un ejemplar se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, en Madrid.

² Socio del Apostolado de la Prensa. *Vida de San Fernando, rey de España*, Madrid, Apostolado de la Prensa, 1912, (Serie Biblioteca del Apostolado de la Prensa).

Tanto la idealización como los hechos concretos han dado vida a las manifestaciones artísticas, de manera que, integrar y equiparar el valor de las dos visiones resulta indispensable para entender e identificar la iconografía fernandina. A lo largo del presente trabajo, he dado prioridad a una u otra visión, dependiendo del tema a tratar. Así, en el capítulo II, acudo a los hechos que se fundamentan más en lo sobrenatural que en lo concreto, mientras que, en el presente capítulo, excluyo las versiones que tienden a la sacralización de Fernando III, y me centro en el papel que juega el monarca en la conformación de la historia política y religiosa hispana.

En esta parte, retomo las ideas y los momentos que podrían resultar significativos para el análisis iconográfico. La intención, por tanto, no es una recopilación biográfica del personaje, sino hacer la selección pertinente que permita conocer los temas fundamentales para el análisis de la obra plástica. Intento ver a Fernando III en su función como representante de la monarquía pero, fundamentalmente, como conquistador y en su relación con la Iglesia. Es decir, más que al santo, o a la visión idealizada de él, abordo al rey cuyos logros lo han convertido en el gran protagonista de la reconquista española. El énfasis se centra en su papel de conquistador pues, es la victoria territorial y la lucha por la defensa de la fe lo que mayormente lo define; es el tema que predomina en las obras que se encuentran en España y el que se exporta al territorio novohispano. La bibliografía en la que me baso corresponde a textos del siglo XX que tratan la historia de la España medieval y que, en especial, centran el análisis en la reconquista peninsular desde el punto de vista cultural, político y religioso.

Finalmente, me aboco al tema de la canonización de Fernando III. Busco presentar una visión un tanto alejada del común planeamiento que se centra en las causas, identificando la culminación del proceso con las variables socioeconómicas del momento. En cambio, intento analizar e interpretar el proceso – no sólo en cuanto a los motivos que contribuyeron a beneficiarla sino a aquellos que la impidieron por cuatro siglos-, como consecuencia de la ideología imperante, de los cambios en las posiciones y relaciones de poder y/o acuerdos entre la monarquía hispana y la Iglesia. El tema resulta pertinente porque es a partir de los movimientos que conducen a la canonización, y en los actos que acompañan la celebración, cuando se desarrolla la iconografía fernandina que va a

enriquecer la idea del rey conquistador con la del cristiano, salvador de la fe. En ese momento queda registrado, formalmente, en la obra plástica, lo que pertenecía al saber popular, en tanto que, la conquista de territorios se asimila a la conquista espiritual.

El nacimiento de Fernando III ocurre entre 1198-1201. El destino lo coloca por herencia de su madre, Berenguela, al frente del reino de Castilla (1217) y, por su padre, Alfonso IX, del de León (1230). Contrae matrimonio, en primeras nupcias, con Beatriz de Suabia,³ madre del futuro heredero del trono, Alfonso X.

Fernando III fue un digno seguidor de la misión que, por siglos, sus antecesores visigodos se habían propuesto: la unificación de España a través de la recuperación territorial y cristiana. Este ideal se venía gestando desde el siglo VI, con los futuros santos, San Isidoro, San Leandro⁴ y San Hermenegildo, quienes concebían el logro de la unidad nacional mediante la cristiana. Hermenegildo, uno de los más importantes antecesores, fue el primer visigodo que se convierte del arrianismo al cristianismo, y a él se debe la conversión de su hermano Recaredo y, con esto, la de la España visigótica.⁵

Para finales del siglo V, los visigodos dominaban gran parte de la península ibérica, pero las invasiones llevan a la pérdida gradual de los territorios. En el siglo VIII, cuando se inician las ocupaciones musulmanas, aparecen los primeros movimientos de los cristianos por recuperar el espacio. Sin embargo, los enfrentamientos y, aún las victorias de los primeros siglos, están lejos de ser producto de una empresa de

³ Prima del emperador Federico. Al morir su primera esposa, el rey casa con Juana de Poitiers, sobrina de su primo San Luis, rey de Francia.

⁴ San Isidoro, arzobispo de Sevilla (560-636) y doctor de la Iglesia se interesa en la unificación. Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los Santos*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992, p. 474. Sucede a su hermano San Leandro, (siglo VI), arzobispo de Sevilla, y le apoya en la conversión al cristianismo. Manuel González de la Rosa, *Diccionario castellano enciclopédico*, Buenos Aires, Biblioteca Nueva, 1946, p. 627.

⁵ Héctor Schenone, *op. cit.*, p. 437 y Biblioteca virtual cristiana www.multimedia.org/docs/d001384.

reconquista. José Ángel García, analiza este aspecto y lo atribuye a dos causas: una, debida a que los grupos hispano-cristianos se mueven en forma aislada e independiente y, otra, al carácter defensivo de los movimientos: “los núcleos cristianos se había limitado a defender lo suyo, devastar lo ajeno, en una empresa orientada a resistir”.⁶ De manera que, en las luchas que libran los peninsulares, entre los siglos VIII y parte del siglo XI, no está presente la idea de restablecer a la nación desde el punto de vista político y religioso. En tal sentido, no se puede hablar, aún, de Reconquista. Las actividades que van a permitir que este fenómeno se desarrolle, y culmine con la unificación de la Península, comienza en el siglo XI y finaliza en el siglo XIII, con el reinado de Fernando III. Son varios los factores, agrega el autor, que permiten este desarrollo: por un lado, el debilitamiento del poder de los califatos y, por otro, el hecho de que los reinos cristianos comiencen a realizar acuerdos y alianzas.⁷ La Iglesia, por su parte, preocupada por la pérdida del dominio sobre sus sedes, propicia la unión entre reinos y, como se verá, otorga el carácter de cruzada a la lucha hispana. El resultado del largo proceso, fue determinante para la conformación geopolítica y religiosa peninsular.

Tras siglos de luchas por la defensa territorial, finalmente, el siglo XIII marca el inicio de la recuperación definitiva. La gran victoria de los cristianos se debe a Alfonso VIII de Castilla, abuelo de Fernando III, quien toma Tolosa, la antigua capital del reino visigodo.⁸ El enfrentamiento, en la conocida batalla de las Navas de Tolosa (1212), señala el fin del Imperio almohade y abre el camino para el avance hacia el sur.⁹ Poco después, el futuro santo rey toma Córdoba (1236), Jaén (1246) y Sevilla (1248). Con esta última toma, la península se considera reconquistada, aunque queda Granada como reducto hasta 1492, cuando cae bajo los Reyes Católicos.¹⁰

⁶ José Ángel García de Cortázar, *Historia de España 2. La época Medieval*, Dirigida por Miguel Artola, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 135

⁷ *Ibid*, pp. 103, 136, 147.

⁸ Los visigodos se consolidan lentamente en la península (415-507). Inicialmente, ubican su capital en Tolosa y después (siglo VI) en Toledo. José Ángel García de Cortázar, *op. cit.*, pp. 23, 32, 37-39.

⁹ *Ibid*, pp. 147, 148.

¹⁰ Los Reyes Católicos determinan una política con respecto a los musulmanes que, por un tiempo, no varió respecto a la implantada por sus antecesores. Les permitieron conservar sus bienes y continuar con el ejercicio de sus costumbres religiosas y civiles; a su vez, la Corona ofreció apoyo económico para los que desearan emigrar a África. Sin embargo, la situación no era la misma de los tiempos de la reconquista y los enfrentamientos entre los musulmanes y cristianos llevaron a que, en 1502, los reyes dieran el ultimátum: la

La Iglesia sin duda jugó un papel importante. Al respecto, Demetrio Mansilla Reoyo, afirma que la reconquista preocupaba a los papas desde mediados del siglo XI y, desde entonces, Roma empieza a intervenir en los “negocios de la Iglesia española”; sin embargo, con quien estrecha relaciones es con el reino de Castilla, el más poderoso pero también el que se había inclinado hacia la búsqueda de la unificación.¹¹ Desde el pontificado de Alejandro II (1061-73) y después con Gregorio VII (1073-1085), su objetivo es apoyar a los reyes castellanos para hacer frente y terminar con la lucha interna y la segmentación territorial de la España invadida. Cuando Fernando III sube al trono, la península no había logrado la unidad política tan necesaria para el avance en la reconquista y el territorio seguía dividido en monarquías que se disputaban las victorias y el imperio; sin embargo, de los cinco reinos de entonces, (León, Portugal, Aragón, Navarra y Castilla) el más consolidado y pacífico era el del futuro santo rey. Sin duda, el favoritismo pontifical había rendido frutos.

En la segunda mitad del siglo XII, cuando se debilita el poder de los monarcas castellanos y hay enfrentamientos entre los territorios cristianos, los pontífices -desde Celestino III (1191-1198) hasta Honorio III (1216-1227)- se dedican a promover las alianzas entre los reinos y lograr su pacificación. El reinado de Fernando III corresponde a este período en el que la intervención de la Santa Sede en las campañas contra el Islam se reduce a la aplicación de medidas proteccionistas. Cerca al inicio del reinado del futuro santo (1217-1252), en 1218, se expide una carta que él mismo solicita, en que se toma “bajo especial protección” al monarca y su reino, y se autoriza la aplicación de censuras canónicas contra los que se rebelaran. El apoyo pontifical fue fundamental para legitimar el gobierno del rey y consolidar las movilizaciones de reconquista, pero la iniciativa contra los sarracenos, según Mansilla, se debe atribuir a Fernando III. Para la expedición hacia el sur, en 1224, el rey reúne en Burgos a los nobles y señala la conveniencia de enfrentar a los musulmanes aprovechando, por un lado, la división de los árabes y, por otra, la paz de su reino. Honorio III “le felicita por haber empezado la Reconquista” y

conversión o el abandono del país. Adeline Rucquoi, *La historia medieval de la Península Ibérica*, México, El Colegio de Michoacán, 2000, p. 241.

¹¹ Demetrio Mansilla Reoyo, *Iglesia castellano leonesa y curia romana en el reinado de San Fernando*, Madrid, Consejo superior de Investigaciones Científicas, Instituto Francisco Suárez de Teología, 1945, p. 42.

se limita a concederle la protección de Roma, que hace extensiva a su familia y reino, como bandera contra los nobles y demás monarcas que se le opusieran.¹²

Así las cosas, la reconquista no podría equipararse con la idea de cruzada. Sin embargo, la Iglesia había tomado parte en la financiación de las empresas hispanas y los pontífices, aún en el caso de que no fuera producto de su iniciativa, comulgaban con la idea de asumir a la reconquista con el carácter de cruzada y se habían sujetado, desde antes del reinado fernandino, a las disposiciones o requerimientos de los reyes. Cuando el tributo del vasallaje fue insuficiente para solventar los gastos de la guerra, los monarcas castellanos imponen a la Iglesia “donativos de guerra”; para la Batalla de las Navas, por ejemplo, el clero aportó la mitad de las rentas eclesiásticas.¹³ Durante el reinado del futuro santo, Honorario III cede el tributo de las tercias eclesiásticas, es decir, que autoriza al monarca el cobro de las dos novenas partes de la décima correspondiente a la rentas de los bienes de la Iglesia.¹⁴ El apoyo continúa con Inocencio IV. Mansilla encuentra en los registros vaticanos una bula (15 de abril de 1247) concediéndole al monarca la facultad de invertir en las empresas guerreras los bienes destinados a las iglesias.¹⁵ Al parecer, se refiere a las tercias que, según Adeline Rucquoi, se autorizan en ese año de 1247, cuando se acercan las operaciones hacia la reconquista de Sevilla.¹⁶

Los reyes castellanos de la reconquista, logran beneficios que, si bien tenían un carácter temporal, llegan a universalizarse con la conquista de las Indias y Granada, en el siglo XVI. Además de las medidas de recaudo, Fernando III obtiene del papado otra concesión más: el Patronato Real. Este derecho, posteriormente, se amplía al de Patronato Universal cuando es reclamado por los reyes Católicos, para los nuevos territorios conquistados. Su origen está relacionado con la toma de Córdoba en 1236:

Gregorio IX, en parte como premio a la sangre derramada por los cristianos y a los trabajos realizados por San Fernando y en parte también como estímulo para el futuro, le concedió, a ruegos del Monarca castellano, facultad extensiva también a sus

¹² *Ibid*, pp. 7, 11, 14, 19, 36, 43, 45-47.

¹³ *Ibid*, p. 53

¹⁴ Adeline Rucquoi, *op.cit*, p. 343.

¹⁵ *Ibid*, pp. 53, 56, 57.

¹⁶ *Ibid*, p. 343.

sucesores, de poder presentar al Ordinario del lugar cuatro prebendados, para la obtención de los beneficios de la catedral cordobesa... Un poco mas tarde (12 de septiembre 1237)... A petición de Fernando III concedíale facultad de poder presentar por vez primera al Obispo diocesano los rectores todos de las Iglesias que reconquistasen de los musulmanes.¹⁷

Se debe entender que las prerrogativas se iban alcanzando al ritmo de los avances en las campañas con la consabida restauración de las sedes católicas la cual fue especialmente significativa en tiempos del futuro santo rey.

Con esta particular idea de cruzada, los papas estimularon a quienes colaboraran en la empresa de conquista concediéndoles indulgencias: “Cuando el Rey Santo, con el auxilio de D. Rodrigo, proyectaba la gran campaña andaluza...el Papa procuró equiparar a los cruzados españoles con los que iban a los Santos lugares y otorgarles las mismas indulgencias, siempre que personal o mediante bienes y dinero colaborasen en la empresa de la Reconquista”.¹⁸ De manera que, aunque en sentido estricto la reconquista llevada a cabo por Fernando III no se puede asociar con las cruzadas, el apoyo pontificio otorgado, tanto por recaudo, como por los beneficios espirituales para los combatientes que defendían el cristianismo, le daba todo el carácter. Si tenía tal carácter, es decir, el de “guerra santa” desde el siglo XII, como afirma Rucquoi,¹⁹ para cuando el rey levanta su espada, ya se había consolidado la ideología de cruzado: quien diera su vida, o bienes, por la causa, conseguía la salvación. Para el futuro santo rey, siendo quien lideraba los movimientos, la esperanza de alcanzar nuevos beneficios, entre ellos la gloria eterna, debió tener tanto peso como el ideal de unidad nacional que había heredado.

La ideología de conquista, por otro lado, se venía alimentando por una serie de estrategias discursivas contra oriente propagadas por la Iglesia. Desde que se inicia la reconquista, a los monarcas hispanos les movía el temor infundido y manipulado por el clero a través de la imagen negativa de los invasores: “los musulmanes fueron presentados como los ‘secuaces’ de una ‘infame secta’, herejía difundida por el ‘hijo de Satanás’, Mahoma y sus seguidores como los ‘enemigos de la Fe’, seres depravados e impuros, de sangre negra, infieles y desleales, enviados por Dios para castigar a los españoles por sus

¹⁷ Demetrio Mansilla Reoyo, *op. cit.*, p. 89.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 58.

¹⁹ Adeline Rucquoi, *op. cit.*, p. 283.

pecados; era necesario combatirlos y convertirlos...”.²⁰ Manejo que, como bien se conoce, llega a tierras americanas siglos después; me refiero a él cuando trato el caso de los idólatras de la Sierra Gorda queretana.

Bajo el concepto medieval, los reyes hispanos se identificaban como los elegidos para destruir a los que habían sido señalados como los “enemigos de la fe” y así definieron su función: la reconquista era una misión divina. Fernando III, como cualquiera de ellos pero, además, como descendiente de los visigodos y representante castellano, el reino favorito de Roma, lleva con gran convicción el estandarte como intermediario de Dios en la tierra. Cuando su nombre llega a América, la idea no ha sufrido mayores modificaciones; los reyes no dejan de asumirse como responsables de la conversión y aplican su ideología de conquista a los que no comulgan con la fe católica. La imagen fernandina que llega a la Nueva España, transmite la esencia de ese mensaje.

Desde otro punto de vista, esa situación privilegiada de los reyes medievales, entre Dios y los hombres, ponía en dependencia al clero y, ante los cruzados, le restaba importancia pues su intervención no era indispensable para alcanzar los beneficios espirituales o la gloria eterna: “De hecho y los textos legales del siglo XIII lo recordaron, el rey es el representante de Dios en su reino y es responsable ante Él tanto de sus clérigos como de sus seglares. La transmisión del poder, de origen divino, se hace en provecho sólo del monarca, quien, en su reino, dispone de lo temporal y de lo espiritual, no reconociendo la autoridad del papa sino en materia de dogma”.²¹ Desde esa perspectiva, resulta clara la “sumisión” del clero y el éxito de las medidas contra los bienes de la Iglesia que he mencionado, así como otros alcances en materia religiosa. Fernando III, interviene en la administración de justicia en asuntos de fe como el caso de los herejes con quienes fue implacable en el castigo: en su tiempo, algunos fueron ejecutados y otros mandados a la horca o quemados vivos.²²

²⁰ *Ibíd*, p 319.

²¹ *Ibíd*, p. 337.

²² La herejía albigense se difundió en Francia en el XII y principios del XIII y repercute, aunque en menor medida, en la Península. Demetrio Mansilla Reoyo, *op.cit.*, p. 149. En las representaciones fernandinas se trata el tema de la quema de herejes. Tal es el caso de una pintura del siglo XVIII, de Valdés Leal, ubicada en la iglesia del convento de San Pablo en Sevilla en la que aparece el santo portando un haz de leña y dispuesto a dar inicio al ritual, ante el tribunal de la Inquisición. El anacronismo en el tratamiento es patente,

La posición de intermediación entre Dios y los hombres, da cabida a otras decisiones en materia religiosa. A diferencia de sus acciones contra la herejía, Fernando III permite la coexistencia entre las culturas musulmanas, judía y cristiana, y la iglesia, aún a su pesar, no logra imponerse ante la política del rey en relación a la permisibilidad en sus costumbres religiosas y civiles. Sin perder de vista el motivo económico que movía el interés en conservar la mayor parte posible de la población en los territorios conquistados,²³ de alguna manera, no hay que dejar de lado que esta decisión- tan alejada de los intereses eclesiásticos e inexplicable por la profunda devoción religiosa- tenía sus antecedentes.

Desde el siglo X, los reyes cristianos se habían mostrado benevolentes con los hebreos por la falta de pobladores y los servicios que prestaban en industria comercio y finanzas y, por su parte, los musulmanes perseguidos habían sido acogidos en los reinos cristianos, como vasallos.²⁴ No es extraño, entonces, que Fernando III permitiera y propiciara la convivencia pacífica. Aunque la iglesia permanecía vigilante e intentó impedir ciertas prácticas, el monarca fue determinante en su posición ante la libertad en los usos y costumbres; no sólo seguía los pasos de sus antecesores, sino que no podía escapar a su pasado. Había heredado las costumbres visigodas, por un lado, pero también tenía presente, como la mayoría de los castellanos, esa cultura oriental que causaba fascinación por las formas de expresarse en el vestir, en la decoración, y a través de su literatura.

No es gratuito que Fernando III sea llamado el “*Rey de las tres religiones*” y que su sepulcro lleve sobre el manto regio, el epitafio en latín, hebreo, árabe y castellano que alude a su gobierno conciliador. Es claro el reconocimiento público, cuando a su entierro (1252) acude una multitud integrada por personas de las tres culturas que incluía, por supuesto, a los que ya le consideraban santo.

Este reconocimiento, por otro lado, lejos de beneficiarlo en el camino a la

pues, el primer auto de fe de la Inquisición española corresponde a 1481. Rafael Cómez Ramos, *Andalucía y México en el renacimiento barroco*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991, (Estudios de Arte y Arquitectura), p. 102. Fernando III muere en 1256.

²³ Aunque este factor no fue determinante en la mayoría de los territorios reconquistados por la Corona de Castilla porque, o bien estaban poco poblados- salvo Murcia- o, como en el caso de Andalucía, fueron abandonados por sus antiguos habitantes. José Ángel García de Cortázar, *op cit.*, p.169.

²⁴ Demetrio Mansilla Reoyo, *op cit.*, p. 139.

canonización debió ser contraproducente ya que la actuación del futuro santo no había sido del gusto del papado. Al compararla con la de su primo, el rey Luis IX de Francia²⁵- el cual resulta importante mencionar por su cercanía como cruzado y porque, como se verá, se le ha relacionado y confundido con San Fernando en las representaciones novohispanas- es posible entender el porqué se dilata su elevación a los altares. Mientras Fernando III fue permisivo, la actitud del futuro San Luis, conocido como “perseguidor de los judíos”, fue implacable.²⁶ Siendo contemporáneos, la canonización de Fernando III tarda cuatro siglos mientras que la de su primo se lleva a cabo en 1297, pocos años después de su muerte (1270).

A este punto ya se vislumbran varias de las causas que pudieron afectar la canonización de Fernando III. Una canonización que difícilmente se inclinaría hacia un monarca cuyo mérito, abanderado como causa cristiana, se confundía con los intereses dinásticos por la recuperación de territorios nacionales, y cuyas medidas desafiantes iban en detrimento de la economía y poder de la iglesia. Quizás no interesaba escuchar al clero hispano, que había divinizado una lucha pero que seguía supeditado a la supremacía del poder regio, y poco cercano a los intereses de Roma.

Además de estos antecedentes particulares, es importante analizar el tema desde un contexto más amplio, es decir, desde las políticas que Roma impuso a los procesos de canonización, como determinantes en la aceptación o rechazo de los candidatos. Para entender el caso de San Fernando, tanto en un sentido como en otro, retomo algunos de los aspectos tratados en el libro *La santidad controvertida*, escrito por Antonio Rubial García.²⁷

En relación a los factores que impidieron la canonización, hay que tener en cuenta las modificaciones que se dan en los siglos cercanos a la muerte del rey. El autor señala que, a partir del siglo XI y hasta el XV, Europa sufre una serie de cambios y, entre estos, se transforma el concepto de santidad dando cabida a otro tipo de santos. Varios fueron los beneficiados, entre ellos, los laicos: reyes que luchaban por adherir nuevos fieles a sus territorios cristianos, nobles, burgueses y reinas que seguían las “virtudes monásticas

²⁵ La madre de Fernando III, era hermana de Blanca de Castilla, quien casó con Luis VIII de Francia.

²⁶ *Ibíd*, pp. 146,147.

²⁷ Antonio Rubial García, *La santidad controvertida*, México, Universidad Nacional de México; FCE, 1999.

de castidad y ascetismo”. Aunque algunas de las condiciones favorecían al futuro santo, como el que la realeza y la nobleza se mantienen como fortaleza en el camino a la perfección, las virtudes aplicables a la vida monástica, incluyendo la práctica de una vida austera, no formaban parte de su historia. El hecho de que los nobles o reyes rechazaran o renunciaran a los bienes materiales hacía más notoria la virtud ya que el optar por una vida de privaciones (a diferencia de los pobres, quienes debían aceptar su condición) hacía a tal decisión un acto “heroico”.²⁸ Ese tipo de heroísmo no era el que identificaba a San Fernando como para facilitarle la canonización mientras que sí, retomando el caso de San Luis, se ajustaba a su historia de vida caracterizada por su inclinación a abandonar el lujo, por su humildad y acciones para con los pobres.

Las virtudes, por otro lado, eran consideradas tan importantes como los milagros: “el culto popular prefería venerarlos (a los santos) por sus milagros; y de hecho fue esa actitud...la que propició que entre 1200 y 1500 la difusión del culto a los santos fuera más amplia que nunca”.²⁹ El milagro más difundido en relación a San Fernando es la aparición y dictado de la Virgen en vísperas de la toma de Sevilla y, por tanto, esta ciudad es en la que se concentra la devoción popular; una limitante, que sitúa a San Fernando en desventaja frente a otros candidatos que tuvieron una mayor difusión.

La devoción sevillana, una de las fortalezas de Fernando III, además, se vio afectada por nuevos controles y restricciones. A diferencia de lo que se venía practicando a partir del siglo V, señala Rubial García, en que para ser canonizado bastaba la devoción popular y la aceptación del obispo, en tiempos de Fernando III, la decisión recae únicamente en el pontífice:

En el siglo XIII las Decretales de Gregorio IX postularon, como parte del derecho canónico, que sólo el Sumo Pontífice tenía la potestad para elevar a una persona a culto público y se mencionaban los dos pasos a seguir en el proceso: la beatificación y la canonización...no bastó la fama popular para iniciar el proceso, ya que fue necesario que los obispos y los reyes solicitaran la apertura mediante cartas.³⁰

²⁸ *Ibíd*, p. 25, 26,30.

²⁹ *Ibíd*, p. 33.

³⁰ *Ibíd*, p. 32.

Los controles papales y los cambios en los conceptos de santidad, en definitiva, no favorecieron la canonización de Fernando III. Los intereses de Roma estaban centrados en mostrar a hombres virtuosos, con vidas ejemplares caracterizadas por la humildad, el desprendimiento de los bienes materiales, los milagros y, de preferencia, con la presencia del martirio. La devoción y profunda religiosidad del monarca, los relatos sobrenaturales, su lucha por la defensa de la fe no fueron suficientes; quizás no respondía, en toda su magnitud, a las necesidades de Roma; no se ajustaba a la nueva visión del canonizado.

A partir de la segunda década del siglo XVI se da un giro que favorece a las canonizaciones españolas. Aunque hay mayor control, incluso en las manifestaciones populares de culto,³¹ los santos se convirtieron “en uno de los recursos más eficaces de la contrarreforma” y España, como “defensora del papado” frente al protestantismo, en la elegida de Dios. Este ambiente alienta la devoción a los santos, la veneración de sus reliquias y lugares de culto y, aún mas, es en el periodo comprendido entre 1622 y 1758 cuando España es favorecida: de 41 santos, 17 eran españoles: “La mayor parte de los canonizados pertenecían al clero regular masculino (mendicantes y jesuitas), aunque había también algún obispo secular, un rey, una reina, y unas cuantas religiosas”.³² Cuando fue canonizado Fernando III en 1671, en el periodo de Clemente X (1670- 76), hubo 5 canonizaciones de las cuales 3 fueron para España.

¿Pero las canonizaciones tenían todas que ver con esta posición que se había ganado España, en su papel dentro de la contrarreforma? ¿Qué caracterizaba a los canonizados? Habría que considerar los cambios en el manejo del concepto de santidad, el tipo de virtudes que debían acompañar al candidato y la posición frente a los eventos sobrenaturales. En el siglo XVII las condiciones impuestas a la santidad, y que fueron difundidas por la literatura hagiográfica, señalaban “una infancia y una adolescencia virtuosas, con mortificaciones, devociones, éxtasis y visiones propias de los adultos”; mientras que, para los procesos de canonización, se impone “pureza doctrinal, intercesión milagrosa y virtudes heroicas”. Las virtudes ya no fueron vistas como efectos sobrenaturales sino como “signos de lo extraordinario y maravilloso” y “se exaltó al

³¹ Al subir al trono Urbano VIII, incluso, cualquier texto relacionado con santidad, milagros, revelaciones, debía pasar por el filtro de la Sagrada Congregación de Ritos. *Ibíd*, p. 37.

³² *Ibíd*, p. 43.

hombre de acción más que al hombre contemplativo, al hombre virtuoso más que al hombre milagroso.”³³ Con estas condiciones, ya se podía identificar al futuro santo rey.

Otro aspecto que favorece la canonización fernandina es el relacionado con la incorruptibilidad del cuerpo. Los santos, afirma Rubial García, “parecen seguir vivos después de su muerte pues sus cuerpos son exhumados, manipulados, exhibidos y trasladados varias veces de lugar. Su cuerpo muerto, y los objetos que han estado en contacto con él, confieren la potencia divina y, aún fragmentados, son una muestra de la continuidad de su presencia en la tierra”.³⁴ La exhumación de los restos del futuro santo rey se lleva a cabo en 1668 y el cuerpo fue hallado incorrupto. Con este hecho, ya considerado milagro, se iniciaron las gestiones para su santificación que no tardó sino tres años.

El 14 de mayo de 1729 se hace el traslado de los restos de San Fernando a la nueva urna en la capilla real de la catedral de Sevilla con un imponente acto que muestra el reconocimiento de los devotos y del clero. Junto a la urna que lo resguarda, se perpetúa el mensaje que muestra la fidelidad a los contenidos de la época y la integridad entre la magnificencia del santo y la ciudad que ha sido, desde siempre, fiel a su devoción:

Aquí yace el Rey, muy honrado Don Fernando, señor de Castilla y Toledo, de León, de Galicia, de Sevilla, de Córdoba, de Murcia y de Jaén. El que conquistó toda España. El más leal, el más verdadero, el más franco, el más esforzado, el más apuesto, el más granado, el más sufrido, el más humilde, el que más teme a Dios, el que más le hace servicio; el que quebrantó y destruyó a todos sus enemigos, el que alzó y honró a todos sus amigos y conquistó la ciudad de Sevilla que es cabeza de toda España...³⁵

Esta exaltación, el logro por la canonización y el énfasis en la importancia de Sevilla en el contexto hispano son aspectos que podrían entenderse como logros políticos frente a la difícil situación económica de España y, particularmente, de esa ciudad a la que le haría bien calmar los ánimos con el reforzamiento de una imagen propia que beneficiara a la de Andalucía, deteriorada por la caída de su poder económico.

³³ *Ibíd.*, p. 39,40.

³⁴ *Ibíd.*, p. 41.

³⁵ Fernando Chueca, *La catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991, pp. 36,37.

Por otro lado, habría que pensar en el papel que este santo podía jugar como difusor del mensaje cristiano al ser proyectado a América cuando, como en el caso de la Nueva España, todavía en el siglo XVII y aún en pleno siglo XVIII seguían sin control poblaciones de indígenas tan rebeldes como los de la Sierra Gorda queretana, y tan difíciles de conquistar como los moros. San Fernando, como lo venía haciendo Santiago Matamoros, representaba la destrucción de los infieles y mostraba la rudeza de la Iglesia hacia los que se resistían a la conversión. La nueva imagen del recién incorporado conquistador espiritual y defensor de la fe, se exportó rápidamente hacia el Nuevo Mundo.

En este espacio he referido los hechos que considero permiten contextualizar al personaje que estudio, en su papel como monarca, como conquistador, y en su relación con el papado. Como presentaré más adelante, la imagen que llega a América no se aparta de la concepción medieval, así que, las representaciones novohispanas mantienen el doble carácter: conquistador de almas infieles y rey. Como se verá, el logro de la canonización-clave para el desarrollo de la imagen fernandina- es la respuesta de Roma a los intereses y problemática de la monarquía, hecho que se corresponde con una iconografía que manifiesta el énfasis en el aspecto regio sobre el sagrado.

II ICONOGRAFÍA Y SIMBOLISMO ENTORNO AL REY SAN FERNANDO EN ESPAÑA. LAS REPRESENTACIONES SEVILLANAS

La obra plástica y, particularmente, la iconografía fernandina hispana han sido de poco interés para los historiadores del arte. De tratarse, el tema se reduce a menciones cortas y esporádicas. El único estudio que puede considerarse como significativo es la tesis de Adelaida Cintas del Bot publicada en 1991 con el título, *Iconografía del rey San Fernando en la pintura de Sevilla*.¹ La autora hace la recopilación de las obras pictóricas y grabados que se encuentran en Sevilla y divide el *corpus* por temas. El libro resulta de gran trascendencia para el investigador no sólo porque se refiere a las obras de la ciudad donde se concentró la mayor producción artística sino por las referencias históricas y literarias. A lo largo del presente capítulo sólo retomo los casos que considero relevantes de su texto; sin embargo, he incluido el total de las imágenes mencionadas por la autora, sintetizando la información en el Cuadro I que presento en el Anexo. Cintas del Bot no contempla las esculturas ni las obras que se encuentran en otras ciudades de España, de manera que, se puede decir, que no hay un estudio completo sobre las representaciones fernandinas. Las referencias al trabajo escultórico, que aparecen en esta tesis, provienen de las alusiones casuales que he encontrado en diferentes textos.

Por otro lado, las publicaciones que recogen iconografía asociada a santos, en lo que se refiere a la fernandina, no en todo sentido coinciden. Louis Reau,² alude al manto real, corona y cetro, y como atributos, señala una llave alusiva a la toma de Córdoba y al lema: *Dios abrirá, el rey entrara*, y una estatua de la *Virgen*, de marfil. Por su parte, Héctor Schenone, menciona los tres primeros elementos y la imagen de la *Virgen*, a la que señala como *Nuestra Señora de las Batallas*; las llaves las relaciona con la toma de Sevilla y agrega el orbe y el león, símbolo de España.

¹ Adelaida Cintas del Bot, *Iconografía del rey San Fernando en la pintura de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, (Arte Hispalense 54), 1991.

² Louis Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, Tomo III, “Iconographie des Saints”, París, Presses Universitaires de France, 1958, p. 493.

Frente a la falta de consenso, me propongo dar cuenta de los atributos y programas iconográficos más frecuentes. Parto de los orígenes y me centro en dos situaciones que considero rectoras para entender el manejo de las representaciones y el mensaje simbólico que se proyecta a la Nueva España: la canonización y la toma de Sevilla.

1. Orígenes de la iconografía fernandina

Las obras más significativas que permiten entender el desarrollo del primer evento iconográfico y simbólico asociado al santo en su mayoría fueron realizadas, o se encuentran, en Sevilla, centro devocional de San Fernando. La mayor producción artística surge a raíz de su canonización, en 1671, aunque los elementos iconográficos más empleados y con los que se lo ha identificado con insistencia, aparecen en el XIV y continúan, incluso, hasta el XIX.

Las primeras representaciones del santo se originan en la época en que vivió y reinó, es decir, en el siglo XIII. A este período atribuye Reau una escultura en piedra ubicada en el claustro de la catedral de Burgos, en la que el rey aparece de pie. La imagen, anota el autor, tiene como intención glorificarlo a través de una de sus fundaciones. De Sevilla, Cintas del Bot ³ menciona dos pinturas procedentes de este siglo, aunque ambas desaparecidas: una, cercana a 1224, que se ubicaba en el convento de San Francisco, en la cual el rey aparecía de rodillas y con la corona en sus manos, acompañado de su esposa y su hijo Alfonso X y flanqueado por la Virgen y San Mateo. La otra imagen, que pertenecía al convento de San Clemente, mostraba al monarca sentado con la espada en la mano derecha y, en la otra, portando el globo con las armas de Castilla y León.⁴ En ésta última, Fernando III lleva los elementos que se mantienen a lo largo de los siglos como constantes en la iconografía fernandina.

La ciudad de Sevilla conserva dos representaciones que siguen este modelo del

³ Para mayores datos y descripción de las obras que menciono en este espacio, ver Cuadro I. La información y una parte de las fotos, han sido tomadas del libro ya mencionado de Cintas del Bot; de ahí la referencia a la página que aparece en el Cuadro. En caso de haber foto, en el texto aparecerá la letra F.

⁴ Adelaida Cintas del Bot, *op cit.*, pp. 45, 46

monarca en posición sedente y con los atributos mencionados: el *Pendón real* (F1), bordado en la primera mitad del siglo XV, y un óleo de mediados del siglo XVI, *San Fernando entre dos maceros* (F2), ubicado en el Real Monasterio de San Clemente de Sevilla,⁵ en el que aparece el rey flanqueado por dos maceros que portan en sus dalmáticas el escudo del reino. Tanto en el pendón como en la pintura, el monarca sostiene la espada erguida en la mano derecha y, en la izquierda, el globo dividido en cuadrantes que representan los reinos de Castilla y León. La corona y la indumentaria aluden a su condición regia, mientras que el nimbo resplandeciente (del pendón) y la aureola (del óleo) hacen referencia a su santidad. Este aspecto es especialmente significativo, pues aún no había sido canonizado; sin embargo, resulta justificable dado que la devoción popular por el rey se inicia desde el siglo XIII⁶ y, de cualquier manera, para cuando se realizan estas dos representaciones se puede decir que hay una “aceptación” no oficial de la santidad fernandina. Cabe mencionar, que el lienzo de *San Fernando entre dos maceros* rinde homenaje a quien fuera fundador del convento, Fernando III “el santo”, y fue una de las obras que se utilizaron como prueba de la veneración del rey, antes de solicitar su canonización. De manera que, si bien los elementos iconográficos que señalan la condición regia corresponden al siglo XIII, los que aluden a la santidad están presentes, por lo menos, desde el Siglo XV.

De principios del siglo XIV, proviene la descripción correspondiente a una imagen del santo que manda a elaborar Alfonso X, hijo de Fernando III, para decorar el sepulcro familiar de él y de sus padres en la catedral de Sevilla. Cómez Ramos, al referirse a la Virgen de los Reyes, quien preside el lugar, hace la transcripción que ha tomado de la *Memoria sacada de un libro de Hernán Pérez Guzmán que fue escrito en la Era de 1303 a. :*

Los que quisieren saber de cómo están honerados el Rey dn Fernando , el bueno, Santo, que ganó a Sevilla, y la Reyna da. Beatriz su muger, y el Rey dn Alfonso su fijo, en la Capilla de la noble Santa Iglesia de Sancta Maria de Sevilla, y de las

⁵ El convento fue fundado en el siglo XIII, (ca. 1255). La datación de la obra fue tomada de: Enrique Valdivieso González y Alfredo Morales, *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991 p. 23.

⁶ Reau Louis, *op. cit.*, p. 493.

Noblezas de Oro, y de Plata, e de piedras preciosas, aquí lo ofran...

Ellos están figurados assi como un Estado de home ante la Imagen de Santa María do están las sus Sepulturas; todos cubiertos de Plata a señales de castillos, de Leones, e de Águilas, e de cruces, que están ante los Reyes e ante la Reyna, primeramente está la Imagen de Santa María (...) E están delante de la Imagen de Santa María mas a viso Tres Tabernáculos todos cubiertos de plata, todos en par figuradas en Castillos y de Leones y Águilas, e de Cruces, en que están las figuras de los Reyes a la mano izquierda de la Imagen de Santa María en su Siella.

E está el buen Rey Dn Fernando en su Siella asentado. E está la Reyna Da. Beatriz a la otra parte asentada en su Siella e son las Siellas cubiertas de plata.

E estando los tres vestidos manchos pallotes e Sayas de Baldoque; e dicen que tiene vestidos sus paños Camisas paños menores; e tien el Rey D. *Fernando*⁷ una corona de oro con muchas Piedras preciosas; e tiene en la mano una Pierteiga de plata con una paloma, y en la otra mano izquierda una manzana de oro con una cruz.

E está enmedo el Rey D Fernando su Padre sentado en su Siella de Plata, E tiene en la cabeza el rey Dn Fernando una corona de oro de todas Piedras Preciosas como las sobredichas; E tiene en la mano derecha una Espada tiene por arrás un Rubí que es tamaño como un huevo y la Cruz de la Espada una Esmeralda muy verde. E los que quieren guarecer del mal que tienen besan en aquella espada son luego guaridos. Tiene en la mano izquierda la Bayna de la Espada en que están engastonadas muchas Piedras Preciosas...

E están todos tres asentados en sus Tabernáculos asentados en sus Siellas de Plata; e están delante de ellos las sus Sepulturas todas de Plata cubiertas; e arden delante de ellas de día y de noche seis Cirios..e de noche quatro Lámparas de Plata. E todo esto gobiernan seis homes; y dicen y de cada Siete Capellanes Misa; E todo esto se paga cada Año de la renta de la Tienda que son quarenta mil maravedis.⁸

Si se toma en cuenta la descripción, junto con la posible equivocación que ha hecho notar Cómez, respecto al cambio de nombre de San Fernando (que aparece en cursiva) por el de Alfonso X, resulta que el santo tendría en una mano la espada desenvainada, y en la otra, la vaina y quien llevaría el globo “manzana de oro” sería, precisamente, su hijo. De manera que, este elemento no es exclusivo al santo como tampoco, dado este ejemplo, se había definido como constante. Alfonso X, muestra el dominio sobre los reinos como algo propio a la dinastía, “todos en par figuradas en Castillos y de Leones y Águilas, e de Cruces” pero también se apropia del elemento simbólico que lo significa. Asigna a su

⁷ El autor aclara que en el original decía San Fernando pero debía decir Alfonso.

⁸ Papeles del Conde del Águila T. 51, Archivo Municipal de Sevilla, en Rafael Cómez Ramos, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1979, pp. 93, 94.

padre, como objeto primordial la espada, mediadora entre el santo como protector del mal, y la devoción popular: “Elos que quieren guarecer del mal que tienen besan en aquella espada son luego guaridos.” Alfonso X deja claro su lugar como actual soberano mientras que a su padre lo aproxima a lo sobrenatural dando respuesta, a través del poder milagroso de la espada, a las inquietudes populares.

Alfonso X, sin embargo, no siempre manejó esa iconografía. En el Escudo de Armas de Sevilla el monarca quiso perpetuar la figura de su padre a la manera de las primeras imágenes en las que aparece el rey sedente con la espada y en globo. Esta representación, según Cintas del Bot, fue reproducida en el lienzo, *Escudo con las armas de Sevilla (1750-60)* (F3), elaborado por Juan de Espinal, pero el artista incluye a San Isidoro y San Leandro, quienes fueron incorporados a partir del siglo XV.⁹ La autora interpreta la presencia de los santos obispos sevillanos: la posición sedente, dice, los relaciona con su función de asesores y miembros del consejo de Fernando III; la mirada dirigida al espectador, con la de protectores del pueblo. En una variante realizada a mediados del siglo XVII, hay un manejo diferente, pues los santos (que, junto con el rey, aparecen de pie) miran al monarca en señal de obediencia y respeto.¹⁰

Aún con ejemplos aislados, se puede considerar que el uso del globo y la espada en la iconografía fernandina, se originan en el siglo XIII y que se mantiene a lo largo de los siglos. Alude al dominio de los reinos de Castilla y León, simbolizado por el globo, con o sin divisiones y a la lucha por el control de los territorios, representada con la espada en alto. Pero el período de la canonización promete el desarrollo de una iconografía más cercana e identificada con el santo y, aún desde el período previo al evento, comienza a gestarse el cambio.

2. El rey como santo. De Fernando III el Santo, a San Fernando

2.1 El proceso de canonización. La imagen oficial y la *Vera Effigie*.

⁹ Adelaida Cintas del Bot, *op. cit.*, p.74.

¹⁰ El hecho de que los obispos sevillanos aparezcan de pie indica, agrega la autora, su apoyo al rey en las batallas. *Ibid.*, pp. 74,75.

Antes de que la canonización de Fernando III fuera aprobada en Roma, su condición de santo ya se insinuaba en las representaciones y era objeto de culto. La devoción popular lo había consagrado siglos antes y su imagen era venerada en espacios tanto religiosos como cívicos, públicos y particulares. Así lo confirma un testimonio, fechado en 1651, y transcrito por Amanda Wunder: “es cosa común, y constante, que el retrato e imagen de dicho siervo de Dios Rey don Fernando está pintada en diversas partes de esta Ciudad (Sevilla) y en muchas casas particulares con diadema y resplandores de santo”.¹¹ No hay referencia sobre las características y antigüedad de las imágenes o si se relacionan, o no, con la aparición de la imagen oficial fernandina como santo. Sin embargo, se pueden señalar dos aspectos: por un lado, la perseverancia e importancia de la devoción popular que se había mantenido firme a lo largo de cuatro siglos pues, desde su muerte, las imágenes del rey se integran al culto y aparecen tanto en casas de nobles como en las de otros particulares;¹² y, por otro lado, la presencia de la imagen como santo en el ámbito religioso que, como se vio, ya se había integrado desde antes de ser reconocida formalmente su santidad.

La primera imagen oficial de Fernando III, como santo, aparece en 1630 gracias a las gestiones que realiza el licenciado Bernardo del Toro a quien, Felipe IV, designa para obtener el permiso correspondiente en Roma. El autor de la imagen original se desconoce, pero se sabe que la estampa fue grabada por Claude Audran el Viejo (F4).¹³ El rey aparece en un escenario regio con el cetro sobre la mesa. Viste con armadura y capa de armiño; porta corona, la espada y el globo. Le acompaña una inscripción agradeciendo a Dios su conquista. La referencia a su santidad está presente en la aureola y en la inscripción que insinúa la devoción popular y la anhelada canonización: “*Fernando III, rey de España, llamado santo...*” Aún cuando se alude al rey como santo, la imagen acentúa su calidad de rey conquistador.

¹¹ Testimonio del Dr. Jerónimo Alfaro de la Cuesta (Diciembre 9, 1651) en ASV, Riti 1108, fol. 109 v, en Amanda Jaye Wunder, “Search for Sanctity in Baroque Seville: the Canonization of San Fernando and the Making of Golden-Age Culture, 1624-1729”, Dissertation, Doctor of Philosophy. USA, Princeton University, Noviembre, 2002, p. 92.

¹² Adelaida Cintas del Bot, *op. cit.*, p. 78.

¹³ *Ibid*, p. 78.

En fechas cercanas interviene Zurbarán, aunque parece desconocer el concepto de santidad pues no incluye en sus obras la -ya oficial- aureola. Es el caso del *San Fernando* (1630-35) (F5) ¹⁴ que se encuentra en el retablo Mayor de la iglesia de San Esteban en Sevilla, en el que presenta al monarca de pie y ataviado como caballero del siglo XVII, con media armadura, terciada por un manto atado a la cintura, greguescos, gorra y penacho de plumas. El rey aparece con pelo largo, perilla y bigote. En la mano derecha lleva la espada erguida y, en la otra, el cetro. En el *San Fernando sentado* (F23), copia elaborada en su taller que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, mantiene las características y actitud caballeresca y, al igual que en el mencionado lienzo, el monarca sostiene la espada a la altura de la cintura y toma el cetro con la mano izquierda. La obra Zurbaranesca se reduce a algunas copias o variantes que – en estos casos, como en los ejemplos que pondré más adelante- responden más a su estilo que a un aporte a la iconografía fernandina. Al igual que la imagen oficial, no logró imponerse; sólo la canonización va a permitir una representación más identificada con el rey como santo; pero no será este artista quien dé la pauta. ¹⁵

La transición y evolución de la imagen de Fernando III el Santo, hacia San Fernando, está relacionada con el proceso de canonización que se inicia con una serie de visitas que la Catedral de Sevilla promueve en 1628. Estas visitas, estudiadas por Amanda Wunder, ¹⁶ tenían como propósito inspeccionar los lugares donde se decía que había representaciones del rey, para determinar si se trataba de imágenes de devoción o de superstición. Se debía verificar que la obra llevara el nimbo, la inscripción con la palabra “santo”, y constatar si el rey estaba representado junto a los canonizados. Por la información que presenta la autora se sabe que el informe señalaba ejemplos en los que el rey aparecía acompañado de santos, como en el caso de la Catedral y el Ayuntamiento, y “con diadema y resplandor”.

¹⁴ Respecto a la autoría y datación de este lienzo- y la de los otros del retablo- no hay consenso; sin embargo, la mayoría de los autores consideran que es de Zurbarán. Cintas del Bot, lo asume como “obra de Zurbarán y de su taller” *Ibid.*, p. 82. En el catálogo de obras del artista, elaborado por José Gudiol, aparece registrada- aunque con fecha posterior (1641-58). Julián Gállego y José Gudiol, *Zurbarán 1598-1664. Biografía y análisis crítico*, , Barcelona, Edic. Polígrafa, 1976, pp. 106, 320.

¹⁵ Más adelante retomo el trabajo de Zurbarán con el tema de la Rendición de Sevilla.

¹⁶ Amanda Wunder, *op cit.*, pp. 66,69, 71,72.

Después del primer reporte, la Catedral impulsa nuevas visitas para confirmar la existencia del culto a Fernando III. En las efectuadas en 1649 y 1651, se cuenta con la presencia de dos pintores: Bartolomé Esteban Murillo y Francisco López Caro, quienes debían efectuar el registro de las obras- tanto escultóricas como pictóricas- y datarlas, con el fin de demostrar la antigüedad del culto. Los artistas también debían realizar copias para ser enviadas a Roma como parte de la documentación.¹⁷ La primera serie de visitas, se dirige a la catedral sevillana con el propósito de inspeccionar el cadáver del rey y las reliquias e imágenes que se encontraban en la capilla de los Reyes. En una segunda ocasión, se hace la inspección de obras en la Alhóndiga, el Ayuntamiento y varios conventos, entre estos, el de San Francisco. Wunder no incluye mayores datos sobre la información que arrojó el reporte de obras -quizás debido al “lenguaje vago” que utilizan los artistas- pero se sabe, que al destapar el féretro de Fernando III, el cuerpo se halló incorrupto y que, en la iglesia de Santa María la Blanca, había un altar pintado con las representaciones del rey, Santa Ana con la Virgen y San Pedro y San Pablo. La autora también refiere testimonios que se incluyeron como pruebas de la antigüedad de la devoción. Uno de ellos fue tomado mientras realizaban la inspección a la Alhóndiga, cuando dos parroquianos mayores declararon, bajo juramento, que sus padres llamaban santo a Fernando III, y que cerca de su imagen, entronizada y con rayos de santidad, colgaba una lámpara.¹⁸

Este tipo de testimonios y el reporte de obras basado en los informes de los artistas, fueron enviados a Roma, en 1652; las copias solicitadas a los artistas no se anexaron a la documentación “para evitar retrasos”.¹⁹ Se desconoce si llegaron a realizarse, pero lo importante es que este proceso hacia la canonización permitió a los artistas el registro visual y, quizás, como señala Wunder, realizar bocetos de las obras.²⁰ En el caso de Murillo, debió servir, como importante antecedente para la realización de la *Vera Effigie* del santo.

¹⁷ *Ibíd*, p.70.

¹⁸ Amanda Wunder, *op cit.*, pp. 86, 109.

¹⁹ *Ibíd*, pp. 87, 99.

²⁰ Wunder hace esa suposición al referirse a Murillo. *Ibíd*, p. 145.

Cuando se acerca la canonización de Fernando III y la correspondiente celebración, se encargaron obras del rey: en pintura a Murillo y en escultura a Roldán y se les autoriza ver el cuerpo en busca de una representación cercana al personaje.²¹ Pero, ¿qué tanto podían acogerse a esa imagen los artistas? Es poco probable, si hacemos caso a la descripción que hace el Dr. Gaspar Caldera de Heredia, en 1668, transcrita por Amanda Wunder. El médico señala que el cuerpo estaba entero y con la piel completa “cutis vera” y la cabeza “como la de un hombre muerto, cubierta toda, y la frente y alto de ella con su cutis y algunos pelos en ella, y los párpados de los ojos enteros. La boca abierta con sus labios, aunque enjutos y secos, y mucha parte de sus dientes en ella...la facie de rostro no está ni fea ni hermosa, sino con un color pálido y mortecino”.²² La visión de los artistas, por su parte, debía encaminarse hacia la proyección de una imagen devocional. Así que la pregunta sería: ¿Hasta qué punto, esa imagen cadavérica se refleja en sus obras? Por ahora, interesa resaltar el caso de Murillo, a quien se acredita como el autor de la *Vera Effigie* del rey.²³ Si bien el artista pudo tener acceso a esa fuente visual, también tuvo la oportunidad de ver a detalle las obras fernandinas que se habían elaborado hasta el momento. Pero ¿De dónde se inspira para realizar el retrato de San Fernando? No hay consenso al respecto.

En esta obra, titulada, *Efigie de Fernando III* (ca.1671) (F6), Murillo retrata a Fernando III de tres cuartos, mirando al espectador, con capa de armiño, espada, el orbe sin las divisiones de los reinos, y la aureola. Enmarca la figura en un medallón y coloca algunos *Putti* a su alrededor. Adelaida Cintas del Bot, considera que el artista tomó el modelo del *San Fernando* (ca.1625) atribuido a Juan Castillo.²⁴ Quizás lo hizo, pero bien

²¹ *Ibíd*, p.130.

²² Diego Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Madrid, Vol. 5, (1795-1796) 1988^{re} Sevilla, p. 195, en Amanda Wunder, *op. cit.*, p.131. Esta visión contrasta con la del visitador Hipólito de Vergara quien, en 1628, describe la cara del rey como: “tan sin deformidad, que si hoy viviera alguna persona de su dichoso tiempo, le pudiera conocer infaliblemente por el rostro”. Hipólito de Vergara, *Del Santo Rey don Fernando* (Osuna, 1629), Fol.. 116-116v. Vol 5 p. 195, en Amanda Wunder, *op. cit.*, p. 147. Sin embargo, es la percepción de quien busca persuadir acerca de la santidad del rey, demostrando la incorruptibilidad del cuerpo.

²³ Según Wunder, el crédito dado a Murillo, “como el inventor original del retrato” (la traducción es mía), aparece en el libro editado por F. de la Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, que fue editado en 1671, en ocasión a la canonización. La pintura fue grabada, para esta publicación, por Matías de Arteaga y se hicieron 200 copias que fueron distribuidas en España e Italia. *Ibíd*, p.149.

²⁴ Adelaida Cintas del Bot, *op cit.*, p. 80.

pudo inspirarse en obras más tempranas (del siglo XVI). Me refiero al lienzo, ya mencionado, *San Fernando entre dos maceros* pero, particularmente, a las pinturas atribuidas a Diego de Esquivel (ca. 1599) que se encuentran en la Galería de los Reyes de España del Alcázar de Sevilla.²⁵ Las imágenes de los reyes cubren las paredes del Salón de los Embajadores y siguen un mismo modelo como se ve en ejemplo de Felipe II (F7). Tienen gran similitud con la efigie y, salvo por la aureola y los ángeles que se encuentran fuera del medallón, el tratamiento iconográfico resulta común en los dos casos. Desde este punto de vista, se puede objetar la relación mencionada por Cintas del Bot, ya que las tablas del Salón de los Embajadores fueron realizadas con anterioridad a la obra de Castillo, y Murillo, había tenido oportunidad de conocerlas muy de cerca (como también la de los Maceros) durante las visitas que realizó con el visitador Coello, entre 1648 y 1651.²⁶

De cualquier manera, a pesar de la importancia del acontecimiento y de la autoridad que le confiere ser el autor de la *Vera Effigie*, Murillo no se desprende de la imagen regia que ya había manejado antes de la canonización en el retrato de *Fernando III* (1667-68), ubicado en la cúpula de la Sala Capitular de la catedral de Sevilla. En ambas obras proyecta más la condición de rey conquistador hispano que la de recién canonizado; aún sigue representando a Fernando III, el Santo.

El proceso hacia la evolución de la imagen como santo, protagonizado por el artista, culmina con el *San Fernando* (1671) (F8) que se encuentra en la Biblioteca colombina. Con esta obra, el mensaje de santidad no se limita a la aureola, sino que se matiza con un nuevo y significativo elemento: el santo ya no mira al espectador sino hacia lo alto en actitud contemplativa. Al respecto, Cintas del Bot dice: “<<La mirada al cielo>> es un gesto... que desde Perugino en el siglo XV...va a ser utilizada para indicar al espectador que está ante <<un santo en directa comunicación con Dios >>”.²⁷ En esta

²⁵ Cintas del Bot menciona una pintura atribuida a Juan Castillo (anterior a 1630) ubicada en la Parroquia de Santa Ana de Sevilla, en la que aparece el santo rey de medio cuerpo y con la misma iconografía; de ahí el que la considere como el modelo iconográfico utilizado por Murillo. Adelaida Cintas del Bot, *op cit.*, p. 80. No hay referencia gráfica, de tal manera, que es difícil saber si se trata o no, del modelo.

²⁶ Amanda, Wunder, *op. cit.* p. 95.

²⁷ Adelaida Cintas del Bot, *op. cit.*, p. 84.

imagen aparece con los atributos ya mencionados: con el globo, la espada y coronado.²⁸ Lleva capa de armiño, coraza y medallón muy similares a los que, años antes, usara Pacheco en el *San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla* (1634) (F21). Este cobre también había sido visto por Murillo en las visitas de 1648,²⁹ lo que me lleva nuevamente a destacar la importancia de este antecedente, y el hecho que hubiera realizado bocetos de las obras que luego utilizó para elaborar las que le fueron solicitadas con motivo de la canonización de Fernando III.

2.2 La canonización y la imagen de San Fernando

Resulta difícil, desde nuestra mentalidad moderna, comprender hasta qué punto cuestiones más o menos teológicas como la proclamación del dogma de la Inmaculada o la canonización de Fernando III llegaban a apasionar al pueblo sevillano, pero no cabe la menor duda que fuera así...³⁰

Vicente Lleó, no sólo describe ese sentir que habla de la ansiedad de los devotos por ver por fin favorecida la canonización del rey sino que, además, lo compara con la Inmaculada lo cual da una idea de la magnitud del acontecimiento. Sevilla, dice el autor, estaba pendiente de las gestiones de la canonización desde que las comenzó el Arzobispo don Diego de Guzmán en 1627, así que cuando llegan las cartas remisoriales de Roma el “entusiasmo fue desbordante”.

Después de una larga espera de cuatro siglos, finalmente, se daban las condiciones para que Fernando III fuera canonizado. A las causas tratadas en el capítulo anterior, hay que añadir las de carácter económico que afectaban, en forma particular, al pueblo sevillano. Desde las primeras décadas del siglo XVII España venía en decadencia, pero

²⁸ Murillo realiza varias versiones de este tema. Una copia se encuentra en la Sacristía de la Capilla de la Virgen de los Reyes de la Catedral con “sus ojos vueltos al cielo al tiempo que con sus manos sostiene la espada y la bola del mundo como símbolo de su misión de conquista y de gobierno”. Juan Miguel Serrera, “Pinturas y pintores del siglo XVI en la catedral de Sevilla”, *La catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991, p. 428.

²⁹ Amanda Wunder, *op cit.*, p. 84.

³⁰ Vicente Lleó Cañal, “La catedral de Sevilla”, *La catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991, p.78.

Sevilla se ve doblemente afectada cuando el puerto comercial con destino a las Indias se traslada a los puertos gaditanos. Por otro lado, la población venía sufriendo una serie de desastres naturales como pestes, plagas, desnutrición que, junto con el clero, atribuían al castigo divino. Para entonces, Fernando III era considerado protector de la ciudad y su época se asociaba con tiempos mejores que bien podían volver si se le glorificaba.³¹

Andalucía perdía su supremacía y cerraba el ciclo con la llegada al poder del último descendiente de la Casa de los Austrias, Carlos II. Era necesario darle un nuevo impulso, y qué mejor que con la imagen de Fernando III pues proyectaba el poder regio pero, además, aseguraba la respuesta del pueblo que no había cesado en sus inquietudes devocionales y que siempre lo había considerado rey y santo. La monarquía, el clero, el pueblo, coinciden en intereses y lo hacen posible. Así lo hace saber Francisco de Arcos, en el *Panegyrico al glorioso san Fernando*:

Pues effe titulo (de santo) no le ha tenido effe poderoso Rey siempre? De diez y ocho años empezó a Reynar, y a publicar con fus hechos, que era Sàto. Que hiftoria antigua, ò moderna quiere invocar a Fernando, que le quite el titulo de Santo? No le llamaron el Rey santo, fino el Santo Rey, denominación, que en las tablas Sagradas haze grande diferencia; Santo primero, defpues Rey, quando no lo heredara, por Santo lo mereciera. Mas (¿) ser Santo, que Rey; porque Rey fin Santidad tiene mucho peligro; y Santidad en vn Rey, venturofisímo acierto. Siempre fe llamó Santo porque fiempre lo fue.³²

La crisis de fe y las deficiencias del gobierno monárquico en turno, sirven de marco definitivo para impulsar los movimientos necesarios para el cambio de “Rey santo” a “Santo rey”. Después de años de gestiones, dice, Ana Marín Fidalgo, llega la bula concedida por el Papa Clemente X, en que se autorizaba la tan ansiada canonización de este antecesor de los Habsburgo. En la bula, fechada el 7 de febrero de 1671, se concedía “permiso para celebrar misa y rezo con rito doble ‘al señor Rey de Castilla y León don fernando el tercero llamado el Santo’”.³³ Con fecha 4 de marzo de ese año, el teniente

³¹ Amanda Wunder, *op cit.*, pp. 1-12

³² Francisco de Arcos, *Panegyrico al glorioso san Fernando rey de España, en las fiestas que a sv cvlto hizieron sus soberanos Nietos Carlos Segundo, y Doña Mariana de Austria Monarchas de dos mundos, nuestros señores...* Alcalá, Editorial Francisco García Fernández, 1672, pp. 5,6.

³³ Ana Marín Fidalgo, *El alcázar de Sevilla bajo los Austria*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1990, p. 477.

alcaide del Alcázar D. Francisco Fernández Marmolejo dicta un auto en donde aparece la justificación para que Sevilla sea considerada el lugar de la celebración:

...aunque a todos estos Reinos toca el júbilo y regozijo con las mayores demostraciones que corresponden a su devoción, celo y obligación, viendo lograda felicidad tan deseada, a ninguna parte incumbe con más razón que a esta ciudad por auerla ganado a los moros y restituidola al culto diuino y exercicio de los Santos Sacramentos con tanta gloria de Dios nro. Señor y credito de la Nación española y últimamente ilustrándola auiendo uiuido y muerto en estos reales alcázares, mandado se enterrare su santo cuerpo en esta capilla desta ciudad donde al presente yase.³⁴

La conmemoración incluyó días de festejos, procesiones, monumentos a San Fernando y la publicación del libro, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, escrito por Fernando de la Torre Farfán y editado por la catedral de Sevilla en 1671. Los grabados que se incluyeron, permiten conocer las obras monumentales que se levantaron en torno a la celebración. A excepción del retablo Mayor, las capillas y altares se cubrieron de “efímeros retablos desbordantes de bronces y mármoles fingidos, continuándose el aparato decorativo por el Patio de los Naranjos y la Giralda, empavesada con gallardetes y banderolas.”³⁵ El monumento más espectacular, conocido como el “Triunfo”, se ubicó en medio de la nave de la Catedral Sevillana y estaba adornado con pinturas y esculturas. La obra fue realizada por Bernardo Simón de Pineda sobre diseño de Juan de Valdés Leal quien también hizo el grabado que aparece en el libro.³⁶ En este *Monumento al Triunfo* (F10, 11), aparece San Fernando de pie, llevando en una mano, la espada en alto, y ofreciendo la corona, con la otra.

Murillo, por su parte, dirige el proyecto para el retablo destinado a decorar el sagrario de la catedral sevillana, con el título *Escenografía de San Fernando, la Fe y San Clemente* (F 12, 13). Se trataba de un retablo fingido decorado con pinturas y varias esculturas de bulto.³⁷ En la obra, San Fernando se encuentra de pie junto a la alegoría de la Fe y, al frente, sentado sobre trono de nubes, San Clemente, titular del sagrario. El halo de

³⁴ *Ibíd.*, p. 477.

³⁵ Vicente Lleó Cañal, *op cit.*, p.79.

³⁶ Juan Carrete Parrondo, “El grabado y la stampa barroca”, *El grabado en España. Siglos XV al XVIII, Summa Artis*, Vol. XXXI, España, Editorial Espasa-Calve, 1988, p. 274

³⁷ Vicente Lleó Cañal, *op cit.*, p. 79.

luz que rodea la corona alude a su santificación mientras que la espada en alto y la indumentaria con armadura llevan el mensaje de su lucha y victoria a favor de la conversión.

La portada del libro de Torre Farfán (F 14) fue diseñada por Francisco de Herrera y grabada por Matías de Arteaga, quien fue el artista que más participó con las ilustraciones que se incluyeron en la publicación.³⁸ La composición muestra la inscripción que anuncia la celebración, en un pedestal sobre el que aparece un orbe atravesado por una espada; sobre éste se encuentra el santo de pie y con los brazos extendidos en diagonal. La imagen de San Fernando es similar a la del San Francisco elaborado también por Herrera, en *La apoteosis de san Francisco*.³⁹ Esta repetición del modelo conlleva un mensaje iconográfico compartido por los santos pues han alcanzado la apoteosis, es decir, “la exaltación del héroe a la categoría de dios”.⁴⁰ Pero, mientras San Francisco, a la manera de la Asunción de María, es elevado por una nube de ángeles, San Fernando, se encuentra en transición: permanece en la tierra recibiendo el reconocimiento terrenal y extiende sus brazos en espera de la glorificación divina.

Cercano a esta obra se sitúa el lienzo elaborado por Lucas Valdés Leal, *Apoteosis de San Fernando* (1687) (F16). Enrique Valdivieso, la describe así: “muestra al santo triunfal sobre las tropas musulmanas, flanqueado por dos matronas que pueden identificarse como Sevilla liberada y la Paz. En la parte superior izquierda otra matrona revestida de pontifical, con la maqueta de una iglesia en su regazo, alude claramente a la religión Cristiana, la cual extiende sobre la cabeza del santo, resplandores de santidad”.⁴¹

En definitiva, la idea triunfalista es la que pauta la iconografía fernandina de estos momentos y se aplica en otros contextos y programas iconográficos. Pocos años después de la canonización, el mensaje aparece en una variación temática que hace referencia a una de las conquistas espirituales de Fernando III: la toma de Jaén. Este lienzo, conocido como

³⁸ Juan Carrete Parrondo, *op.cit.*, p. 274, 275.

³⁹ El lienzo también es conocido, como *San Francisco recibe los estigmas* y se encuentra en la catedral de Sevilla. Jonathan Brown, lo ha datado en 1657, y lo considera, como el “nuevo modelo para la pintura sevillana... por su técnica abocetada, los colores suaves y la composición de las pose”. Jonathan Brown, *La edad de oro de la pintura en España*, Madrid, Editorial Nerea, 1990, p. 248.

⁴⁰ María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Tomo I, Madrid, Editorial Gredos, 1992, p. 219.

⁴¹ Enrique Valdivieso, *Historia de la pintura Sevillana*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 2002^{3c} (1986), p 294.

San Fernando o *Fernando III* (F17) ha sido datado por Valdivieso entre 1673-74.⁴² Muestra al rey victorioso después de ocupar la ciudad, parte de la cual se ve al fondo; aparece de pie sobre un pedestal y pisando restos de indumentaria mora. Lleva barba, corona y una aureola, apenas perceptible, que parece perderse entre nubes y ángeles; viste manto y traje real. Conserva los dos rasgos distintivos: espada y globo, pero con el carácter glorioso característico de la canonización. Este sentido, nacido en el *Monumento al Triunfo*, se enfatiza en Lucas Valdés Leal al referirlo directamente a la conquista, pero tiene una connotación amenazadora al trasladarlo hacia la destrucción de los infieles. La idea no corresponde al momento histórico de San Fernando- quien en vida permitió la convivencia de creencias y dejó a los moros seguir habitando el territorio- y se adapta al siglo XVII, período de crisis de fe. De esta pintura se hizo una variante anónima en la que se cambia la ciudad de Jaén por Sevilla, y donde se incluye la imagen de la Virgen de los Reyes, originando el tema fernandino más representado (que trataré más adelante): la toma de Sevilla.

Valdés conserva los elementos iconográficos básicos de las primeras representaciones, pero ¿qué función cumplen en ese contexto? Se podría pensar que sólo se han repetido los atributos más comunes que identifican al santo, sin embargo, al encaminar la lectura del referente iconográfico hacia el mensaje simbólico resulta que estos componentes han adquirido un nuevo significado. En el lienzo de Jaén, aparece un San Fernando de pie, victorioso, dominante, con el control sobre los moros a los que pisa simbólicamente. Ya no es necesario enfatizar sobre los territorios heredados ni la conservación de los mismos; la noción de territorialidad se centra en las reconquistas espirituales, en los territorios liberados de la invasión religiosa, en la erradicación de los infieles. Las acciones del rey -ahora santo- se justifican y encaminan hacia la recuperación de la imagen de una Andalucía que ha perdido su supremacía y que busca, a través de la apropiación de un héroe espiritual, de un representante de la monarquía, afianzarse a través del poder de la fe.

Sin duda, se hicieron representaciones del rey con atributos de santo antes de la canonización. Además de las pinturas se debieron encargar algunas esculturas, aunque

⁴² *Ibíd*, p. 281. Cintas del Bot fecha el retablo en que fue colocada, en 1690.

sólo tengo referencia de un caso mencionado por Enrique Valdivieso, quien afirma que “En el año de la muerte de Felipe IV, Juan de Pobes contrata el retablo de las Huelgas con unas “grandes estatuas de *San Fernando* y *San Benito*, de amplios hábitos con los consabidos cortes metálicos...”.⁴³ De ser esta la fecha, se habría contratado antes de la canonización, pues Felipe IV muere en 1665. Sin embargo, el detonante para la producción artística y desarrollo del mensaje de santidad, giró en torno al anuncio de la santificación. Como parte de la conmemoración de este acontecimiento, como ya he señalado, se contratan dos artistas para realizar los retratos del santo: Murillo, al cual me he referido a través de sus pinturas y, Roldán, para la obra escultórica.

Pedro Roldán, también sevillano, fue el principal encargado para realizar las tallas que iban a decorar los altares efímeros dedicados al recién canonizado. Una de estas obras, se conserva en la sacristía de la catedral de Sevilla (F18). En esta escultura, el artista sigue la iconografía ya conocida con los dos elementos característicos: espada y globo. El rey viste greguescos, gorguera y coraza; porta corona rodeada por aureola. La mirada se dirige hacia arriba, pero no parece tener la connotación sobrenatural buscada por Murillo sino que, más bien, acompaña la señal de ofrecimiento de la victoria que manifiesta con el globo en alto. Una imagen cívico-militar del rey, que poco habla de la reconocida santidad pero que, sin embargo, se constituye en el modelo a seguir, “prototipo de (una) larga serie difundida entre todas las regiones españolas”.⁴⁴

De esta obra se le encargaron a Roldán algunas copias. Juan José Martín González menciona algunas de ellas: una, en la que *San Fernando*, hace pareja con *San Hermenegildo*, fue encargada para el Templo de San Ildefonso, en Sevilla; otra, fue destinada a ocupar el retablo Mayor de la iglesia de Santiago en Carmona. Y, una tercera copia, fue elaborada para la fachada de la catedral de Jaén. En esta última, el santo rey ocupa el nicho principal: “La aceptación con la que se recibió su obra motivó que en 1677 comisionaron las esculturas situadas sobre la balaustrada. En el centro se halla San Fernando, y a los lados ocho estatuas de los Evangelistas y Doctores Máximos. Constituyó

⁴³ Enrique Valdivieso et al, *El barroco y el rococó*, Madrid, Editorial Alhambra, 1989^{1r} (1980), p. 194.

⁴⁴ *Ibid*, p. 186.

un magnífico conjunto barroco, a la italiana.”⁴⁵ Para la iglesia de los Venerables Sacerdotes, en Sevilla, Roldán realiza la última talla del santo rey, *San Pedro y San Fernando sedentes*. Las obras fueron encargadas en 1698, en ocasión a la inauguración del templo y destinadas a ocupar el coro bajo.⁴⁶

Como he comentado, no hay un estudio que de cuenta de las esculturas fernandinas así que, en las páginas siguientes, haré referencia a otras imágenes que he encontrado, para mostrar el manejo de los rasgos iconográficos. En el siglo XVII, en el convento de San Clemente se trabajan dos retablos con esculturas de San Fernando: en uno flanquea, por el lado derecho, a la *Inmaculada*, y en otro, aparece como figura central junto con *Santiago*. Este último retablo ha sido datado por Valdivieso hacia fines del siglo XVII.⁴⁷ Presenta una imagen de *San Fernando* (F 19) de pie y con los mismos atributos: la espada y el globo. Lleva corona, bigote, barba y pelo corto; viste capa, botas y coraza. El primer retablo, según el autor, es obra de Felipe de Rivas quien lo realizó entre 1639 y 1647; la autoría y fecha de elaboración de la escultura fernandina se desconoce pero, si fue tallada en fecha cercana al retablo, podría tratarse de otro caso en el que el santo rey fue incluido en este convento, antes de ser canonizado. En cuanto al manejo iconográfico y estilístico esta pieza resulta muy similar a la anteriormente descrita.

La canonización no sólo fue gloriosa para Sevilla sino para toda España y, tanto la capital como otras ciudades, se sumaron a la devoción y al culto. Un relato muy cercano, de 1672, narra la majestuosa procesión que se llevó a cabo en Madrid, dando a conocer la plenitud del acontecimiento:

Llamauan la atención efquadrones diferentes, y muchos de muficas, danças, y todo genero de regocijos, porque ningun arte, ó deftreza dexafe de trabajar en culto de quien afsi hizo a los Efpañoles luzir. Llego el Clero, que para efte dia fe conuocò todo el de la Corte, a quien coronò vn carro triunfal en que venia San Fernando con la grandeza, y lucimiento, que folo pudo quedar inferior al que tiene en la Gloria.⁴⁸

⁴⁵ Juan José Martín González, *Escultura barroca en España. 1600-1770*, Madrid, Ediciones Cátedra, Manuales Cátedra, 1983, p.176.

⁴⁶ El estofado fue realizado por Lucas Valdés. Jorge Bernal Ballesteros, *op cit.*, pp. 76, 77.

⁴⁷ Enrique Valdivieso González y Alfredo Morales, *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991, p.33.

⁴⁸ Francisco de Arcos, *op cit.*, pp. 15, 16.

Valladolid fue uno de los lugares de celebración y, para algunas capillas de la catedral, fueron encargadas imágenes del santo, entre ellas, una de Alonso de Rozas:

La canonización del rey Fernando III el santo, en 1671, puede ser considerada un triunfo de la casa real de España. Las catedrales se apresuraron a disponer de efigies del rey santo. Alonso de Rozas hizo la de la catedral (de Valladolid) que se colocó en la capilla de los Santisteban y que tomó desde entonces esta advocación...⁴⁹

Además de esta escultura, el artista realizó otra imagen para el retablo dedicado al santo que se encuentra en una de las diez y seis capillas de la catedral de Palencia;⁵⁰ la “escultura de San Fernando es similar a la (de la) catedral de Valladolid. Aparece ya logrado un tipo escultórico del rey ascendido a los altares, con arnés, capa, espada y corona”.⁵¹ Estas obras pueden estar emparentadas con la que realiza José de Rozas para la iglesia de San Bartolomé de Astorga. Martín González menciona que en el año 1705 se le paga al artista la elaboración de cuatro imágenes una de las cuales es una escultura de *San Fernando* que “responde a un tipo originario de Valladolid, como ejemplifican los que hay en las catedrales de esta ciudad y de Palencia. El culto al rey San Fernando, tras su canonización, motivó el encargo de tales figuras. Todas las piezas son de mérito discreto.”⁵²

Casi un siglo después de canonizado, el nombre de San Fernando seguía ocupando nuevos espacios. En la capital hispana, el 12 de abril de 1752, se funda la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: “Fue colocada bajo el patrocinio de San Fernando, en atención a un rey virtuoso y protector del espíritu, pero al final de cuentas un rey de España, y eso reforzaba el carácter regio de la institución”.⁵³ De este período son también las esculturas que Juan Domingo Olivieri, realiza para el retablo mayor del templo de las Salesas reales de Madrid⁵⁴ y la de la fachada del Palacio Nacional de Madrid, que se reconstruyó tras el incendio de 1734; el santo rey aquí aparece junto a emperadores y

⁴⁹ *Las catedrales de Castilla y León*, José Javier Rivera Blanco (Coord. de textos), España, Editorial Edileasa, 1992, p. 195.

⁵⁰ El retablo fue elaborado por Juan de Medina Argüelles, entre 1677-1679. *Ibid*, p. 139.

⁵¹ Juan José Martín González, *op cit.*, p.104.

⁵² *Ibid*, p.78.

⁵³ *Ibid*, p. 402.

⁵⁴ *Ibid*, p. 404.

otros reyes de España.⁵⁵

Mas allá de la producción artística, que ocupa tanto espacios religiosos como cívicos, el movimiento que surgió a raíz de la canonización dio una identidad a la imagen. Sin embargo, en el caso de la escultura, por lo menos en lo que se refiere a la figura exenta,⁵⁶ el énfasis sigue dirigiéndose hacia el “Rey santo” mientras que, en la obra pictórica, hay un mayor desarrollo y acercamiento hacia la imagen de “Santo Rey”. A los primeros elementos que, hasta el momento, identificaban más a Fernando III como rey hispano, es decir, la espada y/o el orbe, se incorporan símbolos dirigidos hacia la imagen del santo rey que se desea proyectar. A raíz de las obras efímeras que se realizaron por la canonización, al concepto de santidad que aparecía tímidamente desde épocas tempranas, se integra el de triunfalismo en una imagen regia más dirigida hacia lo sobrenatural, dando un sentido propio a las representaciones o, si se quiere, mas dirigido a lo sagrado.

Por otro lado, el mensaje triunfal, retomado en la obra de Jaén realizada por Lucas Valdés, muestra al héroe, guerrero protector de los ideales religiosos, que ha heredado la misión divina de acabar con los infieles que seguían invadiendo territorio andaluz. La esencia del mensaje, fincado en la imagen de San Fernando como reconquistador espiritual y misionero de Dios- así como la de rey santo, de Roldán- no tarda en entrar a América.⁵⁷ La presencia y expansión del culto fernandino, fueron autorizados desde un principio, e incluyó a todos los territorios conquistados por España y, por lo tanto, a las Indias:

...Da la Cabeça de la Iglefia N. S.S. Padre Clemente Dezimo licencia, para que llamemos Santo à Fernando, para que goze el culto inmemorial, que ha tenido...Effe à gozado por centenares de años, y effe dà licencia para que fe efienda a todas las Coronas de Efpaña: y para que en todas las Iglefias del dominio de nueftro Rey, y Señor Carlos Segundo fe celebre como Santo: ...Aquello que tenia en Seuilla de Culto, y reuerencia, quiere fu Santidad, que lo goze en Flandes, en Indias, Nápoles, Milan, Sicilia, Cerdeña, Cataluña, Valencia, Aragon y Caftilla...⁵⁸

⁵⁵ Enrique Valdivieso et al, *El barroco y el rococó, op. cit.*, p. 218.

⁵⁶ Más adelante, anoto algunos cambios con el tema de la *Toma de Sevilla*.

⁵⁷ Hay ejemplos de la llegada del tema de la *Toma de Sevilla*, a Nueva Granada y Nueva España, en el mismo siglo XVII, como mostraré más adelante.

⁵⁸ Francisco de Arcos, *op. cit.*, p. 8.

En Nueva España, el nombre de San Fernando aparece ligado a las misiones que llevarían la evangelización al lugar donde todavía, al igual que en la Sevilla del siglo XIII, seguían rebelándose grupos de infieles: la Sierra Gorda queretana. La imagen triunfalista y amenazadora, de la Sevilla moderna, funcionaba en los momentos de crisis de fe mientras que, en los países del Nuevo Mundo, podía responder a la necesidad de la conquista espiritual.

3. El santo como Conquistador de infieles

3.1 La Toma de Sevilla y la Virgen de los Reyes

Quizás el tema más representado y representativo sobre San Fernando, sea el relacionado con la toma de Sevilla. Las varias imágenes, tanto escultóricas como pictóricas, aluden al año de 1248 cuando Fernando III, después de siglos de conquistas turnadas entre Árabes y españoles, hace la entrada triunfal a la ciudad acompañado por un numeroso clero, mientras 100 mil musulmanes huyen a África.⁵⁹

...quando entró en la Ciudad de Seuilla en publico hizo fu triunfo gloriofo, en la forma que dizen fus historias: à 22. de Diciembre fue fu entrada, dia en que celebraua Seuilla la Translación de fu grande Arçobifpo, amante de nueftro Rey , San Ifidoro, el año de 1248. Ivan delante en vna procecion bien ordenada tolas las Milicias en hileras, con galas, que compufó fu deuocion, y ricos defpojos, que ganaron al enemigo ropiendo el ayre, y alegrando tierra, y Cielo los clarines, pifanos, y tambores repitiendo faluas, que con fus truenos hazian dulçes lo que en la hostilidad los tuvo atemorizados; tremolaban fus vanderas vatiendolas a la memoria, y reuerencia de quien les di tan alegre dia. Segualos el Clero, y multitud de venerables Sacerdotes, que acompañaron para afsiftir al exercito, venciendo con fus sacrificios, y oraciones al enemigo, como las milicias con fus armas: Profeguian los Obifpos, que vinieron à hallarfe al lado del Rey, y air cantando el *Te Deum laudamus*, que entonó Fernando en agradecimiento de tan importante, como felicifsimo fuecfo: acompañaban a la Serenifsima Reyna de los Angeles, que puesta en vn viftofo, como rico carro de plata caminava dando nuevos

⁵⁹ Jean Descola, *Historia de España*, Barcelona, Editorial Juventud, 1973 ^{3e} (1963), p. 149.

regozijos, y gozos a los Fieles, que poftrados en las calles con clamores, y lagrimas de alegría daban à fu Mageftad las gracias, porque los pufo a vnos en libertad, y a otros en tan Noble, Religioso y Celeftial trofeo, reconocidos humildemente a fu dueño y Autor de lo que veian, y admiraban.⁶⁰

A la entrada de Sevilla se encontraba el cadí Axafat, quien entrega a Fernando III las llaves de la ciudad que hoy se custodian en la catedral. Una de ellas, de hierro, con la siguiente inscripción y caracteres arábigos: “Permita Alah que dure eternamente el imperio del Islam” y la otra, de plata y de otros metales preciosos, lleva como inscripción: “Dios abrirá; el rey entrará”. Esta última leyenda pudo ser grabada, posteriormente, “por los judíos para adular al santo Rey”.⁶¹ Después de la entrega de la ciudad, la comitiva se dirige a la mezquita previamente “purificada” por el obispo Gutierre, “y colocado el carro triunfal que conducía a la Imagen de Nuestra Señora de los Reyes a modo de trono, y ante un altar portátil”,⁶² se ofició la misa y San Fernando oró agradeciendo su victoria. En la mezquita, hoy catedral, el monarca deja las otras dos imágenes de la Virgen que siempre le acompañaban en sus campamentos: la de la Sede y la de las Batallas.

El rey tenía una profunda devoción mariana, pero la advocación favorita, y con la que mayormente se lo relaciona, es con la que hoy se conoce como la Virgen de los Reyes (F 20);⁶³ a ella le atribuye el monarca - y la devoción popular- el éxito de la toma de Sevilla. Durante el sitio a la ciudad, previo a la negociación y entrega, Fernando III desaparece. En la explicación que da al ejército, sobre la causa de su ausencia, ya se anuncia el carácter sagrado del evento, según se deduce de las palabras de Nuñez de Castro: “Es verdad que me llevaron secretas inteligencias a Sevilla, pero el trato no ha sido con hombres, sino con Maria Madre de Dios, a cuyo poder deberéis presto el descansar dentro

⁶⁰ Francisco de Arcos, *op. cit.*, pp. 15, 16.

⁶¹ Socio del Apostolado de la Prensa, *Vida de San Fernando, rey de España, op.cit.*, 1912, p. 94.

⁶² *Ibid*, p. 95.

⁶³ La pieza original se encuentra en la capilla real de la Catedral. Mide 1,76 m. Es imagen de vestir con mascarilla y manos policromadas. Tiene cabellera de hilos de seda y cuenta con un “artilugio escapular para movimiento”. El Niño mide 0,64m. También es una imagen de vestir de madera y articulado; lleva talladas y policromadas, cabeza, piernas y pies, al igual que la virgen. José Hernández Díaz, “Retablos y esculturas”, *La catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991, p. 224.

de Sevilla, gustosos de los prolijos afanes de este sitio”.⁶⁴ Mientras el rey oraba por la conquista, dice el autor, la Virgen se le aparece y le anima a continuar la empresa bajo la protección de una imagen que había quedado oculta en los muros de la ciudad: <<En mi imagen de la Antigua, de quien tanto fía tu devoción, tienes continua intercesora; prosigue que tú vencerás>>.

El futuro santo, guiado por un ángel, se encamina hacia Sevilla y atraviesa la ciudad sin ser visto hasta llegar al lugar donde se hallaba, tras un muro, oculta la imagen. Al milagro le acompaña la llegada de refuerzos desde Córdoba; se negocia la capitulación y la entrega de la ciudad.⁶⁵ Este evento en la vida del santo, difundido a través de la literatura fernandina, funciona como testimonio de fe y se asume como uno de los episodios religiosos más significativos de la ciudad. La intervención mariana confiere a la toma un carácter sobrenatural y es a la Virgen de los Reyes a quien se dedica la victoria. Como buena parte de la información que tiene que ver con las devociones del rey a santos y vírgenes está fundamentada en la tradición y la fe de sus seguidores. De igual manera, se entiende el origen divino de la escultura que deposita Fernando III en la purificada mezquita, y que él mismo había mandado a elaborar:

La forma de esta sagrada efigie, según consta por tradición recibida, fue idea del Santo Rey Don Fernando; represéntosele en un éxtasis de su fervorosa oración con gran gozo en su espíritu; deseó hacer objeto de los ojos a la que lo había sido de su imaginación; llamó diferentes artífices... desveláronse en hacer una copia, pero entre muchas ninguna salió parecida... Sentía con extremo el Rey no poder deber a sus manos el reducir a bulto el ejemplar, pero consólose el cielo, enviándole dos ángeles en forma de hermosos mancebos que...se ofrecieron a cumplirle su deseo... (a los tres días) encontró el sagrado bulto, como si hubiera vaciado el molde la idea de su entendimiento. Halló la imagen, pero desaparecieron los artífices, con que reconoció haber sido ángeles, y con este nombre veneró a la que hoy llaman de los Reyes.⁶⁶

A más del origen sobrenatural de la imagen, hay quienes han buscado esclarecer su procedencia pero sin mayores éxitos. Hernández Díaz habla de dos imágenes, original y

⁶⁴Alonso Núñez de Castro, *op.cit.*, p. 180.

⁶⁵ Socio del Apostolado de la Prensa, *op. cit.*, pp. 79- 81, 91.

⁶⁶ Alonso Núñez de Castro, *op. cit.*, pp. 198, 199.

copia, a las que se puede atribuir origen francés por donación de San Luis a su primo Fernando III. Para otros estudiosos las obras pudieron ser elaboradas en algún taller itinerante de franceses en tierra andaluza o ser de manufactura castellana. La incertidumbre respecto a su procedencia contrasta con la “certeza” sobre el origen de su advocación y veneración popular que se atribuyen al santo. De ahí el que sean llamadas esculturas fernandinas.⁶⁷

La Virgen de los Reyes es la patrona de Sevilla y uno de los personajes más característicos en la iconografía del santo rey. La primera vez que aparece relacionada con el santo es en 1514, en el altar que elabora el gremio de los sastres levantado para el día del Corpus Christi.⁶⁸ A partir de ahí, se ha perpetuado la relación sobrenatural de esta advocación en los temas fernandinos que se desarrollaron sobre el histórico acontecimiento.

3. 2 Rendición y entrada a la ciudad de Sevilla

El primer registro de obra que se tiene sobre la toma de Sevilla, según Cintas del Bot, es el grabado que realiza Alonso de Cartagena en 1460 con el nombre *Entrega de las llaves de Sevilla*, de donde parte el tipo iconográfico de San Fernando a caballo recibiendo las llaves de la ciudad. El otro modelo se origina en la pintura sobre cobre, *San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla*, (1634) (F21), que el cabildo de la catedral encarga a Francisco Pacheco. En la obra se aprecia la ciudad en la que sobresalen la Giralda y la catedral. El rey santo aparece de pie apoyando su mano derecha en el cetro. Dirige la mirada hacia la Virgen de los Reyes- que se encuentra en la parte superior del cuadro- a quien parece ofrecer el triunfo con la palma de la mano izquierda hacia arriba. Frente a él, Axafat de rodillas, lo mira entregándole las llaves de la ciudad sobre una bandeja. Fernando III, aparece coronado y con nimbo; con pera y bigote, pelo corto. Lleva coraza, gorguera, greguescos y calcetas tomadas por tirantes; porta capa, y cadena. Esta caracterización del

⁶⁷ José Hernández Díaz, *op. cit.*, pp. 199, 221.

⁶⁸ Adelaida Cintas del Bot, *op. cit.*, pp. 49,50, 53.

rey, en lo que toca a indumentaria y facciones, llega a generalizarse a través de las obras que se hacen con motivo de la canonización y, principalmente, con Roldán quien la aplica en escultura.

En el mismo año en que Pacheco elabora esta pintura, Zurbarán realiza *La rendición de Sevilla* (F22), con tratamiento compositivo cercano a algunas obras que abordan temas similares como *La rendición de Breda* de Diego de Velásquez o *La rendición de Juliers* de José Leonardo, fechadas entre 1634-35. En el tema sevillano,⁶⁹ el monarca también aparece de pie pero, a diferencia del cuadro de Pacheco, mira hacia Axafat; no incluye la aureola ni a la Virgen de los Reyes, e incorpora a militares y personajes del clero, entre estos, San Pedro Nolasco y San Raimundo de Peñafort, fundadores de la Orden de la Merced.

La representación de Fernando III, en cuanto a posición e indumentaria, es semejante a la de Pacheco, pero Zurbarán agrega la gorra y el penacho de plumas acentuando la condición de caballero del siglo XVII. Este aspecto caballeresco caracteriza a los retratos fernandinos que realiza el artista - así como a aquellos que se le han atribuido y los que salieron de su taller. En el catálogo de obra que realiza José Gudiol⁷⁰ aparecen varios ejemplos que llevan el nombre *San Fernando*: uno, se encuentra en el Museo del Ermitage; otro, pertenece a la Fundación Rodríguez Acosta de Madrid. Una copia de éste último, fue atribuida a Zurbarán por María Helena Gómez Moreno quien la describe:

(El rey viste) traje militar de la época de Felipe III, y los anchos greguescos acuchillados, lo que no arguye fecha temprana en la pintura, sino un deseo de dar carácter arcaico a la indumentaria, tal como el propio Zurbarán hizo en el Emperador de la Apoteosis de santo Tomás y en el lienzo de Guadalupe,...La media armadura es de tipo del siglo XVI, guarnecida de granjas labradas en oro, semejantes a las que visten varios personajes de la serie de retratos de las Descalzas Reales ... Completan tan rica indumentaria, una gorra de terciopelo carmesí oscuro ceñida por pequeña corona de oro y rematada en el penacho de pluma ... El rostro, poco expresivo, es moreno y alargado, luciendo erguidos bigotes y pera, y los cabellos castaños cuelgan hasta los hombros.⁷¹

⁶⁹ Pertenece a la colección del duque de Westminster.

⁷⁰ Julián Gallego y José Gudiol, *op.cit.*, pp. 94,260.

⁷¹ María Helena Gómez Moreno, "Dos zurbaranes inéditos", *Archivo Español de arte* # 146-147. Sección Varia, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1964, p. 199. La obra pertenece a la Colección Gómez Moreno.

El catálogo también registra el *San Fernando* (1630-35) (F5) de la iglesia de San Esteban en Sevilla, descrito en páginas anteriores, en el que el monarca es representado con indumentaria y atributos semejantes a la obra, ya mencionada, *San Fernando Sentado* (F23); en ambos casos, lleva armadura y, sobre ésta, el lienzo terciado. Vale señalar, el uso generalizado del término armadura o media armadura para denominar la parte que protege el torso del rey el cuál es válido en estos casos; sin embargo, en el ejemplo de la colección Gómez Moreno (al igual que en Roldán y Pacheco) parece tratarse más de una coraza, es decir, de un tipo de armadura en cuero con hebillas y correas.⁷² En lo referente a los atributos, Zurbarán representa al rey con la espada desenvainada y erguida (como en los ejemplos mencionados al inicio de éste párrafo) o, bien, enfundada y apoyando una mano en el pomo; en la otra mano, porta el cetro, o se apoya en él. En este caso, podría resultar más apropiado el término de bengala usado por María Helena Montero.⁷³ En algunas representaciones, Fernando III lleva una pequeña corona dentada; en ninguna, aparece con aureola.

Retomando las obras de Pacheco y Zurbarán, respecto al tema de la toma de Sevilla, hay que destacar otras coincidencias iconográficas. Axafat aparece con traje real y entrega, casi complaciente, las llaves de la ciudad. Si se toma en cuenta que las pinturas se hicieron en el mismo año, se puede pensar que se basaron en la misma fuente, aunque es difícil decir de cuál se trate. Los artistas comparten un mensaje similar en que se muestra a Fernando III como el rey pacifista que logró la convivencia entre los moros y los cristianos en Sevilla. El carácter conciliador que manejan parece coincidir con el período de elaboración de las obras pues fueron realizadas antes de que la santidad del rey se oficializara. A partir de la canonización, como mostraré, el mensaje toma otro giro.

Otro tema que se representó en relación a la conquista de Sevilla, fue el referente a la entrada triunfal. En 1682, Juan de Valdés Leal realiza una pintura al temple en la reja del coro bajo de la iglesia del monasterio de San Clemente titulada: *San Fernando entrando a*

⁷² Real Academia española. *Diccionario de Autoridades*. Tomo I. Edic. Facsímile, Madrid, Gredos 1990, pp. 393, 589.

⁷³ *Ibid.*, p. 19. Bengala es la “Antigua insignia de mando, semejante a un bastón o un cetro”. María Moliner, *op. cit.*, p.368.

Sevilla (F24). La obra está muy deteriorada pero se alcanza a ver al santo de pie, con corona, y resplandor; bigote y perilla. Lleva capa de armiño sobre la armadura. Le acompañan personajes del clero y, en la parte superior izquierda, aparece San Clemente sobre trono de nubes. Cintas del Bot relaciona esta obra -por tener “idéntica composición”- con la pintura efímera *Procesión* que se hizo para decorar el *Monumento al Triunfo*, en la que aparecen:

... el pueblo, ministros y prelados, presididos por el monarca que portaba en su mano una antorcha encendida. Le antecedía la imagen de la Virgen de los Reyes en andas llevada a hombros por sacerdotes. Se completaba con la inscripción: <<Non nobis domine/non nobis; sed domini tuo>> tomada del *Salmo* 113:<< No a nosotros, Yahvé, no a nosotros, sino a tu nombre da gloria>>. ⁷⁴

En el *San Fernando entrando en Sevilla* se alcanza a apreciar un templete que podría ser el que lleva a la Virgen de los Reyes en andas. El rey lleva en la mano derecha el cetro, y en la otra no se distingue si porta un estandarte o sólo se apoya sobre la espada. Cualquiera de las dos posibilidades estaría más relacionada con el tema de la *Procesión* y la celebración, que con la antorcha que señala Del Bot, cuyo uso es más indicado para las escenas que aluden a los autos de fe o quema de los herejes en los que participó el rey, pero que corresponden a otro episodio de su vida.

El tema y una imagen similar de Fernando III fueron trabajadas por el hijo de Valdés Leal. Lucas Valdés, realiza un lienzo llamado *Entrada de San Fernando en Sevilla* (F 25,26) que se ubica en la iglesia de la Magdalena del convento de los dominicos de San Pablo en Sevilla. En esta obra el rey lleva en la mano izquierda el cetro sobre el que se apoya y, en la derecha, porta una tea encendida- no una antorcha- al igual que lo hacen otros personajes del clero. Es posible pensar que, padre e hijo, colocaran los mismos atributos al rey y se inclinaron por llevar el mensaje sobre la fastuosidad del evento y la importancia de la participación del clero, más que la idea amenazadora que connota la antorcha. La obra de Lucas Valdés muestra a plenitud la celebración de la entrada triunfal, como pretexto para rendir homenaje a Sevilla, al rey, a la Virgen de los Reyes y a la orden de Santo Domingo.

⁷⁴ Adelaida Cintas del Bot, *op cit.*, p. 56.

He tratado dos variantes en el tema fernandino mas representativo donde se conjugan los componentes históricos y sobrenaturales: la rendición o toma pacífica producto de la negociación e interceccion divina (más propia a los momentos previos a la canonización) y el triunfo (que viene despues de oficializada la santidad) que debía celebrarse con todas las pompas. El mensaje triunfalista, sin embargo, no es el único que surge a partir de 1671. La toma de Sevilla da lugar a una nueva variante centrada en la imagen del rey como conquistador de infieles. La idea bien pudo originarse en el lienzo de Jaén elaborado por Valdés Leal. En esta obra, como comenté en páginas anteriores, el artista se aboca a la victoria de Fernando III sobre los moros pero el manejo de la representación connota- a más del mensaje triunfalista- la amenaza y advertencia (al pisar la indumentaria mora). Esta idea es tratada por Villabrille, medio siglo después, en la fachada que esculpe para el Hospicio de Madrid (F 27). En esta escultura, el Santo aparece de pie y lleva la espada en alto. Viste arnés y sobre éste, la capa. A sus pies, de rodillas un moro, que puede ser Axafat, y algunos cuerpos en el suelo.⁷⁵ La mano izquierda del rey empuñaba un objeto, ya desaparecido, que podría ser el cetro, o bien, la antorcha.

Aún mas significativo resulta el manejo del tema en el proyecto que realiza, en 1766, Sebastian Vander B, *San Fernando entrando en Sevilla* (F 28) para la reja de la Capilla Real de la catedral sevillana. El artista imprime el mismo carácter de conquistador a Fernando III en esta victoria pero con la variante del rey a caballo pisando a un moro. En 1773, Jerónimo de Roldán, realiza la respectiva escultura (F 29).⁷⁶ Sobre el arco de la portada se levanta San Fernando coronado, vestido con armadura y capa y con la espada en alto. En la ilustración del proyecto se aprecia la aureola rodeando la corona aunque en la escultura, al parecer, se ha perdido. Frente a San Fernando se aprecia al rey Axafat de rodillas, con turbante y corona; en una mano lleva una llave y, en la otra, una bandeja. Detrás del monarca se encuentra un moro, también de rodillas y con los brazos hacia atrás, al parecer, atado de muñecas. El santo a caballo, en estas escenas, muestra al rey como

⁷⁵ Juan José Martín González, *op cit.*, p. 377. El autor no menciona si se trata del tema relacionado con la entrega de las llaves o la toma de Sevilla.

⁷⁶ La obra esta hecha en madera y revestida de plomo. Alfredo Morales, “La arquitectura de la catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII”, *La catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991, p. 564.

soldado de fe, identidad que por tradición correspondía a los reyes como intermediarios de Dios en la tierra. El rey es representado como el conquistador espiritual que hereda la supremacía del poder regio en alianza con la salvación de una nación dividida e infiel.

No muy lejos de esta misión divina y muy cercano en cuanto a la iconografía en estas representaciones, está Santiago Matamoros: a caballo, vestido como caballero guerrero, la espada en alto y pisoteando a los moros. Enrique Valdivieso, menciona una escultura de Fernando de la Peña, en la cual aparecen ambos personajes y la relación que existe entre los mensajes que proyectan. En la iglesia de Santa Eugenia de Becerril, Palencia, dice, “...las hornacinas laterales las ocupan las imágenes de Santiago y de San Fernando, igualmente jinetes (como San Hipólito en el retablo de Támara) triunfantes ahora sobre los moros, caídos bajo los cuerpos de los caballos, cuyas patas delanteras se levantan según la consabida fórmula característica del barroco.”⁷⁷ No es raro entonces, que ambos santos hayan sido equivocadamente interpretados como ha ocurrido en algunas piezas que se encuentran en México y que trataré más adelante.

En conclusión, la iconografía fernandina se caracteriza por el contraste originado por el doble papel histórico de Fernando III: rey y santo. Estas dos facetas marcan, por un lado, la variación temática de las representaciones pero, ante todo, se enfatiza el protagonismo regio del santo en tanto elegido de Dios y defensor de la fe. Esa constante está determinada por la función político-religiosa de Fernando III y las imágenes se inclinan hacia el rey santo más que al santo rey.

En términos generales, hay atributos que se mantienen, con ligeras variaciones, a lo largo de los siglos. Según lo visto, la espada y el globo son frecuentes tanto en la obra pictórica como escultórica, aún cuando no son atributos exclusivos del santo. Las primeras representaciones, aquellas previas a la canonización, tienden a mostrarlo sentado en el trono afirmando su misión de rey y juez; posteriormente, a partir del siglo XVII, la posición es sustituida por la del santo a pie, o a caballo. La primera se relaciona con la visión triunfalista y su nueva condición de santidad, mientras que, la segunda, alude al tema de la conquista de Sevilla. Este tema es el más característico y el que da mayor identidad a la imagen fernandina y puede ser abordado desde el relato sobrenatural en que la intervención

⁷⁷ Enrique Valdivieso et al, *El barroco y el rococó*, op. cit., p. 193.

de la Virgen de los Reyes juega un papel especial, colocando a Fernando III como intermediario entre el poder celestial y el terrestre, o bien, como la conquista espiritual en que el rey santo se muestra como el soldado de la fe. A partir de la canonización se enfatiza en el carácter victorioso y heroico del personaje en alianza con la misión evangelizadora de la Iglesia y la propagación de las órdenes religiosas.

En este capítulo he resaltado los aspectos más significativos de la iconografía fernandina, tanto en su origen como evolución, y el mensaje asociado a la imagen. La caracterización y los temas representados en la obra plástica, a partir del siglo XVII, van a ser exportados al nuevo continente. Y, aunque las correspondencias se dan en tiempos y lugares diversos, los contenidos más recurrentes provienen de los episodios que he relacionado con el devenir del personaje hacia la santidad: la Canonización y la Toma de Sevilla. Los mensajes simbólicos de estos acontecimientos, propios a la Península, se registran en las obras que se realizan en el nuevo contexto social y religioso: la Nueva España.

III LA IMAGEN Y LAS REPRESENTACIONES DEL REY SAN FERNANDO EN NUEVA ESPAÑA. ICONOGRAFÍA Y SIMBOLISMO

La imagen de San Fernando, en esta tesis, es entendida no sólo como producción artística sino como referente de sentido. La intención de esta parte del trabajo, por lo tanto, es retomar el contexto político y religioso en el que surge y se desarrolla la iconografía fernandina, para entender sus características y proyección hacia la Nueva España, y explicar el papel particular del santo rey hispano dentro del nuevo contexto.

Al igual que para el caso hispano, el análisis e interpretación de las representaciones, tanto escultóricas como pictóricas, están centrados en las obras que se proyectan desde los principales polos de influencia, es decir, desde la ciudad de México y las ciudades aledañas situadas al norte y sur: Puebla y Querétaro. La mayor producción artística sobre el santo rey pertenece al siglo XVIII, pero el nombre de San Fernando llega a la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVII y, desde entonces, se realizan las primeras representaciones.

Que fe multiplicaran los Reynos, y fe mejoraran los tiempos para poner en el Canon de los Santos a vn Rey guerrero, y Beatificado.

Estas son algunas de las palabras dedicadas a San Fernando y, probablemente, las primeras en que se hace pública la imagen del santo en la Nueva España. Forman parte del sermón escrito por fray Joseph de la Vega en 1673, dos años después de la canonización.¹ Consta de 19 páginas a doble columna. Gran parte del documento es

¹ He consultado el microfilm que se encuentra en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de México. El original se conserva en Cambridge, Estados Unidos. José de la Vega, *Sermón en la solemne fiesta que la imperial corte de México, celebrò à la beatificación de San Fernando III Rey de Castilla y León en cumplimiento de la cedula de la reyna N. Señora*, Microforma, Cambridge, Estados Unidos, 199-?. En el microfilm, la fecha del documento aparece incompleta, pero en los datos registrados por la hemeroteca está datado en el año 1673.

ininteligible, sin embargo, por la reiteración de los mensajes se pueden deducir las ideas principales que hablan de esa primera imagen fernandina novohispana.

De la Vega se refiere al Rey Santo, como “valiente, humilde, piadoso, temido de los extraños, amado de los propios”, pero más que el acento en las virtudes del rey canonizado, el texto se centra en dos aspectos: por un lado, en la importancia de la autorización escrita: “Para declarar este reyno no basta de parte de la Iglesia la lengua del Papa se necesita de su pluma, porque la lengua dice pero la pluma...” Idea que se amplía al mencionar la ratificación real y que sirve para enmarcar la diferencia entre el santo rey y el rey santo:

No podía ya crecer mas en los aplausos esta Beatificación, pero busco el afecto de la Monarchia Católica modos para aumentar los cultos de su Rey nuevamente declarado por Santo, y así junto con la pluma Pontificia, que declara, la pluma Real, que celebra. Con el Breve Apostólico, que determina, la Cedula Real, que manda: Con que ya bueno. los cultos con dos plumas se celebra la beatificación con un Breve, y con una Cedula; se celebra FERNANDO como Rey y como santo: como Santo Rey con la pluma del Pontífice, como Rey Santo, con la pluma de la Reyna.²

El otro aspecto que se enfatiza es la justificación a la tardía canonización, la cual se relaciona con el espacio que se abre al culto al ampliarse el imperio español hacia América: “Dilatar la Beatificación, fue providencia de Dios que la dexo para mejor tiempo”, “De los Reyes de España en la Europa, agora se dilata su Imperio hasta la America à crecido en estos Reynos el culto de Dios será enfanchado (...) guardò Dios la Beatificación para este tiempo...”.

El sermón, en sentido general, está centrado en el carácter monárquico del personaje, no en su santidad, de manera que el culto al santo recién canonizado, o la expansión de su culto, se lee como un triunfo más regio que eclesiástico. Ese carácter aparece en las obras de arte y prevalece hasta el siglo XVIII e, incluso, puede llegar a acentuarse hacia el guerrero conquistador, expresando un mensaje amenazador, como se verá más adelante.

Desde el propio siglo XVII, esta imagen regia y de conquistador cristiano, queda incorporada a la catedral Metropolitana, en uno de los relieves tallados por Juan

² Hay que recordar que es en el reinado de Carlos II (1665-1700), último Habsburgo, pero bajo la regencia de Mariana de Austria, cuando se logra la canonización de Fernando III.

de Rojas (entre 1695-1697) para decorar los sitialos del coro alto de la sillería. El *San Fernando rey* (F30), se encuentra en el tramo oriental que está entre la reja que da al altar de los Reyes y una de las entradas. En esta sección aparecen, en este orden (partiendo de la reja): San Raimundo- San Pedro de Arbués - un obispo (?) - San Antonio Abad- San Fernando. Los santos que flanquean la imagen central, están relacionados por su lucha en contra de la herejía; y los de los extremos, españoles y terciarios, por sus campañas contra los musulmanes y en favor de la conversión.³ En el extremo sur aparece el rey santo, coronado y barbado. Viste armadura completa y está cubierto por una gran capa sobre la cual lleva un collar con medallón. Porta el globo en la mano izquierda y, en la derecha, lleva el cetro. Muy cercano en iconografía, aunque de inferior calidad, y época más tardía (siglo XVIII) está el relieve que se encuentra en el púlpito de la iglesia de la Tercera Orden de la catedral de Texcoco (F31). Las obras se asemejan en cuanto a postura, facciones, e indumentaria pero difieren porque, en esta última talla, el santo rey porta en su mano derecha la espada, en lugar del cetro. Hay algunas diferencias también en el tipo de corona (dentada/globulada) y en el collar (cruz/medallón) pero, en esencia, el mensaje sigue siendo el mismo: el poder regio en la conquista cristiana de nuevos territorios.⁴

El uso de la espada frente al cetro, marca la diferencia entre el rey/guerrero santo y el rey santo. A más de esta tipología, lo que interesa resaltar es que la función de la imagen fernandina se enmarca en la del “Rey Santo”, esto es, en aquella que el citado sermón atribuye a la “pluma de la Reyna” que “manda”, más que en la del “Santo Rey”, que está “determinada” por “la pluma del Pontífice”. Este antecedente es importante porque permite interpretar el mensaje que transmiten las obras que se realizan en los siglos XVII y XVIII, en la Nueva España. En los ejemplos que mostraré a lo largo de las siguientes páginas, parece estar muy presente el título que adjudica la Corona, mientras que el pontifical, no llega a desarrollarse. El mensaje, al igual que en los relieves de la sillería y el púlpito, se encamina a mostrar la presencia regia en los proyectos de fe.

³ Héctor Schenone, *op.cit.*, pp. 151-156, 639,671.

⁴ Cabe anotar, respecto a la talla del relieve de Texcoco, el contraste entre el trabajo del cuerpo e indumentaria, frente al rostro que le supera en calidad.

El mencionado sermón, es predicado por un fraile perteneciente a la Orden de los Mercedarios. La relación de esta orden con Fernando III queda aludida en el texto, cuando el fraile escribe sobre el papel de su fundador, San Pedro Nolasco, en la toma de Sevilla:

... bien puedo decir yo de parte de MARIA, à FERNANDO, lo que Dios a David: (cita en latin) Yo te affifti en todas tus victorias, yo firmè para fiempre tu Reyno, yo hize para el vn nombre grande, yo te di por compañero en tus lides, y por confejero en tus acciones à mi querido hijo S Pedro Nolafoo, à quien fue revelada la reftauracion de Efpaña. Quien a tu lado tremolò el estandarte de la fee fobre la mas atea Mezquita. Yo que affi fuy tu Protectora, lo ferè de tu Reyno, y de tu defendencia, para que dure a mi amparo, para que florefca al riego de mi gracia, quien acompaña al santo rey durante la toma de Sevilla.

Pero la presencia de San Pedro Nolasco en la toma no es el único aspecto que relaciona a San Fernando con los mercedarios ya que al santo se deben varias de sus fundaciones. Interián de Ayala, escribe al respecto:

Tampoco puedo pasar enteramente en silencio, el que este Santo rey fue insigne Bienhechor, y Patrono, como el que mas, de mi Orden de Nuestra Señora de las Mercedes, Redención de Cautivos. Pues habiendo libertado á las esclarecidas Ciudades de la Andalucía del yugo y señorío de los Moros, fundó, y erigió en todas ellas , con real piedad, y magnificencia, particularmente en las mas principales Conventos, y casas de mi Instituto. ⁵

Sin embargo, San Fernando es considerado como terciario ⁶ y son los franciscanos quienes dan a conocer su nombre en la Nueva España, principalmente, con la fundación del colegio de San Fernando y la erección del templo de la ciudad de México, el primero dedicado al santo que fue levantado en América.

⁵ Juan Interián de Ayala, *El pintor christiano, y erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse frequentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. Tomos I y II, Madrid, 1782, p. 220.

⁶ Héctor Schenone, *op. cit.*, p. 323.

1. El templo de San Fernando del Colegio de la Propaganda Fide de la ciudad de México

En el siglo XVII, a iniciativa de fray Antonio Jesús de Llinás, los franciscanos crean colegios y seminarios destinados a la formación de los misioneros que serían enviados a evangelizar las regiones donde aún quedaban infieles: Tamaulipas, Texas, la Sierra Gorda y parte de la Huasteca. Con la aprobación de la Congregación Romana de la Propaganda Fide se funda, en 1682, el primer instituto, el Colegio Apostólico de Misioneros de Santa Cruz de Querétaro; años después fue creado el de la ciudad de México, el Colegio de San Fernando, cuya licencia real fue concedida por Felipe V el 5 de octubre de 1733.

La iniciativa para la creación de este último, se debe a fray Fernando Alonso González, Comisario General de la Nueva España desde 1722. Aunque el fraile muere en 1734, antes de ver concluido el proyecto, a él le atribuye Jesús Chauvet, la fundación.⁷ No le fue fácil al franciscano echar a andar el colegio, que no por casualidad lleva su nombre,⁸ pues la Corte de Madrid había establecido como condición que se establecieran en conventos u hospicios, así que, con ese propósito el fraile envía a la ciudad de México a ocho predicadores del Colegio de Querétaro.

Fray Isidro Félix de Espinosa, es quizás el cronista que más cercano estuvo a la fundación del que primero fuera hospicio y después colegio de San Fernando, así como de la iglesia. Por su *Crónica de los colegios de la Propaganda Fide de la Nueva España*⁹ se sabe que para la nueva sede se adquirió la casa y huerta, propiedad del contador D. Agustín de Oliva ubicada “a espaldas del hospital de San Hipólito”. El 10 de mayo de 1731, El Dr. D. Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta, arzobispo electo de la iglesia Metropolitana de México expide la licencia para la construcción, que incluía una capilla u oratorio donde se pudieran celebrar misas “cantadas o rezadas” y demás

⁷ Fidel de Jesús Chauvet, *La iglesia de san Fernando de México y su extinto colegio apostólico*, México, Centro de Estudios Bernardino de Sahagún, 1980.

⁸ *Ibid*, p. 24. El mismo caso en que se utiliza el homónimo opera en el Hospital Real y militar de San Fernando en Jalapa, Veracruz, fundado por don Fernando Mijares y Mancebo, comandante general de la Plaza, el cual es mencionado en: Josefina Muriel, *Hospitales de la Nueva España*. Tomo II, *Fundaciones de los siglos XVII y XVIII*. México, Universidad Nacional Autónoma de México; Cruz Roja Mexicana, 1991, p. 274. De manera que no necesariamente se debe a un interés por difundir la devoción.

⁹ Isidro Félix de Espinosa, *Crónica de los Colegios de la Propaganda Fide de la Nueva España*, Washington D.C, Academy of American Franciscan History, 1964, p. 820. El original fue publicado en México por la viuda de J. B de Hoyal, en el año de 1746.

oficios: “damos y concedemos licencia para la fábrica del referido hospicio y capilla u oratorio...en donde se ha de fabricar; y para que en dicho hospicio y capilla se hagan todos los oficios y demás actos que en los demás hospicios se acostumbran.”¹⁰ Con anterioridad a esta fecha, la casa ya se había habilitado con los arreglos mínimos para ser ocupada, así que, el 29 de abril de ese año “ya compuesto de algún modo el hospicio se hizo la entrada.”¹¹ Espinosa es designado presidente del hospicio y, como predicadores, algunos frailes entre ellos Diego de Alcántara y Raimundo Castañeda.

La primitiva iglesia era de pequeñas dimensiones y modesta, por lo que se infiere de los comentarios de Espinosa. Inicialmente, incluso, no contó con ornamentos por lo que la misa se celebraba en el convento de los Padres Descalzos o en el Hospital de San Hipólito, hasta que se adaptó para cumplir con sus funciones y se puso un altar temporal “en la testera de un portal”. A pesar del precario comienzo, antes de ser bendecida contaba con una “hermosa estatua” de San Fernando.¹²

Durante el mes de mayo de 1731, “se fueron levantando las paredes de la Iglesia, todo de terrado; y antes que se concluyese la fábrica dio orden nuestro superior general para que sin falta se dedicase la pobre iglesita el día de su titular, el señor San Fernando, cuya hermosa estatua se labró a expensas de S. P. M. R”.¹³ Una semana antes de la fiesta, es decir, el 23 de mayo, la iglesia aún no se había techado. El templo se bendijo “la víspera de San Fernando” el día 29 de mayo y, al día siguiente, fue la dedicación que contó con la asistencia de importantes personajes y gran celebración: “no faltó cosa que pudiera hacer la función mas plausible” “y parecía que la dedicación del pobre hospicio quería competir con una iglesia de las mayores de México”.¹⁴

Dos meses después, Espinosa comienza a gestionar la fundación del colegio y, para septiembre, el virrey marqués de Casa- fuerte solicita la real licencia para su construcción y la de la iglesia. El 16 de noviembre de 1731, el arzobispo electo de México, Sr. D. Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta, envía la correspondiente solicitud gracias a la cual se sabe que fue en México donde se levantó la primera iglesia de América dedicada al santo: “acabada de fabricar en su nuevo hospicio, sito extramuros de esta ciudad, cuyo título y único patrón es el invencible glorioso rey y

¹⁰ *Ibíd*, p. 819.

¹¹ *Ibíd*, pp. 829, 830.

¹² *Ibid*, p. 824.

¹³ *Ibíd*, p. 823.

¹⁴ *Ibíd*, p. 824.

santo señor San Fernando. Y considerando yo por misteriosa no sólo la advocación de este pequeño templo, que hasta hoy es el primero que en ambas Américas se ha consagrado al referido santo...”¹⁵ La real cédula entra en vigencia en abril de 1734 y

... ya con esto, asegurados los generosos mexicanos de que tenían a los Apostólicos por suyos, comenzaron a explayar sus ánimos para la fábrica de la iglesia y convento; hecho todo a tanto costo, que aunque concurriesen limosnas de todo el reino, solicitadas con grandes ansias y fatigas, no eran suficientes vascer levantadas las paredes de la iglesia, y mucho menos el convento, que se halla tan adelantado de celdas, claustros y oficinas, que causa admiración a quien vio antes la suma pobreza de aquel sitio.¹⁶

Al parecer, la situación presupuestal para los nuevos edificios, gracias a las contribuciones de los mexicanos, cambió notablemente y se agilizó la construcción pues, ya para agosto de ese año, el colegio quedó “con toda formalidad”.¹⁷

En relación a la erección de la nueva iglesia, Rafael Cómez Ramos afirma que el proyecto estuvo a cargo de Jerónimo de Balbás y que pudo quedar terminada antes de 1738;¹⁸ sin embargo, no hay consenso en cuanto al período de construcción. Espinosa poco agrega al respecto y sólo se refiere a ella, nuevamente, al mencionar a fray Francisco de Jesús y Terreros, el primer guardián, cuando dice que en “su tiempo (1736-1739) quedó muy adelantada la fábrica de la iglesia”. Chauvet es más preciso, pues dice que, el 15 de octubre de 1735, tuvo lugar la bendición de la primera piedra de la nueva iglesia, “Pero el templo tardó 20 años para concluirse y sólo pudo debidamente dedicarse hasta el 19 de abril de 1755”.¹⁹ Para entonces, debió quedar terminado por completo, es decir, con la decoración interior y la portada cuya talla llegó a dilatarse por falta de presupuesto. En el libro *Iglesias de México*, se dice que aún no se había terminado el exterior del templo “pero en cambio, su gran nave fue magníficamente decorada dentro del estilo ultrabarroco...”²⁰ lo cual hace pensar que la

¹⁵ *Ibíd*, p. 829.

¹⁶ *Ibíd*, p. 832.

¹⁷ Aunque es probable que no se haya terminado, sí debió quedar listo para ocuparse, pues Espinosa comenta que, acabando su trienio, le sucedió como guardián fray, Diego de Alcántara quien dio mayor impulso al convento.

¹⁸ Rafael Cómez Ramos, *Andalucía y México... op. cit.*, p. 93.

¹⁹ Fidel de Jesús Chauvet, *o.p cit.*, pp. 42, 51.

²⁰ *Iglesias de México, Ultrabarroco. Tipos del Valle de México*, Vol III. México, Secretaría de Hacienda; Banco de México, 1924^{1re} (1980), p. 32.

iglesia se pudo haber consagrado al finalizarse la decoración interior, aún cuando quedara pendiente la fachada.

Quizás eso explique el que el año 1939 fuera el señalado para conmemorar el bicentenario de la fundación. Para entonces, se lleva a cabo la celebración y se publica un texto en forma de cuadernillo, *Recuerdo del Segundo centenario de San Fernando 1739-1939*,²¹ que fue ilustrado con una estampa (F32) en la que se aprecia el interior del templo, tan admirado por viajeros y cronistas:

El templo es suntuoso de un magnífico cañón de bóvedas, amplísimo crucero... y en su principal retablo y en todos los que adornan uniformemente tan grandioso templo, de tanta brillantez, adornos bellísimos y devotas imágenes que excede a los más de México, pocos le compiten y muy raro podrá excederle.²²

El coro de San Fernando es una de las mas (*sic.*) bellas obras que conozco en cincelado y mosaico en madera; lo juzgo superior aun a los que admiran tanto, y con razón, en las iglesias de Santa María Mayor y San Alejandro, en Bergamo...²³

En la ilustración se alcanza a distinguir el retablo Mayor donde debió colocarse la imagen fernandina tan admirada por Espinosa. El destino de esta pieza es desconocido, y el de la decoración interior, diverso. En las cartas e informes que aparecen en el archivo de Bienes Inmuebles del INAH, se registra que una parte de la sillería fue trasladada a la Basílica de Guadalupe y la otra “se usó como combustible en un baño público”.²⁴ El traslado se debió a la compra por parte de la Basílica, según afirma Chauvet, quien agrega que la sillería constaba de dos niveles y “sobre cada uno de los asientos se levanta una escultura de cuerpo entero de algún santo franciscano”.²⁵ Respecto a los retablos dorados, en el mencionado archivo se informa que, tanto los que cubrían el muro testero de la iglesia como los colaterales, fueron desmontados “por moda” en el siglo XIX. El retablo mayor, construido por el Primer Conde de Regla fue

²¹ Anónimo, México, 1939. La publicación lleva una pequeña reseña de la iglesia del colegio, y de sus fundadores, Isidro Félix de Espinosa, Diego de Alcántara, Nicolás de S José y Sandi y Fr. Gaspar Villegas. Por el anexo se sabe que las misas fueron oficiadas por los representantes de las principales provincias y ciudades: el Obispo del Arzobispado de Puebla, arzobispo coadjutor de Puebla, el provincial del Santo Evangelio, el de la Provincia de Michoacán y el de California.

²² Opiniones de Ignacio Carrillo y Pérez (1800), citadas en Fidel de Jesús Chauffet, *op. cit.*, p. 51.

²³ J. C. Beltrami, *Le Mexique*, París, 1830, en Justino Fernández, *Estética del Arte mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, 1990^{2a} (1972), p 222.

²⁴ Archivo de Bienes Inmuebles, INAH. Templo de San Fernando.

²⁵ Fidel de Jesús Chauvet, *op. cit.*, p. 68.

sustituido por uno neoclásico en 1870.²⁶ Posteriormente, en 1963, se inicia la construcción del actual, cuyo diseño se basó en el original, según litografías elaboradas en el siglo XIX, antes de ser desmontado; una de ellas debió ser la que aparece en la publicación de 1939, a la que me he referido. En ningún caso se menciona la “hermosa estatua” de San Fernando.

Además de los retablos, el interior del templo fue decorado con pinturas alusivas a la orden franciscana y, en algunas, se incluyó al santo patrono. Un lienzo lo presenta recibiendo el homenaje del papa, cardenales y doctores de la Iglesia y la ofrenda real de Europa y América que es depositada a sus pies por algunas mujeres;²⁷ otro, el *Triunfo de la Inmaculada*,²⁸ que se encuentra en capilla del Santísimo, lo muestra acompañado por papas y obispos.

En 1862, con la supresión de las ordenes religiosas, el templo fue cerrado y el convento fraccionado en casas habitación. Después, con la apertura de la calle, quedó sólo el templo y el cementerio. El 9 febrero de 1931, fue Declarado Monumento Nacional.²⁹

1.2 Fachada del templo de San Fernando

La fachada del templo de San Fernando (F33) se encuentra decorada con un relieve que hace referencia, según estudio realizado por Rafael Coméz Ramos, a *La toma de Sevilla* por el rey San Fernando, tema que ya he comentado en el capítulo anterior y que muestra la victoria del rey sobre los moros. En cuanto a la iconografía, el autor lo identifica y relaciona con la representación del grabado elaborado por Philippe Bouttats el Joven, quien lo realizó para la obra del jesuita Daniel Van Papenbroeck, *Acta vitae S. Ferdinandi*, publicada en Amberes en 1684 (F34). En esta obra, el santo aparece de pie sobre un podio, coronado y con nimbo resplandeciente. Viste coraza y manto. Lleva la espada en alto en una mano y, en la otra, el globo. Sentadas, a cada lado del santo y a la

²⁶ También el órgano. Archivo de Bienes Inmuebles, INAH. Templo de San Fernando. La información no está documentada.

²⁷ El dato y la descripción fueron tomados del Archivo de Bienes Inmuebles, INAH. Templo de San Fernando. Según me informaron en el templo, la obra se encuentra en restauración.

²⁸ Según Catálogo de Escultura CONACULTA, INAH, IIE- UNAM.

²⁹ Archivo de Bienes Inmuebles, INAH. Templo de San Fernando.

altura de sus pies, se encuentran las virtudes de la Fe y la Fortaleza. La Fama “queda en tercer plano, que cierra una exedra cuya cornisa muestra el escudo de la media luna”.³⁰

El cadí Axafat, situado en la parte inferior derecha, le ofrece al rey las llaves de Sevilla.

En la variante que se encuentra en el templo de San Fernando de la ciudad de México, hay algunos cambios con respecto al grabado que la inspiró, según describe el autor:

El podio se tornó en monte al que ascienden las llamas al tiempo que las mencionadas virtudes (Fe y Fortaleza) se separan algo del rey santo... Se destaca mas la figura de la Fama y aparecen nuevos elementos: dos angelitos que revolotean con corona y palma en las manos, así como un par de columnas con capiteles corintios coronados con globos o esferas. Estos remates parecen haber sido imaginados en función de los trofeos que culminan los extremos de la cornisa en la exedra del modelo.³¹

El cadí Axafat, que en el primer grabado llevaba turbante, en la representación de la portada lleva corona.

La idealización de la conquista de Sevilla persigue, según Cómez, la difusión de las virtudes de Fernando III y de la nobleza sevillana: “Este aspecto heroico y santo de la monarquía católica e hispana era el que interesaba resaltar... en el gran retablo en piedra (de la fachada) de la iglesia de San Fernando en México.”³² Pero, si bien ese carácter está presente, me parece que no es precisamente el que se enfatiza; me inclino a pensar que, más bien, se centra en la importancia del santo como intermediario entre el poder regio y el proyecto evangelizador.

La fachada del templo rememora la función del Colegio de la Propaganda Fide de la ciudad de México y alude al papel de los misioneros franciscanos que, con Fe y Fortaleza, al igual que San Fernando, debían luchar por conquistar espiritualmente el último reducto de infieles y, entre ellos, el más rebelde: los chichimecas. El podio en llamas parece relacionado con la conocida persecución que el santo, con antorcha en mano, dirigía a los herejes para ser quemados; se proyecta como amenaza, como advertencia contra los que se resistían a la conversión. Entonces, la portada tiene un doble propósito fundamentado en el ejemplo: el hombre virtuoso alcanza la gloria

³⁰ Rafael Cómez Ramos, *Andalucía y México...*, *op. cit.*, p. 94.

³¹ *Ibíd*, p. 94.

³² *Ibíd*, p. 95.

celestial mientras que el desobediente a la enseñanza cristiana recibe el castigo en la hoguera, en el infierno. La imagen de San Fernando simboliza el poder regio en materia de fe pero, también, deja asentado que pertenece a una orden, la franciscana, y a un proyecto, el evangelizador.

2. Presencia de San Fernando en la Sierra Gorda y Querétaro

Después que aquí vine, siempre habemos estado en guerra, porque los Chichimecas, vecinos que están en las Sierras, con algunos de los Guaxtecos que andaban con ellos huidos, han entrado por estos valles y quemado mucha parte de ellos y muerta mucha gente; daño se les ha hecho y castigo, aunque ellos defienden bien su capa sin tenerla, y pelean y escaramuzan como si fuesen moros de Granada.

Nuño de Guzmán, 1534.³³

Este paralelo, que Guzmán hace aludiendo a los rebeldes moros de territorio Andaluz con los chichimecas de la llamada Sierra Gorda, no es casual y muestra la situación que apenas en el siglo XVI se iniciaba pero que, al igual que en el sur de España, enfrentarían por siglos los peninsulares por la conversión de los infieles que habitaban en esta parte del territorio queretano. Desde esta perspectiva, parece entenderse que se diera el nombre de San Fernando al colegio destinado a la “conquista” espiritual de esta zona en el siglo XVIII; sin embargo, la imagen del santo fue escasamente representada y hoy podemos decir que en la región se desconoce al santo rey.³⁴

La evangelización de la Sierra Gorda se considera una de las más difíciles de la Nueva España. En la culminación de este largo proceso que duró más de tres siglos, fue fundamental la participación de los colegios de la Propaganda Fide que, finalmente, quedan a cargo de la evangelización de la zona: el de Pachuca, de dieguinos y el de San

³³ Primo Feliciano Velásquez, *Historia de San Luis Potosí*, Tomo I, México, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 1946, p. 205. Citado en Monique Gustin, *El barroco de la Sierra Gorda*, Misiones franciscanas en el estado de Querétaro. Siglo XVIII, México, Departamento de Monumentos Coloniales, INAH, 1969, p. 55.

³⁴ En la visita que hice a la zona, (abril 2005), indagué sobre la presencia del santo, pero es desconocido. Incluso, llegaron a confundirlo con San Francisco, pues este último “se cambió el nombre... pues primero se llamaba Fernando, luego Francisco”. En la iglesia de Concá, una guía, al explicar la portada en que aparece representado el santo, mencionaba su nombre, pero cuando le preguntaron sobre su vida dijo que era un rey que tenía mucho dinero y tierras y que las donó para convertir a la gente de Concá (después de cinco siglos de su muerte). En Jalpan, donde había un lienzo del rey santo, pregunté al padre encargado, pero me comentó que desconocía su existencia a pesar de que había revisado los registros.

Fernando de México. La división territorial asignada a cada uno se hizo a partir de la línea que marca el río Moctezuma.³⁵ A los primeros les correspondieron las misiones de Pacula, Nuestra Señora de Guadalupe, Cerro Pietro y San José de Fuente Clara; a los fernandinos, las misiones de Jalpan, Conca, Tancoyol, Tilaco y Landa. Pero fueron estas últimas las que desarrollaron los conjuntos arquitectónicos más importantes y que, desde julio de 2003, se reconocen como parte del patrimonio cultural de la humanidad.

El interés por el estudio del patrimonio artístico de la Sierra Gorda es relativamente reciente. La investigación que puede considerarse pionera en este sentido, es la tesis de Monique Gustin publicada en 1964, con el título de *El barroco de La Sierra Gorda*.³⁶ La primera parte del libro está centrada en la historia de la región desde la conquista hasta lo que se considera el periodo de auge al instaurarse el último grupo de misioneros al frente de fray Junípero. La segunda, presenta la iconografía y el análisis de las portadas de las iglesias. Al final, la autora incluye una extensa información documental.

Algunos autores se han interesado en el tema pero, se podría decir, que esta publicación y la de Lino Gómez Canedo,³⁷ son las obras fundamentales sobre las que se basan los demás escritos y que, en general, lo que los distingue es la reiteración en la información, incluso, la documental. Esta situación no permite mayores opciones en la presentación de los antecedentes, de manera que, en la parte que he desarrollado, me limito a retomar los datos más relevantes que permitan mostrar el contexto general y entender la forma como se desarrolla la conversión en la zona y el papel de los misioneros fernandinos.

En lo que se refiere a las iglesias, me he basado en la visita a las localidades, en los documentos que se encuentran en los archivos de Bienes Inmuebles del INAH y en la información que Gustin incluye en el Apéndice de su libro. En esta parte, la autora ha transcrito documentos con referencias valiosas sobre el interior de las mismas, que he retomado con el fin de ubicar la imagen fernandina en los diferentes contextos.

³⁵ Lorenzo Gálmez, *Fray Junípero Serra. Apóstol de California*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos de la Editorial Católica, 1988, p. 67.

³⁶ Monique Gustin, *El barroco de la Sierra Gorda, Misiones franciscanas en el estado de Querétaro. Siglo XVIII*, México, Departamento de Monumentos Coloniales, INAH, 1969.

³⁷ Lino Gómez Canedo, *Sierra Gorda. Un típico enclave misional en el centro de México. (siglos XVII-XVIII)*, México, Centro Hidalguense de Investigaciones Históricas, 1976.

2.1 Antecedentes

La Sierra Gorda ³⁸ ocupa gran parte del noroeste del estado de Querétaro y parte de los estados de San Luis Potosí, Guanajuato, Hidalgo y Tamaulipas. Desde el siglo XVI, cuando entran los primeros conquistadores, hasta mediados del siglo XVIII, la sierra fue zona de resistencia. El retraso en la conquista material y espiritual se atribuye a varios factores: la dificultad de acceso a la zona, la escarpada geografía y lo insalubre del clima. Los misioneros que lograban penetrar y permanecer en ella, debían enfrentarse también a la diversidad cultural y lingüística lo que hacía más compleja la labor de conversión. Además de los pames y los jonaces, la Sierra Gorda estaba poblada por otros grupos de migrantes, entre ellos los otomíes y mexicas, de manera que los religiosos se encontraron con cuatro idiomas: náhuatl, otomí, huasteco y pame.³⁹ Sin embargo, no era este tipo de obstáculos los que, finalmente, impedían la entrada e invasión hispanas (no lo fueron en otras partes de la Nueva España ni del continente), sino las características culturales de una parte de los pobladores que había llegado a habitar esta zona: los chichimecas.

Con este nombre se conocen a las diversas tribus procedentes del norte, que llegan a la parte central del territorio, e invaden las zonas ocupadas; en el caso de la Sierra Gorda, ocasionan la desaparición de los pobladores originarios, los huastecos. Los chichimecas estaban divididos por sus costumbres y, quizás, fue esta situación la que determinó que una parte se integrara, mientras la otra, se sublevaba ante la invasión e imposición hispana: los pames eran sedentarios y se acogieron a las misiones con relativa facilidad; los jonaces eran nómadas y, si bien fueron dominados, “reducidos” o “convertidos” al cristianismo, no dejaron de presentar resistencia. Durante siglos se internaron en la sierra y bajaron a atacar, quemar las iglesias y robar los bienes de culto y el alimento, como muestra de protesta por su frustración o descontento ante la invasión española; se rebelaron tanto al sometimiento espiritual como al institucional que pretendía encasillarlos en sus pueblos.

Esto explica la visión de los cronistas, viajeros y buena parte de los misioneros que desde el siglo XVI, hasta el XVIII, no cesan de referirse a esta cultura como

³⁸ El nombre nace en el periodo de la conquista.

³⁹ En el siglo XVIII la región donde se ubican las misiones fernandinas de Landa, Tilaco, Jalpan, Conca y Tancoyol, estaban pobladas por los pames: Monique Gustin, *op. cit.*, pp. 37, 39.

guerrera, al territorio como inseguro y a la dificultad para ser sometidos al cristianismo. Jerónimo de Labra, (XVI) los describe como “perversa nación” y sobre su rebeldía señala que “su acostumbrada inutilidad los haze yrreductibles”. Fray José Ortés de Velasco, (XVIII) los considera una “feroz nación que se ha mantenido siempre en el centro del cristianismo rebelde”.⁴⁰ De ahí las medidas extremas. En el informe (1703) que Francisco de Sarassa y Arze, alcalde del Crimen, envía al rey, propone crear en Maconi, “una casa fuerte en forma de presidio”, y perseguir a los indios “hasta despoblarlos de la Sierra o matarlos...el ver que en ciento ochenta años y más que ha que se gana la nueva España. No se han podido sugetar estos indios de la obediencia de Su Majestad por no haverse valido de este remedio”.⁴¹ Es difícil encontrar un relato positivo acerca de esta cultura, y el panorama muestra las dificultades como una constante durante el proceso de evangelización.

En el siglo XVI, antes de la llegada de los misioneros pertenecientes al Colegio de San Fernando, los franciscanos provenientes del convento de San Pedro de Tolimán, Provincia de Michoacán, ya habían entrado en la zona. A principios del siglo XVII Conca, Jalpan y Tancoyol habían sido visitadas por misioneros y durante ese siglo se fundaron varias misiones, algunas de ellas a cargo de Jerónimo de Labra, quien fabrica las primitivas iglesias de jacal.⁴²

Sin embargo, los franciscanos no lograron los frutos esperados y terminan cediendo algunas misiones, entre estas Jalpan y Conca (1608), a los agustinos; pero, ni esta orden, ni la de los dominicos, que también había llegado a la sierra desde el siglo XVII, logran la conversión ni la pacificación. Por lo menos, así lo muestra el informe que lleva a cabo, en 1743, el general José de Escandón, después de su visita a la región. En esa ocasión, el general se hace acompañar por dos fernandinos: el comisario de las misiones, José Ortés de Velasco, y José García. En la relación que envía al virrey, comenta el mal estado de las iglesias -las que describe como unos “pobres jacales”-, la dispersión de los indios y su desconocimiento de la doctrina. Respecto a su aprovisionamiento, agrega, que no contaban con adornos aunque sí con los elementos

⁴⁰ Las dos referencias se encuentran en Monique Gustin, *op. cit.*, p. 38.

⁴¹ *Templos y casas fuertes de la Sierra Gorda*, México, Archivo Histórico de Querétaro; Editor Vargas Rea, 1946, pp. 12,13.

⁴² Lino Gómez Canedo, *op. cit.*, pp. 25-27.

indispensables para realizar el oficio de la misa y poder bautizar, y una que otra imagen.⁴³

Con la presentación de este panorama y su evidente apoyo hacia los franciscanos, no tardó en autorizarse la sustitución de los agustinos por los fernandinos y al año siguiente de la visita, Escandón lleva a cabo las fundaciones de las cinco misiones. La entrega se hace a fray Pérez de Mezquia presidente del Colegio de San Fernando, quien en cada lugar designa a dos misioneros y un sacerdote, en ocasiones asistidos por un lego. El franciscano ordena la construcción de templos provisionales, salvo en Xalpan que contaba con iglesia y convento, aunque en mal estado.⁴⁴

Por entonces, la situación era compleja pues había indios pacíficos y bautizados, pero quedaban grupos que se rebelaban. Sin embargo, pocos años después de las fundaciones, era reconocido el éxito de las misiones: la región se consideraba pacífica, productiva y convertida, gracias a José de Escandón en la parte militar y a fray Junípero Serra, en la religiosa. La labor de Escandón le valió dos títulos otorgados el año de 1749: el de caballero de Santiago y el de Conde de la Sierra Gorda, cuya leyenda puede verse en el retrato que hoy se conserva en el Museo Regional de Querétaro como homenaje a su conquista de las “Naciones bárbaras chichimecas, gentiles, y apostatas de la Sierragorda...”.

Junípero fue el comisario enviado desde el Colegio de San Fernando de México, para hacerse cargo de la evangelización de la Sierra a partir de 1750. Los nueve años que permaneció en la zona se consideran los de mayor prosperidad por la alta productividad de las haciendas y la construcción de las cinco iglesias, lo cual, ante los ojos de la Corona, de los cronistas e historiadores es el reflejo del éxito evangélico: una nación convertida equivale a una nación pacífica y productiva ¿Cómo lo logró este misionero y cuál era su ideología de conquista espiritual? ¿Cómo enfrentó las adversidades? ¿Cómo manejó el mensaje evangelizador?

Junípero llega primero a Xalpan donde es recibido por más de un millar de indios bautizados y pacíficos. Encontró una población adoctrinada aunque no necesariamente convertida y, en parte, congregada pero no lo suficientemente productiva. El fraile aprende la lengua de los pames, según lo refiere Maria Eugenia

⁴³ El informe es transcrito por Monique Gustin, *op. cit.*, pp.76-79.

⁴⁴ *Idid*, pp. 22,23

García Ugarte,⁴⁵ lo cual le abrió posibilidades: la palabra escrita le permitió hacer la traducción de la doctrina; la palabra oral le permitió llevar el mensaje cristiano a través de la obra teatral, del sermón etc. Por otro lado, el dominio de la lengua, le facilitaba el arribo al contexto socio cultural y económico, a la cosmovisión pame y adaptar el mensaje cristiano a las creencias indígenas. La palabra fue, además, el vehículo que hizo posible convencer a los idólatras y a los ya bautizados, de los beneficios que traía la participación en la producción (recibían parte de los alimentos que se cultivaban).

Sin embargo, la conversión no podía medirse en términos cuantitativos por el número de bautizados como tampoco por el incremento productivo. En 1764, cinco años después de la partida de Junípero, fray Juan Ramos de Lora escribe al guardián de San Fernando sobre las fugas constantes de los indios, sobretodo, los de Landa y Tilaco.⁴⁶ Las razones: el hambre y el autoritarismo de los misioneros. ¿Hasta dónde llega, entonces, la labor de conversión de Junípero?⁴⁷ Quizás debe verse más como una acertada estrategia económica y de pacificación de los congregados a las misiones a los que logró convencer más de las ventajas económicas de la “conversión”, que del mensaje doctrinal. Una estrategia no tan lejana a la que Fernando III había llevado, en el siglo XIII, a la recién conquistada Sevilla.

Con esta posición de Junípero, se comprende el que los indígenas fueran incluidos en la construcción de los conjuntos arquitectónicos.⁴⁸ Su participación es reconocida, incluso en la decoración de las portadas que, a partir de Gustín, han sido consideradas como obras mestizas. Pero el mensaje que llega a nuestros días parece estar más cercano a la idea de una región que participa en forma desigual en la creación de un objeto ajeno, que de una comunidad que proyecta a través de una obra, la nueva

⁴⁵Junípero no sólo aprendió la lengua sino que tradujo las principales oraciones y doctrina posibilitando el incremento en el número de confesos. María Eugenia García Ugarte, *Breve historia de Querétaro*, México, El Colegio de México; Fideicomiso Historia de las Américas; Fondo de Cultura Económica, 1990, p.100.

⁴⁶ Se sabe que por lo menos hasta 1764, Xilitla seguía siendo el refugio para los indios desertores. Lino Gómez Canedo, *op. cit.*, p. 97

⁴⁷ Pocos meses antes de mi visita a la zona, muere fray Francisco Miracle (20 de junio 1927- agosto 2004) quien permaneció en la localidad por 40 años y es conocido como el último misionero. Está sepultado en la iglesia de Tilaco. Sobre la tumba, los locatarios han colocado una foto en donde se lo puede ver con larga barba blanca y hábito franciscano.

⁴⁸ El gobierno del estado de Querétaro ha colocado al exterior de cada iglesia, placas conmemorativas en reconocimiento a la labor tanto de los misioneros como de los indígenas: “...a los frailes y nuestro antepasados los indios pames quienes con su abnegación y sacrificios hicieron posible la obra”.

fe. La intervención del indígena, necesaria por el difícil acceso a estos remotos lugares, permitió al fraile enseñar al mundo el triunfo de la fe, pero el producto de su obra muestra que más que un triunfo fue un forzado y, a su vez, “pacífico” encuentro de creencias. En este principio se enmarca, a mi modo de ver, la función de la imagen fernandina en el contexto queretano.

En 1770, debido a la secularización, los franciscanos dejan la zona y durante dos siglos las misiones quedan en el abandono y son víctimas del saqueo. En los años setenta del siglo XX se inician las primeras inquietudes tendientes a su recuperación. En los registros del archivo del INAH, aparecen las varias cartas que durante años fueron enviadas y en las que se muestra la preocupación por el estado de los templos. El primer llamado de atención lo hace, en 1971, el párroco de Jalpan quien, como representante del conjunto de iglesias, solicita al presidente Echeverría la urgente intervención por el “lamentable estado de destrucción” de los edificios. Después de algunos años de inspecciones y acuerdos, el gobierno del estado de Querétaro, con la participación de la OEA, encamina los esfuerzos hacia un programa integral que contempló el patrimonio artístico, cultural y natural de la zona. La restauración de los templos quedó bajo la supervisión técnica del INAH.

Los conjuntos arquitectónicos, las fachadas de las iglesias y parte de la pintura mural que cubría el interior fueron recuperados- en la medida en que lo permitió la destrucción del clima, el paso del tiempo y las intervenciones anteriores a la llegada del INAH.⁴⁹ Sin embargo, la mayor parte de la decoración interior se perdió. De lo que era no han quedado más que alguna que otra imagen y el inventario que dejan los visitantes que, en el siglo XVIII, registran las pinturas y esculturas y los “curiosos” y “mui sumtuosos” retablos dorados.

La decoración de las iglesias de la Sierra Gorda, no sólo se ha perdido sino que ha sido olvidada por los autores que he consultado. Los textos que tratan el tema se han limitado a repetir los programas iconográficos de las fachadas mientras que el estudio de los retablos dorados, las imágenes, los lienzos, no se toca. Sin embargo, para el caso particular de este trabajo, resulta tan significativa como sus exteriores para entender la

⁴⁹ Las primeras intervenciones se hacen en el siglo XIX y, después, en los años setenta del siglo XX. Según consta en el archivo del INAH, en el año 1978, se enviaron cartas al párroco de cada iglesia notificando la necesaria interrupción de las obras que se venían desarrollando, por no contar con el permiso correspondiente.

importancia que se dio a esta región y ubicar la presencia, o ausencia, de la imagen fernandina y su relación con otras imágenes y mensajes. Para tal efecto, he retomado la información que ha transcrito Gustin en el Apéndice de su libro, sobre el inventario que se hizo en el año de 1762, cuyo original se conserva en el Archivo General de la Nación, y el texto de Palóu, también incluido en la misma sección, sobre la vida de fray Junípero.⁵⁰ En sentido general, las iglesias fueron dotadas de implementos litúrgicos, retablos e imágenes de buena calidad. Las esculturas estaban policromadas y los lienzos fueron calificados por los visitantes, como de “buen pincel”. Contaban con algunos objetos regalados por el rey, como las pilas bautismales y algunos implementos litúrgicos.

Estos informes muestran la importancia que se dio a esta región apartada, inhóspita e indómita ante el proceso de evangelización, pero de gran rentabilidad para los colonos y la Corona por su riqueza natural: mineral, ganadera y agrícola. Por otro lado, y en lo que toca al tema de interés en este estudio, abre la posibilidad para indagar sobre el papel que tuvo la imagen de San Fernando dentro de los programas iconográficos que Junípero y sus misioneros establecieron.

2.2 Las imágenes fernandinas en las iglesias de la Sierra Gorda

Las cinco iglesias fernandinas de Jalpan, Conzá, Tilaco, Tancoyol y Landa se levantaron, en ese orden, entre los años de 1751 y 1768⁵¹ y, en su estructura, fueron concebidas en forma similar: con planta de cruz latina, baptisterio, portal de peregrinos, bóvedas, y capillas posas.⁵² San Fernando sólo fue representado en dos ocasiones: en la iglesia de Jalpan y en la de Conzá.

Jalpan, lugar donde se estable Junípero, fue la más importante de las construcciones. La iglesia fue levantada en siete años y tuvo una diferencia estructural respecto a las demás ya que se le agregó una capilla dedicada al Santo Sepulcro. Estaba

⁵⁰ Referencias de los dos documentos: México Provincias Internas. Vol 249. Información sobre: Jalpan en: Fojas. 366 v. a 372 v.; Tilaco: Fojas 343 v. a 347 r.; Conzá: Fojas 376 r. a 382 r. en: Monique Gustin, pp. 241-262; *Relación histórica de la Vida y Apostólicas tareas del Venerable Padre Fray Junípero Serra*, México, 1787, citado en: Monique Gustin *op. cit.*, pp. 219-228.

⁵¹ Las fechas varían dependiendo del autor. Estas fueron tomadas de la información que se encuentra en el Museo Regional de Jalpan.

⁵² Hoy sólo quedan las capillas posas en las iglesias de Tilaco y Tancoyol.

pintada en su interior y exterior y fue adornada con “retablo, altares y colaterales dorados”.⁵³ El principal, era un

... colateral mui sumptuoso En Blanco de obra mui palida (*sic.*) con sus Esttipittes, Cornijas y demas de moda, como de dies y seis varas de Altto, y onze de Ancho que llena todo El fronttis del presvitterio ochavado con su sagrario de mucha obra de Talla Pulída barios nichos grandes y obalos En el con barias Ymagenes, y Santtos mui hermosas y debottas que lo adornan.

El retablo estuvo adornado con tallas estofadas y, entre otros, un lienzo dedicado a San Fernando. Dentro de las esculturas destaca la imagen del titular, Señor Santiago, “mui hermoso”, colocado en el nicho principal del primer cuerpo, y San Miguel “mui hermoso, y garboso, con su bastón de Puño de oro”. Le flanqueaban San Francisco y Santo Domingo; en el segundo cuerpo se encontraba una imagen de vestir de la Virgen de los Dolores y, a sus lados, San Buenaventura y San Francisco Solano; en el tercer cuerpo, San Miguel flanqueado por Santa Ana y San Antonio. En el remate, la imagen fernandina (sin comentario); y, en los “guarda polvos que son mui anchos y primorosamente tallados” 6 óvalos con lienzos, (sin especificar): 3 a cada lado del Sagrario y, alrededor de este, 8 imágenes de santos (o santas).

⁵³ La información ha sido tomada de los dos inventarios que aparecen en el Apéndice: uno, efectuado en 1744 y, el otro, en 1762, año en que se hicieron las visitas a todas las iglesias. Monique Gustin, *op.cit.*, pp. 238-240; 241-246.

	San Fernando. (L)	
Santa Ana (T)	San Miguel (T)	San Antonio (T)
San Buenaventura (T)	Ntra. Sra. de los Dolores Imagen de Vestir (T)	San Francisco Solano (T)
San Francisco (T)	Sr. Santiago (Peregrino) (T)	Sto. Domingo (T)
3 Santos. (L)	Sagrario. 8 imágenes de santos (o santas): 6 (T) y 2 Imágenes de vestir	3 Santos. (L)

A cada lado del presbiterio se colocaron dos tallas estofadas, una de la Purísima y otra del Señor Santiago a caballo, ambas con sus andas estofadas y doradas. En una de las paredes, había un lienzo de San Nicolás penitente.

Anterior a este inventario se realizó otro en el año 1744, cuando se entrega la iglesia y demás bienes a los franciscanos. En este, ya se registra un colateral, aunque en muy mal estado, y algunas de las piezas: “En el Altar mayor unos pedazos de colateral mui biejo y maltratado con su sagrario, ocho Lienzos de distintos Santos y una hechura

de Bulto del Señor Santiago”.⁵⁴ Por la relación de piezas de este inventario se deduce que en el nuevo retablo se colocaron algunas de las imágenes que ya se encontraban y se agregaron otras. Dentro de estas últimas, las tallas de Santa Ana, San Miguel, San Buenaventura, San Francisco Solano, San Francisco y Santo Domingo. Es difícil saber si la pintura de San Fernando -así como las otras que ocuparon este y los otros dos retablos- estaría incluida, pues los 8 lienzos de santos que se mencionan en este primer inventario no se especificaron.

La otra imagen de San Fernando que se integró a los programas de la sierra queretana aún se conserva en la fachada de la iglesia de Conzá, cuya construcción estuvo a cargo de José Antonio de Murguía. Esta, y las demás fachadas, han sido ampliamente estudiadas por Gustin. De la lectura de los diferentes programas iconográficos, la autora señala como mensajes generales: por un lado, a la misión franciscana, representada por el escudo que se colocó en las cinco iglesias, y que aparece como figura dominante en las portadas de los primeros tres templos construidos: Jalpan, Conzá y Tilaco. Por otro lado, el énfasis en la conquista y propagación del cristianismo. En las dos primeras iglesias, este mensaje se centra en la defensa de la fe: en Jalpan, la idea aparece referida por la presencia de la imagen del Señor Santiago, como titular, y es apoyada por las imágenes de los santos Domingo y Francisco y las vírgenes de Guadalupe y el Pilar como soportes de la evangelización. En Conzá, la referencia aparece en el remate con la imagen de San Miguel y el dragón y, en el segundo cuerpo, con San Fernando y San Roque.

En esta última, el santo es representado como rey conquistador con el globo y la espada (F 35, 36).⁵⁵ Viste armadura completa, capa y greguescos, como los usados en Pacheco y, como distintivo de la orden lleva el collar con el toison.⁵⁶ Junto con San Roque, flanquea el escudo franciscano que domina la portada, así que, ambos santos protegen la misión: uno como titular del colegio designado para misionar la Sierra Gorda y el otro, como interceptor contra las enfermedades que, por siglos, habían atacado a los misioneros.

⁵⁴ AGN. México Provincias Internas, Vol. 249. Exp. 8. fjs. 94-95. Citado en: Monique Gustin, *op. cit.*, p. 238.

⁵⁵ La espada que hoy se ve no es la original sino la que fue reemplazada después de la restauración.

⁵⁶ Aun cuando el toison de oro es anacrónico, puede aparecer en algunas obras fernandinas. Con el símbolo se relaciona al santo con la orden fundada en Brujas por Felipe el Bueno, duque de Borgoña en 1429. La orden pasó a España con Carlos V, y es la mayor de las de caballería de España y Austria.

La presencia de San Fernando en esta portada pareciera responder, entonces, a un doble propósito: defensor de la fe y protector de la misión franciscana. Sin embargo, este primer papel, que había sido tan significativo en territorio hispano, en Nueva España no lo fue porque competía con otras imágenes devocionales ya posesionadas: San Miguel y Santiago Matamoros y, particularmente, con este último con quien tenía similitudes iconográficas.

2.3 La presencia/ausencia de la imagen fernandina en los programas iconográficos de la Sierra Gorda y Querétaro. Santiago Matamoros y San Fernando mata-moros

Por las obras registradas en los inventarios del siglo XVIII, se puede decir que los temas pasionarios fueron los dominantes, aunque se difundieron otros más. Según las notas de Palóu, Junípero se interesó en inculcar en los indios estos temas, acercarlos hacia el Santísimo Sacramento y difundir la devoción mariana especialmente la de la Purísima. Las imágenes se sacaban en andas, iban en las procesiones y a las visitas de los altares en las capillas posas. Otros santos, cuyas devociones también se intentó difundir fueron: San Miguel Arcángel, San José y San Francisco. Habría que añadir a Santiago el Mayor, tanto apóstol como Matamoros. El santo rey, no entraba dentro de la lista.

La imagen de quien diera nombre a la misión, se incluyó en las primeras dos iglesias construidas, pero en ninguno de los dos casos ocupa el lugar principal. En la fachada de Concá, San Fernando se ubica en el segundo cuerpo así que el mensaje central de la defensa de la fe (Gustin), lo lleva el titular: San Miguel. En el retablo de Jalpan, su presencia se limitó a un lienzo que ocupó el remate del retablo principal dedicado a Santiago Peregrino.

El retablo parece integrar varios aspectos: la hermandad entre las ordenes, aludida por la presencia de San Francisco y Santo Domingo; la devoción pasionaria con Nuestra Señora de los Dolores; el triunfo de la fe en manos del capitán de los Ejércitos de Dios, San Miguel y, quizás con la presencia de San Fernando en el remate;⁵⁷ la alusión a teólogos predicadores franciscanos: San Buenaventura y San Francisco

⁵⁷ Se desconoce cómo era esa pintura y su destino. No aparece en el inventario que se hizo antes de iniciar las restauraciones ni en los registros de la iglesia.

Solano, tan cercano a la conversión de indígenas en Perú, y San Antonio.⁵⁸ Este último, hace pareja con Santa Ana a quien, salvo por su relación de parentesco con la Virgen y Santiago, parece fuera de contexto.⁵⁹ Pero, sin duda, la idea central del retablo, la de Junípero, era mostrar la labor del misionero ejemplar a través de la presencia de Santiago como apóstol.

Me detengo en este último santo, principalmente en la variante del Matamoros, por la importancia para la región y la relación con la iconografía fernandina en el tema de la Toma de Sevilla. La imagen de Santiago aparece en algunas de las iglesias de la Sierra Gorda, tanto en su interior como exterior. En la portada de Jalpan -imagen desaparecida y reemplazada hoy por un reloj- estaba representado, según Gustin, como el guerrero a caballo, el popular Matamoros. Antes de la llegada de Junípero ya se había incluido, según consta en el inventario que se lleva a cabo en 1744, en el que se registran dos imágenes de este santo: un lienzo y una talla que se encontraba en el antiguo altar Mayor de la iglesia. Esta última era una escultura policromada de Santiago a caballo con andas estofadas y doradas. Así que, además de las imágenes relacionadas con la pasión y la Purísima, por lo menos en Jalpan, Santiago Matamoros era también sacado en las procesiones como uno de los principales santos devocionales. En Tancoyol, también quedaron registradas una talla estofada de Santiago apóstol y un lienzo de Santiago a caballo.

La imagen del Matamoros, podía posesionarse muy bien como protector de los indios pacíficos. Aquellos que había encontrado Junípero en Jalpan y que temían a las incursiones de los infieles rebeldes que aún continuaban bajando de la sierra a atacar las iglesias y población. Posiblemente, era una imagen con la que llegó a familiarizarse, la mayoría de la gente a través de los relatos sobre la milagrosa intervención, de este guerrero montado en corcel blanco, que había aparecido en plena batalla contra los chichimecas en favor de los españoles que luchaban por defender el cristianismo. Gracias a su intervención, se había logrado la victoria en el lugar que después sería

⁵⁸ Héctor Schenone, *op. cit.*, pp. 158, 160, 164, 202, 264, 421.

⁵⁹ Sin embargo, similar relación la encontramos en Concá: San Antonio y Santa Ana flanquean a Nuestra Señora de la Soledad, en el retablo ubicado en el lado derecho (desde el altar) del crucero. En la Iglesia de Santa María la Blanca, en Sevilla, había un retablo pintado en que aparecen: San Fernando, Santa Ana con la Virgen y San Pedro y San Pablo. El altar ya existía antes de la canonización del rey, pues aparece en el registro notarial de la visita hecha en 1649. AmandaWunder, *op. cit.*, p. 109.

conocido como el Cerro de la Santa Cruz y alrededor del cual se levantó la ciudad de Querétaro:

El día del señor Santiago Apóstol se hizo la guerra y se ganó a este pueblo-chichimeca- y en aquel día se paró el Sol, que fue permisión de Dios, e hizo el milagro por el Señor Santiago Apóstol, *que parase el sol...* y también se apareció el Señor Santiago de la Guerra, y el señor San Francisco y la Virgen Santísima; fue Dios servido, salimos con bien, no peligró ningún católico...lo ganamos este dicho pueblo y asimismo se intituló el pueblo de Santiago de Querétaro, la gran Chichimeca de la Provincia de Xilotepec a esta Nueva España de Indias.⁶⁰

El relato, cuya representación está presente en el escudo de la ciudad, debió conocerse por transmisión oral a través de los misioneros y de los mismos indios convertidos hasta llegar a las distantes tierras de la sierra queretana.⁶¹ ¿Cómo no iba a ocupar Santiago Matamoros el lugar principal en la principal de las iglesias de la Sierra Gorda? ¿Cómo no iba a ser uno de los santos que se sacaran en andas para propagar su intercesión milagrosa? Santiago, a diferencia de San Fernando tenía como antecedente un relato milagroso y había llegado primero. Hay que recordar que Fernando III es canonizado hasta 1671, mientras que la primera aparición de Santiago en la Nueva España se da en 1518. Además, en ese siglo, “la figura del santo, seguía siendo la del patrono de los españoles y, aún durante las demás centurias, ser caballero de Santiago era un título ostentado con orgullo por los notables de la sociedad colonial”.⁶²

El milagroso relato de la Santa Cruz quizás no fuera tan impactante como los espectáculos teatrales que permitían los temas pasionarios, pero la figura del guerrero que monta a caballo en defensa de la fe ha quedado plenamente impresa en las mentes de los pobladores de Querétaro. El hecho histórico ligado a San Fernando, no pudo desplazar a la leyenda que hizo de la aparición el fundamento devocional.

⁶⁰ Nicolás de San Luis Montañez, cacique otomí. Citado en: María Eugenia García Ugarte, *op. cit.*, pp. 41, 42, 44.

⁶¹ Una versión oficial del hecho queda registrada en el informe que escribe, en 1743, el corregidor Esteban Gómez de Acosta al rey, sobre la conquista de Querétaro. Los españoles, dice, consiguen la victoria contra los “indios bárbaros chichimecas, que atrevidamente resistieron los feroces encuentros rebatiendo a los conquistadores...la que por especial y divina providencia consiguieron...mediante el milagroso auxilio y protección del glorioso apóstol Santiago, a quien visiblemente advirtieron y notaron todos los de uno y otro campo, con una hermosísima y resplandeciente cruz que en el aire se apareció...” Transcripción tomada de: Mina Ramírez Montes, *Querétaro en 1743*, México, Gobierno del Estado de Querétaro; Archivo Histórico del Estado, 1997, p. 117.

⁶² Héctor Schenone, *op. cit.*, p. 712.

El papel protagónico del Señor Santiago, pudo ser uno de los factores que afectaron la difusión devocional del santo rey pero, además, la similitud en la iconografía trajo consecuencias en la identificación de las representaciones. En el catálogo de CONACULTA, se registró un lienzo perteneciente al templo de Santa Cruz de Querétaro, titulado *Santiago Apóstol*, que corresponde a una representación de San Fernando (F 37 a y b). Se trata de una imagen muy similar, aunque con las figuras invertidas, a la obra de Vásquez de Arce y Ceballos, *Rey moro entrega las llaves de Sevilla a San Fernando* (siglo XVII) (F 38) ubicada en el Museo Colonial de Bogotá. San Fernando montado a caballo, recibe de Axafat, a punto de inclinarse, las llaves de la ciudad. Al fondo, aunque muy borrosa, se alcanza a ver una ciudad, que puede ser Sevilla y, en la parte superior del cuadro, la Virgen de los Reyes quien presencia la escena. Sin duda se trata de San Fernando, lo cual pude comprobar, por la deteriorada leyenda que se encuentra en la parte inferior donde se alcanza a leer: *Fernan.... de..... C.* (ver detalle). En el mencionado catálogo no aparecía ninguna obra de Querétaro registrada con el nombre de San Fernando pero esta pintura ya debió incorporarse.⁶³

Otra pieza estuvo muy cercana a la confusión. En el mismo inventario está registrada una lámina de Juan Tinoco, *San Fernando rey (?)* (F 39). Además del interrogante que acompaña al nombre, la duda en la identificación aparece en la nota al final de la descripción: “¿Será de nueva cuenta Santiago el Mayor, bajo la imagen de Matamoros?”. Se trata de un óleo sobre cobre, datado por Fernando Rodríguez-Miaja⁶⁴ en fechas cercanas a 1687, ubicado en la capilla del Ochavo de la catedral de Puebla. El autor titula la obra: *San Fernando mata-moros* y en la página opuesta a la fotografía de este santo coloca al Santiago Matamoros (F 40) también realizado por Tinoco. Es notable la similitud en las composiciones de las dos representaciones. Fundamentalmente, los personajes se distinguen por dos elementos: el color del corcel sobre el que montan- blanco en Santiago, ocre en el rey santo- y la presencia de la imagen de la Virgen de los Reyes que acompaña a San Fernando en la parte superior del cuadro. Más adelante retomo esta obra y el tema.

⁶³ Este lienzo no había sido incorporado al sistema así que tuve conocimiento de él gracias a que la persona encargada, Marcela Zapiain González, tenía dudas de que se tratara de Santiago Apóstol. Inmediatamente hizo la corrección manual y debió incorporarse al sistema junto con las correspondientes a la descripción que se referían a Santiago.

⁶⁴ Fernando Rodríguez Miaja, *Juan Tinoco. Gloria de pintura poblana*, México, CNCA, 2000.

Estos casos son representativos pero quizás no sean los únicos en los cuales ha llegado a identificarse como Santiago Matamoros lo que pudiera ser una representación fernandina. Pongo como ejemplo la descripción de una escultura que se halla en el Museo Franz Mayer, para mostrar que pueden presentarse casos aislados en los que valdría la pena detenerse. Se trata de una escultura policromada (F41), descrita por Gisela Lavín y Lydia Balassa,⁶⁵ como: “Santiago a caballo, escultura mexicana, tallada, dorada y estofada. Este hombre porta una vestimenta muy adornada, luce una corona y una espada en mano. Tanto él como su montura llevan adornos en dorado.” La pieza, aparece datada entre el siglo XVII y XVIII, e incluye un soporte en madera en donde se ve la cabeza de un moro. Al notarse la presencia de la corona en el personaje, debió quedar excluida la figura de Santiago Matamoros y haberse incorporado el nombre de San Fernando.

La formalización de los errores en la identificación del rey santo, tanto en catálogos como en publicaciones, indica el desconocimiento de la historia del personaje. Esta situación, no sólo se da en relación con Santiago Matamoros aunque, por el momento, sólo pretendo dejar asentada la importancia de tener presente la similitud en la iconografía de este personaje con la del San Fernando en el tema de la conquista de Sevilla.

Retomando el contexto queretano, quizá se pueda justificar el papel secundario del rey frente al de Santiago, o al del resto de las imágenes -pasionarias- pero, ¿cómo interpretar la gran ausencia de quien diera el nombre a estas misiones? Parte de la respuesta está en el contexto, el procedimiento y desarrollo de la evangelización en la región y la ideología de conquista que he planteado pero, tal vez, nunca se pueda medir la distancia que había entre la idea de Fernando Alonso González al usar su homónimo para el colegio destinado a evangelizar la sierra, frente a las de Junípero y los misioneros que salieron a poner en práctica sus métodos, la ideología imperante, la iconografía dominante en la región.

La figura de San Fernando ni en la Sierra Gorda ni en Querétaro, fue relevante. El poco interés en su difusión, pudo originarse en un factor circunstancial como lo fue la cercana muerte del fundador del colegio fernandino a cargo de las misiones pero, fundamentalmente, la afectaron los factores ideológicos, las ideas de quienes

⁶⁵ Gisela Lavín y Lydia Balassa, *Museo del Traje Mexicano*. Vol II. *El siglo del Barroco mexicano*, México, Editorial Clío, 2001, p. 163.

proyectaron los programas iconográficos los que, sin duda, excluían a un personaje cuya tardía canonización no pudo superar a la imagen de otros santos que llegaron antes a adaptarse a las circunstancias locales. San Fernando quedó relegado al ámbito restringido de algunos pocos religiosos, a un nombre y con una historia que no llegó a actualizarse, a ajustarse a las condiciones del nuevo territorio. Las consecuencias: desconocimiento de la imagen, falta de información, problemas de identificación.

3. Identificación de las obras fernandinas Novohispanas

El apartado anterior ha servido para plantear uno de los problemas de identificación de obras fernandinas, es decir, el que se relaciona con el tema de la toma de Sevilla y con Santiago Matamoros. Sin embargo, hay otros ejemplos en los cuales se ha caído en el error. También ha sido confundido con su primo San Luis, rey de Francia, y éste es uno de los aspectos que trataré en este espacio. En sentido general, el objetivo de esta parte del trabajo se encamina a establecer un *corpus* representativo que permita conocer y distinguir la iconografía fernandina novohispana de otras representaciones.

El estudio se inició con la revisión del catálogo de CONACULTA por ser el más amplio.⁶⁶ A pesar de esta ventaja hay que aclarar sus limitaciones: no contempla todas las localidades del país; sólo registra las obras estatales, así que no incluye las que se encuentran en museos privados o colecciones particulares ni, como era de esperarse, las piezas que salieron del país. Si bien la mayoría de las piezas para este estudio fueron tomadas del mencionado catálogo, el número de registros no se limita a esta clasificación, ya que he integrado algunas obras y excluido aquellas que no respondían a la iconografía fernandina.

El resultado de la consulta se redujo a 13 registros: 4 pinturas, 5 esculturas y 4 relieves correspondientes a los siglos XVII y XVIII. Algunas de estas obras se encuentran en las principales catedrales y, la mayoría, hacia el interior del país. De los extremos norte y sur sólo se registraron una escultura en Durango y un lienzo en San Cristóbal de las Casas; estos lugares, además de que cuentan con un sólo registro de

⁶⁶ Algunos de los registros de obra fernandina efectuados por CONACULTA fueron hechos en la década de los ochenta (1987-89) pero, fundamentalmente, en los noventa (1993-94-95-98); un sólo registro corresponde al año 1976.

obra, muestran una iconografía atípica. De ahí el que el análisis e interpretación se fundamente en las esculturas y pinturas que se hallan en la zona de mayor producción artística, esto es, en los lugares próximos a la región que enmarcan los estados de México, Querétaro y Puebla.

A uno de los dos extremos de la geografía mexicana corresponde una obra, *San Fernando rey de España* (F 42) que se encuentra en la catedral de San Cristóbal de las Casas. Se trata de un lienzo del siglo XVIII que lo describe así: “se le representa al parecer sentado, de la cintura para arriba, lleva corona, vestimenta real y peinado a la usanza de la época. Se alcanza a ver, a mano derecha, una imagen de la Virgen Maria, estatuilla que es atributo personal de este santo. Del otro lado, aparece un escudo heráldico, posiblemente correspondiente a los reinos de León y Castilla”. El rey viste armadura bajo la que sobresale el fondo alechugado en mangas y cuello, combinando el carácter de caballero y guerrero. La vestimenta es anacrónica y corresponde al siglo de la pintura al igual que la peluca sobre la cual porta la corona. La Virgen a la que se refiere la descripción es la Inmaculada y se encuentra en el estandarte que enarbola el santo en su mano izquierda.

El lienzo es muy similar al del *San Eduardo* que se encuentra en la predela del retablo de San José. Este retablo, según menciona Eduardo Flores Ruiz, fue traído desde la iglesia de los Agustinos la cual estaba a cargo de los jesuitas quienes debieron dejarla con la expulsión.⁶⁷ Las dos obras comparten características estilísticas, tienen idéntica composición, aunque encontrada, y los personajes llevan igual indumentaria e, incluso, se asemejan en los rasgos fisonómicos. A *San Eduardo* se lo distingue por el cáliz con los rayos y por la inscripción que le acompaña. A *San Fernando*, sólo se lo puede relacionar con dos elementos: el escudo que, efectivamente, corresponde al reino de Castilla y León y la inscripción que se encuentra en la parte inferior derecha del cuadro en la que se alcanza a leer: *S^o Fernando rey de....*

A pesar de lo explícito de la leyenda, la imagen no se asocia con la iconografía fernandina. En ninguna representación hispana, o de la Nueva España, aparece con peluca como tampoco con la fisonomía y aspecto que se presenta, es decir, con

⁶⁷ Eduardo Flores Ruiz, *La catedral de san Cristóbal de las Casas 1528-1978*, Edición Conmemorativa de los 450 años de la fundación de San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México, Universidad Autónoma de Chiapas, 1978, p. 12.

sobrepeso. Tampoco, la advocación mariana que se ve en el estandarte está relacionada con el rey. La anterior situación podría justificarse bajo el argumento de que se trata de la representación de otro personaje- tal vez un donante- y que fue adaptada para rendirle culto al santo rey. En este caso, habría sido elaborada en el tiempo en que los jesuitas estuvieron a cargo de la iglesia agustina pues, como se verá, esta congregación también incluyó en sus altares a San Fernando. Cabe contemplar esta posibilidad si se consideran las desfavorables condiciones económicas y las pestes y hambrunas que azotaron a la región durante el siglo XVIII. Sin embargo, a esta situación habría que agregar otra: a diferencia del caso del *San Eduardo*, a *San Fernando* no se le colocaron los atributos que permitieran identificarlo. Tal vez porque se desconocían- o no eran claros, como en el caso de la Virgen- debido al aislamiento de la región, y/o por la poca relevancia que podrían tener los caracteres que particularizaran a un rey frente a aquellos dirigidos a transmitir con claridad el mensaje central encaminado a mostrar la representatividad de la monarquía en el ámbito religioso. Quizás, una situación similar aplique al caso de la obra que se encuentra en el otro extremo del país.

En la catedral de Durango hay una talla con nombre *San Fernando* (F43). Se trata de una escultura del siglo XVIII, que representa a un personaje de pie, con corona, barbado y con armadura. En su mano derecha lleva el cetro y, en la izquierda, una calavera. Sin duda se trata de un santo rey pero, nuevamente, hay interrogantes respecto al uso de la iconografía: la calavera no es uno de los atributos de San Fernando, ni los temas a los que alude (penitencia, vanidad) aparecen como parte esencial de su vida. La pieza hace parte del conjunto de tallas que integran la sillería del coro de la catedral. Clara Bargellini, afirma que las obras fueron elaboradas en fechas posteriores a 1722 y se refiere a uno de los posibles artífices, Juan Antonio Carreño.⁶⁸ A este artista atribuye el *San Lucas*, una escultura muy similar a la registrada como *San Fernando*, así que debieron ser obra del mismo artista.

El santo rey se ubica en una de las dos secciones de cuatro tramos de la sillería; en la otra, se encuentra San Luis Rey, su primo, con quien frecuentemente se le ve acompañado en la Nueva España. Por lo regular, aunque este no es el caso, hacen pareja. San Luis está ubicado en la parte media del conjunto y le acompañan un agustino, Nicolás Tolentino, y dos santos franciscanos: San Buenaventura y San

⁶⁸ Clara Bargellini, "Esculturas y retablos coloniales de la ciudad de Durango", *Anales Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol XV, No 59, México, UNAM, 1988, Nota a Pie de foto. fig. 5, y p. 161.

Antonio de Padua. San Fernando ocupa el extremo derecho de la otra sección de santos y le siguen en ese orden: San Atanasio y los santos jesuitas San Ignacio y San Francisco Javier.⁶⁹ Es decir que se le asocia, y no será el único caso en la Nueva España, con la Compañía de Jesús. Este hecho y la relación con el rey francés, hacen pensar que la imagen alude al santo rey castellano.

Sin embargo, queda el problema iconográfico relacionado con la calavera. En primer lugar, hay que excluir la conexión con San Fernando e incluso, con otro santo rey. Pondría argumentarse la alusión a la Compañía, a través de uno de los atributos de su fundador, pero me inclino a pensar que se trata de problemas de información. No es difícil imaginarlo, pues, al igual que en el sur, ésta es la única pieza registrada lo cual habla de la poca difusión de la imagen y, en tal caso, de la posible falta de referentes para representarla.

Hacia el centro del país, también aparecen problemas de identificación pero la mayoría de las obras permiten identificar con certeza al rey castellano y profundizar en el manejo de la iconografía novohispana. Para continuar con el tema que lo relaciona con la Compañía de Jesús y con San Luis señalo, en primer lugar, el altorrelieve que se encuentra en el retablo de los Fundadores del templo de Francisco Xavier de Tepetzotlán. El *San Fernando* (F44) datado en fecha cercana a 1753, está representado en un medallón y aparece de medio cuerpo, barbado, y con capa terciada. En su mano izquierda porta un globo con una cruz y en la derecha parece haber llevado un objeto que ha desaparecido. María del Consuelo Maquívar, lo describe: “con manto y corona- por cierto muy destruida- y un mundo con una cruz (...).Quizá en la mano que hoy aparece vacía, en alguna ocasión llevó la llave o la estatuilla de la Virgen, que forman parte de sus atributos personales”. San Fernando se encuentra a los pies de San Pedro Nolasco, cuya relación ya quedó establecida en páginas anteriores y hace pareja con el que la autora ha identificado como San Luis.⁷⁰ Respecto al conjunto, Maquívar equipara el papel de los santos reyes con el de los fundadores, en tanto su lucha a favor de la fe cristiana y atribuye al retablo una “simbología de conquista” en la cual caben, perfectamente, tanto el rey castellano como su primo, quien fuera uno de los cruzados del siglo XIII.

⁶⁹ Las identificaciones de los dos tramos han sido tomadas del catálogo de Conaculta.

⁷⁰ María del Consuelo Maquívar, “Estudio iconográfico de los retablos y la fachada de la iglesia de san Francisco Javier, Tepetzotlán”, Tesis de Licenciatura en Historia, México, UNAM, 1975, p. 73.

Como he anotado en páginas anteriores, la orden que mayormente difunde el nombre de San Fernando es la franciscana por lo que es frecuente que el santo rey sea representado en sus iglesias y templos o capillas de la Tercera Orden. Puede aparecer en compañía de San Luis, también terciario. Por lo regular hacen pareja, como en el ejemplo de la fachada del templo franciscano de San Luis Potosí; aquí se los distingue porque cada uno porta en su mano izquierda uno de sus atributos: San Fernando, el globo; San Luis, los clavos de la pasión.

En el templo de San José, en Tlaxcala, se encuentra un relieve de *San Fernando* (F45) del siglo XVIII ubicado en la predela del retablo de la Virgen de Guadalupe. El rey santo aparece de pie, lleva el pelo a la altura de los hombros, barba, bigote y ojos de vidrio. Viste pantalones ajustados a las rodillas; el torso y parte de las piernas, están cubiertas por lo que podría ser la interpretación de una coraza, sobre la cual lleva una banda roja terciada, como la manejada por Zurbarán. Desde los hombros, cae una capa roja y sobre ésta, porta el collar con el toisón de oro; calza botines sobre medias rojas. En la mano derecha lleva la espada y, en la izquierda, el cetro. La frente está ceñida por una banda trenzada y la corona aparece a los pies, significado que no se asocia con el santo pues, hasta donde se conoce, no renunció a ella.

En este retablo San Fernando aparece en compañía de otros reyes. Hace pareja con *San Luis* (F 46), al que se identifica porque porta en su mano derecha la corona de espinas; los otros santos son: San Hermenegildo y San Eduardo. Jaime Cuadriello, se refiere a la procedencia del retablo en relación con el significado de la presencia regia:

...tengo la impresión de que el actual retablo guadalupano que se ve en el crucero del lado de la epístola del templo de San José procedía de la Capilla Real, no sólo porque hoy es evidente que no fue hecho para ese sitio (...), sino por las mismas evidencias de su extraño, cuan sugerente, programa iconográfico. Nótese cómo en el banco destacan cuatro relieves mixtilíneos con sendos reyes que, en posiciones coreográficas, cumplen con su papel de servir de piedras de apoyo de la Iglesia universal (...) estos monarcas danzarines (...) están allí para anunciar el ansiado estatuto de “capilla real” y ser testigos de la correspondiente mariofanía guadalupana...⁷¹

⁷¹ Jaime Cuadriello, *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM; Museo de Arte INBA, 2004, (Monografías de Arte 30), pp. 160, 162.

Pero no siempre los casos de obras fernandinas son tan claros. De la catedral de Tlaxcala, CONACULTA registra otra pieza con nombre *San Fernando rey* (F47). Se trata de una escultura del siglo XVIII, colocada en el retablo principal de la capilla de la Tercera Orden. El personaje está ubicado en el segundo cuerpo y flanquea por el lado izquierdo a la imagen de San Francisco. Se encuentra de pie, con el pie derecho levantado sobre una base en forma de “L” y tiene los brazos semi recogidos. Lleva perilla, bigote y pelo largo. Viste calzones ajustados a las rodillas, medias y hábito corto abierto al frente y ceñido con un cordón anudado en dos puntos; sobre el hábito lleva manteo y una pechera con decoraciones de arabescos. Con su mano izquierda aprisiona un objeto rectangular con líneas que simulan pliegues.⁷² El personaje con el que hace pareja es equivalente en estilo, composición y lleva idéntica indumentaria; difiere en los rasgos fisonómicos y en que porta, en la misma mano, un libro. Si se considera la relación de los dos personajes, el objeto que llevaría el supuesto San Fernando podría asociarse con la escritura y, en tal caso, tratarse de un folio o pergamino.

Ambas representaciones presentan problemas para la identificación. En la información que aparece en el esquema explicativo colocado por el INAH en la capilla, el personaje que CONACULTA registra como *San Fernando* se ha identificado como *Caballero*, y la escultura con la que hace pareja, como *Ángel Losada*. Este último lleva el nombre de *San Elseario* en el álbum de la Fototeca de Conservación del INAH,⁷³ mientras que en el catálogo de CONACULTA está registrado como *San Luis rey*. Además de los santos señalados aparecen dos monjas terciarias: Margarita de Cortona y Santa Rosa de Viterbo. El retablo está dedicado a las órdenes franciscanas representadas por el *San Francisco* que porta los tres orbes.

La única relación de la obra con el santo rey castellano es su ubicación ya que se encuentra en la capilla de la Tercera Orden. El folio, o rollo, que porta en la mano no forma parte de sus atributos y estaría relacionado con un santo terciario predicador, o evangelizador. Por otra parte, el libro que aparece como atributo del personaje con el que hace pareja, estaría aludiendo a un santo terciario escritor, rasgo que no identifica a

⁷² Los detalles los he podido ver gracias a que las fotografías de ambos personajes se encuentran en la Fototeca de Conservación del Patrimonio Cultural del INAH. Bajo el objeto que lleva San Fernando en la mano se alcanza a ver una cuña a la que debió ajustarse la parte inferior, hoy faltante.

⁷³ Fototeca de Conservación del Patrimonio Cultural, INAH.

San Luis. Así que no hay razones para identificar a estas obras con ninguno de los dos reyes.

Como he señalado, hay varios ejemplos en los cuales San Fernando se asocia con su primo San Luis, rey de Francia. Comparten historias como conquistadores de territorios infieles, ambos fueron acogidos como terciarios franciscanos y, en las representaciones, llevan la indumentaria y atributos que corresponden a los reyes: el cetro, la corona y la indumentaria regia y/o guerrera. Estas similitudes y su parentesco conducen a que compartan espacios en retablos y fachadas de iglesias pero, también, estos aspectos han contribuido a que se les confunda. Los errores de identificación, sin embargo, parecen inexplicables pues la hagiografía e iconografía respectivas señalan con bastante claridad los rasgos distintivos de cada uno.⁷⁴ Sobre San Fernando ya he hecho referencia. A San Luis se le conoce por su veneración por los objetos pasionarios, fundamentalmente, por la corona de espinas y los clavos de la pasión. Jean de Joinville comenta sobre el particular: “El amar de Dios, encarnado en Jesucristo... se unía como conviene en la naturaleza humana, a los signos y recuerdos exteriores relacionados con el objeto amado. De aquí su singular veneración por las reliquias, y, entre todas por las insignes reliquias de la Pasión, de las que había tenido la dicha de volverse poseedor”.⁷⁵ Sobre la corona tratan diferentes autores. Henry Bordeaux,⁷⁶ dice que cuando el rey se entera de la puesta en venta de la reliquia va personalmente a liberarla de los venecianos. La lleva a Paris y la deposita junto a la corona real y, posteriormente, construye un espacio para su adoración: la Saint Chapelle. Así que, a San Luis no sólo se lo distingue por la presencia de la corona de espinas, sino que también puede llevar como atributo los clavos y, como mostraré, uno o ambos elementos pueden aparecer en las representaciones novohispanas.

Una de las piezas que fue identificada como *San Fernando* (F48), pero que corresponde a una representación de San Luis, es una pintura correspondiente a un fragmento de retablo que se encuentra en la iglesia de Santo Domingo. La obra, datada en el siglo XVII, se describe así en el catálogo CONACULTA: “Se representa al santo

⁷⁴ Las representaciones más típicas de ambos se encuentran en: Alban Butler, *Vida de los santos*, Madrid, Editorial Libsa, 1992^{2o} (1883).

⁷⁵ Jean de Joinville, *Crónica de San Luis, rey de Francia, nieto del rey Crónica de San Luis, rey de Francia, nieto del rey...*Madrid, 1794, p. 82.

⁷⁶ Henry Bordeaux, *Un precursor. Vida Muerte y Supervivencia de San Luis rey de Francia*, Argentina, Espasa-Calpe, 1951, p. 141.

de medio cuerpo coronado y de medio perfil; la corona es de oro y con un diseño de flor de lis. Viste túnica gris y sobre los hombros lleva estola blanca con aplicaciones de gotas de negro; también lleva un toisón de oro. En su mano derecha sostiene una cruz de madera y un clavo en la mano izquierda lleva un cetro también de oro...” Aunque no cabe duda acerca de la condición regia del personaje, salvo por el toisón, no hay ninguna relación iconográfica con alguna otra representación fernandina. La misma descripción ya menciona los atributos de San Luis relacionados con su veneración a los objetos pasionarios. En consecuencia, esta pintura debe corresponder a *San Luis rey de Francia*.

En el mencionado catálogo ha quedado registrado un *San Fernando, Rey de España*, perteneciente a la Basílica de Guanajuato, que hoy se exhibe en la galería destinada al sagrario de la iglesia. Se trata de una talla del siglo XVIII, que ocupa uno de los nichos de un pequeño retablo dedicado a la Purísima (F49, F50). La pieza flanquea a la Virgen y hace pareja con *San Antonio de Padua*. El personaje aparece de pie, tiene barba, bigote, pelo corto. Viste coraza sobre una falda ancha y plegada de color azul; lleva gorguera y botines rojos. Sobre la coraza cae el manto real y, sobre éste, el toisón de oro. La mano izquierda debió portar un objeto que pudo ser el cetro. Estas características pueden corresponder a una imagen fernandina pero es probable que se trate de San Luis. En la descripción de la cedula, incluso se establece la duda: “por la fisonomía y los elementos mencionados (indumentaria) permiten identificar al personaje como San Fernando de España o en su defecto San Luis de Francia...”

En esta imagen no parece haber llevado globo, espada, o corona y resulta difícil pensar que no se conocieran o utilizaran los atributos fernandinos con los que se le venía representando, desde la península hasta la Nueva España. Además, otro aspecto conduce a pensar que se trata, más bien, del rey francés y no de San Fernando ya que, en lugares aledaños, no parece haber otras representaciones de este santo mientras que de San Luis, sí. El rey de Francia se encuentra en el templo de San Diego de Guanajuato, representado en un lienzo del siglo XVIII (F51). Aparece de pie, coronado, barbado; viste con una bata corta ceñida con un cordón, que alude a su condición también de terciario franciscano, debajo de la cual se alcanzan a ver los calzones bombachos; lleva capa real, estola de armiño y calza botines. Estos y la indumentaria son azules, igual color que el de la falda del personaje de la imagen anterior. Como

atributos, porta en su mano izquierda el cetro y, en la derecha, un paño blanco sobre el cual están colocados la corona de espinas y los clavos de la pasión.

En este mismo estado, en el Santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco, se encuentra una escultura (F52) en la que el rey francés aparece de pie, también con indumentaria y colores similares a la anterior obra, sólo que la corona de espinas la debió llevar en la mano izquierda mientras que, en la derecha, parece haber portado el cetro; aquí aparece sin corona. La pieza se ubica en el único nicho del retablo de piedra dedicado al santo. Ha sido identificado como *San Luis rey*, y datado en el siglo XVIII.⁷⁷ En el mismo santuario, se encuentra una pintura mural muy deteriorada que puede estar asociada también con San Luis rey. (F53). El personaje aparece de rodillas, con bigote y sin barba; lleva capa real. En el mencionado catálogo, también aparece registrado otro óleo del rey de Francia del siglo XVIII, en la Iglesia de San Francisco. Los anteriores ejemplos conducen a pensar que, por lo menos, San Luis fue difundido en la región y conocido,⁷⁸ mientras que no hay un equivalente con San Fernando.

De San Luis Potosí, CONACULTA registra una obra con el nombre de *San Fernando* (F54). Se trata de una escultura del siglo XVIII ubicada en la iglesia de San Francisco, que representa a un personaje de pie, vestido con túnica corta abotonada a todo lo largo y ceñida con cordón franciscano. No lleva atributos y ningún aspecto lo relaciona con San Fernando. La iconografía regia no está presente por lo que tampoco, a pesar de la relación con el locativo, se le podría relacionar con San Luis. El único referente para la identificación de la obra es el hábito que corresponde al de los terciarios franciscanos.

El caso más importante en que se han confundido las representaciones de los dos reyes, San Luis y San Fernando, es el de la catedral de México. Para esta catedral fueron elaboradas dos obras fernandinas: un alto relieve de fines del siglo XVII (F30) que se encuentra en la sillería del coro, comentado en páginas anteriores, y una escultura datada en fecha cercana a 1725, ubicada en el retablo de los Reyes. Sin embargo, hay problemas respecto a esta última. En el catálogo de CONACULTA, la escultura identificada como *San Fernando* (F55) no se describe, pero por la foto se sabe que

⁷⁷ *Estado de Guanajuato. Cuatro monumentos del patrimonio cultural*, México, Estado de Guanajuato, SEDUE, 1985, p. 50.

⁷⁸ Aunque no puede considerarse como fundamento para afirmarlo, vale decir que pregunté a varias personas sobre la escultura del Santuario y la identifican como San Luis.

corresponde a la imagen que está situada en el lateral izquierdo del retablo y del lienzo principal dedicado al tema de la Adoración de los Reyes. Esta identificación coincide con la de diversas publicaciones, entre ellas, *Estética del Arte mexicano* de Justino Fernández,⁷⁹ y la *Catedral de México. Patrimonio Artístico y cultural*;⁸⁰ así ha quedado registrada en el Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, y en la cédula explicativa de la misma catedral. La escultura representa a un personaje de pie, con barba y bigote. Tiene el brazo derecho extendido y en la mano debió asir un objeto, quizás el cetro. Lleva una capa que cae desde el hombro izquierdo y que se extiende hasta cubrir la palma de la mano que mira hacia arriba. Como atributo distintivo de su condición regia, ya que no lleva corona, porta capa roja flordelisada en su interior. La peana sobre la que descansa dice: *San Fernando*. Pero no se trata de la representación del santo rey.

En el lado opuesto, haciendo pareja, se encuentra la figura que considero debe identificarse como San Fernando. El rey (F 56) lleva barba, bigote; viste bata y capa regia. A diferencia del anterior, está coronado y en su mano izquierda tiene un globo con el cuadrante. En su mano derecha no lleva atributo pero pudo portar, también, el cetro. La peana sobre la que descansa dice: *San Luis rey*. Hay varias razones por las cuales pienso que los personajes se han confundido. Si bien se trata de los dos reyes, la iconografía no corresponde. Por un lado, no es común que dentro de las representaciones de San Luis aparezca como atributo el globo,⁸¹ mientras que sí es un elemento recurrente en la iconografía Fernandina, como he venido señalando desde el capítulo II. Pero hay otras razones.

Del lado del supuesto San Luis se encuentra San Hermenegildo, príncipe visigodo, cuya cercanía con el rey santo ya he anotado. En Sevilla, hay varias representaciones en las cuales los dos santos aparecen juntos. Un ejemplo lo mencioné con la serie encargada a Murillo para decorar la bóveda de la sala capitular. En esta obra, la Inmaculada aparece acompañada por ocho Santos sevillanos y los que le flanquean son: *San Hermenegildo* y *San Fernando*. En el crucero de la iglesia Parroquial de San Isidoro están representados también los dos santos. Cintas del Bot

⁷⁹ Justino Fernández, *op. cit.*,

⁸⁰ *Catedral de México. Patrimonio Artístico y cultural*, México, Secretaria de Desarrollo Urbano y Ecología; Fomento Cultural Banamex, 1986.

⁸¹ Puede aparecer, ocasionalmente, en algún manuscrito o representación del siglo XIII, pero no es un rasgo que se haya consagrado como su distintivo.

menciona otra pintura de fines del siglo XVII que se encuentra en el Alcázar de Sevilla, titulada *San Fernando y San Hermenegildo orando ante la imagen de la Virgen de los reyes* y que representa el altar de Nuestra Señora de los Reyes. La autora alude a la cercanía de estos personajes en lo que atañe a compartir historia y espacio:

En el centro, la imagen de la Virgen con el Niño, y a ambos lados las hornacionas (sic) de San Pedro y San Pablo han sido sustituidas por los dos monarcas que se arrodillan como si fueran donantes medievales. Mientras que San Fernando aparece como un monarca del XVII, San Hermenegildo viste conforme a la usanza visigótica y lleva en su mano el hacha, instrumento de su martirio. Tanto un monarca como otro aparecen en la historia de la religiosidad sevillana como hombres que lucharon en nombre del cristianismo, lo que les ha valido ser reconocidos como patronos de la ciudad. Por ello, ha sido algo corriente, sobre todo en los retablos de nuestras iglesias, que ambos compartan una misma escena, configurando una de las devociones mas populares del pueblo de Sevilla.⁸²

En el retablo de los Reyes de la catedral metropolitana de México, San Hermenegildo hace pareja, con San Casimiro, quien aparece del lado del que considero sería San Luis. La vida de este príncipe de Polonia defensor de la cristiandad contra los turcos, está caracterizada por su inclinación hacia los mas necesitados, razón por la que ha sido llamado “el defensor de los pobres”.⁸³ Este rasgo, en forma muy especial, se enfatiza en los escritos sobre la vida de San Luis. Al respecto, Joinville relata algunos episodios en que se muestra la bondad del santo para con los mas necesitados y, en uno de ellos, dice: “nunca comía sin tener muchos pobres en su compañía, á los cuales cumplidamente mandaba dar de comer, y después distribuía entre ellos de los dineros que tenia con mucha libertad...”⁸⁴ El tema inspira el cuadro de Tristán que se encuentra en el museo del Louvre, *San Luis repartiendo limosna a los pobres*.

Sin embargo, el problema no se soluciona con el cambio de lugar de las imágenes, pues su origen está en la confusión al colocar los nombres en las respectivas peanas. Los autores de diferentes publicaciones, los catalogadores, se han fiado de la información que aparece en ellas sin advertir que no corresponden a las representaciones y, a partir de ahí, se ha generalizado el problema de identificación que ha sido repetido y reproducido en los diferentes medios. Aparte de los textos

⁸² Cintas del Bot, *op. cit.*, p. 76.

⁸³ Corazones.org/santos/casimiro.htm.

⁸⁴ Jean de Joinville, *op. cit.*, p. 212.

publicados, la errónea información la podemos encontrar, por ejemplo, en la página Web del ILCE ⁸⁵ (F 57) que muestra un esquema de contenido similar al que aparece en la misma catedral. Con el fin de aclarar la confusión, he tomado el esquema que aparece en la publicación de Justino Fernández, ⁸⁶ colocando los nombres y fotos respectivas indicando la corrección (F 58,59).

Además de los problemas de identificación que se relacionan con San Luis, hay otros derivados del manejo de una iconografía atípica. Algunos ya los presenté con los ejemplos de obras en el norte y sur del país pero, también, pueden haber otros casos.

En el retablo de los Reyes de la catedral de Puebla se encuentra una escultura con el nombre de *San Fernando* (F60, F61). La pieza ha sido datada en el registro de CONACULTA entre el siglo XVII/XIX. ¿Por qué este amplio margen en la datación? Probablemente, porque se ha considerado contemporánea a la elaboración del retablo en el siglo XVII y, bajo este supuesto, se pensó que había sido intervenida con fines modernizadores en el siglo XIX. Pero puede haber más en cuanto a su historia.

Miguel Zerón Zapata, publica la carta que el obispo de Puebla Juan de Palafox y Mendoza dirige a Felipe IV en mayo de 1646, en el que se entiende que ya se habían mandado a hacer los retablos, las pinturas y esculturas para la catedral y se tenía programado terminarlos completamente para 1647:

En cuanto a la fábrica formal, retablos, tabernáculos y sagrario...se han comenzado a hacer los retablos... el de los Reyes, que es la capilla principal tiene 29 varas de alto y en proporción de ancho. La traza es de Montañez... Seis estatuas de escultura tiene este retablo, expresando 6 santos de la Augustísima Casa de Austria ascendentes de la Real Persona de Vuestra Majestad (...) Pero lo que mas puede dar satisfacción a vuestra majestad... es que... al fin del año que viene de 1647 ó principios del siguiente, ha de estar hecha toda la parte interior, cubierta y perfeccionada y los tres retablos principales y tabernáculo que he referido acabados...⁸⁷

Sin embargo, la obra completa y, por lo tanto, los retablos con sus pinturas y esculturas quedaron terminados dos años después de lo programado: “El año de 1618 cesó la obra

⁸⁵ Organismo internacional dedicado “a satisfacer los requerimientos en educación, capacitación y formación de instituciones y sociedades latinoamericanas”. Está integrado por trece países de Latinoamérica, de los cuales, México es el país sede. <http://www.ilce.edu.mx/quienes/default.htm>. <http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/proyectos/acercarte/artemex4/artmex04b.htm>

⁸⁶ Justino Fernández, *op. cit.*, p. 348.

⁸⁷ Miguel Zerón Zapata, *La Puebla de los Ángeles en el siglo XVII*, México, Editorial Patria, s.f, p. 154.

(de la catedral) y el de 1640 se trabajó incesantemente, pues en menos de nueve años se vio acabada en toda su perfección y adornos interiores”.⁸⁸ Es decir, que tanto el retablo de los reyes como las esculturas y pinturas, empezaron a elaborarse cerca de 1646 y se finalizaron para 1649. Estas fechas coinciden, por lo menos en lo que atañe a la de la elaboración de las esculturas, con las que menciona Montserrat Galí⁸⁹ pues, dice, que el autor de los santos reyes y reinas del retablo de los reyes fue Francisco de Gándara quien estuvo activo entre los años 1609-1649.⁹⁰ Sin embargo, la afirmación anterior, basada en el *Libro de Fabrica* de la catedral, debe aclararse pues dentro de los seis santos no quedó contemplado San Fernando.

Poco después de terminado el retablo, en 1650, Jan de Noort hace el grabado correspondiente (F 62) en el que aparecen las esculturas de los santos reyes que se colocaron: *San Luis R de Francia, Santa Isabel, San Hermenegildo, Santa Pvlcheria, San Leopoldo y Santa Elena*. El artista, según aclara Marta Fernández, lo elabora en Madrid y debió guiarse por un dibujo o por la descripción de Palafox, quien no sólo conocía la obra⁹¹ sino que pudo haber sido quien la ideara.⁹² El retablo se termina más de veinte años antes de que San Fernando fuera canonizado, así que resulta comprensible que no entrara dentro del programa y que, por lo tanto, la escultura que hoy vemos no pertenezca a Gándara. Profundizaré más adelante sobre este último aspecto.

Es difícil tratar el tema de las esculturas del retablo de los Reyes de Puebla porque, generalmente, los estudios se refieren a la composición y renovaciones del retablo y a las pinturas, pero dejan de lado el tema escultórico limitándose a la mención de los nombres de los santos reyes y reinas. Por la información que proporciona José Manzo y Jaramillo correspondiente a 1837, antes de que interviniera en el retablo de los

⁸⁸ *Ibíd*, p. 56.

⁸⁹ Montserrat Galí, “La catedral de Puebla, punto de encuentro de la escultura. Siglos XVII-XIX”, *El mundo de las catedrales novohispanas*, México, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.

⁹⁰ *Ibíd*, pp. 175,176.

⁹¹ Marta Fernández, “El retablo de los Reyes, traza, diseño, autoría”, *La catedral de Puebla en el arte y en la historia*, México, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla; Arzobispado de Puebla; Instituto Ciencias Sociales y Humanidades; BUAP, 1991, p. 27.

⁹² “Es posible que el obispo haya comentado su idea con Ferrer, su confidente artístico, quien la habría plasmado en un boceto para discutirlo con Palafox”. Nancy H. Fee, “Proyecto de magnificencia trentina: Palafox y el patrocinio de la catedral de la Puebla de los Ángeles”, en Montserrat Galí Boadella (edit.), *La Catedral de Puebla en el arte y en la Historia*. Secretaria de Cultura/Gobierno del Estado de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades/BUAP, 1999, p.167.

Reyes, se sabe que hubo cambios respecto a los santos representados frente a los que aparecen en el grabado de Noort: “Lo demás de la arquitectura es dorado, y en sus nichos están colocados seis estatuas de santos reyes a saber: San Fernando y Santa Isabel, San Luis y Santa Margarita, Constantino y Santa Helena...”.⁹³ Es decir, que se reemplazaron: San Hermenegildo, Santa Pulqueria y San Leopoldo por San Fernando, Constantino y Santa Margarita.

El avance sobre el tema se dificulta no sólo porque ha sido ajeno a la mayoría de los autores sino por la movilidad que permiten las imágenes de bulto. En la catedral de Puebla, los terremotos, las remodelaciones pudieron ser los causantes de la alteración en la ubicación de las obras. Ángel Julián García Zambrano, trata el tema y sintetiza en tres periodos los cambios⁹⁴ pero, si bien se detiene a comparar los efectuados en relación a las pinturas que aparecen en el grabado de Noort con las que quedaron después de la intervención de Manzo, no se refiere al caso de las esculturas así que resulta difícil saber el momento en el que se hicieron los cambios.

Además de los movimientos mencionados se hicieron otros. Si se compara el grabado de Noort, con el retablo actual, se puede ver que en el nicho que ocupaba *San Leopoldo* ahora se encuentra *San Eduardo*. Resulta importante mencionarlo porque, desde el punto de vista estilístico, es muy similar al *San Fernando* así que debieron ser elaboradas por el mismo artista y en la misma época. Dada la diferencia con las demás imágenes- a reserva de efectuarse los estudios formales correspondientes- es factible que ninguna de las dos representaciones hayan sido obras de Gándara. Si fueron elaboradas por el mismo artista, se podría pensar que se hicieron después de la intervención de Manzo, pues en la lista no se menciona la escultura de *San Eduardo*. La pregunta es, ¿por qué San Fernando sí aparece en esta lista? Creo que porque la talla actual es una copia del modelo original. La explicación puede estar en la particular iconografía que se usó.

⁹³ José Manzo y Jaramillo, *La Catedral de Puebla*, México, Gobierno del Estado de Puebla; Secretaría de Cultura, 1990, p.16.

⁹⁴ 1674-1685; 1780-1820 y 1850 -1860. El primero, dice, “fue objeto de importantes restauraciones”; en el segundo, se le hacen “cambios radicales” y, el último periodo, corresponde a la intervención de Manzo quien se encarga de modernizarlo manteniendo la composición. Ángel Julián García Zambrano, *El remodelado interior de la catedral de Puebla*, Venezuela, Universidad de los Andes; Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico, 1984, pp.43, 44, 50.

Retomo el caso de los dos santos sevillanos, San Hermenegildo y San Fernando, para comparar la iconografía que aparece en el grabado, con la del retablo. La escultura que lleva el nombre de *San Fernando* representa a un rey de pie, coronado, barbado, con pelo largo; viste túnica corta ceñida más arriba de la cintura y lleva botines; de su hombro derecho cuelga una capa. El pie izquierdo está sobre la cabeza de lo que podría ser un príncipe o un rey, con corona dentada similar a la que porta el santo. El *San Hermenegildo* del grabado de Noort, es muy similar: la única diferencia significativa es que, éste no está en posición orante. Esto indica que, o bien Noort no recibió por parte de Palafox, o de la imagen gráfica, la referencia de esa actitud, o bien, que se trata de otra representación. Me inclino por lo primero, dado que también hay variaciones en otras esculturas del retablo pero, principalmente, por el uso de una singular y significativa característica: el hecho de que en las dos imágenes aparezca una cabeza en el suelo. Este aspecto, aunado al uso de la indumentaria medieval- no usual en las obras fernandinas,- hace pensar que se trata de la misma representación que pudo ser, inicialmente, destinada a San Hermenegildo pero que se “adoptó” años después de terminado el retablo, para honrar al rey canonizado. Trataré de justificarlo.

En 1674, un año muy próximo a la canonización de Fernando III, las actividades de la catedral se encaminaban hacia el proyecto de construcción del Ochavo. El santo rey fue incluido para ocupar el nuevo recinto con un cobre de Tinoco, *San Fernando mata-moros* (F39) (al que me he referido en páginas anteriores). Pero, si bien en este espacio se incorpora al recién canonizado, por entonces, no queda contemplado para ocupar el altar de los Reyes; tampoco, varias décadas después. En el inventario efectuado en la catedral de Puebla en 1712, aún no aparece, pues los santos reyes que se registraron fueron: San Luis, San Hermenegildo, San Enrique, Santa Elena y, dos Isabeles.⁹⁵ Es decir, que en relación al grabado de Noort, fueron reemplazados: Santa Pulqueria y San Leopoldo, por San Enrique y una de las Isabeles.⁹⁶

Por lo pronto no es posible establecer el momento en que San Fernando pasó a ocupar uno de los nichos del retablo pero, de cualquier manera, se hizo el cambio por uno de los santos, o santas, que los ocupaban. Pero, ¿por cuál? A reserva de que haya

⁹⁵ La información sobre este inventario me fue proporcionada por Patricia Díaz Cayeros, a quien agradezco me la haya dado en momento tan oportuno.

⁹⁶ Según el registro de Manzo, San Leopoldo vuelve a incorporarse, pero no aparecen: San Enrique, las dos Isabeles, ni San Hermenegildo.

mayor información al respecto, me inclino a pensar que no se reemplazó ninguna escultura sino que se optó por utilizar la de *San Hermenegildo*, uno de sus antecesores más cercanos. La iconografía de la pieza que hoy lleva el nombre de San Fernando, parece comunicarlo: es atípica pero compatible con las historias de vida de los dos santos en su lucha contra los infieles. Incluso, el mensaje que proyecta está muy relacionado con el de la obra de Tinoco.

La lámina de Tinoco ha sido datada en fecha cercana a 1687,⁹⁷ así que podría ser la primera representación del santo en la Nueva España; la más próxima, es el alto relieve de la sillería del coro de la catedral metropolitana elaborada por Juan de Rojas (1695-97). El *San Fernando mata-moros*, alude al episodio más popular y difundido sobre Fernando III, es decir, el de la toma de Sevilla en su variante de la conquista. Pero ¿por qué el artista utiliza esa particular iconografía para una representación fernandina tan lejana a la manejada en las obras hispanas de ese siglo XVII? Para cuando Tinoco realiza su pintura, el referente hispano se dirige hacia la toma pacífica con Fernando III, a pie o a caballo, recibiendo las llaves de la ciudad. La escena se completa con la presencia de la Virgen de los Reyes en alusión a la intervención mariana en la toma de la ciudad; una toma caracterizada por el sitio a la ciudad y que, según los relatos difundidos a partir de las *Crónicas* de Alfonso X, fue impulsada por el dictado mariano.

El relato no corresponde con la pintura del Ochavo pues la Virgen y San Fernando son protagonistas de una escena bélica, de una batalla. Es posible, como afirma Rodríguez Miaja, que Tinoco se haya inspirado en representaciones de batallas bíblicas,⁹⁸ pero lo importante es que la obra, además de que puede ser la primera de San Fernando en la Nueva España, pudo también ser pionera en cuanto al manejo de esa variante iconográfica. Hasta donde se conoce, el tratamiento de la conquista como un asunto bélico en las representaciones fernandinas hispanas, se circunscribe al siglo XVIII. Fuera o no idea original del artista, la obra se realiza con el fin de equiparar la función del santo rey con la que venía cumpliendo Santiago Matamoros. En el Ochavo

⁹⁷ Fernando Rodríguez-Miaja y Arturo Córdova Durana, “El mecenazgo de la capilla del Ochavo en la catedral de Puebla”, en: Monserrat Gali Boadella (ed.), *La Catedral de Puebla en el arte y en la Historia*, Secretaria de Cultura/Gobierno del Estado de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades/BUAP, 1999, p. 98.

⁹⁸ Fernando Rodríguez-Miaja, *Una cuestión de matices. Vida y obra de Juan Tinoco*, México, Gobierno del Estado de Puebla; Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1996, p.186.

hacen pareja y Tinoco no hace diferencias entre las composiciones y el mensaje que transmiten como conquistadores de infieles.

Este manejo coincide con la representación de *San Hermenegildo- San Fernando* del retablo de los Reyes. La idea se puede relacionar con el lienzo (ya comentado) de Valdés Leal que se encuentra en Jaén en el que el rey santo aparece pisando las vestimentas de los moros en señal de victoria, de derrota. Pero, mientras en esta obra el mensaje se transmite en forma simbólica, en la pintura del Ochavo y en la escultura del retablo de los Reyes, el lenguaje es claro y responde al llamado de atención sobre la persistencia de infieles en la Nueva España.

En conclusión, creo que, aún cuando la escultura que ocupa actualmente el retablo de los Reyes de la catedral de Puebla, no corresponda a la original elaborada en el siglo XVII, la iconografía sí. Es posible que se trate de la representación de *San Hermenegildo* que se utilizó para honrar al rey santo, quizás, por la época en que lo hacía la catedral metropolitana. Puede ser que se haya cambiado el nombre en la primera mitad del siglo XVIII (después de 1712) y, que la talla que vemos hoy, sea una copia que se mandó a hacer después, conservando las características de la original.

Por otro lado, el hecho de que la imagen fernandina se encuentre en los retablos de los Reyes de las catedrales de Puebla y de la capital metropolitana, invita a retomar el tema sobre el Patronazgo Real que, como mencioné en páginas anteriores, tiene su antecedente en la Reconquista y, específicamente, en la política de Fernando III. En el siglo XVI, los reyes Católicos logran restablecer, para las Indias y Granada, la antigua concesión medieval, mediante la cual se privilegia a la Corona con el derecho para intervenir en las elecciones episcopales. Al igual que lo hicieron los monarcas de la Reconquista, amparados en su papel como defensores del cristianismo, los reyes Católicos- y sus descendientes- amplían su poder, haciendo uso de otros privilegios como los referentes a las rentas eclesiásticas y a las fundaciones de las iglesias.⁹⁹ Los retablos de los Reyes que se contemplaron para adornar las catedrales novohispanas, simbolizan la presencia e influencia de la autoridad real en materia religiosa, y su papel como responsables de la evangelización; en tanto que, la imagen de San Fernando

⁹⁹ Adeline Rucquoi, *op. cit.*, pp. 342-344. *Diccionario de Historia de España*, tomo 2, Madrid, Revista de Occidente, 1952, pp. 780-782. Agradezco a Patricia Díaz Cayeros, el que me haya introducido y apoyado en el tema del Patronazgo Real.

señala el triunfo particular de Castilla como el reino que, consolidado en la Península, encabeza la conquista de los nuevos territorios de infieles.

Hasta este punto, he planteado algunas de las dificultades en cuanto a dudas, confusión y errores de identificación que alteran el registro de obra fernandina; pero, hay otros factores que podrían tomarse como limitantes en el establecimiento del *corpus*. La desaparición de obras como consecuencia de las Leyes de Reforma, no es un tema nuevo ni sorprendente en México. Las que se salvaron de la destrucción quedaron fuera de control y tomaron diferentes rumbos; parte de ellas, pasaron a manos privadas (familias, instituciones seculares); algunas se conservaron en el país, mientras otras salieron del territorio. Estas condiciones quizás definieron el destino del lienzo de Jalpan, o de la hermosa imagen de la que hablaba Espinosa que fue destinada al templo de San Fernando, o de aquellas cuya existencia se desconoce.

Una obra que hoy se encuentra fuera del territorio mexicano fue ubicada por Clara Bargellini.¹⁰⁰ Se trata de una escultura (F 63) donada, en 1956, al Museo de Arte de Denver, por Helen Bonfils y Sam Houst, quienes la adquirieron en México. El museo ha datado la obra en fecha cercana a 1730 y atribuye su procedencia a Puebla o Querétaro.¹⁰¹ La obra representa a un personaje de pie; viste armadura con falda de listones ceñida con correa dorada y capa decorada en su interior. Lleva los atributos característicos de San Fernando: el globo cuartelado con la cruz, en la mano izquierda y, en la derecha, la espada en alto. No porta corona.

La fisonomía no se relaciona con ninguna representación conocida del santo, en la península o en la Nueva España. Aquí se lo representa con la cara muy afilada, mentón puntiagudo, ojos con párpados caídos, gruesas cejas y pelo corto partido a un lado; sin bigote y con escasa y recortada barba. La pieza fue, inicialmente, considerada de origen hispano pero, estos rasgos faciales llevaron al museo a catalogarla como colonial mexicana, “Mexican colonial sculpture”: “This statue of San Fernando was long assumed to have been made in Spain because of its technical refinement, but

¹⁰⁰ A quien agradezco esta información así como la documentación que me proporcionó y en la que me baso para tratar el tema.

¹⁰¹ En la documentación se dice que pudo pertenecer a un altar de los Reyes de Puebla o Querétaro, no habiendo tal, en esta última ciudad. Hay más información sobre los estudios que se hicieron a la pieza para su identificación y, en una de las notas se remite a la publicación, *Estofados de la Nueva España*, donde, se dice, está la escultura de San Luis con quien haría pareja; sin embargo, no encontré, esa referencia en el libro, Xavier Moysen, *Estofados de la Nueva España*, México, Comermex, Ediciones de Arte, 1978.

experts today believe that it was constructed in Mexico because of its `mestizo` facial features, that of person of mixed Indian and European descent.”¹⁰² A más de cuestionar la asociación entre los rasgos faciales y el estilo colonial mexicano, habría que retomar dos aspectos: uno, relacionado con el tipo de mestizaje al que remite la obra, el otro con las razones por la cual se rompe el modelo fisonómico y se representa a un hombre con esos caracteres.

La calidad y características de la talla señalan que fue realizada por un artista no sólo con un alto dominio de la técnica sino de los referentes iconográficos asociados al rey. Así que, la utilización de una fisonomía atípica no creo que se trate, en este caso, de un problema de información o de interpretación. Me inclino a pensar que el uso de esos “rasgos faciales mestizos”, no es el resultado de un producto de mestizaje sino de la intención en proyectar el origen que se quiere dar al representado. Creo que los rasgos mestizos no son indicadores del mestizaje en una obra pero, más aún, en el caso de la pieza de Denver, incluso si se tomara en cuenta esta relación, no indicaría los rasgos del mestizo americano, indo-español, sino de los peninsulares. La singularidad de los rasgos, quizás únicos en las representaciones del santo, resulta interesante en el estudio de la iconografía fernandina pero un sólo ejemplo no puede dar luces acerca del origen de esta particular variante en la fisonomía. Conocer su patronazgo permitiría profundizar en el tema y en la intencionalidad de quien la proyectara; un emisor que quiso, según creo, mostrar su origen étnico en identidad con la representación del rey y/o con la dinastía que representa. Podría tratarse de un aristócrata sevillano radicado en la Nueva España, o de un aristócrata criollo, promonárquico. No creo, por lo tanto, que sea factible relacionar la intención, que me parece hubo en la producción de la imagen, con el deseo de un mestizo novohispano; considero que es el producto de la reiterada inclinación en señalar el carácter monárquico, de este u otro personaje regio, en relación con la iglesia.

A lo anterior habría que agregar algo. La calidad y tamaño de la pieza indican que no sólo debió ocupar, como lo dice la documentación del museo, un lugar especial en una iglesia de Puebla o Querétaro, sino que debió encargarse para adornar un templo

¹⁰² “Por largo tiempo fue asumido que esta estatua de san Fernando fue elaborada en España por el refinamiento en su técnica, pero hoy los expertos creen que fue elaborada en México por sus características faciales ‘mestizas’ de una persona descendiente de la mezcla india y europea”. La traducción es mía. El origen novohispano que ha atribuido el museo a la pieza, se entiende entonces basado en esta relación.

importante, quizás tanto como el de San Fernando de la ciudad de México; la fecha aproximada que da el museo para datar la pieza, podría coincidir con la de la elaboración de la “hermosa estatua” de la que hablaba Espinosa, de manera que no habría que descartar esa posibilidad.

Con el total de ejemplos presentados a lo largo del presente capítulo, he tratado de demostrar y aclarar los problemas de identificación de obras fernandinas, principalmente, aquellos ocasionados por las similitudes con las representaciones de Santiago Matamoros y San Luis. Aunque, en la mayoría de las ocasiones, el rey santo aparece con los atributos propios a la iconografía originada en la Península, también he presentado obras que no responden a este manejo y que he llamado atípicas. Estos casos, los he relacionado con dos causas: una, derivada de la información, (falta de información o desinformación) y otra, por la intención del mensaje.

El resultado del estudio ha quedado sintetizado en un corpus representativo (Cuadro II), útil como auxiliar para reconocer los casos en los que está presente la iconografía fernandina. Está basado en las catalogaciones, las referencias bibliográficas, la observación de las obras y en el resultado del análisis e interpretación.

CONCLUSIONES

La historia socio-cultural de San Fernando, como historia de los acontecimientos que dan sentido a las imágenes, ha quedado fraguada desde el antiguo continente. El estudio comparativo con las obras novohispanas ha permitido entender la función que cumplía la imagen en el nuevo territorio y, por otro lado, detectar y aclarar los problemas de identificación que surgieron durante la investigación.

La idea del rey Fernando III como rey y santo, nace en el siglo XIII, pero la imagen que se difunde tanto en la Península como en la Nueva España, es el resultado de las nuevas formas y contenidos que surgen desde los momentos previos a la canonización. Esta particular situación ha marcado las condiciones para el estudio iconográfico de este trabajo, y ha conducido a contemplarla mediante el agravante que señala la distancia entre dos periodos lejanos.

El contraste entre el período histórico de la devoción popular y su oficialización como santo, descontextualiza al personaje, de manera que, las representaciones como santo rey, corresponden a un tiempo que ha revalorado, resignificado y adaptado la imagen a las necesidades del momento: históricas, políticas, sociales, estéticas. A la producción de entonces y, particularmente, a la obra que se realiza con motivo de la celebración de la canonización, se debe el anacronismo en la indumentaria y accesorios, la incierta y, por ende, dudosa fidelidad en los rasgos. Sin embargo, también a ella se debe el desarrollo de la iconografía y el simbolismo asociado a la figura fernandina. En este momento se originan los programas iconográficos que, si bien aluden a la santidad del rey, se inclinan hacia el protagonismo regio -pese al evento que lo origina – quizás más que al sacro. El carácter que adquiere la imagen en esta etapa prevalecerá hasta el siglo XVIII pero, sobre todo en lo que se refiere a la toma de Sevilla, el programa presenta diferentes contenidos según sirva a los intereses monárquicos y/o eclesiásticos. Así que puede utilizarse para elevar la imagen de la realeza castellana mostrando su papel en asuntos de fe, afirmar la posición del clero a través de la promoción de las órdenes, o bien, mostrar la alianza entre los dos poderes, principalmente, en su lucha contra los infieles. Esta ideología y su correspondiente materialización en la obra plástica, también está presente en las piezas que se encuentran en el territorio novohispano.

La imagen de San Fernando llega a la Nueva España en fechas muy cercanas a su canonización en 1671, aunque el periodo de difusión y de mayor producción artística corresponde al siglo XVIII cuando se levanta el actual templo de San Fernando de la ciudad de México y se encamina el proyecto misional del colegio que lleva su nombre. En la parte central del territorio se ubican la mayoría de las representaciones fernandinas y este hecho coincide con el acertado manejo de la iconografía. Mientras que las piezas de Querétaro y la Sierra Gorda, Puebla, México, Tepozotlán, Texcoco, Tlaxcala, San Luis Potosí, aluden a los temas manejados en la Península, e incluyen los atributos del santo, las dos obras que se localizan en los extremos sur y norte de la república mexicana, San Cristóbal y Durango, aplican elementos atípicos. De ahí, la importancia de haber fundamentado el análisis e interpretación de la obra novohispana en las piezas que se localizan en el interior de la república.

En sentido general, la iconografía sigue los lineamientos de la desarrollada en la península aunque sin el carácter sublime y glorificado que le da Sevilla al rey castellano cuando es canonizado. Por un lado, se presenta con los atributos propios a su investidura: indumentaria regia, corona, globo, con cruz o sin ella, y cetro; y por otro, se muestra al guerrero, defensor de la fe vestido con armadura y portando la espada. En ocasiones, el cetro reemplaza al globo; la corona y la aureola no siempre están presentes. Cuando el rey aparece con esta tipología puede llegar a confundirse con su primo San Luis de Francia. Sin embargo, los atributos de este rey son diferentes: de llevarlos, se relacionan con los símbolos de la pasión, principalmente, con la corona de espinas y los clavos.

San Fernando también ha llegado a confundirse con Santiago Matamoros. Estos casos están relacionados con el programa iconográfico de la toma de Sevilla en que el santo aparece a caballo. En la Nueva España se manejan dos variantes del tema: una, en que aparece San Fernando recibiendo de Axafat las llaves de la ciudad; otra, la cercana a la iconografía del Matamoros, en que el santo rey se representa como guerrero conquistador luchando contra los moros. Como defensor de la fe puede, incluso, mostrar una actitud amenazante, advirtiendo a los infieles sobre las consecuencias de la rebeldía al cristianismo. En esta variante, tal como está representado en la fachada del templo de San Fernando y en la catedral de Puebla, la imagen del santo se presenta en concordancia con el programa de exterminio, señalando la autoridad regia para castigar

a los que no se doblegan a la conversión. Representa y reafirma, a la usanza medieval, el poder de la monarquía en asuntos de fe.

Los problemas de identificación que encontré al estudiar la imagen fernandina los atribuyo a la falta de divulgación y de conocimiento sobre la vida e iconografía del santo en la Nueva España. Los errores de información han quedado registrados en los catálogos y fototecas de las instituciones gubernamentales y religiosas e, incluso, en los textos. Con esta tesis me he propuesto aclarar estos casos, presentando los eventos más significativos en la historia de vida de San Fernando para el conocimiento de la iconografía novohispana.

El análisis de las obras permite concluir que la imagen fernandina que se proyecta hacia la Nueva España se enmarcó en el rey santo, no en el santo rey como lo quisieron mostrar los sevillanos. Su presencia se justifica, como representante de la monarquía cristiana, en tanto proyecta los poderes que le confiere esta posición sobre las decisiones en materia de fe. Su imagen, más regia que santa, parece evocar a su política, en la que la iglesia debió doblegarse y conceder el Patronato que se extendió hacia los nuevos territorios conquistados. Lejos queda la visión de Fernando III, el santo, tan popular en España, así como la imagen que transmitía aquel sermón novohispano que idealizaba la futura devoción al recién canonizado. La propagación del culto hacia el nuevo territorio no se dio por las mismas razones que la canonización se prolongó por siglos: fue un rey santo conquistado por la monarquía cristiana, pero no llegó a ser el santo rey cuyo carácter sólo podía imprimirlo la jerarquía eclesiástica.

Un tanto al margen, pero un aspecto que creo importante señalar como conclusión de esta tesis es el gran problema relacionado con la catalogación de piezas. A lo largo del capítulo III, han estado presentes los inconvenientes debidos a la incongruencia en los datos que manejan las diferentes instituciones. De ahí la importancia de hacer la revisión, la actualización y, tal como se ha venido haciendo para el Catálogo Nacional de Esculturas Novohispanas, realizar un trabajo conjunto que aglutine a las diferentes instancias para correlacionar y unificar la información. Espero que este trabajo pueda contribuir, en ese sentido, en lo que toca a la identificación de obras fernandinas.



F 1. *Pendón Real de San Fernando*. S XV. Ayuntamiento hispalense.



F 2. *San Fernando entre dos maceros*. S XVI. Monasterio de San Clemente, Sevilla.



F 3. Juan de Espinal, *Escudo con las armas de Sevilla*. Ca. 1752. Galerías altas del Ayuntamiento, Sevilla.



F 4. Claude Audran, *Primera imagen oficial de San Fernando*. Ca. 1630.



F 5. Francisco de Zurbarán, *San Fernando*. Entre 1630-35. Iglesia de San Esteban, Sevilla.



F 6. Grabado de Matías de Arteaga. Sobre pintura de Murillo. *Efigie de Fernando III*. F. de la Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, 1671.



F 7. Diego de Esquivel (atribuida). *Felipe II*. 1599-1600. Alcázar de Sevilla.



F 8. Esteban Murillo. *San Fernando*. 1671. Biblioteca colombina, Sevilla.



F 9. Francisco Pacheco. *San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla*. Detalle. 1634. Catedral hispalense.



F 10. Grabado de Juan Valdés Leal. *Monumento al triunfo*. F. de la Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, 1671.



F 11. Grabado de Juan Valdés Leal. *Monumento al triunfo*. Detalle. F de la Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, 1671.



F 12. Grabado de Matías de Arteaga. *Escenografía de San Fernando, la Fe y San Clemente*. F. de la Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, 1671.



F 13. Grabado de Matías de Arteaga. *Escenografía de San Fernando, la Fe y San Clemente*. Detalle. F. de la Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, 1671.



F 14. Grabado de Matías de Arteaga sobre dibujo de Francisco Herrera. *San Fernando*. Detalle. F de la Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, 1671.



F 15. Francisco de Herrera. *La apoteosis de San Francisco*. 1657.



F 16. Lucas Valdés Leal. *Apoteosis de San Fernando*. Ca. 1687. Iglesia del Hospital de los Venerables, Sevilla.



F 17. Lucas Valdés Leal. *Fernando III*. Ca.1675. Catedral de Jaén.



F 18. Pedro Roldán. *San Fernando*. 1671. Catedral de Sevilla.



F 19. Anónimo. *San Fernando*. Siglo XVII. Real Monasterio de San Clemente, Sevilla.



F 20. Anónimo. *Virgen de los Reyes*. Siglo XIII. Catedral de Sevilla.



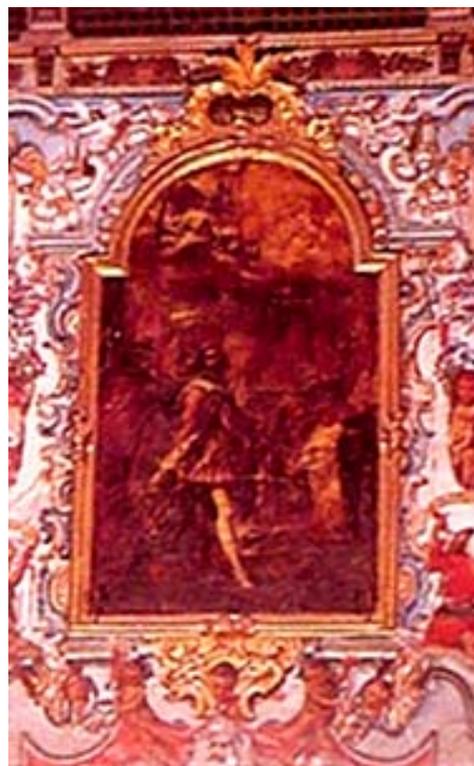
F 21. Francisco Pacheco. *San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla*. Detalle. 1634. Catedral de Sevilla.



F 22. Francisco Zurbarán. *La rendición de Sevilla*. 1634. Colección Duque de Westminster.



F 23. Taller de Francisco Zurbarán. *San Fernando sentado*. Siglo XVII. Paradero desconocido.



F 24. Juan de Valdés Leal. *Entrada triunfal de San Fernando en Sevilla*. 1682-83. Iglesia del Monasterio de San Clemente, Sevilla.



F 25. Lucas Valdés. *Entrada de San Fernando en Sevilla*. 1710-1715. Convento de San Pablo, Sevilla.



F 26. Lucas Valdés. *Entrada de San Fernando en Sevilla*. Detalle. 1710-1715. Convento de San Pablo, Sevilla.



F 27. Villabrille. *San Fernando*. 1726. Hospicio de Madrid.



F 28. Sebastián Vander Borcht. *San Fernando entrando en Sevilla*. 1766. Proyecto para la reja de la Capilla Real, Catedral de Sevilla.



F 29. Jerónimo de Roldán. *San Fernando entrando en Sevilla*. 1773. Capilla Real, Catedral de Sevilla.



F 30. Juan de Rojas. *San Fernando Rey*. 1695-97, Catedral Metropolitana, Ciudad de México.



F 31. Anónimo. *San Fernando*. Siglo XVIII. Templo de la Tercera Orden, Catedral de Texcoco.



F 32. Anónimo. Templo de San Fernando. Interior. *Recuerdo del segundo centenario de San Fernando 1739-1939*, México, 1939.



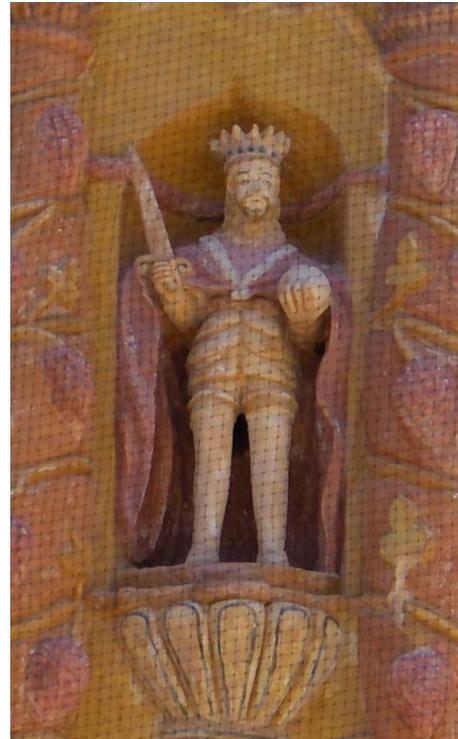
F 33. Fachada del Templo de San Fernando. Ca. 1755. Ciudad de México.



F 34. Philippe Bouittats el Joven. *Acta vitae S. Ferdinandi*. Amberes, 1684.



F 35. Fachada de la Iglesia de Concá. Ca. 1758. Sierra Gorda, Querétaro.



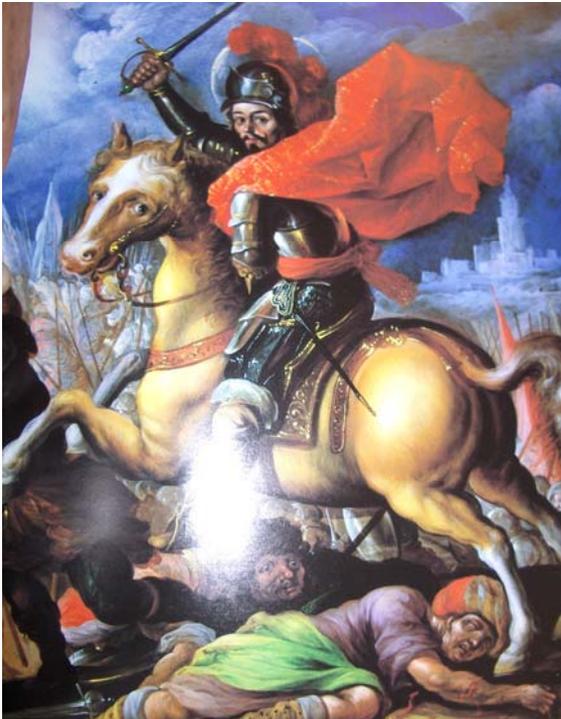
F 36. *San Fernando*. Ca. 1758. Detalle de la fachada de la Iglesia de Concá, Sierra Gorda, Querétaro.



F 37 a y b. Anónimo. *Entrega de las llaves de Sevilla*. Siglo XVII. Templo de la Santa Cruz, Querétaro.



F 38. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. *Entrega de las llaves de Sevilla*. Siglo XVII. Museo de Arte Colonial, Santa Fé de Bogotá.



F 39. Juan Tinoco. *San Fernando*. Ca. 1687. Catedral de Puebla.



F 40. Juan Tinoco. *Santiago mata-moros*. Ca. 1687. Catedral de Puebla.



F 41. Anónimo. *Santiago matamoros*. Siglo XVIII. Museo Franz Mayer, Ciudad de México.



F 42. Anónimo. *San Fernando Rey*. Siglo XVIII. Catedral de San Cristóbal de las Casas, Chiapas.



F 43. Juan Carreño (atribuida). *San Fernando*. Siglo XVIII. Catedral de Durango.



F 44. Anónimo. *San Fernando*. Ca. 1753. Iglesia de San Francisco Javier Tepetzoltlán.



F 45. Anónimo. *San Fernando*. Siglo XVIII. Templo de San José, Tlaxcala.



F 46. Anónimo. *San Luis Rey*. Siglo XVIII. Templo de San José, Tlaxcala.



F 47. Anónimo. *Santo terciario*. Siglo XVIII. Catedral de Tlaxcala.



F 48. Anónimo. *San Luis Rey*. Siglo XVIII. Templo de Santo Domingo, Ciudad de México.



F 49. Anónimo. *Retablo de la Purísima*. Siglo XVIII. Basílica de Guanajuato.



F 50. Anónimo. *San Luis Rey. Retablo de la Purísima*. Siglo XVIII. Basílica de Guanajuato.



F 51. Anónimo. *San Luis Rey*. Siglo XVIII. Iglesia de San Diego, Guanajuato.



F 52. Anónimo. *San Luis Rey*. Siglo XVIII. Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato.



F 53. Anónimo. *San Luis Rey*. Siglo XVIII. Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato.



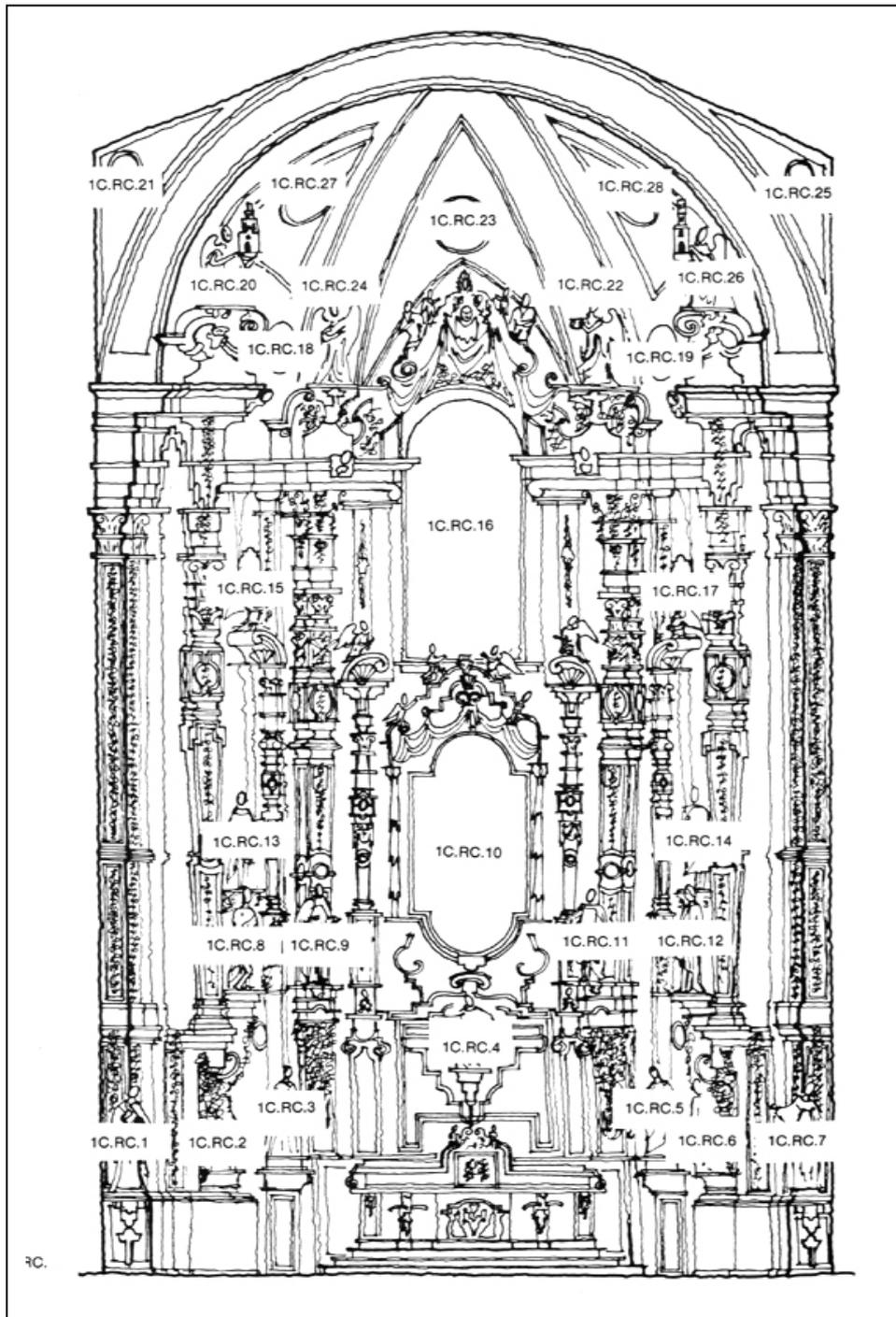
F 54. Anónimo. *Santo terciario*. Siglo XVIII. Iglesia de San Francisco, San Luis Potosí.



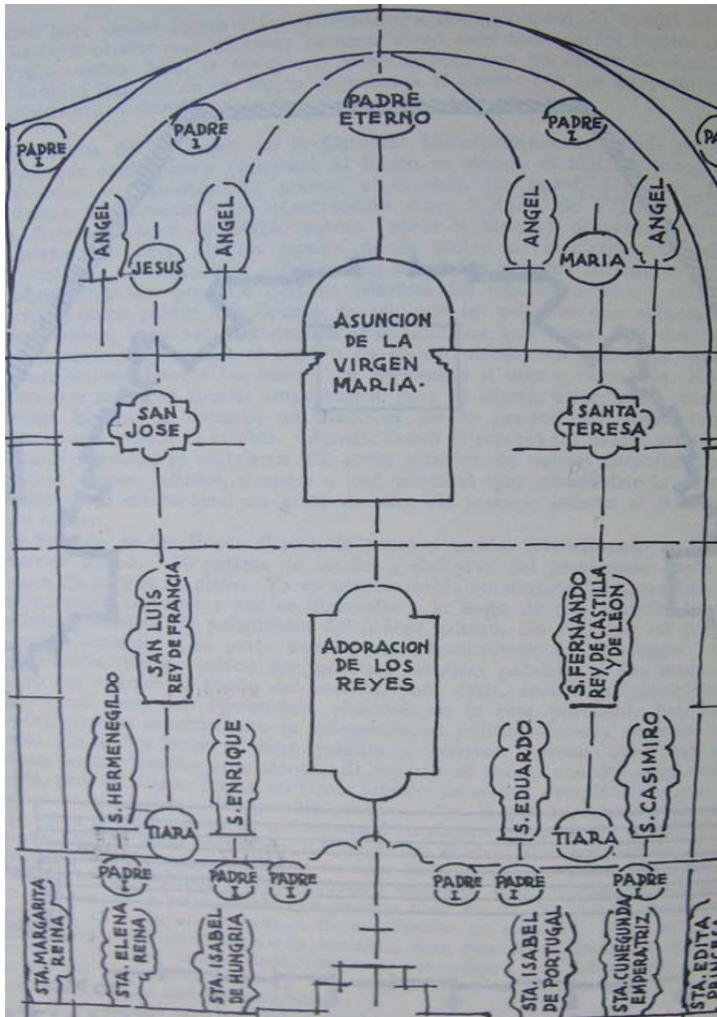
F 55. Anónimo. *San Luis*. Siglo XVIII. Catedral Metropolitana, Ciudad de México.



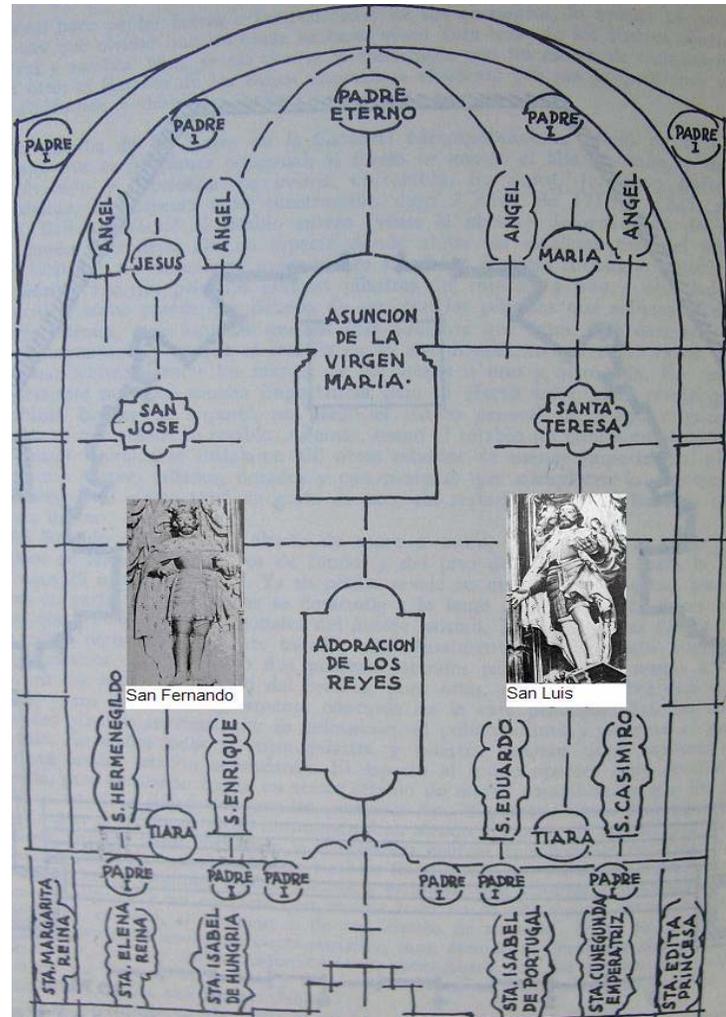
F 56. *San Fernando*. Siglo XVIII. Catedral Metropolitana, Ciudad de México.



F 57. Esquema del retablo de los reyes. 1C.RC 1C.RC.1 Santa Margarita; 1C.RC.2 Santa Helena; 1C.RC.3 Santa Isabel de Hungría; 1C.RC.4 Jesucristo; 1C.RC.5 Santa Isabel de Portugal; 1C.RC.6 Santa Cunegunda; 1C.RC.7 Santa Edita; 1C.RC.8 San Hermenegildo; 1C.RC.9 San Enrique; 1C.RC.10 *Adoración de los reyes*; 1C.RC.11 San Eduardo; 1C.RC.12 San Casimiro; **1C.RC.13 San Luis**; **1C.RC.14 San Fernando**; 1C.RC.15 San José y el niño; 1C.RC.16 Asunción de María; 1C.RC.17 Santa Teresa de Ávila, considerada la gran santa española; 1C.RC.18 Monograma de Jesús; 1C.RC.19 Monograma de María; 1C.RC.20 Ángel con Iglesia; 1C.RC.21 Padre de la iglesia; 1C.RC.22 Ángel con fuente; 1C.RC.23 Padre eterno; 1C.RC.24 Ángel con pozo; 1C.RC.25 Padre de la iglesia; 1C.RC.26 Ángel con torre; 1C.RC.27 San Pedro; 1C.RC.28 San Pablo. Tomado de: http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/proyectos/acercarte/arte_mexicano/artemex4/artmex04b.htm. Octubre 2005



F 58. Retablo de los Reyes. Esquema conceptual. Justino Fernández, *Estética del Arte Mexicano*, México, 1990 (1972).



F 59. Retablo de los Reyes. Corrección.



F 60. Anónimo. *San Fernando*. Siglo XVIII - XIX. Catedral de Puebla.



F 61. *Retablo de los Reyes*. Siglo XVII. Catedral de Puebla.



F 62. Jan de Noort, *Retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla*. 1650. Madrid.



F 63. Anónimo. *San Fernando*. Siglo XVIII. Museo de Denver.

Cuadro I.¹ Grabados y pinturas de San Fernando en Sevilla.

Nombre o Tema	Técnica/ Materiales	Época/ fecha	Autor	Medidas	Ubicación	Descripción
1 <i>Retrato de Fernando III</i> (obra desaparecida)	Pintura	XIII (?)	Anónimo		Iglesia del convento de San Clemente. En 1823 el lienzo fue solicitado por Fernando VII para copiarlo.	“el monarca está sentado con espada en la mano derecha y en la izquierda un globo, en el cual se ven figuradas las armas de Castilla y León. El manto real viene a ser como un capote de monte con su muceta. Alrededor tiene este letrero: << Rex pius augustam, depulsis hostibus aedem, hanc dedit aucilles, Religioni sacris>>.” Tomada de la descripción de Ponz . p. 46
2 <i>San Fernando</i> (obra desaparecida)	Pintura /Madera de alerce	Ca.1224	Anónimo	1 Vara y 2/3x 1 tercia	Trasladado a la Parroquia de San Ildefonso. Perteneció a la Hermandad de San Mateo del convento de San Francisco.	San Fernando aparece de rodillas y con la corona en sus manos,; le flanquean Nuestra Señora, de un lado, y San Mateo del otro. A su espalda, su esposa, de pie y adelante, un infante, probablemente su hijo Alfonso X, en acción de gracias. Donación de San Fernando a la Hermandad. p. 46

¹ La información ha sido tomada de: Adelaida, Cintas del Bot. *Iconografía del Rey San Fernando en la pintura de Sevilla*, Sevilla, Diputación provincial de Sevilla, 1991. La autora se refiere a grabados, pinturas y objetos donde aparece representado el santo; no incluye esculturas. Salvo que se mencione, todas las referencias corresponden Sevilla.

3 <i>San Fernando</i> (obra desaparecida)	Pintura	Anterior a 1411	Anónimo		Desconocida. Perteneció a la Santa Iglesia de Sevilla	San Fernando aparece “entre santos y escenas de la vida de Cristo y María...” p. 47 (según descripción en el Libro de Donaciones de la Santa Iglesia de Sevilla.)
4 <i>Fernando III</i>	Pintura /tabla al estuco y al temple	Entre XIV-XVI	Anónimo		Alcázar, Sevilla. Salón de los Embajadores	Aparece ” barbado, sentado con corona sobre su cabeza y en sus manos el mundo y la espada...” p. 48. Perteneció a la serie de los reyes de España cuyo trabajo se inició a fines de XIV y terminó en el XVI. De ahí que presente las mismas características solo que con una “S” posiblemente agregada después de su canonización.
5 <i>Pendón Real</i>	Insignia Bordado/tela	XV (Primera mitad)	Taller de bordadores sevillanos		Ayuntamiento hispalense	El santo aparece “Sentado en trono de estilo ojival. Su rostro es de un varón joven con el cabello a la usanza del siglo XV, corto en la frente y largo a los lados hasta tocar los hombros.” P. 48 Aparece con barba, aunque no corresponde a la época, para darle en carácter de un “santo varón” “Viste sayo y túnica cruzada diagonal mente por círculos de oro o <<tenas>> cuyo uso estuvo muy extendido durante el reinado de los Reyes Católicos.... En sus manos sostiene el globo cuarteado de castillos y leones y la espada. A los pies de la figura se leen las iniciales: << S.P.Q.H>> p. 48
6 <i>San Fernando</i>	Pintura	Anterior a 1630 Ca. 1625	Juan del Castillo (Atribuido) Colaborador de Cano.	43x48	Parroquia de Santa Ana. Retablo de la capilla de la Virgen del Rosario.	“...San Fernando de medio cuerpo, barbado y con la esfera y la espada en sus manos, modelo iconográfico que será utilizado posteriormente por Murillo” p. 80

7 <i>Retrato de San Fernando</i>	Insignia Tela	XVI	Anónimo		Hermandad de San Mateo	Aparece con “barba abierta al centro y puntiaguda a los lados, y un turbante del que sobresalen los florones de una corona real abierta.”
8 <i>Pendón secular</i>	Insignia Tafetán carmesí. Rostro y manos en óleo.	XVIII	Anónimo			(copia de la anterior # 7)”. Sobre el pecho, anacrónicamente, el Toisón de Oro. En los ángulos de la tela, escudos con castillos y leones dentro de marcos ovalados con volutas...” p. 49
9 <i>Imagen de Fernando III (obra efímera)</i>	Pintura óleo/lienzo	XVI	Antonio Pérez (1541) y Juan Chacón (1557)		Festividad del Hábeas, Sevilla. Sobre el lienzo adosado a la parte inferior del cirio Pascual	
10 <i>San Fernando</i>	Pintura	Ca. 1627 (El retablo donde se encuentra es de 1627)	Juan de Uceda (Atribuido)	150x80	Alcalá de Guadaira. Capilla de la aldea de Gandul. Retablo dedicado a San Juan Bautista	Igual iconografía que la de la estampa de Bernardo del Toro, elaborada en 1630. (ver Imagen oficial # 11 y # 12). p. 80,81
11 <i>Primera imagen oficial de San Fernando</i>	Estampa	1630	Anónimo			Bernardo del Toro logra licencia para estampar la imagen.

<p><i>I2 Primera imagen oficial de San Fernando</i></p> 	Grabado	XVII	Claude Audran el Viejo. (firmada)			<p>“...Fernando III de pie, vestido con armadura y cubierto con la real capa de armiño. Sobre su cabeza, que lleva halo de santidad, la corona real cerrada, mientras que en sus manos porta respectivamente la espada y el globo. La figura se acompaña de un escenario elegantemente dispuesto...para reforzar... el carácter regio del representado. Uno de estos signos es la mesa, elemento que...suele acompañar a los reyes como atributo de majestad y justicia. El colocar sobre ella el cetro, no hace más que reforzar su misión como gobernante. En el lado opuesto se alza un pedestal, y sobre él una columna envuelta por un airoso cortinaje...La estampa se completa con dos inscripciones, una trasmite el agradecimiento de Fernando III a Dios por su favor en la conquista, la otra revela datos relativos a la obra. En la primera se lee: << Dominus mihi auditor>>, y en la segunda: <<Fernando III, rey de España, llamado santo, terror de los sarracenos y defensor de la religión católica. A Felipe IV, monarca de las Españas y del Nuevo Mundo, nieto en grado décimo tercero de este optimo rey Fernando, Bernardo del Toro, doctor en sagrada teología, destinado agente por su majestad católica para procurar que se ponga en el numero de los bienaventurados el mismo generoso y santo rey, desea y ofrece tímidamente esta efigie en Roma, año de 1630>>”. pp. 78,79</p>
<p><i>I3(Primera imagen oficial de) San Fernando</i></p>	Pintura	XVII	Anónimo	198x140	Alcaldía Alta del Ayuntamiento	Copia de #11 y #12
<p><i>I4 (Primera imagen oficial de)San Fernando</i></p>	Pintura	1630 (?)	Pacheco (Atribuido)	137x92	Alcázar, Sevilla	variante de #11 y #12

<i>15 (Primera imagen oficial de)San Fernando</i>	Grabado	XVII	Teresa del Po. Firmado: Theres del Po Esculp.		Biblioteca Nacional, Sevilla	Copia de #12. “se acompaña de una inscripción latina que hace referencia a Don Pedro de Aragón, virrey de Nápoles, como enviado de Carlos II a la Sede Apostólica para promover el culto a San Fernando” p. 80
<i>16 (Primera imagen oficial de) San Fernando</i>	Pintura/Cobre	1630	Anónimo	27x22	Catedral de Sevilla, Sacristía Mayor	
<i>17 San Fernando</i>	Pintura	1629-1633	Taller de Zurbarán	125x60	Desconocida. Registrada en el cataálogo de la Colección Sout. Perteneció al Convento de San Alberto. Retablo del Altar del Colegio.	El santo “...de pie, con la pierna adelantada como si fuera a caminar” p. 81
<i>18 San Fernando</i>	Grabado	XVII (2ª mitad)	Murillo	230x136	Colección Bravo	Sobre modelo de Bernardo del Toro # 11 y #12
<i>19 San Fernando</i>	Pintura		Taller de Zurbarán.		Colección Gómez Moreno	“...el monarca aparece de pie en actitud de caminar, y ataviado con armadura de damasquino y sombrero plano con penacho de plumas. Presenta el cabello largo hasta los hombros, perilla y bigote, fórmula utilizada en tiempos de Felipe IV” p. 82 Lleva la inscripción: << S,R.D. Fernando>>
<i>20 San Fernando</i>	Pintura	1631-34	Zurbarán (atribuido)	129x61	Museo del Ermitage	Copia del anterior # 19

21 <i>San Fernando</i>	Pintura	1631-34	Zurbarán (atribuido)	160x85	Fundación Rodríguez Acosta de Granada. Perteneció a la colección Gómez Moreno	Copia del #19
22 <i>San Fernando</i> 	Pintura	1630-35	Zurbarán (atribuido)	185x105	Iglesia de San Esteban, retablo mayor.	Variante iconográfica del #19. p. 82
23 <i>San Fernando Sentado</i>	Pintura	XVII	Zurbarán (atribuido)	127x102	Paradero desconocido. En 1946, estuvo subastándose en Sothebey	“El monarca, sentado sobre sillón de madera..” pp. 82, 83 (ver siguiente)
24 <i>San Fernando Sentado</i> 	Pintura		Taller de Zurbarán	204x142	Museo de Bellas Artes de Sevilla	Modelo repetido del anterior. “El monarca sentado bajo la tienda de su campamento, viste armadura sobre al que lleva el tahalí característico en la moda de Felipe IV, medios brazaes y escarcelas de bruñido acero, greguescos de seda carmesí con tiras azules, calzas de color verde y medias botas acuchilladas; se cubre con una gorra milanesa con plumaje blanco...” p. 83

25 <i>San Fernando</i> 	Pintura	Ca. 1690 (fecha de realización del retablo)	Valdés Leal	340x210	Catedral de Jaén. Retablo	. “es una espectacular figura , erguida sobre un pedestal para subrayar su carácter triunfal...En una colección madrileña se conserva un dibujo con el boceto para esta pintura”. p. 87 El lienzo es similar a la escultura que Pedro Roldan realizó para el Triunfo.
26 <i>San Fernando</i>	Pintura	XVII (último tercio)	Anónimo	246x183	Museo de Bellas Artes, Sevilla	Copia de la anterior, #25 con algunas variantes. “Por una parte, en el fondo de la composición se describe una vista de Sevilla en lugar de Jaén; y por otra, el margen derecho de la escena nos muestra al monarca ante la imagen de la Virgen de los Reyes que poseía en el oratorio de su campamento”. pp. 87 ,88
27 <i>San Fernando</i>	Pintura	1673-75	Valdés Leal	216x118	Colección Graells, Barcelona	variante del # 25
28 <i>Rey Fernando III</i>	Pintura	XVII	Valdés Leal (Atribuido)		Desconocido.Inventario (1685) de los bienes de Don Andrés Frías Estrada	
29 <i>San Fernando</i>	Pintura	XVII	Valdés Leal (Atribuido)		Desconocido. Inventario (1684) del Canónigo León y Ledesma	
30 <i>Coronación de San Fernando</i> (Obra efímera)	Pintura	1671	Anónimo		Catedral Hispalense. Puerta de la Concepción.	“...aparecía Doña Berenguela quitándose la corona que ceñía sobre su hijo. Se completaba con una frase bíblica: <<Videte regem Salomonem in diademate, quo coronavit illum mater sua>>, tomada del Cantar de los Cantares 3, 1: <<Salid, hijos de Sión, a ver al rey Salomón con la diadema de que coronó su madre>>. p. 51

31 <i>Coronación de San Fernando.</i> (Obra efímera)	Pintura Óleo /lienzo	1671	Anónimo		Monumento al Triunfo de San Fernando.	El monarca aparece postrado ante el altar del que toma la espada. Le acompañan prelados y nobles. En la obra parece la inscripción: <<Non est huic similis>
32 <i>Fernando III armándose caballero</i>	Pintura Óleo/lienzo	XVII	Anónimo	177x99	Monasterio de San Clemente, Sevilla	“en el se representa la ceremonia que tuvo lugar en el monasterio real de las Dueñas de Burgos en 1220, en la cual cantó misa Don Mauricio, obispo de Burgos, quien puso las armas del rey sobre un altar bendiciéndolas después de finalizada la misa”. p. 52
33 <i>Fernando III armándose caballero</i> (Obra efímera)	Pintura	1671	Anónimo		Monumento al Triunfo	Igual tema que el anterior # 32 pero en esta obra “el monarca se postraba ante un altar del cual tomaba una espada en presencia de prelados y nobles. Se completaba con el mote latino: <<Non est huic similis>>, que presenta un sentido similar al expresado en el Libro I de Samuel 21,10: >>Ahí está la espada de Goliat...; si ésta quieres, cógela, pues no hay otra. David le dijo: Ninguna mejor>>”. p. 52
34 <i>Entrega de las llaves de Sevilla</i>	Grabado	1460	Alonso de Cartagena		Biblioteca del Palacio Real Sevilla. En, Genealogía de los Reyes	El rey aparece “a caballo, recibiendo de Axafat, que se postra a sus pies, las llaves de la ciudad. En el margen izquierdo, cuatro recuadros incluyen los retratos de esposas e hijos”. P. 53
35 <i>Rendición de Sevilla</i> (obra efímera)	Castillo	1514	Anónimo		Festividad del Hábeas, Sevilla. Gremio de sastres	“altar con la Virgen de los Reyes, el rey Fernando III, los obispos San Leandro y San Isidoro, un rey de armas, un alférez, diez moros y una mora, representados todos por oficiales del gremio”. pp. 49,50
36 <i>Entrega de las llaves de Sevilla</i>	Pintura	1535	Anónimo		Casa de Don Hernando Colón. Puerta	Similar a la anterior # 34

37 <i>San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla</i>	Grabado	1632	Anónimo		Casa de Don Esteban Hurtado de Mendoza. <<En el sitio en que el asistente preside>> p54	Similar al anterior # 34
38 <i>San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla</i> 	Pintura Óleo/cobre	1634 (fecha y firmada)	Pacheco	36x46	Catedral Hispalense. Antecoro	Variante del tema #34 pero Pacheco coloca a San Fernando de pie y añade “en la zona superior, una imagen de la Virgen de los Reyes, patrona de la ciudad e intercesora de Fernando III en la conquista”. p. 53
39 <i>La rendición de Sevilla</i> 	Pintura. Óleo /lienzo	1634 (fecha y firmada)	Zurbarán	160x208	Colección Duque de Westminster. Pudo haber sido encargada para el convento grande de la Merced, Sevilla como parte de la serie dedicada al ciclo de San Pedro Nolasco encargadas a Zurbarán en 1628	Posición invertida de las imágenes de Axafat y el rey con relación a la anterior y Zurbarán añade grupos de personajes. “Entre los que rodean a Fernando III podemos identificar en el caballero con collar y enseña de la Orden de la Merced, a San Raimundo de Peñafort, y en el fraile mercedario a la derecha del rey, a San Pedro Nolasco, ambos miembros del ejército de Don Fernando”. p. 54
40 <i>Entrega de llaves a San Fernando</i>	Pintura Óleo /lienzo	XVII	Anónimo	74x91	Col. Particular. Herederos de Déan López Cepero	Variante del cuadro de Pacheco # 38 Con vestimentas Zurbaranescas. p. 54
41 <i>Entrega de llaves a San Fernando</i>	Pintura Óleo /lienzo	XVII. Ultimo tercio	Anónimo	187x104	Catedral, Sevilla Capilla de la Sacristía Virgen de los Reyes,	“ aunque se advierte la presencia de la imagen de la Virgen de los reyes de la misma manera que lo hiciera Pacheco en su obra de la catedral, la tipología de los personajes con melena corta, mosca, bigote y gorro de plumas se acerca a la fórmula zurbaranesca”. P. 55

42 <i>Entrega de llaves a San Fernando</i>	Óleo /lienzo	XVII. Ultimo tercio	Anónimo		Colección particular. Sevilla	Copia del anterior # 41
43 <i>Entrega de llaves a San Fernando</i>	Pintura Óleo /lienzo	XVII (finales)	Anónimo		Iglesia del Convento de San Clemente, Sevilla. En Retablo dedicado al santo	Es el único que se conserva en Sevilla en que aparece el santo a caballo mientras recibe las llaves.
44 <i>Entrega de llaves a San Fernando (Obra efímera)</i>	Pintura.	1671	Anónimo		En Arco triunfal levantado en la calle Sierpes con motivo de la canonización.	
45 <i>Entrega de llaves a San Fernando</i>	Pintura Dos tablas unidas en medio punto	XVIII. (Mediados)	Anónimo	300x200	Archivo del Ayuntamiento. Sevilla. Escalera. Pudo haber pertenecido al antiguo retablo (demolido en 1868) colocado en la Puerta de San Fernando	Similar al cuadro de Pacheco # 38
46 <i>Entrada triunfal en Sevilla (Obra efímera).</i>	Pintura Oleo/lienzo	1671	Anónimo		Hospital de San Juan de Dios, Sevilla. Altar. efímero con motivo canonización. P 56	
47 <i>Procesión Obra efímera</i>	Pintura	1671	Anónimo		En el Monumento al Triunfo a San Fernando, Sevilla	Representa la procesión a la que asisten el “pueblo, ministros y prelados, presididos por el monarca que portaba en su mano una antorcha encendida. Le antecedía la imagen de la Virgen de los Reyes en andas llevada a hombros por sacerdotes. Se completaba con la inscripción: <<Non nobis domine/non nobis; sed domini tuo>> tomada del Salmo 113:<< No a nosotros, Yahvé, no a nosotros, sino a tu nombre da gloria>>”. p. 56

<p>48 <i>Entrada Triunfal de San Fernando en Sevilla</i></p> 	Pintura	Finalizada entre 1682-83	Valdés Leal	302x176	Iglesia del Monasterio de San Clemente, Sevilla. Reja del coro bajo de la iglesia.	Idéntica composición a la anterior # 47 pero añade “ un trono de gloria con la figura de San Clemente... La escena se completa con una cartela en la que se lee: Y el que estaba sentado en el trono dijo: <<He aquí que hago nuevas todas las cosas>>, tomada del Apocalipsis 21,5”. p. 57
<p>49 <i>Entrada de San Fernando en Sevilla</i></p> 	Pintura. Frescos	XVII	Lucas Valdés		Convento de San Pablo, Sevilla. Crucero. Es uno de los dos frescos relacionados con la vida de Fernando III, que pintó el autor.	Con “amplia comitiva... Entre los personajes que forman el cortejo identificamos a San Pedro Nolasco, barbado y con el hábito de la orden Mercedaria de la que fue su fundador, y a Santo Domingo de Guzmán que viste el hábito de su orden y se acompaña de un perro, personificación de la herejía... En la zona superior de la composición , sobre tronos de nubes, se alzan las figuras de San Clemente y San Isidoro, y un grupo de angelotes que portan palmas y coronas de laurel, símbolos de gloria, paz y buena fama... La escena está flanqueada por dos figuras femeninas, alegorías de la Fortaleza y de la Sevilla Liberada”. pp. 57,58
<p>50 <i>San Fernando entrega la imagen de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco</i></p>	Pintura	1628. (Fecha del contrato para la serie)	Zurbarán y Francisco Reyna *	167x212	Catedral hispalense en la capilla de San Pedro. Forma parte de la serie encargada a Zurbarán para el claustro chico del convento de la Merced Calzada. *Zurbarán deja la obra inconclusa y la finaliza Francisco Reyna.	“ se representa el momento en que Fernando III entrega la imagen de la Virgen al fundador de la Orden de la Merced. Junto al monarca, grupos de nobles, probablemente, personajes sevillanos del siglo XVII benefactores del convento de la Merced”. p. 62

51 <i>Auto de Fe de San Fernando</i>	Pintura. Fresco	XVII	Lucas Valdés		Convento de San Pablo. Crucero.	<p>“ aparece un reo sobre un asno exhortado por varios dominicos, y un rey que carga un haz de leña con el que inicia la quema”. P. 62</p> <p>“La escena... está flanqueada por...(las) alegorías de la Sabiduría que ofrece la Religión y de la Paz. La primera lleva en sus manos el libro abierto y la antorcha encendida y ...La segundasostiene ramas de olivo, símbolo de paz, y palmas, signo de victoria ...”. p. 63</p>
52 <i>Auto de Fe de San Fernando.</i> <i>Obra efímera</i>	Pintura	1671	Anónimo		Monumento al Triunfo, Sevilla	<p>“real mancebo con gran haz de leña sobre sus hombros y una tea encendida en su mano. Detrás de él, el reo y Santo Domingo. Se acompañaba del mote: << Exarserunt sicut ignis in spinis.>>, inspirado en el Salmo 117: <<Como fuego de espinas llamaron: en el nombre de Yahvé los he aplastado>>”. pp. 62,63</p>
53 <i>Monumento al Triunfo</i> <i>Obra efímera</i> 	Grabado	1671	Juan Valdés Leal		<i>Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla.</i> Libro editado por Torre Farfán	

<p>54 <i>Apoteosis de San Fernando</i></p> 	Pintura	Ca. 1687	Lucas Valdés (posiblemente sobre dibujo de su padre)	301x220	Iglesia del Hospital de los Venerables.	“El centro de la composición lo ocupa la figura del monarca de pie sobre un pedestal.... A cada lado del santo, dos matronas que alegorizan, una a la Sevilla Liberada y la otra a la Paz proclamada tras sus victorias. La primera lleva sobre su cabeza una <<corona mural>> almenada, insignia que se daba a los héroes que primero entraban en la fortaleza que defendía el enemigo; en sus manos lleva cadenas rotas, símbolo de liberación. La segunda sostiene ramas de olivo y palmas, signos de paz y victoria. En la zona superior, otra matrona, revestida de pontifical, con una maqueta de Iglesia sobre su regazo y extendiendo una aureola de luz sobre Fernando III, alegoriza a la Iglesia que reconoce al monarca como santo”. p. 72
<p>55 <i>Alegoría del Triunfo de San Fernando</i></p> 	Grabado	1671	Matías de Arteaga sobre dibujo de Francisco Herrera el Mozo		<i>Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla.</i> Editado por Torre Farfán.	Relacionada con la # 54 El santo aparece “sobre un pedestal , a cuyos lados dos ángeles sostienen, uno el escudo catedralicio, y el otro las armas de la ciudad de Sevilla. Flanqueando el pedestal, las figuras de Hércules y Julio Cesar. Parece ser que en este grabado se quiso representar la leyenda sobre los orígenes de Sevilla...se le dio un origen divino afirmándose que Hércules la fundó...La parte inferior del grabado incluye una cartela que simula la boca de un monstruo, en cuyo interior se aprecia una vista de Sevilla y dos viejos, alegorías del Guadalquivir y del Mediterráneo. A los pies, se lee: <<Gladio betis umbratus cornua ramo et celebre océano atque alternis restibus hispl>>”. p. 73
<p>56 <i>Comunión de San Fernando</i></p>	Pintura	1723-1726	Anónimo	48x38	Iglesia del Seminario. Camerín del Niño	
<p>57 <i>Aparición de la Virgen de los reyes a San Fernando</i></p>	Pintura Oleo/ lienzo	1671-1673	Valdés Leal (atribuido)	138x97	Banco Exterior de España.	Hace referencia al episodio en el cual, a San Fernando en oración, se le aparece la Virgen prometiendo protección para su conquista de Sevilla. P. 63

58 <i>Aparición de la Virgen de los reyes a San Fernando. (Obra Efímera)</i>	Pintura	1671	Pedro Medina		Capilla del Sagrario de la catedral. En el Arco levantado en el pedestal de la derecha del altar.	Relacionada con la # 57 Representó “ al monarca recostado en su tienda y a la Virgen de los Reyes sobre trono de nubes en un ángulo superior de la composición. Se acompañó de la inscripción: <<Terra in Qua dormis Tibi Dabo, / et semini Tuo>> inspirada en el Génesis 28, 13: << La tierra sobre la que estás recostado te la daré a ti y a tu descendencia>>. p. 64
59 <i>Aparición de la Virgen de los reyes a San Fernando (Obra Efímera)</i>	Pintura Oleo/ lienzo	1671	Anónimo		Catedral, capilla real. En el monumento al Triunfo	Relacionada con la # 57. Lleva la inscripción: <<Mite Illan de coelis/santicTuis, /et a sede magnitudinis tuae/ ut mecus sit, et mecum/laboret>>inspirada en el Libro de la Sabiduría, 9, 10: <<Mándala de tus santos cielos. Y de tu trono la gloria envíala, para que me asista en mis trabajos>>”. p. 64
60 <i>San Fernando ante la Virgen de los Reyes</i>	Pintura	XVII (Ppios)	Anónimo		Catedral hispalense Sagrario .Primero se ubicó en el retablo de la antigua capilla de la calle de los Tundidores.	Relacionada con la # 57. Lleva la leyenda: <<Estas imágenes de Na.Sa de los Reyes y San Fernando se veneraron en su retablo de C. Tundidores 234 años y se trasladaron a esta Cap. Por un devoto el año 1840>>” p 64 Según la tradición Nuestra Señora le contesta diciéndole: <<En mi imagen de la Antigua de quien tanto fía tu devoción, tienes continua intercesora, prosigue que tú vencerás>>. p. 64
61 <i>Aparición de la Virgen de los reyes a San Fernando</i>	Pintura Oleo/lienzo	XVIII	Anónimo	154x95	Iglesia del Convento de las Mínimas. Retablo.	Fernando III se arrodilla ante la imagen de Maria que aparece entre nubes. “ La tela se completa con la inscripción:<<Mite Illam de coelis/sanctis tuis, et a sede magnitudinis tuae/ut mecus sit, et mecum/laboret>>, inspirada en el Libro de la Sabiduría, 9, 10: <<Mándala de tus santos cielos, y de tu trono la gloria envíala, para que me asista en mis trabajos>>”. p.64

62 <i>San Fernando ante la Virgen de la Antigua</i>	Pintura Oleo/lienzo	Ca. 1687	Lucas Valdés. Probablemente sobre un estudio previo de su padre Valdés Leal.	164x236	Hospital de los Venerables .	Se muestra al rey “amparado por un ángel que le muestra la imagen de Maria en una arquitectura gótica ... episodio que tuvo lugar antes de la toma de Sevilla, cuando Fernando III guiado por el ángel de la guarda, según la leyenda, entró por la Puerta de Córdoba y llegando al sitio donde estaba la imagen, vio como se abría el muro que la ocultaba.. La pintura se completa con la inscripción: << Su devoción ardiente/ le hace invisible a la pagana gente>>, en la que se hace alusión al hecho milagroso que impidió que Don Fernando fuera visto por los musulmanes de Sevilla”. p. 65
63 <i>Visita nocturna de San Fernando a la Imagen de la Virgen de la Antigua</i>	Pintura. Oleo/lienzo	Ca. 1734	Domingo Martínez. Con ayuda de su discípulo Andrés Ruvira		Capilla de la Virgen de la Antigua. Lado del Evangelio. Parte media del muro.	Variante de la # 62. “El lienzo se completa con la inscripción: <<sisubito apparverit aurora/ umbram morte/ arbitrantur>>, tomado del Libro de Job, 24, 17: <<Para todos ellos la mañana es sombra espesa al brillar el día, son terrores mortales>>” p. 65
64 <i>Visita nocturna de San Fernando a la Virgen de la Antigua</i>	Pintura. Oleo/lienzo	XVIII	Anónimo	154x95	Iglesia del Convento de las Mínimas.	Aparecen los ángeles y San Fernando despojado de la espada que aparece sobre el suelo de la mezquita pues Don Fernando “no necesitaba armas para triunfar ya que poseía el favor de María”. p. 66
65 <i>Aparición de San Isidoro a San Fernando</i>	Pintura		Anónimo		Capilla del Sagrario de la catedral.Arco levantado en el altar.	

66 <i>Aparición de San Isidoro a San Fernando</i>	Pintura	1670	Anónimo sevillano	203x150	Palacio arzobispal. Una obra similar, de paradero desconocido , perteneció a la colección del Marques de San José de Serra.	Fernando III aparece “arrodillado ante la figura de San Isidoro... en trono de nubes...El prelado lleva las insignias pontificias y la mitra sobre su cabeza... La aparición de San Isidoro, según consta en las historias de su vida, tuvo lugar en León, el mismo día que el monarca entró en la ciudad para proclamarse rey. Sin embargo, la acción de este lienzo se sitúa en el campamento real... Por consiguiente, esta pintura recogerá otro momento que se describe en las lecciones del Rezo de la Dedicación de la Iglesia de Sevilla, donde consta que estando el rey orando en su campamento se le apareció San Isidoro, ordenándole levantar sus reales de Tablada y acercarlos más a la ciudad”. p. 66
67 <i>Aparición de San Isidoro a San Fernando Efímera</i>	Pintura	1671	Anónimo	Pedro de Medina	Catedral. Capilla del Sagrario. Monumento al Triunfo. Decoración de uno de los pedestales.	Relacionada con la # 66 “La tela se acompañó con una cartela en la que se leía la inscripción: Restituye animan mean/ a malignitate eorum>>, tomada del Salmo 3: << Restituye mi alma, por su malicia>>”. pp. 66,67
68 <i>Aparición de San Isidoro a San Fernando</i>	Pintura		Anónimo		Paradero desconocido. Perteneció a la colección del Marqués de San José de Serra.	Idéntica iconografía a la anteriores
69 <i>Aparición de San Isidoro a San Fernando</i>	Fresco	Ca.1760-70	Atribuido a Valdés Leal		Iglesia del Convento de san Clemente. Muros laterales de la nave.	Homenaje a la Orden Cisterciense
70 <i>Aparición de San Clemente a Fernando III</i>	Pintura. Oleo/ lienzo	XVII	Anónimo	177x99	Iglesia del Monasterio de San Clemente. Retablo dedicado al santo.	“Aunque este hecho no consta en las historias sobre la vida del monarca, la presencia del santo pontífice queda justificada por varios motivos. Además de ser el titular del monasterio y de haber tenido lugar la conquista de Sevilla el 23 de noviembre, celebración de San Clemente, hay que recordar que la evangelización de la ciudad...se produjo bajo su pontificado. Asimismo, el papa que concedió la canonización a San Fernando reino bajo el nombre de Clemente X.” p. 67

71 <i>Escenografía de San Fernando, la Fe y San Clemente</i> <i>Retablo efímero</i>	Retablo-escenario	1671	Murillo (dirige el proyecto)		Catedral. Capilla del Sagrario.	Corresponde a la descripción del grabado de Matías de Arteaga. Ver siguiente.
72 <i>Escenografía de San Fernando, la Fe y San Clemente</i> 	Grabado	1671	Matías de Arteaga		<i>Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla.</i> Libro editado por Torre Farfán	“ gran arco triunfal que cobijaba a una serie de personajes que, bajo un concepto plenamente teatral, se disponían en medio de una arquitectura ficticia. En primer término aparecía San Fernando acompañado por la alegoría de la fe que le muestra la ciudad de Sevilla; frente a ellos, San Clemente sobre trono de nubes como titular de la Capilla del Sagrario...La escenografía que aquí se creó incluía simulacros de bulto redondo y no pintados...” p. 68
73 <i>Aparición de San Andrés a Fernando III</i>	Pintura	XVII	Anónimo		Colección particular. Herederos de Gómez Castillo.	El monarca “arrodillado ante San Andrés que, sobre trono de nubes y apoyado en la cruz en aspa que le identifica, le señala una ciudad que se distingue en la zona inferior del lienzo. El tema que aquí se presenta no aparece en las historias sobre la vida de Fernando III, ni forma parte de las tradiciones sevillanas... El único hecho que relaciona a San Andrés con el monarca nos llega a través de Argote de Molina al describir la visión de una resplandeciente cruz que el maestre de Calatrava y sus tropas observaron el día de la Toma de Baeza. La entrada en esta localidad tuvo lugar el 30 de noviembre de 1227, fiesta de San Andrés.” p. 68
74 <i>Los últimos momentos de San Fernando</i> <i>Obra Efímera</i>	Pintura Oleo/ lienzo	1671	Anónimo		Monumento al Triunfo.	En la tela aparecía la Inscripción:” <<Scidisti vestimenta tua, / es Flevisti corma me; ego quoque exaudivi te>>, inspirada en el Paralipómenos lib.II, 34, 27:<<Porque has rasgado tus vestiduras y has llorado ante Yahvé, también yo te he oído>>” pp. 71, 72

75 <i>Los últimos momentos de San Fernando. (desaparecida)</i>	Pintura		Anónimo		Convento de San Francisco (desaparecido) Retablo dedicado a Todos los Santos.	Se representaba “el momento en que Don Fernando, cercana su muerte, se arrojó del lecho para recibir su última comunión”. p. 72
76 <i>Entierro de Don Fernando</i> <i>Obra Efímera</i>	Pintura	1671	Anónimo		Monumento al Triunfo	Se representó “una solemne ceremonia presidida por el féretro donde yacía el rey, ataviado de las reales prendas. En la zona superior, un coro de ángeles con instrumentos musicales sostenían una cartela en la que se leía: <<Annuntiaverunt /coeli iustitiam eius>>inspirada en el Salmo 97, 6: <<Anuncian los cielos su justicia>>. p. 72
77 <i>San Fernando entre San Isidoro y San Leandro</i>	Pintura		Anónimo		Escudo de Armas Mayores de Sevilla.	Alfonso X añadió al escudo la imagen de su padre “con corona, espada y el globo cuarteado de castillos y leones, a la que se le añadiría en el siglo XV, las figuras de San Isidoro y San Leandro, obispos y patronos de nuestra ciudad. (Sevilla)”. P 74 “Desde 1248 hasta 1252, la ciudad colocó en su escudo un trono vacío ya que Fernando III <<no consintió en vida que veneraran su figura...>>. pp.74
78 <i>San Fernando entre San Isidoro y San Leandro</i>	Sello municipal	1312	Anónimo		Cabildo secular.	En este sello se reproduce el escudo de Sevilla. (ver anterior)

79 <i>San Fernando entre san Isidoro y san Leandro</i>	Estampa (De moneda)		Juan Tamayo de Salazar.		En: Martirologio Hispano	Es posible que antes de que San Isidoro y san Leandro acompañan a San Fernando, éste apareciera con Hércules y Julio Cesar como aparece en esta moneda. “En ella las tres figuras se acompañan de la inscripción: <<Hispalis insignia regia>>, y a sus pies: << Rex Hispalis, rey de Sevilla, y blasón real de Sevilla>>. p. 74
80 <i>Escudo con las Armas de Sevilla</i> 	Pintura	Ca.1752	Juan de Espinal	83x62	Galerías Altas del Ayuntamiento.	Según iconografía del siglo XV. “Tanto el monarca como los obispos se sientan en tronos decorados en sus bases con motivos de rocallas...el mostrar al rey sentado, es darle una categoría de juez a imitación del Juez supremo de quien el Salmo 28, 10 escribe: << Eternamente estará sentado, y nadie es poderoso para hacerlo levantar de su inmortal trono>>. Si los santos también aparecen sentados, revelan ser miembros del consejo del rey y sus asesores en el gobierno, Si además, miran al espectador como sucede en esta pintura, significa que están velando por su pueblo”. P. 75
81 <i>San Fernando entre San Isidro y San Leandro</i>	Pintura	1650	Anónimo	190x149	Ayuntamiento. Plaza principal	Variante con la reproducción del escudo de Sevilla. “La composición centrada por el monarca de pie y los santos obispos también de pie a una escala menor, se cierra por un cortinaje cuya forma evoca las antiguas tiendas de campaña. En heráldica se utiliza con el objeto de recordar al pabellón que cobijaba al rey cuando presidía asambleas tanto civiles como militares ...los santos se disponen de pie junto al monarca...se ha interpretado como ayuda en la batalla y <<favor de quien pelea>>. Si los santos miran al rey, como así sucede en este cuadro, se da a entender que el gobierno reposa en el príncipe, a quien se debe obediencia y respeto”. pp. 74, 75

<p>82 <i>San Fernando entre dos maceros</i></p> 	Pintura	XVI (mediados)	Anónimo		Monasterio de San Clemente. Sala capitular	Única obra en que aparece con halo de santidad, antes de su canonización. “aparece el rey sentado, con sus atributos habituales, y a ambos lados dos maceros u oficiales armados versados en todo lo referente a escudos. Su origen lo tienen en los escuderos del siglo XIII, encargados de examinar las armas de los participantes a torneos y de comprobar si el blasón de su Señor era el que le pertenecía. Estos <<reyes de armas>> llevaban en su dalmática el escudo de su señor, mostrando en esta pintura el escudo real de Castilla”. P. 75
<p>83 <i>San Fernando y San Hermenegildo orando ante la imagen de la Virgen de los reyes.</i></p>	Pintura	XVII(fines) 1643-49 se realiza el retablo	Anónimo		Alcázar. Altar de Nuestra Señora de los reyes	En esta pintura “se reproduce el altar de Nuestra Señora de los Reyes, formado por un retablo de madera dorada y policromada realizado por Luis Ortiz... En el centro, la imagen de la Virgen con el Niño, y a ambos lados las hornacinas de San Pedro y San Pablo han sido sustituidas por los dos monarcas que se arrodillan como si fueran donantes medievales. Mientras que San Fernando aparece como un monarca del XVII, San Hermenegildo viste conforme a la usanza visigótica y lleva en su mano el hacha, instrumento de su martirio.” Ambos son patronos de Sevilla por su lucha a favor del cristianismo. p. 76
<p>84 <i>San Fernando y San Telmo</i></p>	Pintura. (Posteriorment e la pintura fue sustituida por un relieve)	1724	Domínguez Martínez (atribuido)		:n Proyecto del retablo de la Capilla de San Telmo. La pintura se ubicó en el remate de la Capilla de San Telmo.	“En la pequeña pintura del remate se muestra a San Fernando y a San Telmo que viste su hábito de dominico y porta en sus manos una vela encendida, alusión a los <<fuegos de San Telmo>>, y una maqueta de una nave, atributo que le identifica como patrón de los marineros. “ San Telmo acompañó al rey en sus conquistas.

85 <i>La Virgen entre San Luis y San Fernando</i>	Estampa		Antonio Pizarro			
86 <i>La Virgen entre San Luis y San Fernando</i>	Grabado	1618	Alardo Popma		Libro del Dr. Salazar Mendoza, Vida de San Ildefonso.	
87 <i>San Fernando</i>	Pintura	1667-68	Murillo		Catedral . Bóveda de la sala capitular	Medallón que representa "al monarca de medio cuerpo barbado, con un semblante digno y solemne, queriendo así resaltar su condición de guerrero y conquistador". P. 84
88 <i>San Fernando</i> 	Pintura	1671	Murillo	107x86	Biblioteca colombina.	"representado como santo... con los ojos vueltos hacia lo alto en la más pura actitud contemplativa. La <<mirada al cielo>> es un gesto que, desde que Perugino en el siglo XV comprendiera las posibilidades expresivas que encierra, va a ser utilizado para indicar al espectador que está ante <<un santo en directa comunicación con Dios>>. P. 84
89 <i>San Fernando</i>	Pintura	XVII (fines)	Taller de Murillo	107x87	Capilla de la Virgen de los Reyes. Sacristía.	Copia de la obra de Murillo # 88
90 <i>San Fernando</i>	Pintura		Anónimo		Museo de Bellas Artes.	Copia de la obra de Murillo #88

91 <i>San Fernando</i>	Pintura		Anónimo		Hospital de la Caridad	Copia de la obra de Murillo #88
92 <i>San Fernando</i>	Pintura		Anónimo		Santa Maria la Blanca.	Copia de la obra de Murillo #88
93 <i>San Fernando</i>	Pintura		Anónimo		Colección particular, Buenos Aires.	Copia de la obra de Murillo #88
94 <i>San Fernando</i>	Pintura	XVII (mediados)	Murillo Atribuida	111x83,5	Colección Bravo. Perteneció a la Capilla de los pintores de la Iglesia de San Andrés en 1809.	Copia de la obra de Murillo #88
95 <i>San Fernando</i>	Pintura		Gutiérrez de la Vega		Colección de Fernando Ibarra.	Copia de la obra de Murillo #88
96 <i>San Fernando en oración</i>	Pintura Oleo/Tabla		Anónimo		Desaparecida . Perteneció a la Cofradía de sastres de la Hermandad de San Mateo del convento de San Francisco.	San Fernando “aparecía postrado ante los pies de María y acompañado de Doña Beatriz y del infante Alfonso aún niño”. P 84
97 <i>San Fernando en oración</i>	Pintura	Ca.1671	Murillo	56x38	Museo del Prado, Madrid.	Posiblemente la iconografía del santo fue tomada de la #96 “pero difiere de aquel en el modo de representarlo ya que el santo aparece sin la compañía de sus familiares”. P. 85
98 <i>San Fernando, rey de España, en oración</i>	Litografía		A. P Villamil		Colección Litográfica de Cuadros del Rey de España, el Sr. Don Fernando VII. Tomo I No 36	Copia de la # 97

99 <i>San Fernando en oración</i>	Grabado		Salvador Carmona		Biblioteca Nacional.	Copia de la obra de Murillo #97
100 <i>San Fernando</i>	Pintura	Ca.1671	Murillo	28x18.5	Paradero desconocido. Perteneció a la Colección Brackenbury.	“<<Busto en óvalo con 3 ángeles niños en la parte superior, dos de ellos apartando la cortina y otros dos en la parte inferior con el rótulo>> Esta pintura en blanco y negro, a modo de las tarjetas decorativas de los siglos XVI coincide, incluso en tamaño, con la estampa grabada por Matías de Arteaga...Posiblemente (Murillo) copió el rostro del retrato del convento de San Francisco y no del conservado hasta 1823 en San Clemente. Como observara el profesor Angulo, la forma del cuello deriva más de modelos de fines del siglo XV que del XIII, y la cadena que rodea su cuello responde a la moda de finales de la Edad Media”. P. 85
101 <i>Efígie de San Fernando</i>	Grabado	1672	Matías de Arteaga			Grabado de la obra anterior # 100 En la zona inferior presenta la inscripción: “<<Bartolomé Murillo Pins>> y Mathias Arteaga esculp et excud>>”. P. 85
						
102 <i>San Fernando</i>	Aguafuerte	1677	Juan Laureano		Biblioteca Universitaria.	Similar al lienzo de Murillo # 100
103 <i>San Fernando</i>		Ca. 1671	Murillo	170x111	Colección Reiman, Nueva York.	Obra similar a # 100 “repite el esquema de retrato incluido en óvalo y rótulo sostenido por ángeles. Sin embargo, el encuadramiento del ovalo, la disposición de la cortina y la soltura de los ángeles, producen una composición más dinámica que la reproducida en la estampa de Arteaga”. P. 85

<i>I04 San Fernando</i>	Grabado	1684	Philibert Bouttats		Acta Vitae San Ferdinandi. Publicado por el Padre Papebrochio, Amberes.	Copia de la estampa de Arteaga #101 sobre dibujo de Murillo #100
<i>I05 San Fernando</i>		1675	Arteaga		Colección de Ricardo Roldán.	Copia sobre dibujo de Murillo #100
<i>I06 San Fernando</i>	Grabado	XVII (fines)	Arnold Van Westerhout			Copia de la estampa de Arteaga # 101 sobre dibujo de Murillo #100
<i>I07 San Fernando</i>	Estampa	XVIII	Anónimo		Colección Padre Vásquez Soto.	
<i>I08 San Fernando</i>		XVII (último cuarto)	Seguidor de Murillo	203x104	Catedral hispalense. Capilla de Scala.	“muestra al monarca de pie con los atributos regios tradicionales”. P. 86
<i>I09 San Fernando</i>		XVII (último cuarto)	Discípulo de Murillo	163x104	Fondos catedralicios.	Similar al anterior # 108
<i>I10 San Fernando</i>		XVII (3er.tercio)	Seguidor de Murillo		Colección Pascual Aparicio.	
<i>I11 San Fernando</i>	Pintura	Ca. 1730	Germán Lorente	85x65	Colección de Doña Concepción Ibarra.	“utiliza el tipo creado por Murillo en el San Fernando de la colección Brackembury...” pp. 88, 99
<i>I12 San Fernando</i>	Pintura	1752	Juan de Espinal		Iglesia de san Isidoro, bóveda del presbiterio.	“Sobre un fondo arquitectónico fingido, aparecen numerosos ángeles niños y espacios animados por figuras en actitudes dinámicas. Uno de estos espacios está ocupado por la imagen de San Fernando, de medio cuerpo y portando los atributos tradicionales”. P. 88
<i>I13 San Fernando</i>	Pintura	XVIII	Anónimo	115x92	Ayuntamiento,. Procede del Palacio de San Telmo por donación de los infantes de Orleáns.	“El santo es representado conforme a la iconografía tradicional de retrato de medio cuerpo, y su fisonomía parece derivar de los modelos zurbaranescos al presentárnoslo con mosca, bigote y melena corta”. P. 88

Cuadro II. Esculturas y pinturas fernandinas novohispanas.²

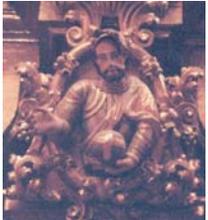
ANEXO II

Nombre o tema	Técnica / materiales	Época/ Fecha	Autor	Medida Cms.	Ubicación	Descripción/comentarios (Registro CONACULTA)
1 <i>Entrega de las llaves de Sevilla</i> 	Escultura/ Tezontle	Ca. 1755	Anónimo		Ciudad de México. Fachada del Templo de San Fernando.	San Fernando está de pie sobre un podio. Aparece coronado y con nimbo resplandeciente. Viste coraza y manto. En una mano, lleva la espada en alto y, en la otra, el globo. Sentadas, a cada lado del santo y a la altura de sus pies, se encuentran las virtudes de la Fe y la Fortaleza. La Fama aparece en tercer plano. El cadí Axafat, está ubicado en la parte inferior derecha y ofrece a San Fernando, las llaves de Sevilla.
2 <i>San Fernando Rey</i> 	Altorrelieve/ Madera tallada y dorada	1695-97	Juan de Rojas	90x.45	Ciudad de México Catedral Metropolitana. Sillería del Coro.	El santo aparece de pie, coronado y barbado. Viste armadura y se cubre con una capa sobre la cual lleva un collar con medallón. Porta el globo en la mano izquierda y, en la derecha, empuña el cetro. (Cédula 685-979)
3 <i>San Fernando</i> 	Escultura/ policromada y dorada	Ca. 1725	Anónimo	210x 105	Ciudad de México Catedral Metropolitana. Retablo de los reyes. Calle lateral derecha del retablo. Segundo cuerpo.	El santo lleva barba, bigote; viste y capa regia. Aparece coronado y en su mano izquierda porta un globo con cuadrante. En su mano derecha no lleva atributo pero pudo portar, el cetro. La peana sobre la que descansa, por confusión, dice: <i>San Luis rey</i> . (Cédula 15-979. 1986)

² La mayoría de las obras y datos formales (como medidas y materiales) provienen del catálogo de CONACULTA, en cuyo caso se menciona el No. de registro en la última columna. Las demás, son resultado de la consulta e investigación propias a esta tesis.

4 <i>San Fernando Rey.</i>	Escultura	Cc. 1731	Anónimo		Ciudad de México Templo de San Fernando. Posiblemente fue colocada en el retablo principal dedicado al rey.	Obra desaparecida. Mencionada por: Fray Isidro Félix de Espinosa. <i>Crónica de los Colegios de la Propaganda Fide de la Nueva España</i> , USA, Academy of American Franciscan History, Estados Unidos, 1964, p. 820.
5 <i>Entrega de las llaves de Sevilla</i> 	Pintura Óleo /tela	Siglo XVII (segunda mitad)	Anónimo	190x200	Querétaro. Templo de la Santa Cruz.	San Fernando aparece montado a caballo, y recibe de Axafat, a punto de inclinarse, las llaves de la ciudad. Al fondo, se ve una ciudad, que puede ser Sevilla y, en la parte superior derecha del cuadro, la Virgen de los Reyes. En la parte inferior se alcanza a ver parte de la leyenda: <i>Fernan.... de..... C.</i>
6 <i>San Fernando Rey</i>	Pintura	Siglo XVIII	Anónimo		Querétaro. Sierra Gorda. Jalpan. Remate del Retablo dedicado al Señor Santiago.	Obra desaparecida mencionada por : Monique, Gustin. <i>El barroco de la Sierra Gorda</i> , México, INAH, 1969, p. 130.
7 <i>San Fernando Rey</i> 	Escultura/piedra	Ca. 1758	Anónimo		Querétaro, Sierra Gorda. Conca. Segundo cuerpo de la fachada del templo.	El santo parece como rey conquistador con el globo y la espada. Viste armadura completa, capa y greguescos, como los usados en Pacheco; lleva el collar con el toison. Junto con San Roque, flanquea el escudo franciscano que domina la portada, así que, ambos santos protegen la misión: uno como titular del Colegio designado para misionar la Sierra Gorda, y el otro, como interceptor contra las enfermedades que habían por siglos atacado a los misioneros. La presencia de San Fernando en esta portada, juega un doble propósito: defensor de la fe y protector de la misión franciscana.

<p>8 <i>San Fernando</i></p> 	<p>Escultura/madera dorada</p>	<p>Siglo XVIII-XIX</p>			<p>Puebla de los Ángeles. Catedral de Puebla. Retablo de los reyes.</p>	<p>Se representa al rey de pie, coronado, barbado, con pelo largo; con las manos en posición orante y la mirada al cielo. Viste túnica corta ceñida más arriba de la cintura y lleva botines; de su hombro izquierdo cuelga una capa. Su pie derecho, pisa la cabeza de un rey moro coronado.</p>
<p>9 <i>La conquista de Sevilla o San Fernando mata-moros</i></p> 	<p>Pintura Óleo/ cobre</p>	<p>Ca. 1687</p>	<p>Juan Tinoco</p>	<p>.43x.34</p>	<p>Puebla de los Ángeles Catedral de Puebla. Capilla del Ocho.</p>	<p>Es una variante de la toma de Sevilla muy cercana a la iconografía del Santiago Matamoros. Se distingue de este último por el color del corcel: en el San Fernando es ocre y en Santiago, blanco, y fundamentalmente, por la presencia de la imagen de la Virgen de los Reyes que, acompaña a San Fernando en la parte superior del cuadro. (Cédula 1054-1551. 1987)</p>
<p>10 <i>San Fernando</i></p> 	<p>Relieve. Madera/ tallada y policromada</p>	<p>S XVIII</p>	<p>Anónimo</p>	<p>.73x.45</p>	<p>Tlaxcala. Templo de San José. Cara lateral izquierda del Sagrario. Retablo de la Sagrada Familia. Predela del retablo de la Virgen de Guadalupe.</p>	<p>El rey santo se encuentra de pie con las piernas cruzadas. Lleva el pelo a la altura de los hombros, barba, bigote. Viste pantalones ajustados a las rodillas, y el torso y parte de las piernas, están cubiertas por una coraza, sobre la cual lleva una banda roja terciada. Desde los hombros cae una capa roja y, sobre ésta, como distintivo de la orden, porta el collar con el toisón de oro; calza botines sobre medias rojas. En la mano derecha sostiene la espada y, en la izquierda, el cetro. La frente está ceñida por una banda trenzada y la corona aparece a los pies, significado que no se asocia con el santo pues, hasta donde se conoce, no renunció a ella. La pieza tiene ojos de vidrio. (Cédula 102-157)</p>

<p>11 <i>San Fernando</i></p> 	<p>Bajo relieve Madera dorada</p>	<p>S. XVIII</p>	<p>Anónimo</p>	<p>.75x.38</p>	<p>Texcoco. Estado de México. Templo de la Tercera Orden, Catedral. Púlpito. Segundo tramo.</p>	<p>El santo aparece de pie, vestido con armadura y una capa que cae hasta el suelo; bajo esta lleva una cadena con una cruz. Aparece con cabello largo, barba, bigote y coronado; no lleva aureola. En la mano derecha yerge la espada y en la otra sostiene el orbe. (Cedula 280-284).</p>
<p>12 <i>San Fernando</i></p> 	<p>Altorrelieve Madera tallada, ensamblada y estofada.</p>	<p>Cc. 1753</p>	<p>Anónimo</p>	<p>.45x .35</p>	<p>Tepozotlán, Estado de México. Iglesia de San Francisco Javier. Retablo de los fundadores. Quiebre de la cornisa.</p>	<p>El santo está representado en un medallón y aparece de medio cuerpo, barbado y con capa terciada. En su mano izquierda porta un globo con una cruz y en la derecha parece haber llevado un objeto que ha desaparecido. (Cédula 249-444)</p>
<p>13 <i>San Fernando rey de España</i></p> 	<p>Óleo/lienzo</p>	<p>Siglo XVIII</p>	<p>Anónimo</p>		<p>San Cristóbal de las Casas, Chiapas, Catedral.</p>	<p>El rey aparece de medio cuerpo; viste con capa y coraza bajo la que sobresale el fondo alechugado en mangas y cuello, combinando el carácter de caballero y guerrero. Lleva peluca y corona. En la mano izquierda, enarbola un estandarte rojo con la Virgen de la Inmaculada. En la parte superior aparece un escudo heráldico correspondiente a los reinos de León y Castilla. En la parte inferior se encuentra una inscripción en la que se alcanza a leer: <i>S^o Fernando rey de...</i> (Cédula 19-62)</p>
<p>14 <i>San Fernando</i></p>	<p>Escultura/piedra</p>	<p>Siglo XVIII</p>	<p>Anónimo</p>		<p>San Luis Potosí. Fachada.</p>	<p>Aparece de pie vestido con armadura y capa; porta el globo. Hace pareja con San Luis.</p>

<p>15 <i>San Fernando</i></p> 	<p>Escultura/ madera policromada</p>	<p>Posterior a 1722</p>	<p>Juan Antonio Carreño (atribuida)</p>		<p>Catedral de Durango. Sillería del coro. En una de las dos secciones de cuatro tramos.</p>	<p>El rey aparece de pie, con corona, barbado y con armadura. En su mano derecha, lleva el cetro y en la izquierda, una calavera. (Cédula 49-319)</p>
<p>16 <i>San Fernando</i></p> 	<p>Escultura/madera policromada</p>	<p>Ca. 1730</p>	<p>Anónimo</p>	<p>193x89</p>	<p>Museo de Arte de Denver, USA. Donada en 1956, al por Helen Bonfils y Sam Houst quienes la adquirieron en México.</p>	<p>El rey se encuentra de pie; viste armadura y falda de listones ceñida con correa dorada. Porta capa decorada en su interior. Lleva los atributos característicos: el globo cuartelado con la cruz en la mano izquierda y, en la derecha, la espada en alto. No porta corona.</p>

BIBLIOGRAFÍA

ARCOS, Francisco de, *Panegyrico al glorioso san Fernando rey de España, en las fiestas que a su culto hizieron sus soberanos Nietos Carlos Segundo, y Doña Mariana de Austria Monarchas de dos mundos, nuestros señores...* Alcalá, España, Editorial Francisco García Fernández, 1672.

BARGELLINI, Clara, “Esculturas y retablos coloniales de la ciudad de Durango” *Anales Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol XV, No 59, México, UNAM, 1988, pp. 151-174.

BORDEAUX, Henry, *Un precursor. Vida Muerte y Supervivencia de San Luis rey de Francia*, Argentina, Espasa-Calpe, 1951.

BROWN, Jonathan, *La edad de oro de la pintura en España*, Madrid, Editorial Nerea, 1990.

BUTLER, Alban, *Vida de los santos*, Madrid, Editorial Libsa, 1992 ^{2ª} (1883).

CARRETE PARRONDO, Juan. “El grabado y la estampa barroca”. “El grabado en España. Siglos XV al XVIII”, *Summa Artis*, Vol. XXXI, España, Editorial Espasa-Calpe, 1988.

Catedral de México. Patrimonio Artístico y cultural, México, Secretaria de Desarrollo Urbano y Ecología; Fomento Cultural Banamex, 1986.

CINTAS DEL BOT, Adelaida, *Iconografía del rey San Fernando en la pintura de Sevilla*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1991 (Arte hispalense 54).

CÓMEZ RAMOS, Rafael, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1979.

_____ *Andalucía y México en el renacimiento barroco*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991.

CUADRIELLO, Jaime, *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM; Museo de Arte INBA, 2004 (Monografías de Arte 30).

CHAUVET, Fidel de Jesús, *La iglesia de san Fernando de México y su extinto colegio apostólico*, México, Centro de Estudios Bernardino de Sahagún, 1980.

CHUECA, Fernando, *La catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991.

DESCOLA, Jean, *Historia de España*, Barcelona, Editorial Juventud, 1973 ^{3ª} (1963).

Diccionario de Historia de España, tomo 2, Madrid, Revista de Occidente, 1952.

ESPINOSA, Isidro Félix de, *Crónica de los Colegios de la Propaganda Fide de la Nueva España*, Washington D.C, Academy of American Franciscan History, 1964.

Estado de Guanajuato. Cuatro monumentos del patrimonio cultural, México, Estado de Guanajuato, SEDUE, 1985.

FEE, Nancy, “Proyecto de magnificencia trentina: Palafox y el patrocinio de la catedral de la Puebla de los Angeles” en, Monserrat Galí Boadella (ed.), *La Catedral de Puebla en el arte y en la Historia*. México, Secretaria de Cultura/Gobierno del Estado de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades/BUAP, 1999, pp. 153-176.

FERNÁNDEZ, Justino, *Estética del Arte mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1990^{2a} (1972).

FERNÁNDEZ, Marta, “El retablo de los Reyes, traza, diseño, autoría”. *La catedral de Puebla en el arte y en la historia*. México, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla; Arzobispado de Puebla; Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, BUAP, 1991, pp. 27-41.

FLORES RUIZ, Eduardo, *La catedral de san Cristóbal de las Casas 1528-1978*, México, Universidad Autónoma de Chiapas, 1978.

GALÍ, Monserrat, “La catedral de Puebla, punto de encuentro de la escultura. Siglos XVII-XIX”, *El mundo de las catedrales novohispanas*, México, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002, pp.167-199.

GÁLMEZ, Lorenzo, *Fray Junípero Serra. Apóstol de California*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos de la Editorial Católica, 1988.

GÁLLEGO, Julián y GUDIOL, José, *Zurbarán 1598-1664. Biografía y análisis crítico*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, , 1976.

GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel, *Historia de España. 2. La época Medieval*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.

GARCÍA ZAMBRANO, Ángel Julián, *El remodelado interior de la catedral de Puebla*, Venezuela, Universidad de los Andes, Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico, 1984.

GARCÍA UGARTE, Maria Eugenia, *Breve historia de Querétaro*, México, El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, Fondo de Cultura Económica, 1990.

GÓMEZ CANEDO, Lino, *Sierra Gorda. Un típico enclave misional en el centro de México (siglos XVII- XVIII)*, México, Centro Hidalguense de Investigaciones Históricas, 1976, (Col. Ortega, Falkowska, No 2).

GONZÁLEZ DE LA ROSA, Manuel, *Diccionario castellano enciclopédico*, Argentina, Biblioteca Nueva, 1946.

GÓMEZ MORENO, Maria Helena, “Dos zurbaranes inéditos”. *Archivo Español de arte* # 146-147, Sección Varia. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1964, p. 199.

GUSTIN, Monique, *El barroco de la Sierra Gorda. Misiones franciscanas en el estado de Querétaro. Siglo XVIII*, Departamento de Monumentos Coloniales, México, INAH, 1969.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José, “Retablos y esculturas”, *La catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991, pp. 221-320.

Iglesias de México, Ultrabarroco. Tipos del Valle de México, Vol III. México, Secretaría de Hacienda; Banco de México, 1924^{1re} (1980).

INTERIÁN DE AYALA, Juan, *El pintor christiano, y erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse frequentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. Tomos I y II, Madrid, 1782.

JOINVILLE, Jean de, *Crónica de San Luis, rey de Francia, nieto del rey ...* Madrid, 1794.

LAVÍN Gisela y BALASSA, Lydia, *Museo del Traje Mexicano*, Vol III, *El siglo del Barroco mexicano*, México, Editorial Clío, 2001.

Las catedrales de Castilla y León, José Javier Rivera Blanco (Coord. de textos), España, Editorial Edileasa, 1992.

LLEÓ CAÑAL, Vicente, “La catedral de Sevilla”, *La catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991 pp. 61-81.

MANSILLA REOYO, Demetrio, *Iglesia castellano leonesa y curia romana en el reinado de San Fernando*, España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Francisco Suárez de Teología, 1945.

MANZO y JARAMILLO, José, *La Catedral de Puebla*, México, Gobierno del Estado de Puebla; Secretaría de Cultura, 1990.

MARÍN FIDALGO, Ana, *El alcázar de Sevilla bajo los Austria*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1990.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura barroca en España. 1600-1770*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983. (Manuales Cátedra).

MAQUÍVAR, María del Consuelo, “Estudio iconográfico de los retablos y la fachada de la iglesia de san Francisco Javier, Tepotzotlán”, Tesis de Licenciatura en Historia, México UNAM, 1975.

MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Editorial Gredos, 1992.

MORALES, Alfredo, “La arquitectura de la catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII”, *La catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991, pp. 173-220.

MOYSSEN, Xavier, *Estofados de la Nueva España*, México, Comermex, Ediciones de Arte, 1978.

MURIEL, Josefina, *Hospitales de la Nueva España*, Tomo II, *Fundaciones de los siglos XVII y XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México; Cruz Roja Mexicana, 1991.

NÚÑEZ DE CASTRO, Alonso, *Vida de San Fernando*, Madrid, Ediciones Atlas, 1944, (Colección Cisneros).

ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Vol. 5, España, 1988^{re} (1795-1796).

RAMÍREZ MONTES, Mina, *Querétaro en 1743*, México, Gobierno del Estado de Querétaro, Archivo Histórico del Estado, 1997.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de Autoridades*. Tomo I. Edic. Facsímile, Madrid, Gredos, 1990.

REAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Tomo III “Iconographie des Saints”. París, Presses Universitaires de France, 1958.

RODRÍGUEZ- MIAJA, Fernando, *Juan Tinoco. Gloria de pintura poblana*, México, Circulo de Arte CNCA, 2000.

_____. *Una cuestión de matices. Vida y obra de Juan Tinoco*, México, Gobierno del Estado de Puebla; Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1996.

RODRÍGUEZ-MIAJA, Fernando y CORDOVA DURANA, Arturo, “El mecenazgo de la capilla del Ocho en la catedral de Puebla”, en: Montserrat Galí Boadella (ed.), *La Catedral de Puebla en el arte y en la Historia*. Secretaria de Cultura/Gobierno del Estado de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades/BUAP, 1999, pp. 97-125.

RUBIAL GARCÍA, Antonio, *La santidad controvertida*. México, Universidad Nacional Autónoma de México; FCE, 1999.

RUCQUOI, Adeline, *La historia medieval de la Península Ibérica*, México, El Colegio de Michoacán, 2000, (Colección Manuales).

SCHENONE, Héctor, *Iconografía del arte colonial. Los Santos*, Buenos Aires, Argentina, Fundación Tarea, 1992.

SERRERA, Juan Miguel, “Pinturas y pintores del siglo XVI en la catedral de Sevilla”, *La catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991, pp. 353-404.

Socio del Apostolado de la Prensa, *Vida de San Fernando, rey de España*, Madrid, Apostolado de la Prensa, 1912, (Serie Biblioteca del Apostolado de la Prensa).

Templos y casas fuertes de la Sierra Gorda, México, Archivo Histórico de Querétaro, Editor Vargas Rea, 1946.

VALDIVIESO, Enrique, *Historia de la pintura Sevillana*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 2002^{3e} (1986).

VALDIVIESO, Enrique et al, *El barroco y el rococó*, Madrid, Editorial Alhambra, 1989^{1r} (1980).

VALDIVIESO, Enrique y MORALES, Alfredo, *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991.

VEGA, José de la, *Sermón en la solemne fiesta que la imperial corte de Mexico, celebrò à la beatificación de San Fernando III Rey de Castilla y León en cumplimiento de la cedula de la reyna N. Señora*, Cambridge, Estados Unidos, 199-(167-3?).

WUNDER, Amanda Jaye, “Search for Santctity in BAroque Seville: the Canonization of San Fernando and the Making of goleen-Age cultura, 1624-1729”. Dissertation, Doctor of Philosophy, USA, Princeton University, Noviembre, 2002.

ZERÓN ZAPATA, Miguel, *La puebla de los Ángeles en el siglo XVII*, México, Editorial Patria, s.f.

Consulta electrónica:

www.guiacultural.com/guia_tematica/patrim_cultural/queretaro.htm

www.corazones.org/santos/casimiro.htm

www.ilce.edu.mx/quienes/default.htm

Archivos consultados:

- Archivo de Bienes Inmuebles, INAH.
- Archivo CONDUMEX.
- Archivo General de la Nación.
- Fondo Reservado. Biblioteca Nacional México, UNAM.
- Archivos franciscanos. Biblioteca del Museo de Antropología y Fondo Reservado de la UNAM.
- Archivo Fotografico, INAH.
- Fototeca de Conservación del Patrimonio Cultural, INAH.
- Archivo Fotografico del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

LISTA DE ILUSTRACIONES

1. *Pendón Real de San Fernando*. S XV. Ayuntamiento hispalense.
2. *San Fernando entre dos maceros*. S XVI. Monasterio de San Clemente, Sevilla.
3. Juan de Espinal, *Escudo con las armas de Sevilla*. Ca. 1752. Galerías altas del ayuntamiento, Sevilla.
4. Claude Audran, *Primera imagen oficial de San Fernando*. Ca. 1630.
5. Francisco de Zurbarán, *San Fernando*. Entre 1630-35. Iglesia de San Esteban, Sevilla.
6. Grabado de Matías de Arteaga. Sobre pintura de Murillo. *Efigie de Fernando III*. F de la Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla*, 1671.
7. Diego de Esquivel (atribuida). *Felipe II*. 1599-1600. Alcázar de Sevilla.
8. Esteban Murillo. *San Fernando*. 1671. Biblioteca colombina, Sevilla.
9. Francisco Pacheco. *San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla*. Detalle. 1634. Catedral hispalense.
10. Grabado de Juan Valdés Leal. *Monumento al triunfo*. F de la Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla*, 1671.
11. Grabado de Juan Valdés Leal. *Monumento al triunfo*. Detalle. F de la Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla*, 1671.
12. Grabado de Matías de Arteaga. *Escenografía de San Fernando, la fe y San Clemente*. F de la Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla*, 1671.
13. Grabado de Matías de Arteaga. *Escenografía de San Fernando, la fe y San Clemente*. Detalle. F de la Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla*, 1671.
14. Grabado de Matías de Arteaga sobre dibujo de Francisco Herrera. *San Fernando*. Detalle. F de la Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla*, 1671.
15. Francisco de Herrera. *La apoteosis de San Francisco*. 1657.
16. Lucas Valdés Leal. *Apoteosis de San Fernando*. Ca. 1687. Iglesia del Hospital de los Venerables, Sevilla.
17. Lucas Valdés Leal. *Fernando III*. Ca.1675. Catedral de Jaén.
18. Pedro Roldán. *San Fernando*. 1671. Catedral de Sevilla.
19. Anónimo. *San Fernando*. Siglo XVII. Real Monasterio de San Clemente, Sevilla.
20. Anónimo. *Virgen de los Reyes*. Siglo XIII. Catedral de Sevilla.
21. Francisco Pacheco. *San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla*. Detalle. 1634. Catedral de Sevilla.
22. Francisco Zurbarán. *La rendición de Sevilla*. 1634. Colección Duque de Westminster.
23. Taller de Francisco Zurbarán. *San Fernando sentado*. Siglo XVII. Paradero desconocido.
24. Juan de Valdés Leal. *Entrada triunfal de San Fernando en Sevilla*. 1682-83. Iglesia del Monasterio de San Clemente, Sevilla.
25. Lucas Valdés. *Entrada de San Fernando en Sevilla*. 1710-1715. Convento de San Pablo, Sevilla.
26. Lucas Valdés. *Entrada de San Fernando en Sevilla*. Detalle. 1710-1715. Convento de San Pablo, Sevilla.
27. Villabrille. *San Fernando*. 1726. Hospicio de Madrid.
28. Sebastián Vander Borch. *San Fernando entrando en Sevilla*. 1766. Proyecto para la reja de la Capilla Real, Catedral de Sevilla.

29. Jerónimo de Roldán. *San Fernando entrando en Sevilla*. 1773. Capilla Real, Catedral de Sevilla.
30. Juan de Rojas. *San Fernando Rey*. 1695-97, Catedral Metropolitana, Ciudad de México.
31. Anónimo. *San Fernando*. Siglo XVIII. Templo de la Tercera Orden, Catedral de Texcoco.
32. Anónimo. Templo de San Fernando. Interior. *Recuerdo del segundo centenario de San Fernando 1739-1939*, México, 1939.
33. Fachada del Templo de San Fernando. Cc 1755. Ciudad de México
34. Philippe Bouttats el Joven, *Acta vitae S. Ferdinandi*. Amberes, 1684.
35. Fachada de la Iglesia de Concá, Cc 1758. Sierra Gorda, Querétaro.
36. *San Fernando*. Cc 1758. Detalle de la fachada de la Iglesia de Concá, Sierra Gorda, Querétaro.
- 37 a y b. Anónimo. *Entrega de las llaves de Sevilla*. Siglo XVII. Convento de la Santa Cruz, Querétaro.
38. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. *Entrega de las llaves de Sevilla*. Siglo XVII. Museo de Arte Colonial, Santa Fé de Bogotá.
39. Juan Tinoco. *San Fernando*. Ca. 1687. Catedral de Puebla.
40. Juan Tinoco. *Santiago mata-moros*. Ca. 1687. Catedral de Puebla.
41. Anónimo. *Santiago mata-moros*. Siglo XVIII. Museo Franz Mayer, Ciudad de México.
42. Anónimo. *San Fernando Rey*. Siglo XVIII. Catedral de San Cristóbal de las Casas, Chiapas.
43. Juan Carreño (atribuida). *San Fernando*. Siglo XVIII. Catedral de Durango.
44. Anónimo. *San Fernando*. Cc 1753. Iglesia de San Francisco Javier Tepetzotlán.
45. Anónimo. *San Fernando*. Siglo XVIII. Catedral de Tlaxcala.
46. Anónimo. *San Luis Rey*. Siglo XVIII. Catedral de Tlaxcala.
47. Anónimo. *Santo terciario*. Siglo XVIII. Catedral de Tlaxcala.
48. Anónimo. *San Luis Rey*. Siglo XVIII. Templo de Santo Domingo, Ciudad de México.
49. Anónimo. *Retablo de la Purísima*. Siglo XVIII. Basílica de Guanajuato.
50. Anónimo. *San Luis Rey*. *Retablo de la Purísima*. Siglo XVIII. Basílica de Guanajuato.
51. Anónimo. *San Luis Rey* Siglo XVIII. Iglesia de San Diego, Guanajuato.
52. Anónimo. *San Luis Rey* Siglo XVIII. Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato.
53. Anónimo. *San Luis Rey*. Siglo XVIII. Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato.
54. Anónimo. *Santo terciario*. Siglo XVIII. Iglesia de San Francisco, San Luis Potosí.
55. Anónimo. *San Luis*. Siglo XVIII. Catedral Metropolitana, Ciudad de México.
56. *San Fernando*. Siglo XVIII. Catedral Metropolitana, Ciudad de México.
57. Esquema del retablo de los reyes.
58. *Retablo de los Reyes*. Esquema conceptual. Justino Fernández, *Estética del Arte Mexicano*, México, 1990 (1972).
59. *Retablo de los Reyes*. Corrección.
60. Anónimo. *San Fernando*. Siglo XVIII - XIX. Catedral de Puebla.
61. *Retablo de los Reyes*. Siglo XVII. Catedral de Puebla.
62. Jan de Noort, *Retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla*. 1650. Madrid.
63. Anónimo. *San Fernando*. Siglo XVIII. Museo de Denver.