



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**EL POLÍPTICO DE LA MUERTE:
ENTRE ENIGMA Y ESTRATEGIA**

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ELIZABETH ORTIZ MAÍZ

DIRECTOR:
DR. GUSTAVO CURIEL MÉNDEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORAS:
MTRA. ELSA ARROYO LEMUS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. LINDA BÁEZ RUBÍ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D.F., MARZO 2014



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.

Agradecimientos

Antes que nada, quiero agradecer a la UNAM la oportunidad de realizar la maestría en Historia del Arte, así como a la Coordinación de Estudios de Posgrado (CEP) por la beca otorgada, sin la cual me hubiera sido todo verdaderamente más difícil. De igual forma, agradezco al PAEP por financiar las radiografías tomadas al *Políptico de la muerte* (tan cruciales para el desarrollo y resultados del presente ensayo) y, por supuesto, a la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte, por todo el apoyo que siempre me brindaron.

Mi más profundo y sincero agradecimiento: al Dr. Gustavo Curiel, por toda su dedicación, su paciencia e interés en este ensayo, por sus enriquecedoras sugerencias, por sus alentadores comentarios, por hacerme romper obstáculos en la investigación, y sobre todo, por creer en mí. A Linda Báez, por impulsarme a ver de otra manera, a indagar más hondo en torno a las imágenes, por sus invaluable comentarios y, desde el principio, tan cruciales sugerencias que sirvieron para sustentar este trabajo. A Elsa Arroyo, por enseñarme esta otra vertiente en el estudio de una obra o “un objeto”, la materialidad; por acrecentar mis inquietudes, por compartir ideas tan ingeniosas que ayudaron a dar forma a esta propuesta, por los múltiples cuestionamientos, que me permitieron mejorar mis reflexiones, por el enorme apoyo, por los textos sugeridos, y en general, por sembrar en mí esta fascinación hacia lo material de los objetos. A los tres, mi absoluto respeto, cariño y admiración.

A Cecilia Genel Velasco, a Ana San Vicente Charles (ex directora y ex subdirectora técnica, respectivamente) y a Xochipilli, del Museo Nacional del Virreinato, por darme acceso al *Políptico de la muerte* fuera de la vitrina para poder estudiar su aspecto material. Y de manera muy especial, a Eumelia Hernández, del LDOA, del IIE, por las excelentes fotografías tomadas al *Políptico*, esenciales para lograr este trabajo.

A los restauradores Esteban Mariño y Daniel Sánchez Villavicencio, por toda su ayuda e interés por descifrar aspectos relativos al *Políptico*, por compartirme sus ideas, conocimientos, sospechas e inquietudes, por la información que me proporcionaron (y que me fue de enorme utilidad), por sus sugerencias, opiniones y disposición para aclarar mis dudas. Por confirmar una vez más la importancia de la colaboración interdisciplinaria.

A todos y cada uno de mis maestros del posgrado, y con especial cariño a Rogelio Ruiz Gomar y a Tita Gerlero, por compartirnos su erudición, sus descubrimientos y experiencias. A Emilie Carreón que, junto con Linda Báez, me enseñaron no sólo a profundizar en la historiografía y a aumentar mis inquietudes en torno al *Políptico* y las imágenes en general, sino porque con ellas aprendí también a valorar esa capacidad de asombro cuando estudiamos un objeto. A la Dra. Patricia Díaz Cayeros, por facilitarme el libro de *L'image*, que fue fundamental para este ensayo.

Mi especial gratitud a Brígida Pliego, por su inagotable paciencia, amabilidad y apoyo en los trámites administrativos. Y aunque imposible de nombrar a todos, mi sincero reconocimiento a todas las personas, instituciones y archivos que, de alguna u otra forma, hicieron posible esta investigación.

Por último (pero ante todo), ningún logro tendría sentido (ni sería posible) sin mis seres más queridos. Infinitas gracias Francisco, por estar siempre conmigo, por tu apoyo, por creer en mí, por escucharme, por impulsarme a realizar mis metas y mis sueños, por tu incuestionable e inmenso amor. A nuestros preciosos hijos Andrei y Dany, mis más grandes motivaciones, no tengo palabras para agradecer su inocente e invaluable apoyo, su ternura e infinito amor (pese a sufrir ustedes los mayores sacrificios); a ustedes mis pequeños y tan amados ángeles terrenos dedico este gran logro. A mis padres y hermanos, por su amor, apoyo y por ser los mejores, por siempre de verdad gracias.

	pág.
Índice	
Introducción	5
Más allá del objeto de arte	5
Enfoques previos	6
Un estudio integral	8
1. Imágenes de la muerte y la contrición	10
Usos del artefacto	10
Posibles funciones	13
2. Tecnología del artefacto	41
Sistema de armado	42
Un objeto integral desde su origen	49
Restauraciones que ha tenido el Políptico	53
3. Origen y Fuentes	55
Procedencia incierta	55
Una creación novohispana	57
Conclusiones	66
Imágenes	
Lista de imágenes	
Bibliografía	
Anexo I	

Introducción

Más allá del objeto de arte

Jean-Claude Schmitt expresa que “el análisis de la obra, de su forma y de su estructura es inseparable del estudio de sus funciones. No hay solución de continuidad entre el trabajo de análisis y la interpretación histórica”.¹ Si bien este enfoque se ha aplicado con gran éxito a investigaciones sobre arte medieval, “el rechazo a separar el estudio de la obra de arte de su función” no ha sido exclusivo de los historiadores del arte, ni de los medievalistas,² e indudablemente es posible adoptarlo también para el estudio del arte virreinal novohispano, cuyas obras revelan, a través de sus características materiales, el tipo de usos que pudieron tener, ya fuera abrir o cerrarse, mostrar - ocultar, transportarse o colgarse en un muro.

Siguiendo esta perspectiva, el presente trabajo se inclina por estudiar al *Políptico de la muerte*, poniendo especial énfasis en su carácter de objeto y su sentido utilitario, entendiéndolo asimismo -más que en su solo estatus actual-, como un artefacto,³ pues aunque hoy en día lo veamos como un enigmático objeto de arte⁴ en exhibición, en el

¹ Jean-Claude Schmitt, “El historiador y las imágenes”. *Relaciones*, 77, invierno 1999, Vol. XX, pp. 35. Disponible en: <http://www.colmich.edu.mx/files/relaciones/077/pdf/JeanClaudeSchmitt.pdf>

² Santiago Hidalgo Sánchez, “Función, composición, modelo y tema: el tímpano de la dormición en el claustro de Pamplona”, *Anales de Historia del Arte*, 2010, Vol. Extraordinario, 247-257 (p. 247). Disponible en: <http://goo.gl/8j5nIx> Gombrich por ejemplo, reflexionaba sobre cómo “la función asignada a una imagen está relacionada con su forma y su apariencia.” Ernst H. Gombrich, *Los usos de las imágenes*, México, FCE, 2003, p. 7. Y el propio J.C. Schmitt señala que “El rechazo a separar el estudio de la función de una obra del análisis de su estructura se debe [...] a la herencia de Aby Warburg.” J-C. Schmitt, *op. cit.*, pp. 38-39

³ De doble raíz latina: *ars* (habilidad) y *factum* (hecho o acto), enfatizando en el sentido utilitario, implícito en la primera palabra (*ars*). Habilidad o conocimiento aplicado a la creación de una cosa. Jules David Prown, “The Truth of Material Culture: History or Fiction?,” en Steven Lubar (ed.), *History from Things. Essays on Material Culture*, USA, Smithsonian Institution Press Washington and London, 1993, pp. 1-19 (p. 2).

⁴ En un sentido primario, los “objetos” han sido considerados como “cosas [de muchos tipos] hechas o encontradas por humanos que tienen el potencial de ser puestas en circulación social”. Aunque en la Historia del Arte, los objetos llegan a tomarse a menudo como [sinónimos de] obras de arte, en la Antropología cultural, el objeto que ha sido introducido en el mundo del arte [ya sea por un artista, mecenas o coleccionista], es referido normalmente como “objeto de arte”, en lugar de “obra de arte”, despojándolo de connotaciones normativas y evaluaciones propias de la Estética. Pero, independientemente de que les sea exigible o no demandar una respuesta estética o sensorial –en cuyo caso el objeto de arte trascendería su

pasado debió haber tenido otros usos y funciones, aunados a los estéticos, tal como lo revelan su reducido tamaño y peculiar estructura a manera de caja portátil, en cuyo interior se pueden guardar cinco de las seis láminas⁵ que lo conforman, y que requerían ser forzosa y directamente manipuladas para poderse visualizar.

Pero, si bien se ha designado al *Políptico de la muerte* como políptico, obra, objeto de arte, artefacto, ante las limitantes que cada uno de dichos términos podría implicar,⁶ y sin prescindir del uso de ellos, la noción de imagen-objeto⁷ siempre estará implícita en este trabajo, independientemente del término utilizado.

Enfoques previos

Gonzalo Obregón mencionó por primera vez esta obra en su artículo “Representación de la muerte en el arte colonial” (1971) donde, después de esbozar brevemente la evolución y/o subsistencia de la calavera o la figura de la muerte de algunas obras prehispánicas hasta las coloniales, dedica gran parte del texto a la descripción iconográfica detallada de cada una

función utilitaria inmediata-, sabemos en general que los “objetos de arte” son aquellas cosas que los museos [toda clase de museos] coleccionan, preservan y muestran, y cuya interpretación depende en gran medida de las disciplinas académicas que los formaron, ya sea la Historia del Arte o la Antropología. Mariët Westermann (ed.), “Introduction: The Objects of Art History and Anthropology”, en *Anthropologies of Art*, held 25-26 April 2003 at Sterling and Francine Clark Art Institute, The United States of America, Clark Studies in the Visual Arts, 2005, pp. vii-xxxii [xi-xv].

⁵ En este trabajo me referiré a los seis cuadros que conforman al *Políptico* como pinturas, láminas, lienzos o cuadros indistintamente, o inclusive como escenas. Pero el término “hoja”, en cambio, será utilizado en específico para cada una de las cuatro partes o alas que lo componen y que, a excepción de una fija ubicada al centro, se pueden plegar. En el caso de la hojas correspondientes al enfermo agonizante y la ubicada en la contra-tapa no tienen otra pintura al reverso, mientras las otras dos sí.

⁶ Pues ninguno parece englobar el aspecto iconográfico y material a la vez, y lo mismo ocurre si se utilizan términos como “representación” e “imagen” que, de acuerdo con Jérôme Baschet, el primero tiene el doble inconveniente de designar un campo que desborda ampliamente la imagen y dejar de lado su dimensión de objeto; así como en el caso de imagen, ésta no muestra el espesor de la cosa, su carácter de objeto, y se corre el riesgo de que se pierda la dimensión ornamental de las obras. Jérôme Baschet, “Introduction: L’image-object”, en Jérôme Baschet y Jean-Claude Schmitt (dirs.), *L’image. Fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval*. Actes du 6e ‘International Workshop on Medieval Societies’, Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992), París, Le Léopard d’Or, 1996, pp. 7-26 (p. 11).

⁷ Expresión aplicada por Jérôme Baschet para el estudio de las imágenes medievales, que enfatiza en la materialidad de la obra y en la fuerza que se le otorga, ya sea por el “valor económico y simbólico de los materiales empleados (pigmentos, oro, piedras preciosas), propiedades estéticas, renombre del artista, edad de la obra, aura histórica y legendaria...”. *Ibidem*, pp. 11-15.

de las seis láminas del *Políptico*, no sin antes referir sobre su aspecto formal lo siguiente: “Más que cuadro podríamos llamarlo ‘Políptico’ ya que se compone de una serie de hojas que se abren formando un conjunto indudablemente ordenado por alguien que se inspiró en el *Relox de la vida humana*”,⁸ además de proporcionar las medidas (aunque imprecisas, 18 X 12cm) del primer cuadro y mencionar su marco moldurado color negro. Posteriormente Santiago Sebastián, partiendo de las descripciones realizadas por Obregón, aportó nuevos datos sobre posibles fuentes y modelos utilizados para la creación del *Políptico*.⁹ Apoyados en estos autores se han realizado otros trabajos sobre la obra, aunque la mayoría enfocados casi de manera exclusiva a las cuestiones iconográficas, prescindiendo de las características materiales. No obstante, un leve acercamiento se debe a Sara Gabriela Baz, quien ha considerado posible que los lienzos del *Políptico* hayan sido montados en esa especie de caja portátil a principios del siglo XX,¹⁰ hecho que podría influir por completo en cualquier interpretación respecto a las posibles funciones de este artefacto, por lo que será un tema indispensable a tratar.

Por otra parte, los estudios precedentes sobre el *Políptico* han consistido generalmente en el análisis de las seis láminas “por separado”, como si se tratara de pinturas independientes unas de otras, a excepción de Erandi Rubio que ha propuesto al *Políptico* como un libro del buen morir que hace hincapié en el primer novísimo y que en

⁸ Gonzalo Obregón, “Representación de la muerte en el arte colonial”, en *Artes de México*, 145, México, 1971, pp. 37-39; El autor lo nombra únicamente “Políptico”. La denominación completa de “Políptico de la muerte” aparece desde la hoja de entrada al Taller de Conservación y Restauración del Museo Nacional del Virreinato el 19 de noviembre de 1973, pero de manera impresa (pública) quizá fue hasta 1992, en el Catálogo de *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, Tepetzotlán, p. 192.

⁹ Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1989 (1981 1ª. ed.), pp. 115-119; Santiago Sebastián, *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1990, pp. 261-264; Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del Arte Novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992, pp. 146-150.

¹⁰ Sara Gabriela Baz, en *Visiones Apocalípticas. Cambio y regeneración. Siglos XVI al XX*, México, Museo Nacional del Virreinato, CONACULTA-INAH, 2000, p. 102.

lugar de texto, está constituido por imágenes.¹¹ Rubio compara las láminas con la estructura de estos manuales (Proemio, Proposición, Pruebas y Solución),¹² aunque el orden de la lectura que plantea obedece en gran parte a la manera en que el *Políptico* se encuentra expuesto y, por el enfoque histórico y documental del trabajo, no lo interrelaciona con el aspecto material o formal de la obra, ni como objeto manipulable en su tiempo.

Un estudio integral

El presente trabajo se propone realizar una interpretación sobre el *Políptico de la muerte* abordando los dos aspectos fundamentales que lo conforman: el iconográfico y el físico o material,¹³ tomando en cuenta además la época en que se creó, para inferir algunos posibles usos y funciones que originalmente pudo tener. En particular, el estudio de la materialidad - que integra el segundo capítulo- consistió en un estudio parcial de la tecnología del objeto mediante técnicas no destructivas que fueron en específico: la inspección visual directa, así como la obtención de imágenes a través de radiaciones diversas como son luz visible, ultravioleta y rayos X,¹⁴ con la finalidad de poder indagar sobre el sistema de armado, el orden de desplegado, además de la interrelación física entre las láminas, según coincidencias o divergencias detectadas en los soportes y capas pictóricas. Cabe aclarar que

¹¹ Erandi Rubio Huertas, *Políptico de la muerte: una lectura de la representación barroca de la muerte, a partir de la doctrina católica, durante el siglo XVIII novohispano*, tesis de licenciatura en Historia, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), 2005, pp. 36 y 82. En este sentido, la autora parte de lo propuesto por Sebastián respecto a que “todos sus motivos debieron ser tomados de devocionarios y de libros de oraciones de la “Buena Muerte” y “libros de emblemática”. Ver Ma. del Consuelo Maquívar, “La pintura alegórica barroca”, *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, p. 45.

¹² Ver María Concepción Lugo Olín, *Una literatura para salvar el alma. Nacimiento y ocaso del género. 1600-1760*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001, p. 142-156.

¹³ Utilizo el concepto de “materialidad” en un amplio sentido, para referirme tanto al aspecto físico o formal, como al técnico. En el primer caso se encuentran la disposición y ubicación de las láminas, orden de desplegado y apariencia de la estructura, y en el segundo, el sistema de armado, técnica pictórica, tipos de soporte y demás materiales que lo componen.

¹⁴ Esto se realizó con el apoyo del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte (LDOA), del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la UNAM. Agradezco a Elsa Arroyo su ayuda en la inspección directa de la obra e interpretación de las imágenes obtenidas con estas técnicas, así como a Eumelia Hernández por el registro fotográfico del *Políptico* con luz visible y ultravioleta, además del manejo digital de dichas imágenes.

el análisis del aspecto formal y material fue determinante a su vez para el enfoque del primer capítulo, dedicado a las imágenes¹⁵ y posibles funciones del artefacto, cuya interpretación dependió tanto de la ubicación física de las láminas, como del vínculo físico-iconográfico existente entre ellas. El tercer y último capítulo está reservado a la parte documental e histórica en cuanto a la procedencia de este *Políptico*, así como aspectos puntuales sobre su ejecución en relación con sus fuentes.

Sólo resta decir que la hipótesis que planteo es que el *Políptico de la muerte* sí fue creado desde el inicio como un objeto integral, cuyos lienzos fueron pintados ex profeso para ser ensamblados en esa especie de caja o estuche,¹⁶ con la finalidad de constituir un ingenioso artefacto portátil, a la vez que discreto, propicio para cumplir con determinados usos y funciones que, aunque inherentes, debieron ir más allá del simple recordatorio de la muerte y las vanidades humanas, e inclusive quizá de la tradicional preparación para lograr una buena muerte, tomando en cuenta que para la época en que se realizó, en el último tercio del siglo XVIII (1775), el racionalismo ilustrado tomaba mayor fuerza, mientras que la preocupación por el más allá y la salvación de las almas disminuía en varios sectores de la sociedad novohispana.

¹⁵ Por ser un trabajo ya efectuado de forma exhaustiva por Obregón, Sebastián y Erandi Rubio, no se incluirá aquí la descripción o análisis iconográfico detallado de cada una de las láminas, sino más bien de elementos cruciales, o que permitan entrelazarlas con las demás. Sin embargo, se han enlistado en un anexo al final, los signos y símbolos del *Políptico*, señalando los principales autores que los han descrito o analizado.

¹⁶ Descartando con ello cualquier posibilidad de que al principio hayan estado unidos en un solo lienzo y hayan sido recortados después para montarse al azar en su actual estructura.

1. Imágenes de la muerte y la contrición

Usos del artefacto

Desde hace unas décadas el *Políptico de la muerte*,¹⁷ resguardado por el Museo Nacional del Virreinato, Tepetzotlán, se expone en posición vertical dentro de una vitrina, apoyado de una estructura metálica que permite apreciarlo con todos sus lienzos desplegados, y en específico tres cuadros de cada lado. Aunque una de sus hojas centrales al estar desplegada hacia arriba queda al revés, como parte de la estrategia museográfica dicha estructura remata en el extremo superior con un espejo cuyo objetivo es reflejar la imagen de manera invertida para poder apreciarla en posición correcta, y no de cabeza (quedando, no obstante, los textos de las cartelas indescifrables). (figs. 1 y 2)

Pero fuera de la vitrina y sin el soporte metálico que lo mantiene abierto para su exhibición, la perspectiva sobre este *Políptico* cambia.¹⁸ En este sentido, las imágenes y las posibles funciones del artefacto están vinculadas a los usos que pudo tener, entendiendo por éstos a “las manipulaciones o cualquier otra forma de relación concreta [con él]”,¹⁹ que en este caso serían cómo se utilizaba originalmente este objeto y cómo se abrían o desplegaban sus láminas, pues lejos de mantenerse estático e intacto, dicho objeto en ocasiones requería

¹⁷ La palabra *políptico* proviene “del griego *polyptychos*, -con muchos pliegues-, cuadro de altar (ornamento de altar escultórico o pintado) que consta de varias partes y con más de dos alas.”; un *tríptico* es “un tipo de retablo ampliamente difundido durante el último tercio del siglo XV y principios del siglo XVI, sobre todo en [los Países Bajos]. El cuerpo central está flanqueado, a la izquierda y a la derecha, por dos alas plegables que contienen imágenes talladas o pintadas en sus lados interiores y exteriores.”; y un *díptico* “en el arte medieval y renacentista, cuadro plegable compuesto por dos alas y sin parte central fija.” Christiane Stukenbrock y Bárbara Töpper, *1000 obras maestras de la pintura europea del siglo XIII al XIX*, Barcelona, Könemann, 2005, pp. 985, 1000 y 1006.

¹⁸ Agradezco a Cecilia Genel Velasco y a Ana San Vicente Charles, en su momento directora y subdirectora técnica, respectivamente, así como a la restauradora Xochipilli, del Museo Nacional del Virreinato, por permitirme y darme acceso para estudiar esta obra fuera de la vitrina y sin soporte, para poder observarlo de cerca y a detalle, conocer su sistema de armado, forma de desplegado, además de realizar registro fotográfico y toma de rayos X.

¹⁹ Jérôme Baschet, “Introduction: l’image-object”, en *L’image. Fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval*. Actes du 6e “International Workshop on Medieval Societies”, Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992), París, Le Léopard d’Or, 1996, p. 19.

ser directamente manipulado, además de que al poderse abrir y cerrar²⁰ servía no sólo para mostrar, sino también para aparentar y ocultar,²¹ lo que debió ser parte esencial de su funcionalidad. No obstante, como sucede con múltiples obras, nos topamos frente a la disyuntiva de los usos previstos y aquellos que no lo son,²² siendo estos últimos los más difíciles de inferir, por lo que, de acuerdo con sus características físicas se intentarán deducir por lo menos algunos de los usos previstos que este políptico pudo tener.

En primer lugar, cerrado y por enfrente aparenta ser un solo y pequeño cuadro de caballete con ancho marco moldurado color negro y una argolla metálica que servía para poderlo colgar. Este sería su primer uso evidente, - era un cuadro para colgar mientras estuviera cerrado, con el resto de láminas guardadas en su interior -, cuya lámina exterior, frontispicio²³ o portada del artefacto, fungía como un claro recordatorio de la muerte y de las vanidades humanas, además de ser una especie de síntesis de, por lo menos, la mitad de su contenido interior. **(fig. 3)**

De igual forma cerrado el objeto, pero visto por el reverso parece ya no un cuadro de caballete, sino una caja fabricada en madera con su respectiva tapa con broches. **(fig. 4)**

²⁰ Además de su afinidad en este sentido con los polípticos medievales y renacentistas, otro tipo de obras que también tenían esta peculiaridad de poderse abrir y cerrar eran las Vírgenes abrideras que son “esculturas marianas con dos batientes móviles en su parte frontal. Al abrir las puertas se transforman en un tríptico compuesto de tres paneles independientes, cada uno de ellos con escenas esculpidas y/o pintadas”. Mientras están cerradas muestran la imagen de la Virgen con o sin el Niño, y de acuerdo a su contenido interior se clasifican en: abrideras de gozos, abrideras trinitarias (éstas, fuertemente censuradas entre los siglos XV y XVIII, siendo mutiladas en su interior, selladas o destruidas), y por último, las abrideras de la Pasión. Al parecer no existen datos documentales que indiquen el momento y modo en que eran utilizadas (como sucede con el *Políptico*), lo que no ha impedido formular ciertas hipótesis al respecto. Sobre este tema ver Irene González Hernando, “Las Vírgenes abrideras durante la baja Edad Media y su proyección posterior”, en Rafael García Mahiques y Vicent Francesc Zuriaga (eds.), *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia Cultural*, Vol. I, España, Generalitat Valenciana, Universitat Internacional de Gandía, 2008, pp. 817-832. Disponible en: www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento21383.pdf

²¹ De ahí el subtítulo de este trabajo, *entre enigma y estrategia*.

²² Ver Jérôme Baschet, *op. cit.*, p. 19.

²³ Así es como Santiago Sebastián denomina a esta primera lámina del *Políptico*. Aunque generalmente se llama así a la cubierta de algún libro que antecede a la primera página donde se encuentra el título, también es posible utilizarlo para referirse al frontón, portada o fachada principal de algo. En el caso del *Políptico*, el uso del término sería en este sentido, al ser esta primera lámina la que original y primeramente se presentaba ante el receptor, mientras estaba cerrado el objeto.

Es aquí donde inicia el sistema de apertura pues en su interior se guardan los cinco cuadros restantes cuya disposición, secuencia y contenido se analizarán junto con las imágenes. El carácter desplegable del *Políptico* revela otros usos previstos que debió haber tenido: además de ser un cuadro para colgar, era un objeto para uso privado, práctico además para poder ser transportado (a manera de caja o estuche), y un artefacto que requería ser directamente manipulado para cumplir las funciones para las que fue concebido, ya sea mostrando o inclusive ocultando los mensajes insertos en su interior, según intenciones de su autor o dueño original, para determinados momentos.

Hasta el momento, no se conoce el nombre preciso del autor del *Políptico* (a excepción de las iniciales), sin embargo, el estudio realizado permite sostener que se trata del clérigo que se encuentra representado en diversas escenas de las láminas, como se verá en su momento. Podría ser él quien realizó el encargo y ser el autor intelectual, o inclusive ser quien pintó las láminas del *Políptico*, recordando que hubo pintores novohispanos que profesaron como eclesiásticos, o viceversa, de clérigos que tenían gusto y habilidades para pintar.²⁴

Por otra parte, aunque el *Políptico de la muerte* no se pueda considerar una miniatura en estricto sentido, sí se trata de un objeto de pequeño formato (28 X 23cm) cuyo interior guarda composiciones con imágenes diminutas, y que fue destinado para un uso privado e individual, íntimo y personal. No sería extraño que este políptico haya ocupado un lugar especial en la pared de algún dormitorio, oratorio u otra estancia para el recogimiento espiritual, o inclusive quizá de un lugar más visible aunque no público del

²⁴ Por su parte, mientras para Obregón se trata del “posible autor de este Políptico”, para Sebastián se trata de “la imagen del misterioso mecenas”. Gonzalo Obregón, *op. cit.*, p. 38, y Santiago Sebastián, *El barroco iberoamericano*, p. 262.

todo, y que en ocasiones fuera descolgado, manipulado y leído para adentrarse en las temáticas ahí contenidas, o ser transportado para utilizarse con otros fines.

Posibles funciones

De acuerdo con Jérôme Baschet la “función”²⁵ constituye uno de los cuatro niveles de análisis de la imagen que se puede relacionar con los otros tres, que son la norma (aprender, recordar, emocionar),²⁶ la intención (finalidad consciente y particular), y los usos (previstos e imprevistos). La definición de función se puede apoyar en cualquiera de dichos niveles pero sin limitarse a uno solo, sino por el contrario, relacionándose unos con otros lo más libremente posible.²⁷

En el caso del *Político* tendríamos que tomar en cuenta para qué servía la imagen-objeto, o artefacto, la finalidad o intenciones con que fue creado, su funcionamiento o modo de empleo (usos), así como su vínculo con las prácticas religiosas. Pero a esto debemos agregar otro aspecto de vital importancia: la “materialidad”, que es lo que le da forma, existencia y lo hace tangible.

²⁵ Al hablar de una obra o imagen-objeto será más correcto hablar de “funciones” -en plural-, puesto que no se pueden reducir a una función única o específica. Debemos considerar tantas y tantos aspectos como sea posible, pero sin olvidar el carácter múltiple y variable de las funciones de una misma imagen, pues éstas pueden variar según los públicos a los que están dirigidos, o transformarse, ya sea en el tiempo breve del ritual o en el curso de la evolución [...] de las prácticas. J. Baschet. “Introduction: l’image-object”, en *L’image. Fonctions et usages...*, p. 21.

²⁶ Para Baschet y otros estudiosos de las imágenes, la famosa triada (instruir-recordar-emocionar), atribuida a Gregorio El Grande, constituye una definición normativa y por consiguiente, “no podría pasar por un provechoso reflejo de las prácticas”, que son un aspecto crucial para entender el profundo sentido de las imágenes. *Ibidem*, p. 8.

²⁷ Baschet aclara que se trata de estudiar la imagen en función de las prácticas religiosas, y abordar la imagen no tanto como “contenido” y “estilo”, sino más como medio de usos y prácticas, es decir, hablar no de lo que la obra representa sino de lo que es y para qué sirve, aunque reconoce la problemática de dicha propuesta pues sin duda existe una relación entre para qué sirve la imagen y lo que representa, por lo que también habla de la doble necesidad de tomar en cuenta a la vez los significados y las funciones, y al mismo tiempo la imposibilidad de reducir mecánicamente las unas a las otras. Hay que pensar en una adecuación entre ellas. *Ibidem.*, pp. 10, 15 y 20. Por su parte, Jean-Claude Schmitt expresa que “para el historiador [...] la cuestión radicaría menos en aislar y ‘leer’ el contenido de la imagen, que en comprender primero la totalidad de ésta en su forma y su estructura, en su funcionamiento y sus funciones”. Jean-Claude Schmitt, “El Historiador y las imágenes”, *op. cit.*, p. 19.

Así como sus cualidades materiales y estructurales han permitido deducir ciertos usos, también pueden ayudar a inferir sobre el sentido de las imágenes y las posibles funciones del artefacto. El estudio material ha sido determinante, para corroborar por un lado, que se trata de un objeto integral desde su origen²⁸ y no un montaje posterior; y por el otro, porque las láminas del *Políptico* obedecen a un orden de desplegado, y la posición de cada una de ellas dentro de la estructura no es de ningún modo azarosa, su colocación fue planeada para seguir una lógica precisa entre ellas, en cuanto a iconografía, temática, estilo (en cuanto a la semejanza de las imágenes o tipo de representación) y ubicación física en la caja, para cumplir a su vez con las funciones para las que fue destinado este artefacto.

De acuerdo con lo anterior, en la presente investigación se ha podido identificar que, estratégicamente, el *Políptico* está organizado en tres partes, lo que ha permitido interpretar el sentido y las posibles funciones del artefacto.

La primera parte está conformada por la lámina del anverso, con esqueleto erguido, y la lámina que contiene a la calavera gigante sobre un sepulcro. Ésta se aprecia del lado izquierdo al abrir la tapa móvil del artefacto por el reverso, mientras que, sobre la contra-tapa vemos la hoja del reloj de las parcas y un clérigo llorando frente a un espejo-calavera, lo que da inicio a la siguiente parte del *Políptico*. (**figs. 5 y 6**)

Para visualizar esta segunda parte en su totalidad, se debe abrir o desplegar la hoja de la calavera, de derecha a izquierda para ver al reverso de ésta la escena del Juicio Final. Hasta aquí, visto desde este lado, el artefacto queda como un tríptico que muestra a la derecha, sobre la contra-tapa la escena del reloj de las parcas, a la izquierda la del Juicio

²⁸ Lo cual se comprobará en el segundo capítulo al analizar la tecnología del artefacto y la interrelación física de las láminas entre sí y con la propia estructura.

Final y en la hoja central la escena del agonizante en su lecho pero en “posición correcta” y no de cabeza como lo vemos expuesto en el museo. (fig. 7)

Finalmente, al desplegar hacia arriba la hoja del agonizante queda al descubierto la última lámina, el retrato de una joven mujer, ubicada justo en medio y al fondo del artefacto, la cual, por diferencias iconográficas y estilísticas con respecto a las demás, se ha considerado como una tercera parte pero cuyas funciones, derivadas de su temática y ubicación, se ligan totalmente a la lámina del anverso o frontispicio (a sus espaldas), la calavera sobre sepulcro, y también con el tríptico referido que la rodea y oculta dentro de esta especie de caja. (fig. 8)

Por la semejanza entre las imágenes, además de los tipos de composición, las dos primeras láminas del *Políptico* (primera parte), tienen como temática y función principal ser claros recordatorios de la muerte y las vanidades humanas, a manera de *memento mori*²⁹ o *vanitas*.³⁰ Con sentido alegórico y de atmósfera indefinida,³¹ la pequeña lámina del anverso³² podía funcionar de manera autónoma al resto, físicamente por ser la única visible (además de enmarcada) cuando el objeto permanece cerrado, con las demás láminas ocultas

²⁹ Tal como ha indicado Sara Gabriela Baz, “a pesar de que, literalmente, *Memento mori* quiere decir ‘recuerda que has de morir’. En ciertas ocasiones, el término [...] se emplea para designar el instante justo del tránsito de un moribundo...”. Sara Gabriela Baz Sánchez, *Tipologías en la representación de la muerte en la pintura novohispana del siglo XVIII (Una aproximación fenomenológica a ejemplos comprendidos entre 1650 y 1862)*, México, Universidad Iberoamericana, tesis de licenciatura en Historia del Arte, 1998, p. 76.

³⁰ Género pictórico donde es común encontrar “alrededor de un cráneo, diversos objetos, como libros, instrumentos musicales, joyas o varios objetos de valor simbolizando las actividades intelectuales, la fama y los placeres de la vida.” Luisa Scalabroni, “*Vanitas*” *Fisionomía di un tema pittorico*, Torino, Edizioni dell’Orso, 1999, p. 5.

³¹ La diminuta ventana abierta, a la derecha, sugiere que podría tratarse de un interior. Para Víctor I. Stoichita, “la ventana actualiza la dialéctica interior/exterior sin la cual la significación del paisaje, de cualquier paisaje, no podría apreciarse. Al igual que la naturaleza muerta, el paisaje nace por oposición. Pero si la naturaleza muerta se constituía en el “aquí” de la pintura, el paisaje, por el contrario, tiene su génesis en el “allí” del cuadro. Víctor I. Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, España, Ediciones del Serbal, 2000. p. 44. Si bien la ventana del frontispicio no muestra abiertamente un paisaje, es evidente la intención del artista de mostrar esta dialéctica ya sea interior/exterior, o quizá en otro sentido, luz/obscuridad, asociada la luz a las ideas de esperanza y misericordia divina.

³² Considerablemente más pequeña que las demás pues las medidas del lienzo (sin considerar marco) son 19 X 14 cm, mientras que el resto de láminas miden alrededor de 25 X 20 cm, con ligeras variantes.

en su interior; pero también pictóricamente pues muestra como figura central a un esqueleto erguido con guadaña y vela a punto de extinguirse,³³ rodeado de otras alegorías relativas al paso del tiempo. (fig. 9)

En realidad el interés por el tema de la muerte en Nueva España estuvo claramente asentado desde el siglo XVI en los programas iconográficos de las órdenes mendicantes, entre los que se encuentran ejemplos franciscanos como Tizatlán, Cholula, Tecamachalco, Calpan y Tlalmanalco.³⁴ De éste último, el programa escatológico de la capilla abierta es ejemplo extraordinario (y el más importante), donde se plasmó el Triunfo de la muerte y *psicomaquia* con fines didáctico-moralizantes, como “medio de sometimiento espiritual”, a través de unas tallas que, si bien nos parecen hoy en día fascinantes, debieron ser auténticas imágenes terroríficas para los catecúmenos indígenas del XVI.³⁵

Sin embargo, a más de dos siglos de distancia, y lejos ya de la etapa evangelizadora,³⁶ en el caso del *Políptico* los móviles y fines, necesariamente debieron ser otros. Primero cabría preguntarse sobre la vigencia que tenía esta preocupación por la muerte en una sociedad oscilante entre la ya bien fundada y tradicional religiosidad, y las ideas ilustradas introducidas en Nueva España desde la subida al trono de los borbones. Alberto Soto, que ha realizado una historia sobre la muerte en dicho periodo (s. XVIII), ha considerado que la muerte tuvo un gran peso en la sociedad novohispana del XVIII y XIX

³³ Figura inspirada en un grabado intitulado precisamente *Memento mori*, del siglo XVIII. Ver capítulo 3.

³⁴ Gustavo Curiel, “Aproximación de un programa escatológico franciscano del siglo XVI”, Beatriz de la Fuente (Coord.), Luise Noelle (ed.), *Arte Funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Vol. I, México, UNAM, 1987, p. 157.

³⁵ El Triunfo de la Muerte se representó con cráneos flanqueados por dos pares de tibias cruzadas en los salmeres centrales de la arcada exterior y en las pilastras interiores, mientras que la *psicomaquia* corre por los cinco arcos exteriores, con figuras de rostros humanos en diferentes estados de putrefacción, que se entremezclan con guías vegetales. Gustavo Curiel, *Tlalmanalco, Historia e iconología del conjunto conventual*, México, UNAM, 1988, en especial pp. 123-126, 135-139, y 183-187.

³⁶ Que, para el año de 1600, en general, se consideraba concluida, y daba paso a la catequización de los fieles. Ma. Concepción Lugo Olín, *Una literatura para salvar el alma*, México, INAH, 2001, p. 38.

debido a las epidemias, enfermedades, criminalidad, accidentes, ataques de los indios o piratas que, en conjunto, ayudaron a perfeccionar y expandir instituciones especializadas en los asuntos vinculados a la muerte.³⁷ Sin embargo, el discurso de la muerte no alcanzó completa efectividad, pues aún con todo, la vía de salvación planteada por la Iglesia no logró “convencer del todo a una sociedad heterogénea que [parecía] postergar el trabajo de ordenar su vida de cara a una muerte segura”.³⁸ Por su parte, fray Joaquín Bolaños,³⁹ contemporáneo del *Político*, de alguna manera nos ofrece su propia visión en *La portentosa vida de la Muerte*,⁴⁰ en donde hace hablar a la protagonista de la obra, la Emperatriz de los Sepulcros en el “Memorial que presenta la Muerte al Rey de los Cielos quejándose de la ingratitud de los hombres”:

El pueblo, Señor, y por la mayor parte de los hombres entregados en las manos de una insensata alegría, y arraigados en el centro de unos inconstantes gustos y fugitivos placeres, **me tienen condenada a un olvido perpetuo**, tan injurioso para mí como nocivo y peligroso para ellos, haciendo con esto [...] frustráneos, vuestros sabios y adorables intentos, siempre dirigidos a promover los más oportunos medios de hacer eternamente feliz y dichosa a la humana naturaleza.⁴¹

³⁷ Por ejemplo, tribunales específicos de bienes de difuntos, capellanías y obras pías; tribunales y juzgados para perseguir a los responsables de las muertes, instituciones para investigar y minimizar las causas de muerte, hospitales, entre otros, y por supuesto, la Iglesia, encargada de administrar el “más allá”, y fomentar, junto con el Estado, la pastoral del miedo. Alberto Soto, *Reina y Soberana. Una historia sobre la muerte en el México del siglo XVIII*, México, UNAM, Coordinación de Estudios de Posgrado, 2010, p. 186.

³⁸ *Ídem*.

³⁹ Nacido en 1741 en Cuitzeo, Michoacán, tomó el hábito de San Francisco en 1765 en el Convento de Guadalupe Zacatecas, donde profesó un año después. Falleció en 1796, a los 55 años de edad. Fray Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la Muerte*, edición crítica, introducción y notas de Blanca López de Mariscal, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1992, p. 11 y 16.

⁴⁰ Blanca López de Mariscal plantea la pregunta de si es realmente una novela o pertenece a un género diferente, más cercano a la obra de meditación o reflexión moral. Aunque se ha considerado *El Periquillo Sarniento* (1816), de José Joaquín Fernández de Lizardi como la primera novela mexicana, existen obras anteriores a ella relacionadas con lo novelesco, sin llegar a serlo totalmente, pues “En México [...] debido a las circunstancias sociales, no hay posibilidades de que se publiquen obras destinadas al mero entretenimiento y la necesidad de novelar aflora, en muchos de los casos, en las obras destinadas a la formación moral y espiritual de los individuos” [lo que probablemente sucedió con *La Portentosa*]. *Ibidem*, pp. 19, 24 y 37. El título completo del libro es: *La portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del altísimo y muy señora de la humana naturaleza*, publicada originalmente en México por Joseph de Jáuregui, en 1792.

⁴¹ “El Memorial...” corresponde al capítulo XX, pp. 221-222. (Las negritas son mías). De igual forma, en la censura del libro se justifica la conveniencia de su impresión: “[...] porque todo el intento del autor se reduce a que la memoria de la muerte no se aparte de nosotros, recuerdo sin duda, el más eficaz para arreglar las costumbres...” *Ibidem*, p. 74.

Del mismo modo, en el “Proveído...” o respuesta otorgada por Dios Padre a dicha queja, se expresa:

¿Cuándo se ha visto a los hombres tan bien hallados con el encanto de la **vanidad**, el lujo, la profanidad y las modas? ¿Acaso esto es compatible con quien trata seriamente de disponerse para morir?, la sensualidad, el desorden, la **relajación de costumbres**, la libertad de las acciones indecorosas que pueden servir de escándalo a los mismos gentiles? ¿De qué otro principio pueden dimanar estos excesos y desarreglos, si no es **del olvido de la Muerte**?⁴²

Si bien *La Portentosa* fue despreciada por la crítica de su tiempo⁴³ (y subsecuentes), por adolecer “de un espíritu barroco sumamente tardío que no podía ser tolerado en el siglo de las Luces y ‘del buen gusto’,” y aunque se haya valido de la ficción para darle un sentido narrativo a la obra, Bolaños nos presenta claramente un panorama de aquella época, y específicamente de los sectores culturales altos (“por encima del medio”), es decir, de las élites que, seducidas por los nuevos placeres que suponían las nuevas ideas ilustradas, desembocaron en un cambio radical de actitudes y en lo que se ha conocido como “relajación de costumbres”. Como reacción a esto, lo que pretendía Bolaños a través de su obra era advertir del peligro y seguir manteniendo el recuerdo de la muerte en aquellas personas para evitar la eterna perdición de sus almas. De época muy cercana, el mismo móvil pudo tener el autor del *Políptico*, aunque llevado a un nivel más personal, materializando aquella preocupación en un objeto - recordatorio para uso privado.

Volviendo a la primera lámina, podemos considerarla como un claro recordatorio, pero no sólo de la muerte (o Triunfo de la Muerte) y las vanidades humanas, sino también del incuestionable poder de Dios sobre la muerte misma y su inmenso amor por el

⁴² “Proveído al Memorial presentado por parte de la Muerte”, Cap. XXI, *Ibidem*, p. 232. Las negritas son mías.

⁴³ Su primer y quizá más importante crítico fue José Antonio Alzate (1737-1799), quien fuertemente “influido por el espíritu racionalista de su tiempo”, no puede entender que el personaje de Bolaños, la Muerte, tenga vida, idea que le parece intolerable e irracional, por lo que en tres números consecutivos de su *Gazeta*, va a censurar no sólo el contenido, sino también el estilo, el lenguaje y tipo de expresiones utilizadas por el autor. Alzate hace una “crítica literaria que exige a la novela la cordura y la coherencia de las ciencias, y no tiene la capacidad de ver la lógica de la ficción”. *Ibidem*, pp. 46-51.

hombre,⁴⁴ lo que introduce a su vez al contenido de la segunda lámina, también dentro del ámbito de *vanitas*, y que tampoco se limita al recuerdo de la condición perecedera del hombre, sino que, con el mismo valor que las imágenes, los textos de las cartelas enfatizan, la primera, en la bondad, el amor y misericordia divinos,⁴⁵ así como en la insignificancia del hombre, y la segunda, en la importancia y urgencia de hacerse consciente de ello, por las buenas o por las malas.

En términos compositivos, esta segunda lámina está presidida por una gran calavera que es muy similar a la del esqueleto del frente. Ambos, de estilo muy peculiar (por no decir único), sin duda salieron del mismo pincel, pues presentan rasgos fisonómicos similares, mismas piezas dentales, proporciones, contornos, tonalidades y sombras, como si uno fuera copia precisa -a escala- del otro. Esta gran calavera se encuentra flanqueada por dos candeleros sobre un sepulcro a manera de altar, en cuyo interior yace un pequeño esqueleto *seco*.⁴⁶

Si bien la preocupación por la muerte generó una diversidad de obras, Jorge Alberto Manrique indica que “los cuadros de ‘vanitas’, reflexiones sobre lo transitorio de la vida, (como el *Finis gloriae mundi* de Valdés Leal), no abundan”.⁴⁷ Sin ser comparables a la obra

⁴⁴ Como revelan el ojo dentro del triángulo (símbolo de la Divina Providencia), la inscripción *Fiat Voluntas Dei* (Hágase la Voluntad de Dios) sostenida por el querubín, además del corazón flechado e inflamado con un cráneo adentro y una rosa encima.

⁴⁵ A diferencia de la *vanitas* holandesa (que enfatiza en el destino ineludible de las cosas terrenas), la *vanitas* española introdujo la presencia divina, el poder sobrenatural. [Por lo que no es de extrañar que el *Políptico* haya heredado también esto último]. Luisa Scalabroni, “*Vanitas*” *Fisionomía de un tema pictórico*, p. 63.

⁴⁶ Se llama esqueleto *seco* porque ya está despojado de toda carne en estado de corrupción, a diferencia de las imágenes macabras que son representaciones realistas del cuerpo humano mientras se descompone, tan frecuentes durante los siglos XIV y XV. “Lo macabro medieval [...] comienza después de la muerte y se detiene en el esqueleto.” Philippe Ariés, *El hombre ante la muerte*, España, Taurus Ediciones, Santillana, 1992, p. 98. El esqueleto seco fue más frecuente en el siglo XVII y todavía en el XVIII en Europa; pero en el caso de Nueva España tenemos también claros ejemplos del siglo XVIII tendientes a lo macabro como son los dos *Pudrideros* anónimos que representan esqueletos yacentes en pleno estado de descomposición, y que se conservan, uno en la Pinacoteca de la Profesa y el otro en Colección Particular.

⁴⁷ Jorge Alberto Manrique, “La muerte en la Colonia”, en *La muerte. Expresiones mexicanas de un enigma*, México, Museo Universitario, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1975, p. 43.

de este artista español, el *Político de la muerte* se puede contar entre los escasos ejemplos novohispanos que conllevan este sentido de la caducidad, sin olvidar los dos *Pudrideros*, el *Meditatio Mortis Optima Vitae Magistra*,⁴⁸ además de los dedicados a la *Conversión de San Francisco de Borja*,⁴⁹ y *Alegoría de la Muerte* de Tomás Mondragón, cuadros todos del siglo XVIII (a excepción del último, de 1856, que es caso especial), y que muestran esqueletos secos yacentes o cadáveres en pleno estado de corrupción, a diferencia de los retratos de monjas y niños muertos que sí abundan y que presentan a los cuerpos yacentes íntegros como si estuvieran dormidos, o de pie, como vivos, pero sin presentar rasgo alguno del proceso de descomposición.

Al igual que el esqueleto del frente, esta gran calavera se dirige al espectador, pero de una manera más cruda y cercana, frente a frente ante el receptor. Sus órbitas vacías, oscuras, y su aparente sonrisa lograda por efecto de los dientes faltantes, causan la sensación aunque no de horror, sí como de ironía ante la infalible sentencia ya proyectada desde el anverso, “recuerda que morirás”, por lo que esta función de reiterar el mensaje de la primera justifica su colocación a espaldas de ésta, quedando por encima de las demás, para visualizarse justo al abrir la tapa del artefacto. (**fig. 10**)

Esta forma de presentar a la calavera la encontramos como *anti-imagen* -expresión utilizada por Víctor I. Stoichita-, en el reverso de los retratos (dípticos y trípticos

⁴⁸ *Meditatio Mortis Optima Vitae Magistra. Le Souvenir de la Mort* (La meditación en la muerte es la mejor maestra de la vida. El recuerdo de la muerte); óleo sobre tela 103 X 165 cm, Museo del Pueblo de Guanajuato. La figura central es un esqueleto seco yacente acompañado al fondo por diversos cráneos acomodados sobre una especie de “pódium pétreo” [Como lo llama Sara Gabriela Baz], portando cada uno ya sea corona, capelo, mitra o tiara papal, para enfatizar en la fugacidad de los poderes y bienes terrenos, y en la igualdad de todos los hombres ante el poder de la muerte. Ver Sara Gabriela Baz, *Tipologías en la representación de la muerte en la pintura novohispana del siglo XVIII (Una aproximación fenomenológica a ejemplos comprendidos entre 1650 y 1862)*, tesis de licenciatura en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana, 1998, p. 94.

⁴⁹ Dos anónimos de gran formato, uno en el Museo de la Basílica de Guadalupe y otro en el Museo Nacional del Virreinato, además del atribuido a José de Páez, en la Pinacoteca de la Profesa.

principalmente), común en el siglo XV en Europa, y que alcanzó su autonomía⁵⁰ y máximo auge hasta el siglo XVII, sobre todo en Holanda.⁵¹ Llama la atención el gran parentesco que muestra esta segunda lámina del *Políptico* con dos cuadros especiales del género, ambos intitolados *Vanitas*, uno del pintor alemán Barthel Bruyn, (de 1524) y el otro de Jacob de Gheyn II (de 1603). En el primer caso, se trata del reverso de un retrato (de una dama) que muestra a una calavera sobre una repisa, flanqueada por una vela apagada y una hoja con la inscripción en latín: *Omnia morte cadunt mors ultima linia reru* [Todo está destinado a perecer, la muerte es el fin último de todos],⁵² mientras que el segundo, un cuadro-espejo, con calavera y una esfera cristalina espejeante (como metáfora del mundo), es “probablemente el primer *memento mori* independiente que se conserva”, y por lo tanto, el que “funda el tema de la representación como *vanitas*”.⁵³ (figs. 11, 11a y 12)

A pesar de su afinidad compositiva e intencional con los dos anteriores, el cuadro del *Políptico* presenta una mayor complejidad pues se vincula con otras láminas más. Por su ubicación, la gran calavera queda a espaldas del esqueleto del frente mientras se encuentra plegada la hoja, a la vez de quedar superpuesta a la lámina del Agonizante en su lecho y al retrato de la mujer, pero pictóricamente es el reverso (o anverso) de otra

⁵⁰ Pasando al verso del cuadro, abandonando el reverso. Sin embargo, “la tradición del reverso del cuadro con la calavera se mantiene aún en el siglo XVII y corre paralela a la ‘inversión’ que se da en obras tales como la de De Gheyn.” Víctor I. Stoichita, “El nacimiento de la naturaleza muerta como proceso intertextual”, *La invención del cuadro*. pp. 27-39 (p. 39, nota 29).

⁵¹ Sobre la génesis y evolución de la naturaleza muerta y *vanitas* ver “El nacimiento de la naturaleza muerta como proceso intertextual”, así como “El revés del cuadro”. *Ibidem*, pp. 27-39 y 257-267, respectivamente.

⁵² “Everything is destined to perish, death is the final goal of all”. Kristine Koozin, *The Vanitas Still Lifes of Harmen Steenwyck: Metamorphic Realism*, USA, Edwin Mellen Press, 1990, p. 10-13. Extraído de: <http://goo.gl/ofEJbZ>. [Consultado en marzo 2013].

⁵³ [Pintado en el anverso y ya no en el reverso de otro cuadro, como en el caso anterior]. Para Víctor Stoichita dicho cuadro actúa como un espejo y señala que la calavera “enfoca al espectador como su álter ego. [mientras] la esfera refleja el mundo, revelando su fragilidad”. Víctor I. Stoichita, *op. cit.*, p. 36. Un sentido similar al de tal calavera puede tener la lámina del *Políptico*: el otro yo al que todo humano está destinado a convertirse. Aunque el género de *vanitas* tuvo sus variaciones en cada país; mientras los holandeses enfatizaron en el carácter perecedero de la naturaleza y el mundo (en sus naturalezas muertas), los italianos y españoles relacionaron “la iconografía de la muerte con el pensamiento de la mortalidad, haciendo resaltar el carácter *del hombre* como ser perecedero”. [Como el *Políptico*]. Jan Bialostocki, *Estilo e iconografía, Contribución a una ciencia de las artes*, España, Barral Editores, 1973, p. 197.

composición: el Juicio Final.⁵⁴ Por lo que dicho cuadro no es propiamente el reverso de un retrato pero tampoco se trata de un cuadro de *vanitas* independiente. Sin embargo, la importancia de los dos cuadros mencionados del género radica también en que en otra parte del propio *Político* sí encontramos concretamente este juego iconográfico de anti-imagen o antítesis, que se logra con el cuadro del esqueleto (del frente) y el retrato de la joven mujer,⁵⁵ dispuestos uno a espaldas del otro.

Ubicada en el sitio más recóndito de la caja, al fondo de ésta, la lámina con la imagen de la mujer tiene como temática inmediata lo efímero de las riquezas, juventud y belleza. El cortinaje del fondo es una de las constantes de los retratos novohispanos de la época que, en palabras de Ruiz Gomar “permite ocultar o simplificar el espacio detrás de la figura y es un recurso óptimo para restar rigidez al eje vertical que marca la figura al centro y dota a la composición de un toque de suntuosidad”.⁵⁶ De igual forma la rigidez del rostro y la mirada inexpresiva de esta joven fue muy común del retrato dieciochesco, pero a diferencia de una gran mayoría, ésta no se dirige directo al espectador. Por otra parte, además del cortinaje rojo, los únicos accesorios que encontramos aquí son las joyas que porta la dama,⁵⁷ y que aluden a las vanidades humanas.⁵⁸ (**fig. 13**).

⁵⁴ Pues se trata de un lienzo de doble vista que contiene de un lado de la tela a la calavera gigante sobre un sepulcro, y del otro, el Juicio Final con escenas alternas sobre Actos de Contrición.

⁵⁵ Por concernir a este tema es preciso adelantar e integrar aquí el análisis de esta tercera parte, (en lugar de continuar con la segunda), pues si bien por cuestiones iconográficas y estilísticas se ha considerado a esta lámina del retrato como una tercera parte, en realidad por su temática y ubicación física dentro del artefacto, su función se relaciona intrínsecamente con la pintura del esqueleto (anverso), y la de la calavera, aunque también, como se verá en su momento, con las láminas que integran el tríptico.

⁵⁶ Los otros tres elementos característicos son: “una mesita con accesorios, el escudo nobiliario y una inscripción con sus datos personales” [Todos estos ausentes aquí]. Ver Rogelio Ruiz Gomar, “La pintura de retrato en la Nueva España”, *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, México, Museo Poblano de Arte Virreinal, Puebla de los Ángeles, octubre 1999 – febrero 2000, pp. 9 y 10.

⁵⁷ Por lo que respecta al retrato femenino del XVIII, generalmente preferido de medio cuerpo, “muestra la proverbial riqueza barroca en los accesorios de las damas. A la obligada y variada ostentación de brocados, terciopelos, gasas y encajes, se añadió el lucimiento de joyas: collares, aretes, brazaletes, relojes, anillos de gran tamaño [...]” Elisa Vargas Lugo, “En torno a la pintura de retrato civil en la Nueva España”, *El retrato civil en la Nueva España*, México, D.F., Museo de San Carlos, 1992, pp. 43-49 [p. 48].

Sin embargo, no es posible afirmar si este retrato es realmente efigie de una persona en específico, o si se trata más bien de una especie de alegoría sobre el poder de la muerte y transitoriedad de todo lo material. Lo más factible es que se trate de esto último pues, ante la falta de alguna inscripción con datos biográficos de la mujer (nombre, fecha de defunción, edad, linaje o papel social), es evidente que la intención no era recordar a esta persona en concreto (como sucede con los retratos de monjas o niños muertos), sino fungir, a manera de retrato, como imagen-recordatorio de la caducidad de todo lo terrenal como es la riqueza, juventud y belleza, que se refuerza con el breve texto que la acompaña.⁵⁹

Pero quizá otra de las principales funciones de este cuadro tiene que ver más con su ubicación, justo a espaldas del esqueleto del frente, pues podría fungir como antítesis o anti-imagen de éste (o más aún a la inversa). Retomando el tema de la calavera como reverso de los retratos, Víctor I. Stoichita expresa que “la calavera es el negativo del retrato al igual que el envés es el negativo del haz. El verso es el espacio consagrado a la imagen, su reverso es la cara que se dedica a la verdad”.⁶⁰ En términos iconográficos, en el *Políptico* sucede justo al contrario, pues el esqueleto (que toma el lugar de la calavera) ocupa el anverso del artefacto, mientras el retrato ocupa el reverso, es decir, en el anverso tenemos la personificación de la muerte, la cara de la verdad cuyo sentido se aproxima más al del cuadro de Gheyn, que “se define como la única realidad verdadera frente a un mundo

⁵⁸ “La vanidad generalmente se asoció al género femenino, que era considerado débil, superficial y vulnerable y, por lo tanto, fácil presa de ella”. Gisela von Wobeser, *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*, México, UNAM, Jus, 2011, p. 52.

⁵⁹ “Aprended vivos de mí / lo que va de ayer a hoy / Ayer como me ves fui, / y hoy calavera ya soy”. Jean-Claude Schmitt, como otros autores, considera que un texto escrito toma un lugar en la imagen para precisar su sentido y que un comentario escrito u oral viene a perfeccionar o modificar el sentido de la imagen. Ver Jean-Claude Schmitt, “Imago: De l’image á l’imaginaire”, en *L’image. Fonctions et usages des images dans l’Occident medieval*, p. 31.

⁶⁰ Víctor I. Stoichita, *op. cit.*, p. 30.

considerado como imagen simple, como suprema ilusión.”⁶¹ De manera distinta que Gheyn, aunque con sentido muy similar, siete décadas antes Hans Holbein el Joven había introducido la calavera en una composición más compleja, insertándola en primer plano con gran maestría técnica como figura enigmática en anamorfosis en su retrato de *Los Embajadores* (1533, Londres, National Gallery), que exige mucho más del espectador, pues es “un aviso dirigido solo a quienes sepan ver.”⁶² (fig. 14) “La perspectiva anamórfica de la calavera manifiesta una reflexión sobre el engaño del mundo, sobre el carácter falso y aparente de la vida”.⁶³

Esta dualidad apariencia-ilusión/verdad-realidad la encontramos aquí no sólo en el *Políptico* sino también en una obra decimonónica de gran interés, si bien con recursos visuales menos sofisticados, y mucho más claros, como es el caso de *Alegoría de la Muerte*, de Tomás Mondragón (1856) que, si bien es posterior al *Políptico*, no sólo se aproxima a esta idea sino que la sintetiza fusionando en una sola la imagen de la mujer con la del esqueleto (mitad y mitad, formando un único personaje), cuyo sentido queda doblemente asentado conforme al mote: “Este es el espejo que no te engaña”.⁶⁴ (fig. 15)

⁶¹ *Ibidem*, p. 37. Pero, a diferencia del cuadro de Gheyn, cuyo reverso (metafóricamente) se ha convertido en verso, estableciéndose como un cuadro de *vanitas* independiente donde ya no hay retrato al otro lado, en el caso del *Políptico*, continúa la dialéctica verso-reverso, esqueleto-retrato, cuya disposición en el artefacto le da un sentido inversamente proporcional a los cuadros del siglo XV.

⁶² “Convirtiendo las múltiples actividades de sus personajes, atestiguadas por numerosos accesorios, en pura vanidad”. Julián Gallego, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 244. Para apreciar esta imagen en la mejor calidad ver: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors> [Consultado en noviembre 2013].

⁶³ Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, *Vanitas: Retórica visual de la mirada*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2011, p. 267. Disponible en: <http://goo.gl/hPiOu6> [Consultado en noviembre 2013].

⁶⁴ Pese a las diferencias materiales (tipo de obra y formato), este cuadro de Mondragón mitad mujer – mitad esqueleto, presenta grandes afinidades con un tipo de cartas aleccionadoras muy populares en España del XVII y XVIII conocidas como la “Carta del Cartujo”, cuya característica principal era que su formato desplegable presentaba una ingeniosa trampa que consistía -en una de sus versiones- en presentar al inicio la figura de una atractiva mujer (del busto hacia arriba) pero que al desdoblarse, el resto del cuerpo se convertía en nada más y nada menos que en un esqueleto con su guadaña. La carta se completaba mediante distintos versos moralizantes. Sobre el tema ver “La Carta del Cartujo”, en M. Sánchez Camargo, *La muerte y la pintura española*, Madrid, Editora Nacional, 1954, pp. 297-302.

En el caso del *Políptico*, podemos considerar el retrato de la joven ricamente ataviada, como el lado opuesto, el lado de la apariencia, la ilusión, la imagen de lo que no perdura, tal como advierte la propia cuarteta: “Aprended vivos de mí / lo que va de ayer a hoy / Ayer como me ves fui, / y hoy calavera ya soy”. Sin embargo, para poder visualizar esta lámina del retrato es necesario desplegar hacia arriba la lámina del Agonizante en su lecho, pero el reverso de éste, a diferencia del resto de cuadros (a excepción del de la contratapa), no nos muestra imagen alguna, sino tan sólo el forro negro de tela que refuerza el dorso del lienzo. Es posible que originalmente dicho reverso contuviera en realidad alguna pintura que completara de manera más directa o evidente, el sentido de este retrato de la mujer, como podría ser, por ejemplo, la imagen de una calavera enjorada (a manera de espejo pero mostrando la contraparte),⁶⁵ y la cual se haya perdido en épocas anteriores. Lo cierto es que, al estar desplegado, el forro negro transmite una sensación de vacío o faltante, que contrasta con el resto de cuadros. Por su parte, la función de la lámina del retrato queda asociada no sólo al esqueleto del frente y la calavera, o a la posible lámina desaparecida, como se ha visto hasta ahora, sino también, y muy especialmente, con el tríptico interno que la circunda y oculta, como se verá más adelante.

Este tríptico interno es quizá el segmento más relevante y complejo de todo el conjunto pues, a diferencia del resto que se presenta con sentido más alegórico,⁶⁶ éste parece ser más biográfico, pues sus personajes, generalmente humanos, son presentados con actitudes o acciones bien definidas que, junto con las cartelas y textos, le confieren cierta continuidad narrativa a las láminas. Un punto clave para entender su sentido será el

⁶⁵ Algo cercano al *retrato macabro* (aunque dispuesto en vertical), que es un género que “se presenta generalmente en forma de díptico: [donde] el pintor representa sobre las dos hojas, que se repliegan una sobre la otra, en un lado al personaje Vivo y en el otro al Muerto”. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, p. 681.

⁶⁶ “Las alegorías, por oposición a las historias, pueden definirse como combinaciones de personificaciones y/o de símbolos.” Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, España, Alianza Editorial, 1995, p. 71.

evidente protagonismo del clérigo que aparece representado en las tres láminas, en función de las temáticas del dolor y la contrición (arrepentimiento), así como la caridad y esperanza en la misericordia divina. Sin embargo, la lectura de las tres láminas no es de izquierda a derecha, sino que la lógica que siguen obedece materialmente al orden de desplegado y aparición: primero la que se encuentra sobre la contra-tapa (a la derecha) con la escena del reloj de las parcas, después la del Juicio Final y actos de contrición (extremo izquierdo), y por último la del agonizante en su lecho (al centro), orden que coincide asimismo con la continuidad de las propias imágenes y de los textos de las cartelas. (Ver fig. 7)

La primera hoja de la tríada, pintada en madera sobre la contra-tapa, se compone de tres escenas separadas por una cartela al centro. Resulta crucial que esta hoja esté presidida por la escena del reloj de las Parcas (Cloto, Laquesis y Atropos)⁶⁷ y seguida por dicha cartela que contiene dos décimas, pues tanto éstas como aquélla fueron extraídas del impreso novohispano *Relox en modo de despertador...*,⁶⁸ escrito por D. Tomás Cayetano de Ochoa y Arín (1761),⁶⁹ hecho que ha ayudado a confirmar el inicio de la lectura no sólo de esta lámina sino también del tríptico en sí.

⁶⁷ La inserción de este tipo de motivos o personajes de origen clásico es una de las tantas herencias adoptadas por el mundo católico, no sólo para las obras pictóricas, sino también en las literarias, de las que contamos con ejemplos novohispanos.

⁶⁸ Se denominó *relax, aviso o despertador* a un subgénero temático escrito en poesía o en prosa, del barroco, centrado en recordar “que el tiempo lo devora todo y que el fin es inexorable. [...] Y su práctica entrañaba una peculiar concepción del tiempo que provenía, como la inmortalidad del alma, de la Antigüedad y que había sido reformulada durante los primeros siglos de la Edad Media”. Asimismo, “su función social [de los relojes literarios], su carácter de aviso [era] una advertencia constante de que durante la vida de los hombres es la **Eternidad** –con mayúscula- lo que se encuentra en juego”. Sobre el tema ver Arnulfo Herrera, *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval Zapata*, México, UNAM, IIE, 1996, pp. 53-102 [en especial pp. 63, 77 y 96]. Las negritas son mías.

⁶⁹ El título completo es *Relox en modo de despertador, para el alma dormida en la culpa, señalándole las doce horas de su ser, para el arreglamiento a la perfección, en vista del poder inmenso de Dios: su naturaleza divina, y humana, su soberanía, y nuestra miseria*. Que para el atractivo de su ejemplo vá / escrito en décimas, pues la dulzura, / y consonancia del Metro introducirá en / nuestros corazones el manjar más apreciable, y dulce del desengaño. Fue impreso por D. Christoval de Zuñiga y Ontiveros, en 1761.

Al igual que las décimas referidas, también fueron extraídas del mismo folleto otras dos décimas,⁷⁰ ubicadas en otras láminas del *Políptico*, sumando un total de cuatro décimas, más la escena del Reloj. Aunque no todas siguen aquí el mismo orden que tienen dentro del impreso, por haberse adaptado a los contenidos temáticos (además de intercalarse otros versos no provenientes del *Relox*), algunas de las analogías con aquél han servido para confirmar el orden inferido según desplegado del artefacto. De esta manera, como aludiendo a la principal fuente, la lectura de la triada comienza justo con la escena que preside a la lámina de la contratapa, el reloj de las parcas, seguida por la primera décima de la cartela: **Relox es la vida humana...**, tal como inicia el propio “reloj” literario.⁷¹ La siguiente lámina es la del extremo contrario (a la izquierda) con la escena del Juicio Final, cuya cartela contiene la segunda décima del referido impreso: **O Mortal! Tu ambición vana...**, y la última, aunque no contenga texto de este *Relox*, es la hoja central con moribundo yacente, tal como se habían deducido anteriormente. (Ver fig. 7)

Regresando al cuadro de la contratapa, ésta, al igual que las primeras dos láminas del *Políptico* (primera parte), alude a la voluntad divina, pero además a la justicia y misericordia,⁷² exaltando la virtud de la Caridad con una inscripción que encabeza no sólo la escena superior sino la lámina entera y subsiguientes: “*Fundamenta Vitae in anima iusti Perseverare in Charitate tua usque in Finem. Ex.D. Bonau*” [Para el alma del justo el

⁷⁰ Que comienzan: **O mortal! tu ambición vana...** (lámina del Juicio Final), y **Mirad de Dios la bondad...** (lámina de Calavera sobre sepulcro).

⁷¹ No obstante, la segunda décima incluida en la cartela del *Políptico* no corresponde a la segunda de éste.

⁷² Con el ojo dentro del triángulo (igual al de la primera lámina), y los brazos con la espada y la rama de oliva, en los extremos izquierdo y derecho, en alusión a la Justicia y Misericordia Divinas, respectivamente [ver Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, p. 116]. También pueden interpretarse como Justicia y Misericordia del hombre hacia el hombre y hacia Dios. Estas dos últimas alegorías adquieren doble relevancia puesto que no aparecen en el grabado original del *Reloj* de Ochoa y Arín, por lo que su inclusión aquí demuestra el gran significado que debieron tener para el autor o dueño original.

fundamento de la vida es perseverar en la caridad hasta el fin],⁷³ pues esta idea va a prevalecer en toda la triada en sus diferentes formas. (fig. 16)

Por otra parte, a la izquierda de la cartela central, sobre el árbol de los malos frutos y la calumnia, una inscripción en latín asienta: “Mis adversarios me han calumniado con una lengua llena de injurias y me han atacado gratuitamente. Los pecadores estaban sobre mí y los diablos a su derecha...”.⁷⁴ Este texto proveniente del Salmo 108⁷⁵ refiere en el *Políptico* el ataque infundado hacia el justo, lo que puede complementar en parte el sentido de la escena contraria, donde vemos al clérigo llorando frente a un espejo-calavera, sentado sobre la boca de un pozo. Es significativo que esta escena sea la adaptación de un grabado que muestra la imagen del pecador, incluido en el libro de Sebastián Izquierdo, *La práctica de los Ejercicios Espirituales de nuestro padre San Ignacio*.⁷⁶ En el *Políptico* es el clérigo, en lugar del hombre rodeado de siete espadas (en alusión a los pecados capitales), quien se encuentra sentado en un sillón de brazos sobre una telaraña en peligro de caer al fondo del pozo. (figs. 17 y 16a)

De inicio, esta escena del clérigo sosteniendo un espejo que refleja una calavera⁷⁷ podríamos interpretarla como la reflexión sobre la vanidad y brevedad de la vida, así como

⁷³ Inscripción incluida también en la filacteria que forma parte del grabado original que sirvió como fuente. La traducción del latín se obtuvo de Erandi Rubio Huertas, *op. cit.*, p. 116.

⁷⁴ “*Locuti sunt adversum melingua: / dolosa & femónibus ódii circumde - / dérunt me: / & expugnávérunt // me gratis... Constitue super / cum peccatorem: / & diábolus / det á dextris ejus... et reliqua*” (del Salmo 108). La traducción es de Obregón, en “Representación de la muerte en el arte colonial”, p. 38.

⁷⁵ En este Salmo: “**No tengas piedad de ellos.**- El que tenía solamente palabras de amistad ha sido acusado y calumniado. Pide justicia a Dios, que permanece al lado del pobre. Dios se mostrará sin piedad con los corazones despiadados.” Sal 109 (108).

⁷⁶ Ver Sebastián Izquierdo, *La práctica de los Ejercicios Espirituales de nuestro Padre San Ignacio*, Roma, por el Martii, 1724. Cuyos grabados encontramos en otras ediciones también. Ver capítulo 3. Agradezco al Dr. Curiel las imágenes de esta edición de 1724.

⁷⁷ Como indica Bialostocki, “el espejo, que muestra la imagen engañosa de la realidad, jugó [...] un papel importante en conexión con el motivo de la vanidad humana”. Un buen ejemplo es el retrato de Burgkmair con su esposa, firmado por Lucas Furtenagel (1527, Viena, Kunst Historisches Museum), donde el espejo refleja dos calaveras en lugar de los rostros de la pareja. Jan Bialostocki, “Arte y Vanitas”, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral Editores, 1972, p. 196.

el desengaño y el dolor ante la proximidad de la muerte. Sin embargo, tanto el retrato de la mujer, como el referido grabado del pecador, además de los textos que contiene en latín, le dan a esta escena un significado aún más preciso. En correspondencia con el fragmento del Salmo, la frase en color ocre proveniente de la boca del clérigo expresa: “Aquí el dolor y el llanto estarán hasta que llegue el alivio de la muerte”.⁷⁸ Con ello se infiere que el clérigo no llora por temor a su muerte próxima e ineludible, sino al contrario: ante el dolor espiritual que lo aflige, parece anhelar la llegada de la muerte, para poner fin a su sufrimiento. Por lo tanto la imagen de la calavera en el espejo proyecta a la muerte deseada, más no a la muerte temida. Pero cabría preguntarse ¿qué podía afligir a este clérigo? Una respuesta podría encontrarse justo en el retrato de la mujer, cuya lámina queda en medio del tríptico, oculta bajo la lámina del Agonizante mientras ésta permanece plegada. Como se ha visto, este retrato es la imagen de lo que no perdura, y representa en sí mismo la vanidad⁷⁹ tanto por las joyas⁸⁰ que porta la dama, como por su juventud y belleza, atributos que, para el caso de un eclesiástico implican una doble amenaza, pues además de que representan lo vano y efímero, pueden incitar hacia un peor mal. Aunque esta imagen de la mujer no demuestra un aspecto provocativo, podría asociarse también con la representación de la Carne, uno de

⁷⁸ “*hit dolor, et fletus erit in me morte tenus*”. La traducción fue tomada de Erandi Rubio, *op. cit.*, p. 117. Para la autora “la figura del padre muestra el sentimiento de desengaño ante la vida [...] pues está consciente de la finitud de su vida que pende de la fortaleza de una fina telaraña que en cualquier momento se romperá.” *Ibidem*, p. 116.

⁷⁹ El término Vanidad tiene múltiples acepciones, entre ellas: “Cualidad de vano”. / “arrogancia presunción, envanecimiento” / “caducidad de las cosas de este mundo” / “vana representación, ilusión o ficción de la fantasía”. *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, 2001. [on line]: <http://rae.es/recursos/diccionarios/drae>. Asimismo, “metafóricamente se toma por insubsistencia, poca duración, o inutilidad de las cosas”/ “Significa también fausto, pompa vana u ostentación” / “presunción, satisfacción de sí mismo...”. *Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, Tomo VI, 1739. Disponible en: <http://web.frl.es/DA.html> [consultado en noviembre 2013].

⁸⁰ “La idea de la vanidad se insinúa mediante joyas, monedas de oro, una bolsa o más sencillamente, con la figura de la muerte”. James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, España, Alianza Editorial, 1987, p. 309.

los tres enemigos del alma (Mundo, Demonio y Carne),⁸¹ pues, al igual que todos, y con más peso aún, los clérigos (y cualquier religioso) estaban expuestos a la tentación y al pecado.⁸² Por otra parte, el grabado de donde se adaptó la imagen del clérigo para la escena de la contratapa antecede al *Ejercicio* dedicado a los pecados veniales, donde se describen los dos géneros de dichos pecados,⁸³ la terrible manera en que son y han sido castigados, el peligro de desembocar en pecado mortal, y la manera de evitarlos o combatirlos. Esto revela el sentido de la imagen del clérigo sobre la boca del pozo, pues el retrato de la mujer, aunque no refiera a la lujuria en sí, no deja de ser una clara alusión a la vanidad, a la tentación, al pecado, o simplemente a la debilidad humana a la que seguramente el clérigo se sentía muy vulnerable, por lo que su inclusión le servía como un claro recordatorio, además de que nos ayuda a entender en gran parte la actitud afligida y atormentada del joven clérigo, quien tenía la edad de 35 años, 2 meses, 11 días, al momento de fallecer, como indica la lápida sepulcral representada a sus pies.⁸⁴ (fig. 16b)

⁸¹ Bajo la forma de mujer joven y enojada se ha representado el peligro de la Carne, como puede apreciarse en obras como *El Ángel de la Guarda* de Luis Juárez (Museo Nacional de Arte), o *El árbol de la vida* de Cristóbal de Villalpando (1706, Guadalupe Zacatecas). “El demonio [...] hace ordinariamente su guerra valiéndose de los otros dos enemigos: de la Carne, moviendo las especies de la fantasía y representando por ellas objetos deleitables con que se despierte la concupiscencia y se inflame el apetito sensual a apetecer lo prohibido y pelear contra los que impiden su ejecución: del Mundo moviendo por el modo dicho a personas mundanas a que tienten a otras, atrayéndolas al pecado o apartándolas de la virtud con persecuciones u otros medios sugeridos de su malicia...”. *Catecismo para uso de los párrocos, hecho por el IV Concilio Provincial Mexicano*, celebrado año de M.DCC.LXXI, citado por Berta Gilbert Hidalgo, *Las caras del Maligno, Nueva España, Siglos XVI al XVIII*, tesis de Doctorado en Historia, México, UNAM, 2010, pp. 88 y 89.

⁸² “En Nueva España –como en toda la cristiandad occidental- se creía que todos los individuos eran susceptibles de sufrir tentaciones: monjas, frailes, clérigos, beatos, gente sencilla, personas opulentas, blancos, indios y castas; los pecadores para que dejen de serlo y los santos para que lo fueran más”. *Ibidem*, p. 52. “En el ámbito urbano se trató de combatir [...] pecados, como la lujuria y la vanidad. La lujuria ocupó la atención de los clérigos, ya que se contraponía al ideal ascético que se creía necesario para obtener la gloria y mereció obras monográficas”. Gisela von Wobeser, *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*, pp. 51 y 52.

⁸³ “Unos que se cometen por negligencia, flaqueza o poca advertencia [...], otros que se cometen de malicia, [...], de propósito, y advertidamente”, y de los cuales se trata ahí. Sebastián Izquierdo, *Práctica de los Ejercicios Espirituales de N. Padre S. Ignacio*, Roma, Por el Varese, 1675, p. 43. [Edición consultada en línea, noviembre 2013]: <http://goo.gl/ufZEVr>

⁸⁴ “Falleció D. M.A.S. el día 8 y se sepultó el día 10 de Nov. de 1775. de e. 35 a. 2 m. 11 días”, inscripción que nos proporciona la edad e iniciales del clérigo representado (a quien perteneció el artefacto), y fecha en que falleció. Datos que permiten inferir a su vez tanto la fecha de nacimiento del clérigo (28 de agosto de

La siguiente lámina de este tríptico, ubicada en el extremo contrario, es más concisa que la anterior. Aunque pictóricamente esté dominada por la representación del Juicio Final, un gran peso se encuentra en las pequeñas escenas alternas que muestran al mismo clérigo de la lámina anterior (Don M.A.S.), pero esta vez realizando actos de contrición. Con sentido alegórico, las diminutas escenas de los dos medallones superiores muestran al clérigo macerando y comprimiendo su corazón, según el lema que las enmarca: “Dios no despreciará un corazón contrito y humillado. Sal. 50.19.”, y “Comprime tu corazón y sostente en ello. Ec. 2.2.”.⁸⁵ Ambas escenas son claras adaptaciones de los emblemas 11 y 12 del libro intitulado *Schola Cordis*,⁸⁶ de Benedicto Van Haeften, y pertenecen a la Vía Purgativa, la primera de las tres vías para alcanzar la perfección del Corazón y la unión con Cristo.⁸⁷ Sólo que en el *Políptico* se sustituye la imagen del Alma bajo la forma de niño que aparece en el grabado por la del clérigo M.A.S. Pero, la influencia del libro benedictino en el *Políptico* va a reflejarse no solo en el aspecto gráfico, sino también en los conceptos de Justicia, Misericordia y Caridad⁸⁸ que, como se ha expresado, van a dominar gran parte del contenido.

1740), como la fecha aproximada en que se ejecutó el artefacto. Sin embargo, el no contar con el origen exacto de éste, dificulta la búsqueda de más datos sobre su autor, incluyendo su nombre completo. Suponiendo que procediera de la Ciudad de México, se ha realizado una búsqueda en el libro de bautismos de españoles, así como el de Testamentos del Sagrario Metropolitano, pero sin éxito alguno. [Agradezco al padre Ernesto Reynoso y Valle permitirme consultar el Archivo de la Parroquia de la Asunción del Sagrario Metropolitano]. En otras Parroquias como son Santa Catarina y Santa Veracruz, no es posible consultar sus Archivos actualmente.

⁸⁵ Escritos en latín: *COR contritum et humilliatum, Deus non despicias. Psal. 50.19; y Déprime COR tuum et sustin. Eccli. 2.2 [sic]*.

⁸⁶ El título completo del libro es *Schola Cordis, sive, Aversi a Deo cordis ad eundem reductio, et instructio*, publicado inicialmente en Amberes en 1623, con posteriores reediciones y traducciones, de las cuales algunas llegaron a Nueva España.

⁸⁷ Las otras dos Vías son la Iluminativa y la Unitiva.

⁸⁸ En el *Schola Cordis* se considera a la Justicia como el complemento de toda perfección Christiana y esta Justicia es para con Dios, con el prójimo y para con uno mismo. Específicamente las tres obligaciones o cualidades del hombre serían: “Corazón de hijo, para con Dios [es decir, tenerle amor, respeto, obediencia, servirle con desinterés, acudir a él con confianza en las necesidades, llevar con humildad sus castigos y reprehensiones]; de Madre, para con el prójimo [amar, aconsejar, socorrer, sufrir, perdonar y dar buen ejemplo]; y para sí, espíritu de Juez [del hombre reformar: el cuerpo con todos sus miembros y sentidos, y el

Otro punto crucial es la composición del Juicio Final,⁸⁹ en cuya parte inferior encontramos la representación del purgatorio, los muertos saliendo de sus tumbas para acudir a Juicio, así como el Infierno. De acuerdo con Jaime Morera, si bien existieron representaciones del purgatorio desde el siglo XVI, fue a partir del XVII cuando hubo un aumento que continuó significativamente hasta finales del XVIII, de donde provienen la mayoría de las que se conservan.⁹⁰ Asimismo distingue dos tipos de obras con esta temática según la vertiente a la que pertenecen, ya sea al culto privado o al culto público. A este último corresponden las obras de gran formato, que siguen las intenciones generales de la Iglesia (promoción a la devoción o indulgencias), mientras que al culto privado atañen las obras domésticas, por lo común de pequeño formato, cuya composición y advocación obedecen a intenciones particulares del cliente.⁹¹ Dentro de este tipo podemos incluir sin duda al *Políptico*.

La importancia de esto radica en que, al afianzarse la creencia en el purgatorio, el temor al infierno disminuyó,⁹² lo que trajo consigo el relajamiento⁹³ de las costumbres y un mayor interés por los deleites mundanos que por la salvación de las almas. Esto trajo por consecuencia el resurgir de una “intensa preocupación por el más allá”⁹⁴ especialmente dentro del clero, por lo que jesuitas y filipenses se propusieron reavivar el miedo al

alma con sus potencias, y afectos, que deben ser gobernadas y reformadas según la regla de la Justicia].” Benedicto Van Haeften, *Escuela del Corazón*, Libro I, Lección XIV, 1720, p. 104 y 106

⁸⁹ Posiblemente adaptación de otro grabado del libro de Sebastián Izquierdo referido anteriormente, *Práctica de los Ejercicios Espirituales*, si bien con significativas variantes, como lo es por ejemplo que en el *Políptico* se incluyó la representación del purgatorio mientras que en el grabado no aparece. Ver capítulo 3.

⁹⁰ Jaime Morera, *Pinturas Coloniales de Animas del Purgatorio*, México, UNAM, 2001, pp. 5 y 6.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 119.

⁹² Pues la mayoría de fieles creía poder acceder a él, y por lo tanto tener su entrada segura al cielo.

⁹³ Como indica Blanca López, “metafóricamente, *relaxada* se refiere a una conciencia que descuida la observación de la ley divina”. Fray Joaquín Bolaños, *op. cit.*, p. 235. Este relajamiento se fue dando no solo en los sectores civiles, sino que también dentro del propio clero.

⁹⁴ Gisela Von Wobeser, *op. cit.*, p. 10.

infierno, para concientizar a los fieles sobre los peligros que implicaba pecar.⁹⁵ Prueba de ello son las pinturas dieciochescas de grandes formatos como son *Las penas del infierno* o *La boca del infierno*, de la Profesa, entre otras, destinadas a apoyar además la práctica de ejercicios espirituales.

Sin embargo, dicha preocupación se manifestó no siempre de manera pública, sino también de manera más privada, o alternando ambas, tal como ocurrió con el padre Luis Felipe Neri de Alfaro (1709-1776), más asceta que místico, autor del Santuario de Atotonilco, en Guanajuato,⁹⁶ y de la cautivadora poesía plasmada en sus muros, que servía para “ilustrar al pueblo” de una manera sencilla y eficaz. El padre Alfaro se dedicó a practicar el amor al prójimo y la caridad, atrayendo a las almas a la “verdadera contrición”, extensión de su propio y profundo ascetismo, de su vida consagrada a la penitencia y mortificación.⁹⁷ Cercano a esto último podría situarse el caso del *Políptico*, cuyas imágenes reflejan esta tendencia, por lo menos a nivel individual, que debió haber tenido su autor intelectual hacia las prácticas ascéticas de mortificación espiritual y corporal, como vía de arrepentimiento y salvación, como sugiere la escena principal, en donde el clérigo, de rodillas, está dispuesto a flagelarse.⁹⁸ Esta escena extiende al plano material el mensaje de

⁹⁵ *Ibidem*, p. 224.

⁹⁶ Respondiendo “a una inspiración mesiánica que lo ‘arrastró’ a redimir a sectores marginales de la población que se movía entre la idolatría, la sensualidad y el crimen, mediante la penitencia y la mortificación”. José de Santiago Silva, *Atotonilco, Alfaro y Pocasangre*, México, Ediciones La Rana, 1996, p. 100. [A diferencia de fray Joaquín Bolaños, quien dirigió su obra *La portentosa vida de la muerte* a las clases medias y altas, por considerarlas más susceptibles a perderse en las vanidades terrenas].

⁹⁷ Además de los cilicios que portaba de manera permanente, y otro tipo de mortificaciones, por muchos años durante las noches el padre Alfaro tuvo por compañía a un esqueleto, y de igual forma, por mucho tiempo, después de orar ante su amada imagen de Jesús Nazareno, yacía en un ataúd ubicado bajo el altar, donde meditaba y se preparaba para bien morir. Ver Clementina Díaz y de Ovando, “La Poesía del padre Luis Felipe Neri de Alfaro”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. IV, Núm. 15, año 1947, pp. 51-98 (en especial, pp. 56-58, 76-77).

⁹⁸ Mientras implora *Liberame Domine de morte aeterna, in die illa tremenda* [“Líbrame Señor de la muerte eterna en aquel tremendo día”]. A sus espaldas, a punto de alcanzarlo, un demonio replica a su vez *in inferno nulla et redemptio* [“en el infierno no hay redención”]. Las traducciones son de Obregón, *op. cit.*, p. 38.

la cartela central, extraída también del *Relox* de Ochoa y Arín, concentrada en la importancia de realizar Actos de Contrición. (fig. 18)

Finalmente, como continuidad o en respuesta a la décima anterior, la última lámina del tríptico, expresa el arrepentimiento contrito,⁹⁹ mediante dos décimas, extraídas seguramente de otra fuente literaria en verso o algún devocionario que incluía Actos de Contrición, composiciones que manifestaban el dolor sincero y profundo por haber pecado y ofendido a Dios, el repudio a dichas faltas y el propósito de enmienda.

En el aspecto iconográfico, la disposición del agonizante en su lecho nos recuerda a los *ars moriendi*¹⁰⁰ medievales, manuales que si bien no llegaron a América,¹⁰¹ ejercieron gran influencia a través de sus famosos grabados que fueron muy difundidos. Igual que en éstos, y más cercano al grabado final (que representa a la Buena Muerte), en la escena del *Políptico* se encuentra el agonizante acostado sobre la cama, rodeado de múltiples personajes los cuales, sin embargo, varían.¹⁰² Por otro lado, resulta de gran relevancia que el mismo libro de Izquierdo ya referido (*Práctica de Ejercicios Espirituales*), muestra también una escena de la agonía,¹⁰³ pero cuyo concepto se acerca más a los libros del buen morir. Es posible que el autor del *Políptico* se haya basado en ambos tipos de fuentes,

⁹⁹ A diferencia del arrepentimiento atrito que se logra por temor al infierno, el arrepentimiento contrito es profundo y sincero, no por temor al castigo, sino por amor y dolor verdadero por haber ofendido a Dios por ser Él quien es.

¹⁰⁰ Estos manuales se componían originalmente de once grabados en total: cinco tentaciones demoníacas al moribundo, con sus respectivas inspiraciones angelicales para vencerlas, y un grabado final representando el triunfo de la buena muerte. En general, la composición era de la siguiente manera: “*Moriens*, acostado en una cama colocada en diagonal con respecto al plano del grabado, está rodeado por demonios que le presentan diferentes imágenes para tentarle, o por ángeles que intentan darle ánimo de espíritu para vencer los ataques del maligno.” Anónimo, *Arte de bien morir y Breve confesionario* (Zaragoza, Pablo Hurus: c. 1479-1484), Según el incunable de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Edición y estudio de Francisco Gago Jover, España, Medio Maravedí, 1999, p. 48.

¹⁰¹ Erandi Rubio, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰² Pues en lugar de múltiples ángeles o demonios, santos o personas recordando las tentaciones, en la lámina del *Políptico* encontramos, además del agonizante, sólo un ángel y un demonio, tres religiosos, dos mujeres llorando y un esqueleto personificando a la muerte, el cual no aparece en los grabados del *ars*. Asimismo en el *Políptico* no se incluye la imagen de Cristo crucificado flanqueado por santos, ni el alma en forma de niño recibida por un ángel detrás de la cabecera.

¹⁰³ Ver capítulo 3.

combinándolas, retomando la disposición de la escena de los grabados del *Ars moriendi*, pero con personajes más próximos a los de *Práctica de Ejercicios*. (figs. 19, 20 y 21)

No obstante, si se vincula esta lámina del *Político* con las otras dos que la flanquean, se puede deducir que aquí el personaje principal no es tanto el enfermo agonizante, ni tampoco el esqueleto personificando a la muerte,¹⁰⁴ sino en realidad, es el clérigo arrodillado, a la izquierda, muy similar al clérigo de las pinturas contiguas. Asimismo, aunque los textos quedan bien al agonizante, podemos vincularlos también con el clérigo referido, por ser él (y no el enfermo) quien se encuentra en la lámina anterior ejecutando actos de penitencia espiritual (corazón contrito y humillado), y mortificación. Sin embargo, en esta última lámina no se representó al clérigo como agonizante sino desempeñando otra función esencial: ayudar al enfermo a lograr una buena muerte, pues era necesario destacar ésta, una de las máximas obras de Caridad y Misericordia.¹⁰⁵

En realidad la importancia del clérigo se encuentra ya bien definida desde el *arte de “ayudar” a bien morir*, otro tipo de libros finamente diferenciados de los *libros del buen morir*,¹⁰⁶ que corrieron paralelos a éstos pero englobando “la culminación de un proceso fundamental: el protagonismo absoluto del religioso junto al lecho del [moribundo]. Para él

¹⁰⁴ Como lo ha considerado Obregón. Gonzalo Obregón, *op. cit.*, p. 38.

¹⁰⁵ Ya desde el III Concilio Mexicano (1585), en la parte titulada *Para ayudar a bien morir*, del *Directorio de Confesores* se “considera que una de las obras de misericordia más importantes es preparar a los fieles para una buena muerte,” tarea que se considera prioritaria en la labor pastoral de los clérigos. Carmen-José Alejos Grau, “El más allá en los Concilios Mexicanos del ciclo colonial, 1555-1771”, en Gisela von Wobeser y Enriqueta Vila (editoras), *Muerte y vida en el más allá. España y América, siglos XVI-XVIII*, México, UNAM, 2009, pp. 125-132. (p. 129).

¹⁰⁶ Herederos de los *Ars moriendi*, pero con diferencias cruciales. Su redacción fue propiciada por la Iglesia de la Contrarreforma “con el fin de poner a la disposición de la feligresía laica y letrada una versión del *Catecismo* de Borromeo que sistematiza la doctrina a la luz de la preparación para la muerte.” Ma. Concepción Lugo Olín, *Una literatura para salvar el alma*, México, INAH, 2001, pp. 37-38. A diferencia del *Ars moriendi*, en los libros del buen morir la agonía pasaba a ser un momento más de todo el proceso de preparación para lograr una buena muerte, y no donde se decidía la salvación o condenación eterna del alma.

son escritos los manuales que enseñan a ayudar a morir”,¹⁰⁷ a socorrer al enfermo en los momentos previos y durante la agonía, si bien estos libros no contenían ilustraciones, aunque hubo sus excepciones.¹⁰⁸ (fig. 22) Es significativo que, para la época del *Políptico*, este tipo de manuales, entre otros del género para salvar el alma, ya habían sufrido el impacto de las ideas ilustradas, pues entre 1722 y 1759 se introdujeron elementos laicos que, en palabras de Concepción Lugo, fueron secularizando “a nivel discursivo los distintos tiempos de la muerte”; y a partir de 1760 dicho “discurso rebasó las fronteras del texto para imponerse en la praxis”.¹⁰⁹ El primer momento en secularizarse fue el de la agonía (y el segundo el del entierro) con la introducción en dichos manuales de los avisos científicos que anunciaban la proximidad de la muerte y que terminaron por erradicar aquella escena del discurso de la muerte por “considerar el cuerpo enfermo y moribundo como la fuente de contaminación que ponía en peligro la salud de los vivos”¹¹⁰. Sin embargo, como sabemos las reformas instauradas nunca se aplicaron de golpe ni al pie de la letra, sino que fueron dándose paulatinamente, confluyendo con las ideas tradicionales.

Por su parte, paradójicamente conceptos muy allegados o esenciales de varias láminas del *Políptico*, y sobre todo del tríptico interno, como son penitencia (contrición, atrición), ascética y caridad, fueron temas controversiales en las sesiones del IV Concilio

¹⁰⁷ “En la época barroca el enfermo había perdido el protagonismo de su propia muerte en beneficio del religioso, que alcanzaba ahora la cima de su influencia.” Fernando Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, España, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 360 y 364.

¹⁰⁸ Un ejemplo es la edición de 1701 de *Prácticas de visitar a los enfermos y ayudar a bien morir*, de Baltasar Bosch de Centellas, publicada en Amberes. Aunque no es posible afirmar que esta edición haya pasado a Nueva España, sí existieron aquí múltiples ediciones posteriores, del XVIII y XIX, aunque seguramente ya sin grabados.

¹⁰⁹ María Concepción Lugo Olín, *Una literatura para salvar el alma*, México, INAH, 2001, p. 257-259.

¹¹⁰ Lo que no es de extrañar cuando las reformas ilustradas cuestionaron la utilidad del ceremonial barroco de la muerte “pues nada resultaba más inútil, antihigiénico y superfluo a los ojos del racionalismo que el culto que las élites urbanas de la Nueva España acostumbraban rendir a un putrefacto y hediondo cadáver,” sumado a los abusos que dentro del clero habían propiciado agonía y muerte. *Ibidem*, pp. 260-261 y 246.

Provincial Mexicano (1771),¹¹¹ donde chocaron diferentes posturas; pero lo cierto es que, por lo que respecta al momento de la agonía (última escena representada en el tríptico), en el Tratado sobre la unción de los enfermos, se continuaba insistiendo, al igual que en el Concilio anterior doscientos años atrás (1585), en la importancia del clérigo al lado del moribundo para administrarle el sacramento, confortarlo y fortalecerlo espiritualmente.

No está de más expresar que si bien los ilustrados cuestionaron las prácticas en torno al ceremonial de la muerte modificando muchas de ellas,¹¹² éstos nunca pusieron en tela de juicio la existencia de Dios o la religión sino, por el contrario, muchos de ellos lucharon por volver a la sencillez de los tiempos primitivos de la Iglesia, reformando “la relajada vida monástica y clerical,” modificando inclusive la apariencia exterior de los curas y monjas (antes lujoso y ostentoso por un sobrio atuendo luctuoso), que debía ir acorde a la vez, con una vida íntegra y moral, a la manera de la religión racional ilustrada, y no a la tridentina, contradictoria y barroca.¹¹³

Concretando en cuanto al sentido del artefacto en conjunto, se puede afirmar que las funciones del *Políptico* van mucho más allá que la norma (instruir, recordar, emocionar), pues tanto la complejidad de sus contenidos, como su pequeño formato y estructura manipulable, revelan que fue creado, no para un uso público, sino para uso privado de alguien perfectamente instruido en las temáticas y prácticas que encontramos representadas.

¹¹¹ Sobre el tema ver Elisa Luque Alcaide, “Debates doctrinales en el IV Concilio Provincial Mexicano (1771)”, *Historia Mexicana*, Vol. 55, No. 1 (jul.-sep. 2005), Publicado por El Colegio de México, 2005, pp. 5-66, (en especial, pp. 32-36). Disponible en: <http://goo.gl/MhZSI3>

¹¹² En este IV Concilio se trataron también asuntos relacionados a los difuntos, funerales y entierros, los testamentos, y se pronunciaron en contra de túmulos y suntuosidad excesiva en las tumbas, pues tal como se asentó, “El enemigo común ha introducido, para que nos olvidemos de nuestros novísimos y postrimerías, el lujo y la gula en nuestros días de entierro con convites, embriaguez y otros gastos superfluos, y ajenos al luto y memoria de los difuntos”. Ver Carmen-José Alejos Grau, *op. cit.*, 130-131.

¹¹³ Concepción Lugo, *op. cit.*, p. 253. “En general, los conciliares del grupo ilustrado o moderno son partidarios de una reforma de vida con mayor exigencia moral y de piedad interiorizada y reverente, menos popular y barroca, [mientras] el grupo tradicional se inclina por soluciones morales más moderadas y sostiene la autenticidad de la piedad popular. [No obstante] queda de manifiesto el eclecticismo de ilustrados y tradicionales.” Elisa Luque Alcaide, *op. cit.*, p. 42.

El hecho de encontrar como protagonista del tríptico a un mismo clérigo, cuya figura sustituye incluso a la del Alma en los pequeños emblemas extraídos del *Schola*, al igual que a la figura del pecador sobre la boca de un pozo (de *La Práctica de Ejercicios*), confirma que se trata de la efigie del propio autor del *Políptico*, lo que resulta crucial para la interpretación de las posibles funciones de éste.¹¹⁴

Sin restar importancia a las otras dos partes, cuya función más evidente era fungir como recordatorios de la muerte y las vanidades humanas¹¹⁵ ante el olvido y relajamiento de las costumbres, es preciso insistir en que las funciones de mayor peso y complejidad atañen al tríptico interno. Aunque no podemos excluir la posibilidad de que el *Políptico* haya servido de manera alterna o complementaria a su dueño original en su preparación cotidiana, como un instrumento de meditación para evitar o expiar el pecado y lograr una buena muerte, o como apoyo didáctico para asistir a enfermos, es poco factible, sin embargo, que fuera utilizado en estricto sentido a manera de un libro del buen morir o para ayudar a bien morir, sustituyendo a alguno de aquellos manuales, indispensables para superar aquéllos momentos de la agonía. La razón de ello radica en que éstos y otros manuales afines contenían los recursos necesarios para que el clérigo pudiera cumplir su función de manera precisa y eficaz como son las exhortaciones, soliloquios, advocaciones, jaculatorias u oraciones,¹¹⁶ de las cuales evidentemente carece el *Políptico*, además de que

¹¹⁴ Pues, como indica J. Baschet, la cuestión de las funciones no puede separarse de las problemáticas de la producción, y en particular del encargo (que nos lleva al nivel de la intención), o de la recepción (que condiciona los usos de los distintos públicos). Jerome Baschet, *op. cit.*, p. 22.

¹¹⁵ Las cartas de aviso de la muerte, tan frecuentes en España, cumplieron una función similar, pero su carácter plegable y más reducido, permitía transportarlas en el bolsillo para hojearse en privado y en cualquier lugar, cada vez que así lo requiriera su dueño. Ver sobre el tema Manuel Sánchez Camargo, *La muerte y la pintura española*, Madrid, Editora Nacional, 1954, p. 287-291.

¹¹⁶ Tal como se asienta: “Y para ejercitarse el Ministro de Dios en esta admirable obra de piedad con mayor y más seguro fruto, será muy útil el llevar consigo este Libro, así para la administración de los Santos Sacramentos, como para algunos casos que le pueden ocurrir, y también para las protestas de la Fe, la recomendación del alma, u otras oraciones devotas, que se deben rezar por los enfermos cuando hay tiempo para todo; ó s [*sic*] no llevare este Libro, podrá escoger otro devoto, y del caso, ó el Breviario Romano, que

los textos contenidos en éste fueron extraídos de poesías religiosas, sin contar las diferencias de extensión en comparación con los libros.

Con respecto a la cartela ubicada en la escena del Juicio Final cabría preguntarse si realmente tiene como verdadera y principal intención exhortar a la penitencia y contrición a quien contemplara-manipulara este artefacto, o si se trata más bien, junto con las otras dos láminas, de un registro pictórico biográfico del proceso espiritual y de las prácticas ascéticas de su dueño original. Sin descartar por completo lo primero, la frecuencia con que aparece representado el mismo clérigo sugiere que podría ser más factible lo segundo, sobre todo por la secuencia casi a manera de narración en que se nos presentan las diversas y diminutas escenas, con versos acertadamente seleccionados de fuentes literarias piadosas. Pudo ser la materialización de un sentimiento de dolor o arrepentimiento contrito (cuyos motivos podríamos vincular con el retrato de la mujer, ya sea en cuestión de la vanidad, u otra amenaza hacia el mal); de las prácticas con las que quizá sobrellevaba sus tormentos espirituales, según se infiere no solo por las cartelas, sino también por las frases apenas perceptibles que salen de la boca del clérigo, así como de la esperanza en la misericordia de Dios, y la práctica de la caridad;¹¹⁷ todo lo cual quiso el dueño compilar en un artefacto que podía funcionar como catarsis, recuerdo o memoria, recordatorio, objeto enigmático (para

sin armas algunas mal soldado hará”. Baltasar Bosch de Centellas, *Prácticas de visitar a los enfermos, y ayudar a bien morir*, Madrid, en la imprenta de Ramón Ruíz, 1800, p. 13.

¹¹⁷ La reflexión de Linda Báez respecto a las imágenes-objeto hechas por la mística Santa Rosa de Lima (1586-1617) puede ayudar a entender el *Políptico* desde este sentido sin llegar a equipararlo con ellas, sino como producto también de una necesidad de expresión. “Con sus composiciones-montaje [...] Nos da la oportunidad de estar visualmente frente a su corazón y captar con la mirada de manera detallada cada paso de su vivencia; es decir, ésta es a la vez expresada *exteriormente* a través de vehículos de la imagen materiales que representan lo acontecido”. Linda Báez-Rubí, “Vehículos de visión en la representación de lo sagrado”. Los límites del texto sagrado, *Tópicos del Seminario*, 22, Julio-diciembre 2009, pp. 131-156. (p. 138). Disponible en: <http://scielo.unam.mx/pdf/tods/n22/n22a6.pdf> Evidentemente se trata de situaciones, épocas, intenciones y sentimientos distintos, pues aquellas imágenes-objeto proceden de una santa, mística, de la cual tenemos idea más precisa respecto a su vida, mientras que en el caso del *Políptico*, tan solo podemos suponer, de acuerdo con las imágenes, que perteneció a un clérigo profundamente atormentado e inclinado hacia las prácticas ascéticas (y no tanto místicas), además del ejercicio de la caridad.

guardar-ocultar), que podía colgar, observar, transportar y leer mientras lo desplegaba o manipulaba, según el momento en que espiritualmente lo requiriera, ya sea en privado o mostrándolo a alguien más.

Asimismo, consciente o inconscientemente el *Políptico* pudo funcionar como un desahogo a nivel personal y particular de su dueño-autor ante el panorama religioso ambivalente de la sociedad novohispana de entonces, y que le servía para autoafirmar su propia postura,¹¹⁸ independientemente de cualquier lineamiento oficial que, de por sí se perdía en la ambigüedad.¹¹⁹ Podemos suponer que este clérigo asistía a enfermos, cumpliendo con la máxima obra de caridad, pero en el ámbito privado, y quizá sea lo más importante, debió haber sido una persona profundamente atormentada, cuyo dolor espiritual lo canalizó mediante la práctica ascética de mortificación corporal-espiritual, que registró materialmente en un objeto manipulable para utilizarlo en vida, pero dejando constancia textual, para la posteridad, de su breve existencia mediante una inscripción sobre la lápida sepulcral, cuyos datos (iniciales, edad y fecha de defunción) pudieron haber sido puestos después de que falleció -previo encargo de él, y dejando el espacio para tal fin-, completando con ello un legado, visto hoy en día como un fascinante objeto de arte.

¹¹⁸ Por ejemplo frente a la relajación de costumbres, que mermaba, en consecuencia, la preocupación por el más allá, la salvación ultraterrena, y las prácticas devotas, en varios sectores sociales.

¹¹⁹ Desde la perspectiva de J. Baschet, al avanzar en la noción de funciones “se trata de integrar plenamente el análisis de las imágenes dentro del estudio global de una sociedad determinada, sin por ello reducirlas a un nivel de reflejo de lo real, de instrumento de una intención consciente o de tuerca bien ajustada de un mecanismo perfecto que sería el de la Historia”. Baschet, *op. cit.*, p. 23.

2. Tecnología del artefacto

Como se advirtió al principio, el aspecto material¹²⁰ fue una determinante para la interpretación del artefacto y sus posibles funciones, por un lado porque era preciso verificar si el *Políptico* fue creado como un objeto integral desde el principio, o si los lienzos fueron adaptados a la estructura tiempo después de haber sido pintados (s. XIX o XX), con el fin de vincular con mayor certeza las láminas entre sí según sus características físicas, pictóricas y textuales. Y por el otro, porque la interpretación sobre el sentido de las imágenes, así como los posibles usos y funciones del artefacto, tiene que ver con la apariencia del objeto, ubicación y orden de desplegado de las láminas, que también forman parte del aspecto material,¹²¹ y de lo cual se trató en la primera parte. Este capítulo se enfocará concretamente a las características físico-materiales del *Políptico* para demostrar por qué sí fue creado desde su origen como un objeto integral, la manera como se encuentran ensambladas las láminas en la estructura, su mecanismo de cierre-apertura, vínculo material entre las láminas, y otras características que lo convierten en un objeto único y original.

¹²⁰ Un material es la “sustancia de la que se sirve el arte; es aquello de lo que está hecha una obra de arte.” Pero en otro sentido, “se llama también materiales de una obra [...] a los documentos que un artista recopila con la intención de realizar una obra. Ya no se trata de una sustancia física, sino de información, conocimientos que atañen al objeto de la obra y al tema que trata. Los materiales son la fuente de información sobre el tema de la obra”. *Diccionario Akal de Estética*, Trad. Ismael Grasa, Madrid, Ediciones Akal, 1998, pp. 773-774. A este último aspecto se dedica la última parte del presente ensayo.

¹²¹ Así, por ejemplo, el orden de desplegado, aunado a las similitudes iconográficas, temáticas y estilísticas entre las láminas permitieron inferir la lógica secuencial de las mismas, el sentido de los subgrupos, a la vez que algunos posibles usos y funciones que pudo tener este artefacto, en general.

Sistema de armado

Físicamente, los seis pequeños cuadros que conforman el *Políptico* están pintados al óleo sobre tela, a excepción de uno que fue pintado sobre madera en la contra-tapa,¹²² y se encuentran distribuidos en cuatro hojas o alas¹²³ integradas a una especie de caja fabricada en madera, que sirve de armazón al artefacto. Dicha caja es en realidad un marco doble moldurado con tapa en el reverso (**ver figs. 3 y 4**). Las dimensiones del objeto cerrado son 28 X 23 cm (correspondientes al tamaño del marco), aunque las medidas reales de cada uno de los lienzos son menores y varían un poco entre sí, como se indica abajo:¹²⁴

1. Esqueleto erguido con guadaña (anverso) [19 x 14 cm] más el ancho del marco negro [4.5cm por lado]: 28 X 23 cm.
2. Cráneo sobre sepulcro. [25 x 20 cm]
3. Reloj de las parcas (contra-tapa). [27 x 21.5 cm]
4. Juicio final y actos de contrición. [25 x 20 cm]
5. Enfermo agonizante. [25 x 19.5 cm]
6. Retrato de joven mujer (fondo de la caja por el reverso). [24.5 x 19.5 cm]; ancho del marco naranja: 1.7 cm por lado.

Al vincular los resultados de la inspección directa con las imágenes obtenidas con luz visible, ultravioleta y rayos X,¹²⁵ se ha podido concluir que el *Políptico* sí fue creado desde el principio como un objeto integral, y que no es producto de un montaje o adaptación posterior, como se irá constatando de acuerdo con sus características físicas.

¹²² Es común encontrar en las fuentes que todos los lienzos están pintados sobre tela, o bien todos sobre madera, dato que es incorrecto.

¹²³ Tres de ellas plegables y una fija (al centro). Dos de las hojas contienen dos cuadros, uno de cada lado, y otras dos tan sólo un cuadro.

¹²⁴ Con todas sus hojas desplegadas el artefacto forma una “T” invertida con un alto máximo de 52 cm, y un ancho máximo de 64 cm. aproximadamente.

¹²⁵ Se tomaron cuatro radiografías digitales, correspondientes a cada una de las cuatro hojas o partes, donde se encuentran distribuidas las seis láminas del *Políptico*. En dos placas se obtuvieron las imágenes superpuestas de dos láminas por estar colocadas una al reverso de otra, como es el caso del frontispicio y el retrato de la mujer, así como la lámina de doble vista con cráneo sobre sepulcro de un lado, y con Juicio final y actos de contrición, del otro.

De las cuatro que lo conforman, dos hojas funcionan como las tapas del artefacto, mientras las otras dos, como las hojas flexibles, unidas al interior, que se pueden “pasar” cuando se abre el objeto. La tapa del frente, que es la única fija, sirve como soporte a dos cuadros: por el lado exterior, la imagen del esqueleto con su guadaña, y en su reverso, al interior de la caja, el retrato de la joven mujer; de los cuales, el primer lienzo (frontispicio) se encuentra delimitado por el ancho marco moldurado pintado de negro en la parte frontal, y el dorso de éste enmarca a la vez el retrato de la joven mujer, bajo el aspecto de un marco delgado, cóncavo, recubierto de anaranjado. Es importante decir que, de acuerdo al informe preliminar del LDOA,¹²⁶ esta parte del marco “fue sellada y preparada con base de cargas inertes de carbonato de calcio o yeso, del mismo modo en que se prepara la estructura de un marco dorado”¹²⁷ y sobre dicha preparación se aplicó el color naranja. **(fig. 23)** Asimismo, los restos de pintura naranja que contienen las orillas del lienzo del retrato sugieren que la moldura fue pintada una vez empotrado el lienzo en el reverso del marco.

Es de gran interés la manera en que fueron ensamblados los lienzos de esta primera hoja en el marco. Al parecer el lienzo con el retrato se encuentra adherido a una especie de bastidor.¹²⁸ Es como una pintura de caballete tradicional. Así como cuadro se insertó en el marco caja que daría unidad al conjunto. Este elemento se compone de la moldura naranja y el marco negro. Es una especie de marco doble: uno visible al frente y otro invisible que

¹²⁶ Elsa Arroyo, *Observaciones sobre la técnica de manufactura del Políptico de la Muerte, Informe Preliminar*, Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte (LDOA), IIE-UNAM, Enero 2011 (inédito).

¹²⁷ Esto se infiere por la fluorescencia azul intenso emitida bajo la luz ultravioleta en zonas del marco con faltantes de policromía. Elsa Arroyo, *op. cit.*

¹²⁸ Así lo demuestra el apenas perceptible espacio vacío que hay entre la pintura y la moldura naranja. En un principio se llegó a sospechar que este lienzo con el retrato tuviera como soporte el reverso de una tabla a la cual estuviera adherido el lienzo del frontispicio, sin embargo, la radiografía no revela la existencia de una tabla intermedia entre los dos lienzos que conforman la hoja, y de acuerdo con la descripción de la obra en su historia clínica: *El Políptico* es “una caja tipo relicario compuesto de seis cuadros; dos cuadros en la tapa, realizados sobre tela de lino, con una ventana de madera a manera de alma para poderlos empotrar en el marco...” Y de igual forma, respecto al retrato se asienta: “Tiene a manera de bastidor una ventana de madera en la cual está pegada la tela y le permite mantenerse tensa.” Estado de la obra antes de la restauración. Examen General. Fecha de recepción 16 julio 1964, No. Reg. 13640, No. Control Labo 26-A Políptico.

sirve para cerrar. Una vez ensamblado este lienzo del retrato en la parte posterior del marco es posible que se haya colocado por el frente la segunda moldura y se haya fijado a los listones del bastidor mediante pequeños taquetes que fueron clavados desde el frente al interior del objeto (perceptibles de manera directa), y de igual forma ambas molduras fueron unidas entre sí con otros taquetes de madera, dos de cada lado, casi a la altura de las esquinas del lienzo del frontispicio, y que son perceptibles en la radiografía. (fig. 25) Por último, después de colocar la moldura externa, este pequeño lienzo del esqueleto (ya pintado), fue adherido al reverso de dicho retrato, posiblemente directo en la tela, dentro del espacio creado por el bastidor, para quedar así como portada del artefacto.

Lo anterior se deduce debido a que en la inspección directa se observó que este lienzo, además de estar cortado al ras de dicho borde interior, se encuentra pegado sobre otro soporte que parece ser tela pues se alcanzan a distinguir unas fibras gruesas entre el límite del pequeño lienzo y la moldura negra, que en un principio llevó a sospechar que debajo del esqueleto había otra tela quizá con alguna otra representación, pegada ésta a su vez en una tabla delgada que podría ser soporte también del retrato de la mujer.¹²⁹ (fig. 24) Sin embargo, la observación directa, junto con los resultados de la radiografía, y el primer informe sobre el *Político*, del Laboratorio de Restauración (1964),¹³⁰ permiten suponer que aquella tela subyacente en realidad podría ser el reverso del retrato de la mujer, y que no existe una tabla intermedia entre ambos lienzos que, en todo caso la radiografía no revela, aunque sí, en cambio, lo que podría ser el bastidor de aproximadamente unos 2.5

¹²⁹ Y que, por consiguiente, podría tratarse de la reutilización de un cuadro previo, ubicado en el anverso.

¹³⁰ Como han demostrado recientes estudios, “cualquier tipo de análisis [...] por sí solo, da una información parcial del objeto. Para que ésta sea completa, se deben unir los resultados obtenidos con varias vías analíticas y valorarlos conjuntamente con el estudio histórico-artístico y la inspección visual efectuada”. Araceli Gabaldón *et al*, “Un espacio para lo invisible”, en *La Ciencia y el Arte*, Ciencias Experimentales y Conservación del Patrimonio Histórico, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Secretaría General Técnica, 2008, p. 32.

cm. de ancho, que comienza justo en el filo interno de la moldura naranja.¹³¹ (**fig. 25**) Lo cierto es que aún si existe tabla entre el lienzo del frontispicio y el retrato, ésta vendría siendo el soporte de ambos, lo que los mantendría igualmente en estrecho vínculo material.

Por otra parte, este lienzo del frente se encuentra bien ajustado no solo físicamente, sino también en términos compositivos e iconográficos. Al igual que el grabado que le sirvió de modelo,¹³² el esqueleto ocupa exactamente de la cabeza a los pies el reducido tamaño del lienzo, además de que el resto de las figuras se hallan bien ordenadas a los costados. Esto resulta fundamental, pues el hecho de no haber figuras iconográficamente incompletas indica que dicho cuadro no pudo ser más grande y recortado después para adaptarse al reducido espacio del interior,¹³³ sino que desde el inicio fue concebido para ocupar aquella pequeña área al reverso del retrato, delimitada por las molduras del frente, lo que viene a justificar que este lienzo se adecuara a dicho espacio, en lugar de que el marco se adaptara al tamaño de aquél, como suele ser más común. Es por ello también que este lienzo es considerablemente más pequeño que todos pues mide 19 X 14 cm, mientras el resto mide en promedio 25 X 20 cm.

Por último, otro detalle de esta parte de la estructura que no se puede omitir, determinante en cuanto a posibles usos del artefacto, es la argolla metálica inserta en el borde superior del marco, sostenida por un alambre que corre en diagonal por dentro, hacia

¹³¹ De las cuatro radiografías tomadas al *Políptico*, la más difícil de interpretar es esta primera, ya que integra en una sola imagen lo correspondiente a dos cuadros, el frontispicio, y su reverso (la lámina con el retrato), así como sus respectivos marcos, por lo que tenemos una transposición de diversas capas, no sólo en lo referente a los lienzos, sino también en cuanto a molduras. El bastidor correspondería a los listones de madera que muestran mayor absorción radiográfica (tono más claro) en la zona de las molduras.

¹³² Ver capítulo 3, último apartado.

¹³³ La única figura que parecería incompleta es el brazo que sostiene una espada, en el lado derecho, sin embargo, se trata de una especie de alegoría, similar a las que aparecen en la escena del reloj de las parcas (los brazos con armadura sosteniendo una espada y un ramo), por lo que no es probable que haya sido recortada.

el anverso.¹³⁴ Dicha argolla debió colocarse antes de la segunda moldura desde el frente del marco pues, la radiografía reveló que el alambre con el que está fijada, además de estar trenzado, tiene sus extremos doblados en sentidos opuestos, lo que debió hacerse con el espacio libre aún.¹³⁵

La forma en que están ensambladas el resto de hojas (todas desplegadas) a la estructura es más sencilla y fácil de distinguir, dos de ellas por el reverso del marco, y la última, que constituye la otra tapa, por el costado. En el primer caso, del lado izquierdo se une la hoja de doble vista¹³⁶ con ayuda de una delgada varilla metálica,¹³⁷ a la cual a su vez, está unido el lienzo mediante un bies de seda color azul, cosido en las orillas del lienzo con pequeños pespunte irregulares hechos a mano.¹³⁸ Las funciones del bies van más allá de lo estético, pues además de enmarcar las pinturas (que están a ambos lados de un mismo lienzo) y proteger sus orillas, sirve para ocultar la varilla y darle movilidad a la hoja. (**figs. 10 y 25**)

De manera distinta se encuentra adherida la hoja del enfermo agonizante por la parte superior. Esta lámina tiene como refuerzo un forro de satín color negro y también se encuentra enmarcada por un bies de seda pero color rosa, que sirve, como en el caso anterior, para proteger las orillas, enmarcar la pintura y mantener unida la hoja a la estructura, pero a diferencia de aquélla (que es con apoyo de una varilla), esta lámina se encuentra adherida a la estructura directamente por medio del bies (con algún pegamento), lo que también le concede flexibilidad para poderla desplegar. (**figs. 7 y 8**)

¹³⁴ Visible tan sólo en la radiografía donde es posible descubrir cómo está doblado y trenzado el alambre. En cambio, inferir que se encuentra en diagonal solamente se logra al observar el *Políptico* de perfil, pues por la moldura cóncava no podría ir derecho el alambre sin salirse de ésta y quedar visible en el exterior.

¹³⁵ Pues de lo contrario, con la segunda moldura ya puesta, no se hubiera podido trenzar el alambre ni doblarle sus puntas tal como están.

¹³⁶ Que contiene de un lado el gran cráneo sobre el sepulcro, y del otro la escena del Juicio Final.

¹³⁷ Cuyos extremos están incrustados en la moldura por la parte superior e inferior.

¹³⁸ Esta costura es una intervención de restauración que debe haber replicado la solución original, y lo mismo sucede con la lámina del enfermo agonizante.

Pero no menos interesante es lo referente a la tapa móvil, que permite abrir y cerrar el objeto por el reverso, y que tiene pintado (del lado que da al interior, en la contra-tapa) el cuadro presidido por la escena del reloj de las parcas. El tipo de madera¹³⁹ con que está fabricada la tapa parece ser el mismo que el del marco.¹⁴⁰ Sus dimensiones menores, su grosor, y los rebajes en sus orillas permiten que al cerrar dicha tapa se ajuste perfectamente al interior de la caja, es decir, al espacio cóncavo del reverso del marco o moldura naranja. **(fig. 26)** Por otra parte, la unión entre esta tapa y el marco se consigue mediante dos pequeñas bisagras de hierro en forma de \perp , también forjadas a mano,¹⁴¹ cuya parte más larga se encuentra clavada en la superficie de la tapa con tres pequeñas tachuelas de hierro de cabezas irregulares, mientras que la parte angosta se encuentra embutida y fijada en el canto del marco, con dos pequeños tornillos en el caso de la bisagra de arriba, y con dos clavos la inferior. **(fig. 27)** La radiografía reveló que estos últimos son clavos forjados a mano con cuerpos y puntas irregulares, lo cual va muy acorde a la época, así como las bisagras, también forjadas a mano. Sin embargo, llama la atención que la bisagra superior tenga en lugar de clavos antiguos, dos tornillos con extremos romos (sin punta), y roscas cortas homogéneas, pues esto sugiere que podrían ser tornillos fabricados a máquina, en

¹³⁹ Que por sus características macroscópicas podría ser cedro o cedrela, que es una madera tropical, de coloración rojiza, muy estable a los cambios dimensionales, de acuerdo al informe preliminar proporcionado por el LDOA. Elsa Arroyo, *op. cit.*

¹⁴⁰ Lo que se puede visualizar al estar cerrado, comparando la tapa con el borde superior izquierdo del reverso del marco que muestra faltante de policromía, además del veteado de la madera que muestran las radiografías.

¹⁴¹ Casualmente el mismo año en que se creó el *Políptico* (1775) dos ingleses patentaban un diseño para la producción en masa de las bisagras embutidas por el canto (bisagras de culata) de hierro fundido, utilizadas para las puertas, bisagras que sin embargo, tenían un inconveniente: no podían ser fijadas con clavos, sino que requerían de tornillos (pues los primeros se aflojaban con el abrir y cerrar de las puertas). Asimismo, mientras estas bisagras se popularizaban, se perfeccionaba también una técnica para manufacturar tornillos baratos y de buena calidad, pues aunque se fabricaban manualmente desde siglos atrás, su proceso de industrialización comenzó hasta el XVIII, en 1760, con la patente de los hermanos Wyatt, que lo concretaron 16 años después, al norte de Birmingham, con el establecimiento de la primera fábrica de tornillos. Aunque esta empresa falló, pocos años después con los nuevos dueños, la manufactura de tornillos se convirtió en un total éxito, aprovechando la gran demanda por éstos debido a la popularidad de las mencionadas bisagras. Al respecto ver Witold Rybczynski, “The Biggest Little Invention”, *One Good Turn: A Natural History of the Screwdriver and the Screw*, New York, Scribner, 2005, pp. 69-86 (74-76).

cuyo caso debieron sustituir a los clavos originales en época posterior a la ejecución del objeto.¹⁴² (figs. 25a y 25b) Por su parte, es muy factible que tanto las bisagras como los clavos sí sean los originales debido por un lado, a la oxidación similar que presentan, y por el otro, a que las bisagras se encuentran bien ajustadas en los rebajes del canto, además de que en el área de la tapa donde se encuentran clavadas no parece haber huellas de bisagras anteriores u otro mecanismo para la unión. Sin embargo, en el caso de los tornillos, además de la homogeneidad de sus roscas, sus cabezas no se muestran tan oxidadas como los clavos y las bisagras por lo que sí parecen ser más recientes, sumado a que, de ser manufacturados a máquina no podrían datar de la época en que se armó el *Político*, sino forzosamente serían posteriores (siglo XIX o XX).¹⁴³ (27a y 27b)

Por último, en conjunto con las bisagras, el sistema de cierre del *Político* se completaba por el reverso con la ayuda de tres juegos de broches (en la tapa), constituidos por aldabas y armellas,¹⁴⁴ dos ubicados en el borde izquierdo y uno más en el inferior, éste último se ha perdido ya por completo, junto con otra aldaba del borde izquierdo, quedando tan solo los orificios y las manchas de óxido en la tapa y en la orilla saliente de la moldura. El único juego que se conserva completo es el del borde superior, cuya aldaba de hierro, de

¹⁴² A pesar de que los clavos de hierro forjados a mano son un elemento de fijación extraordinaria, casi imposibles de remover (*Ibidem*, p. 69 y 70), en el caso del *Político* no es de extrañar que los originales se pudieran perder, puesto que al abrir y cerrar la tapa con relativa frecuencia, resulta lógico que pudieran aflojarse y zafarse, como sucedía con las bisagras de culata mencionadas, aunque las del *Político* no sean precisamente de ese tipo en específico. Agradezco al restaurador Esteban Mariño la información proporcionada así como el texto “The Biggest Little Invención”, que ha servido para la interpretación sobre los clavos y los tornillos.

¹⁴³ Por ejemplo, en Gran Bretaña los tornillos manufacturados a mano eran caros (por su difícil proceso de producción) y poco efectivos por la irregularidad de sus roscas. Hubo que esperar hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX para que existiera una verdadera industria del tornillo inglesa, capaz de producir con gran rapidez miles de tornillos al día, que fueran mucho mejores y más baratos, aún con sus limitantes (como no tener punta afilada). Sin embargo, fue hasta 1810 cuando se estableció la primera fábrica de tornillos americana, y fue Providence el centro de la industria americana del tornillo que, a mediados de la década de 1830, experimentó un *boom* en la demanda de éstos. *Ibidem*, pp. 76-77.

¹⁴⁴ Las aldabas clavadas en el lado exterior de la tapa, y las armellas en el margen sobresaliente del reverso del marco.

punta aguzada, apenas alcanza a entrar en la pequeña armella (por razones atribuibles, sin duda, al paso del tiempo). (fig. 26)

Un objeto integral desde su origen

La misma importancia que el sistema de armado tiene lo relativo a los soportes y a las capas pictóricas de los lienzos, pues a partir de sus semejanzas y diferencias se ha podido complementar, o en su caso inferir, con mayor precisión respecto a la contemporaneidad de todos los cuadros y la estructura, a manera de caja, del *Políptico*.

En principio, se han identificado diferencias notables entre el lienzo que contiene el retrato de la mujer y el resto de láminas, siendo las más visibles las iconográficas y estilísticas, pues se trata de una composición muy sencilla cuya figura plasmada excede por mucho en dimensiones al resto de representaciones, éstas casi a manera de miniaturas, presididas por otro tipo de personajes como esqueleto, calavera o el clérigo, por lo que, aparentemente (sin tomar en cuenta su relación con el resto de láminas, el pequeño texto que la acompaña¹⁴⁵ y su función como antítesis del frontispicio) dicha imagen parecería romper por completo con el contenido temático del conjunto. Asimismo, también en la técnica pictórica existen diferencias notables, pues aunque no se realizaron tomas de muestras ni estudios elementales, a través de pequeñas fisuras del craquelado de las capas pictóricas se detectaron tonalidades distintas en las bases de preparación de las láminas, pues mientras en cinco de ellas se observaron bases rojizas oscuras,¹⁴⁶ en la correspondiente al retrato se detectó una base rojiza más clara.

¹⁴⁵ “Aprended vivos de mí, / lo que bá de ayer a Oy, / ayer como me ves fuí, / y oy calavera, ya soy.” “[sic]

¹⁴⁶ “En la Nueva España, las bases de preparación más comunes en pintura sobre tela fueron realizadas de almagre mezclado con cola animal y un poco de blanco de España como material de carga. Con ellos se evitaban contracciones y agrietamientos. En algunas obras se ha encontrado el almagre mezclado con calcita,

Pero fue el estudio con luz ultravioleta el que permitió conocer características más precisas respecto a las láminas y que no son perceptibles a simple vista. Particularmente esta técnica permite observar la fluorescencia característica de los barnices y pigmentos presentes en las obras, así como diferenciar zonas con reintegraciones cromáticas derivadas de previas restauraciones.¹⁴⁷ De esta manera es posible distinguir semejanzas y diferencias entre las áreas de una misma pintura, o bien entre las diversas pinturas que conforman una obra en conjunto. En el caso del *Político*, las capas pictóricas de los cuadros reaccionaron de manera muy similar bajo la luz ultravioleta, a excepción de la lámina del retrato. Por ejemplo, el albayalde que sirve de fondo en las cartelas, tuvo la misma respuesta intensa, color blanco amarillento, incluyendo la que se encuentra pintada sobre madera en la contrapunta, y de igual forma el azul reaccionó de forma intensa y similar en todas las áreas; pero el lienzo con el retrato tuvo otra respuesta,¹⁴⁸ pues alrededor del rostro se observó una fluorescencia verde amarillenta, indicativo de un material orgánico no detectado en el resto de láminas. **(figs. 28 a la 33)**

Sin embargo, de todas las peculiaridades de esta lámina¹⁴⁹ quizá la más inquietante sea la presencia de unas líneas curvas subyacentes¹⁵⁰ violáceas en el cuello de la mujer,¹⁵¹

así como negro de carbón, empleados igualmente como material de carga.” Roberto Alarcón, y Armida Alonso, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial*, México, UIA, 1993, p. 32.

¹⁴⁷ Elsa Arroyo, *op. cit.* “La capacidad de fluorescencia de un gran número de sustancias cambia con las alteraciones químicas y físicas producidas por el paso del tiempo. Así, los materiales antiguos tienden a fluorecer de manera distinta a los nuevos. [...] la fotografía de la fluorescencia inducida por radiación ultravioleta nos permite una primera aproximación del estado de conservación de la superficie pictórica: presencia de repites, añadidos y barnices”. Araceli Gabaldón *et al.*, *op. cit.*, p. 37

¹⁴⁸ Este tipo de estudio “permite diferenciar zonas aparentemente iguales en una inspección ocular normal y que en realidad son de naturaleza distinta.” *Ídem.*

¹⁴⁹ Entre ellas las siguientes: con luz visible se observó en el rostro de la joven un contorno oscuro del lado izquierdo que puede ser el dibujo preparatorio a partir del cual se aplicó la policromía de la encarnación mediante capas delgadas, pero sin llegar a cubrir por completo dicho contorno, y de igual forma, el color rojo del cortinaje fue aplicado en capas delgadas dejando al descubierto un color subyacente más claro (blanco u ocre). Por otra parte, bajo la luz UV el rojo del cortinaje no se comportó de manera uniforme, pues se detectaron áreas más oscuras que parecen repintes realizados con pinceladas gruesas.

detectables a simple vista, (**fig. 34**) hecho que en un momento llevó a sospechar la existencia de una capa pictórica subyacente, acaso otra pintura, oculta bajo el retrato. Al no detectarse nada al respecto mediante la inspección con video infrarrojo, fue necesario recurrir al estudio por rayos X,¹⁵² ya que esta técnica permite, entre otros aspectos, conocer la superposición de lienzos o de capas pictóricas, en caso de existir. Sin embargo, contrario a lo que se esperaba, no se detectó en la radiografía ningún rasgo distintivo de tales líneas ni de la existencia de alguna otra composición subyacente, a excepción lógicamente, de la ubicada a sus espaldas (el esqueleto del anverso), por lo que, hasta el momento, no es posible explicar la presencia de dichas marcas y colores subyacentes.

Lo que sí revelaron las radiografías, en cambio, fueron otros aspectos cruciales en cuanto al sistema de armado y tipos de soporte utilizados para las representaciones, como es por ejemplo, que los cuadros pintados sobre lienzo no comparten el mismo tipo de tela: mientras el frontispicio y el retrato de la mujer fueron pintados en telas gruesas, al parecer lino con tejido de tafetán simple de hilos gruesos no homogéneos, la lámina del enfermo agonizante y la hoja de doble vista tienen como soporte telas delgadas, que podrían ser lino también (o algodón),¹⁵³ pero de trama muy cerrada y pareja.¹⁵⁴ Si a esto sumamos el hecho de que esta última hoja esté pintada por ambos lados de la tela, y el cuadro de la contra-tapa directo en la madera, entonces no queda duda de que las láminas jamás pudieron estar

¹⁵⁰ Que inclusive son distinguibles en fotografías reproducidas en libros. Ver por ejemplo la imagen correspondiente incluida en Mónica Martí, *Obras notables del Museo Nacional del Virreinato*.

¹⁵¹ Tonalidad que también se percibe en la capa subyacente que corresponde al área de los hombros.

¹⁵² Agradezco al PAEP que financió la toma de las cuatro placas radiográficas del *Político*.

¹⁵³ Aunque no es posible afirmar nada respecto al tipo de tela sin realizar un análisis científico para identificar la naturaleza de las fibras, las imágenes por rayos X revelaron que se trata de dos tipos de tela diferentes, una gruesa y otra delgada, lo que basta por el momento para fines de este trabajo.

¹⁵⁴ Estas diferencias entre los tipos de tela utilizados en el *Político* pueden justificarse por la época en que fue concebido, ya que la falta de uniformidad en el trenzado del hilo, además de la variación en su número de trama y urdimbre “se va a mantener hasta finales del siglo XVIII, momento en el que, con la introducción de maquinaria especializada tanto para el torcido como para el tejido, el hilo se vuelve más homogéneo y delgado, y por consiguiente se torna más parejo, lográndose telas finas y delgadas.” Roberto Alarcón Cedillo, Armida Alonso, *op. cit.*, p. 31.

unidas en un solo lienzo, y ser recortadas después para adaptarse al formato de una supuesta nueva estructura. (figs. 25 y 35 a la 38) Asimismo, tampoco es factible que algunas láminas sean posteriores a otras y se hayan integrado al conjunto después, hecho que se comprueba por las semejanzas entre las capas pictóricas, el análisis de las imágenes, la lógica secuencial de los lienzos, orden de desplegado, temática, textos y estilo de cada una de las partes que, en conjunto con la diferencia de los soportes, permiten concluir que, por lo menos cinco de los seis cuadros son contemporáneos entre sí pero que fueron pintados de manera separada utilizando fragmentos de telas distintas, así como la propia tapa del artefacto, para conformar un objeto integral.

Respecto al retrato de la mujer, aunque no se realizaron tomas de muestras para exámenes químicos ni estudios elementales, se ha podido constatar que este lienzo difiere de todo el conjunto no solo en estilo e iconografía, sino también en cuanto a técnica de manufactura, pero esto no significa que dicho retrato haya sido añadido posteriormente al conjunto sino, por el contrario, es factible que sea un poco anterior o inclusive contemporáneo al resto de lienzos. La forma en que se encuentra unido este lienzo a la estructura (además de servir de posible soporte al pequeño lienzo del frontispicio) es una prueba de que debió formar parte de todo el conjunto desde el momento mismo de armado, haya sido anterior o contemporáneo al resto de las pinturas. Una hipótesis sería que a partir de este cuadro (suponiéndolo ya existente), se hayan concebido los cinco restantes, incluyendo el marco-estuche con tapa fabricado ex profeso para ser el soporte de todo el conjunto. Podría ser que el autor, desde el inicio, haya decidido aprovechar este cuadro a manera de retrato de la belleza y vanidad para crear ese juego pictórico de antítesis con la imagen de la muerte, completando la lógica temática que pretendía y necesitaba plasmar, o simplemente podría ser contemporáneo al resto de lienzos, y tal vez pintado por otra mano

distinta. Por último, debido a la complejidad de la estructura, es muy probable que el autor haya recurrido al trabajo de otro artífice, diestro en el campo de la carpintería, para la ejecución del marco-estuche, al que irían ensamblados estratégicamente todos los lienzos.

Restauraciones que ha tenido el Políptico

Para cerrar este capítulo es necesario hacer referencia al estado de conservación y posibles restauraciones que ha tenido el *Políptico* desde su ingreso a Tepotzotlán.¹⁵⁵ De acuerdo con las imágenes obtenidas bajo luz ultravioleta, se puede inferir que las capas pictóricas de los lienzos prácticamente no han sufrido alteraciones y aunque sí se detectaron algunos repintes, éstos son mínimos y algunos corresponden a zonas que sufrieron desgastes en los soportes o capas pictóricas por el propio sistema de armado o desplegado. En este sentido resaltan dos casos en especial: el lienzo de doble vista, que se llegó a perforar justo en las dos zonas que coinciden con la ubicación de las pequeñas armellas mientras está desplegada esta hoja,¹⁵⁶ sobre todo en la superior, cuya perforación fue restaurada con un injerto y reintegración de la capa pictórica de esa área por ambos lados. **(figs. 31 y 35)** Y el otro caso es la contratapa, cuya madera sufrió un craquelado en la zona que da al interior donde debía estar clavada la aldaba inferior (por el exterior), y que también fue resanada y reintegrada de la capa pictórica. **(fig. 30 y 37)**

¹⁵⁵ Información obtenida principalmente a partir de las imágenes del *Políptico* con luz visible, ultravioleta y rayos X, la historia clínica de la pieza y comunicación telefónica con Rosa Díez, encargada del Taller de Restauración en el Museo Nacional del Virreinato al momento de algunas restauraciones realizadas a la obra.

¹⁵⁶ La importancia de estas perforaciones radica en que precisamente son huellas del desgaste ocasionado por el uso del artefacto, pues éstas no fueron originadas por presión de la caja cerrada, sino al contrario, éstas resultaron de la frecuencia con que se abría el objeto, y en especial cuando se mantenía desplegada esta hoja, momento en el que ésta quedaba por encima de las pequeñas armellas. Dichas perforaciones son registradas también en el reporte sobre el estado de la obra antes de la restauración de 1964 (historia clínica), poco después de haberse integrado al Museo Nacional del Virreinato, por lo que tales desgastes corresponden a los usos y manipulaciones del *Políptico* en épocas anteriores a su llegada a Tepotzotlán.

Por causas desconocidas, hay además otros repintes en el fondo de la lámina del agonizante, y el cortinaje rojo detrás del retrato, realizados con pinceladas gruesas y que, al parecer, no afectaron detalles de la composición. (**figs. 32 y 33**) Asimismo, las imágenes con luz ultravioleta revelaron “la presencia de un barniz de restauración reciente”,¹⁵⁷ aplicado previa limpieza o remoción de los barnices oxidados de las pinturas.¹⁵⁸

Para finalizar, fuera de las capas pictóricas, los únicos cambios materiales que ha sufrido el *Políptico*, por lo menos en las últimas décadas (la mayoría registrados en la historia clínica desde su llegada a Tepetzotlán), son los siguientes: sustitución del forro negro¹⁵⁹ que refuerza el reverso del cuadro del agonizante en su lecho, así como de uno de los listones de seda (al parecer el azul)¹⁶⁰ que enmarcan las láminas interiores, y que se han fijado en más de una ocasión con pequeños pespuntes, como demuestran las múltiples y diminutas perforaciones en las orillas de los lienzos, visibles en las radiografías.¹⁶¹ Por último, al bies que enmarca a la hoja de doble vista se le agregaron “unas presillas para fijar la varilla de montaje de exhibición”,¹⁶² (**ver fig. 10**) atendiendo con ello al nuevo uso que para entonces tenía ya el *Políptico*, como objeto de arte. El resto de piezas que lo conforman siguen siendo las mismas con las que originalmente llegó a Tepetzotlán.

¹⁵⁷ El cual “emite una intensa fluorescencia de color verde, [...] indicativo de una resina natural [y que] fue aplicado con brocha en todas las pinturas y en algunas zonas en capas más gruesas” como en el área de la cama del agonizante, y el fondo de la lámina de la calavera. Elsa Arroyo, *Informe preliminar...*

¹⁵⁸ Tal como se asienta en la Relación del Proceso de Restauración del *Políptico* (en la historia clínica), agosto de 1964.

¹⁵⁹ El anterior que era de seda color negro —que ya estaba deshilachado—, se reemplazó por uno de satín, del mismo color. (Relación del Proceso de Restauración, 1964).

¹⁶⁰ Rosa Díez, encargada de efectuarlo entonces. Comunicación telefónica el día 21 de marzo, 2012.

¹⁶¹ En estas últimas se observa también que el ensamble del marco está reforzado de las esquinas con unos pequeños clavos modernos (**fig. 25**).

¹⁶² Taller de Conservación y Restauración. INAH, Museo Nacional del Virreinato, s.f. Informe posterior al de 1964 pero anterior al de 1973.

3. Origen y Fuentes

Procedencia incierta

El *Político de la muerte* llegó al Museo Nacional del Virreinato como una caja cerrada con todas sus hojas guardadas en su interior, adheridas a la estructura de madera tal como se encuentran actualmente,¹⁶³ y sin sufrir modificaciones en ella desde entonces. No obstante, hasta el momento no se conoce ningún documento que proporcione datos sobre esta obra antes de llegar a Tepetzotlán.

Ingresó antes del 16 de julio de 1964¹⁶⁴ junto con múltiples obras y objetos procedentes de diversos lugares como son el propio ex Colegio Jesuita, el ex Museo de Arte Religioso (que resguardaba el Tesoro Artístico de la Catedral de México), el antiguo Museo de la Zona Arqueológica de Teotihuacán, el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec (MNH), Museo Nacional de Antropología (MNA), así como otras dependencias del INAH y colecciones particulares,¹⁶⁵ para integrar el acervo del próximo Museo Nacional del Virreinato (MNV), el cual se inauguró el 19 de septiembre de 1964.

En las carpetas de ingreso de colecciones del MNV se especifica la procedencia de algunas obras antes de pasar a este recinto y de algunas incluso se informa a qué templo pertenecieron antes de integrarse al ex Museo de Arte Religioso, pero de las 33 mil piezas que conforman el acervo de Tepetzotlán son pocos los casos en que se tiene el dato preciso

¹⁶³ Información proporcionada el 21 de marzo del 2012, vía telefónica por Rosa Díez, quien fue encargada de la Coordinación de Restauración en el Museo desde junio de 1964. Desde ese momento hasta el día de la inauguración, se restauraron 75 pinturas, entre ellas el *Político de la muerte*. Rosa Díez de Rojas, “El taller de conservación y restauración del Museo Nacional del Virreinato; instalación y desarrollo”, *Tepetzotlán Ayer y Hoy. 30 Aniversario. Museo Nacional del Virreinato*, México, INAH, 1996, p. 36.

¹⁶⁴ Fecha de recepción del *Político* en el Laboratorio de Restauración.

¹⁶⁵ Mónica Martí, “Los orígenes de las colecciones del MNV”, *Boletín del Museo Nacional del Virreinato*, Tepetzotlán, Estado de México, noviembre 1988, núm. 16, pp. 10-12.

sobre su procedencia original.¹⁶⁶ Sin embargo, respecto al *Políptico* no sólo no existe ningún registro sobre su origen sino que, por razones desconocidas, ni siquiera aparece en dichas carpetas de ingreso de obra y, a excepción de la historia clínica, tampoco se ha encontrado ningún tipo de información sobre la pieza en otros documentos del museo como son kardex o inventarios.¹⁶⁷

De acuerdo a la historia clínica¹⁶⁸ de 1964, la procedencia del *Políptico* fue el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec. Sin embargo, la investigadora Mónica Martí¹⁶⁹ comenta que el *Políptico* no formó parte de las colecciones de dicho museo, ni de su antecesor el antiguo Museo Nacional, sino del Museo de Arte Religioso de la Catedral de México.¹⁷⁰ Aunque el dato asentado en la historia clínica pudiera ser un antiguo error del Taller de Restauración, como sugiere Mónica Martí, también cabría duda de que proceda del mencionado ex Museo de Arte Religioso debido a que las piezas que vinieron de ahí inician con el número 12 en su número de inventario, mientras que el *Políptico* comienza con 13 (13640, ahora 10-13640), número con el que inician algunas piezas originarias del antiguo Museo Nacional.¹⁷¹ El *Políptico* podría haber pertenecido a

¹⁶⁶ Verónica Zaragoza, investigadora del MNV, indica que la mayoría fueron lotes que llegaron al Museo, procedentes de instituciones o coleccionistas, obras que salieron en fechas desconocidas de sus templos o casas originales, para reunirse en otras colecciones, ya sea de museos o coleccionistas privados y posteriormente llegaron como lote a este Museo. Información proporcionada por la investigadora el 4 de agosto de 2011. Agradezco a Verónica Zaragoza su búsqueda de datos sobre el *Políptico* en los archivos del Museo (MNV), así como la información y el artículo proporcionados.

¹⁶⁷ *Ídem.*

¹⁶⁸ La “historia clínica” es un expediente que se abre a las piezas que ingresan al Taller de Restauración para tratamientos largos o profundos, a diferencia de los tratamientos menores, los cuales son registrados en un “diario (o bitácora) de trabajo”. Rosa Díez, “El taller de conservación...”, *op. cit.*, 37.

¹⁶⁹ Quien ha sido subdirectora técnica del Museo Nacional del Virreinato, y subdirectora técnica del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec. Actualmente investigadora en éste último.

¹⁷⁰ Agradezco dicha información proporcionada por Mónica Martí, el 14 de julio del 2011. Asimismo, agradezco a Edén Zárate facilitarme el inventario de las obras pertenecientes a los altares y capillas de la Catedral de México, del año 1926.

¹⁷¹ Información proporcionada por Verónica Zaragoza, el 4 de agosto de 2011. No está de más mencionar que esta investigadora ha buscado con gran interés información sobre la procedencia del *Políptico*, sin embargo, al parecer el INAH no cuenta con ningún dato al respecto, como ha indicado.

él, pero es tan sólo una suposición pues, como ya se ha mencionado, no existe ningún documento probatorio.

Sumado a la incertidumbre sobre la procedencia, es significativo que en la historia clínica se haya registrado al principio (1964) a esta pieza bajo el título de *Alegoría de la muerte*,¹⁷² y no propiamente como *Políptico de la muerte*, lo que sugiere que este último nombre se adoptó tiempo después.¹⁷³ Como se mencionó al principio, Gonzalo Obregón, lo llamó tan sólo *Políptico*: “Más que cuadro podríamos llamarlo ‘Políptico’...”¹⁷⁴ Pero en 1973, año en que entró de nuevo al Taller de Conservación y Restauración ya es nombrado *Políptico de la muerte* en el reporte correspondiente, y así es como se le conoce a la fecha.¹⁷⁵

Hasta el momento, lo único que podemos asegurar al respecto es que el *Políptico de la muerte* es una obra anónima novohispana, de procedencia desconocida que se integró antes de julio de 1964 al Museo Nacional del Virreinato, donde se ha resguardado y preservado por medio siglo.

Una creación novohispana

Aunque nunca se ha cuestionado su origen novohispano, resulta de gran interés lo concerniente a la creación de la obra, pues como se ha constatado, el *Políptico* es una ingeniosa combinación de múltiples elementos, de fuentes novohispanas y europeas. En esta última parte se hablará de las fuentes directas que sirvieron al autor del *Políptico*, y

¹⁷² Que no debe confundirse con el cuadro de la Profesa *Alegoría de la muerte*, de Tomás Mondragón (1856).

¹⁷³ Dato que puede ser útil para investigaciones futuras, ya que es factible que, en caso de existir algún registro temprano sobre la pieza, se encuentre bajo otra denominación como puede ser *Alegoría de la muerte*, *Triunfo de la muerte*, *Vanitas*, *Memento mori* o algún otro título afín, pero quizá no como *Políptico de la muerte*, que al parecer ya fue posterior.

¹⁷⁴ Gonzalo Obregón, *op. cit.*, (1971), pp. 37-39.

¹⁷⁵ Aunque Santiago Sebastián, en todos sus textos, siempre se refirió a él como “el políptico de Tepotzotlán”.

más específicamente sobre qué elementos de dichos modelos utilizó, cómo y en qué partes del artefacto se localizan,¹⁷⁶ demostrando con esto, una vez más, el gran ingenio del arte novohispano en general, y del autor de este políptico, en particular.

Como se mencionó en su momento, la primera lámina (en el anverso), pudo tener por modelo un grabado anónimo del siglo XVIII intitulado *Memento mori*,¹⁷⁷ que muestra en idéntica posición que en el *Políptico* a un esqueleto con su guadaña,¹⁷⁸ pero de cuchilla más larga -ocupando el ancho de la composición- y con la inscripción *NEMINI PARCO* (no repares en nadie), además de portar un reloj alado, en lugar de la vela con una llama próxima a consumirse. (**fig. 39**)

En cuanto a las demás láminas se ha identificado al folleto o librito de poesía religiosa *Relox en modo de despertador...*,¹⁷⁹ de D. Thomas Cayetano de Ochoa como una de las principales bases para la creación del *Políptico*, puesto que de ahí se copiaron íntegramente cuatro décimas y el único grabado (Reloj de las Parcas) realizado ex profeso, y que antecede a las décimas que conforman el folleto.¹⁸⁰ Su ejecutor fue Sylverio,¹⁸¹ cuya firma y fecha se encuentran en la esquina inferior derecha: *Sylverio ex. a. 1761*, mientras

¹⁷⁶ Aunque ya se han señalado las fuentes que pudieron servir, este último espacio tiene por objetivo detallar aspectos precisos retomados para la creación del *Políptico* y que por no desviar la atención, no se pudieron tratar en los capítulos previos.

¹⁷⁷ Grabado mencionado por Teresa Suárez, y reproducido en el catálogo *Juegos de ingenio y agudeza: la pintura emblemática de la Nueva España*, p. 293.

¹⁷⁸ Flanqueado por un capelo, una tiara, una mitra y una corona, cada uno sobre un par de tibias cruzadas, simbolizando lo efímero de los poderes eclesiásticos y civiles

¹⁷⁹ Tomás Cayetano de Ochoa y Arín, *Relox en modo de despertador, para el alma dormida en la culpa, señalándole las doce horas de su ser, para el arreglamiento a la perfección, en vista del poder inmenso de Dios: su naturaleza divina, y humana, su soberanía, y nuestra miseria*, México, por D. Christoval de Zuñiga y Ontiveros, en la calle de la Palma, 1761.

¹⁸⁰ El *Relox en modo de despertador...*, que no rebasa las 16 páginas (razón por la cual se le ha llamado folleto, más que libro), se compone, después del grabado del reloj de las parcas, de veinte décimas, distribuidas en este orden: tres sin enumerar; doce enumeradas; y otras cinco sin enumerar, además de concluir con un soneto intitulado “El alma a Christo crucificado”.

¹⁸¹ Manuel Toussaint registra en su nómina de “Grabadores en lámina” a un Francisco Silverio (1721-1761). Suponiendo que se tratara del mismo artista al que nos referimos, falleció el mismo año en que ejecutó este grabado para el reloj literario. Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 251.

que en el extremo contrario se lee el nombre del autor de la obra literaria e inventor del grabado: *D. Thomás Cayetano de Ochoa y Arin invent.* (figs. 40 y 41)

En el caso del *Políptico*, el inicio de la composición plasmada en la contratapa coincide justo con el folleto en cuanto a la escena del reloj (con algunas variantes),¹⁸² y la primera décima dentro de la cartela: **[RELOX es la vida humana]**,¹⁸³ sin embargo, en el *Políptico* se agregó enseguida de ésta (separada por un fino ornamento) otra décima, también extraída del *Relox*, pero que viene siendo en éste la antepenúltima décima **[Todo la muerte severa]** y no la que secunda a la primera como en la cartela pintada en la contratapa. Por el contrario, la segunda décima del *Relox* la encontramos en la segunda lámina del tríptico (Juicio Final), en la cartela que sostiene el ángel **[O Mortal! tu ambición vana]**, y la cuarta décima retomada de ahí es precisamente la última del folleto, ubicada a la izquierda en la lámina de la calavera sobre sepulcro **[Mirad de Dios la bondad]**. (figs. 43, 44 y 42) Sin embargo, el hecho de que se haya colocado la décima con la que cierra el folleto justo en la primera lámina que se visualiza al abrir el objeto no parece ser azaroso, sino al contrario, dado que el texto reúne en sí mismo conceptos como el amor y misericordia divina, eternidad y condición precedera del hombre (presentes en todo el conjunto), qué mejor sitio para plasmarse que en la primera y última lámina visible al desplegarse el objeto, mismo que, por su estructura material necesariamente adquiere una

¹⁸² En el folleto la escena está más comprimida y los extremos de la filacteria se ajustan en vertical, mientras que en el *Políptico* la escena se encuentra más extendida, y a diferencia de aquél cuyo grabado está en sepia, en la pintura se muestran tonalidades pastel que, paradójicamente, le otorgan gran luminosidad. Iconográficamente, en el *Políptico* se incluyeron un barco, además de dos brazos con armadura (en los extremos) sosteniendo, el de la izquierda una espada, y el de la derecha un ramo de oliva, en alusión a la Justicia y Misericordia.

¹⁸³ El *Relox*, después de la portada y una dedicatoria al Gloriosísimo Patriarca Señor San Joseph, da inicio con el grabado del reloj de las parcas ocupando la mitad superior de la página, mientras la parte inferior contiene distribuida la primera décima que encontramos también en la lámina del *Políptico*: **RELOX es la vida humana**... Ver Tomás Cayetano de Ochoa y Arín, *op. cit.* p. 5.

secuencia cíclica al abrir y cerrarse (pues exige regresar al punto de origen) conforme, a la vez, con sus antiguas funciones espirituales.

Por otra parte, al decir que estas cuatro décimas¹⁸⁴ fueron íntegramente copiadas de tal librito es en sentido literal pues no sólo se respetó el contenido de cada uno de los versos, sino también márgenes, signos de puntuación, mayúsculas e inclusive cambios en la tipografía, lo que nos da una prueba inequívoca de que el autor del *Políptico* los copió directamente del folleto, seleccionando los que mejor se adecuaban a las representaciones pictóricas que pretendía.

Aunque no se ha encontrado la fuente de las otras tres décimas y cuartetos contenidas en el *Políptico*, es casi un hecho que se retomaron también de otras obras literarias escritas en verso, según se puede inferir por los propios textos de las cartelas. **(figs. 42, 45 y 46)** La cuarteta que acompaña al retrato de la mujer pudo ser la adaptación de un texto extraído de otro librito novohispano de poesía religiosa intitulado los *Discursos morales sobre el engaño de la vida, y desengaño de la muerte*,¹⁸⁵ de D. Dionysio Martínez Pacheco, pues, si se comparan, existen claras analogías entre uno y otro texto, como se muestra enseguida (a la izquierda, la cuarteta de los *Discursos morales*, y a la derecha, la del *Políptico*):

**Aprended flores de mí,
Lo que vá de ayer a oy;
Que ayer maravilla fui
Y oy sombra mía aún no soy!.**

**Aprended vivos de mi,
Lo que va de ayer a oy,
Ayer como me ves fui,
Y oy calavera, ya soy.**

¹⁸⁴ De un total de siete, distribuidas en el *Políptico* dentro de las cartelas.

¹⁸⁵ “Dispuestos en treinta y cinco décimas, ilustradas con todo género de erudición sagrada, y humana, alegorías y sentencias provechosas para corregir las costumbres, y enmendar la vida.” D. Dionysio Martínez Pacheco, [de la Ciudad de México]. *Discursos morales sobre el engaño de la vida, y desengaño de la muerte*. Por D. Christoval, y D. Phelipe de Zuñiga y Ontiveros, en la calle de la Palma, 1761 (mismo año en que se publicó el multicitado *Relox*). La obra tiene intercalas algunas cuartetos entre las décimas.

Las coincidencias entre ambas cuartetos son muy evidentes, y su sentido es el mismo: una clara advertencia sobre la transitoriedad (del Ayer al Ahora, de lo que fue y ha dejado de ser), que es una constante, aunado al arrepentimiento y esperanza en la misericordia divina.

Regresando a la parte pictórica, como se ha visto, la escena del clérigo en la contratapa es una clara adaptación de un grabado que muestra la imagen del pecador, incluido en el libro de Sebastián Izquierdo *La Práctica de los Ejercicios Espirituales*.¹⁸⁶ En ambos casos, el personaje se encuentra sentado en un sillón de brazos, sobre una telaraña que cubre la boca de un pozo pero con la gran diferencia de que en el *Político* se sustituye la figura del pecador semidesnudo rodeado de siete espadas (pecados capitales) por la del clérigo meditando y llorando frente a un espejo-calavera que sostiene con la mano derecha, además de que se agregó en la parte inferior una parihuela y la hidra de siete cabezas. (**figs. 17 y 16a**)

De igual forma, tanto la lámina del Juicio Final como la del Agonizante en su lecho pudieron estar influidas por otros grabados procedentes del mismo libro de Izquierdo: el grabado que precede al *Ejercicio IV* (Del Juicio Universal) para la lámina con la misma temática, y el que precede al *Ejercicio III* (De la muerte), para la escena del Agonizante en su lecho. En el segundo caso se trata de una “composición de lugar,”¹⁸⁷ de la que se retoman para el *Político* los personajes que, además del agonizante son: tres religiosos (en

¹⁸⁶ Sebastián Izquierdo, *La práctica de los Ejercicios Espirituales de nuestro Padre San Ignacio*., Roma, por el Martii, 1724. Santiago Sebastián, por su parte, menciona un anónimo de 1673 incluido en unos *Ejercicios* de San Ignacio, derivado a su vez de modelos realizados por Jerónimo Wierix y Boecio de Bolswert. Santiago Sebastián, *El barroco iberoamericano...*, p. 262. Aunque no existe certeza de que tal edición haya pasado a Nueva España, el libro de Sebastián Izquierdo sí, cuyos grabados de la edición de 1724, están firmados por *Io. Bapta Sintes Scul.*

¹⁸⁷ “Imaginarne en una cama con la candela en la mano, desahuciado de los Médicos, e intimada aquella triste sentencia, que Isaías notificó al Rey Ezequías. Dispón de tu casa, porque morirás, y no vivirás”. Sebastián Izquierdo, *op. cit.* (1675), p. 53.

lugar de cuatro); un ángel detrás de la cabecera y un demonio bajo la cama (en lugar de a los costados del enfermo); el esqueleto al centro a punto de dispararle su flecha al moribundo (en lugar de ubicarse hasta el último plano); además de que se agregaron en el *Políptico* dos mujeres llorando al pie de la cama, que no aparecen en el grabado, y que se dispuso la escena claramente al estilo *Ars moriendi*. (figs. 19, 20 y 21)

Mientras que el grabado del Juicio Universal, otra “composición de lugar”,¹⁸⁸ también pudo inspirar al autor del *Políptico* para la escena correspondiente, aunque sin ser necesariamente el único o principal modelo. La lámina del *Políptico* presenta una composición más sencilla, y más acorde a la mentalidad de la época como demuestra la inclusión del Purgatorio. A diferencia del referido grabado, en el *Políptico* vemos simplificados todos los fondos, algunos cambios de personajes, la disposición de los mismos y la actualización de sus vestimentas (en San Miguel Arcángel, por ejemplo), además de que se agregó del lado del infierno, un monstruo con las fauces abiertas. Por el contrario, la figura de Cristo como Juez, sentado sobre el arcoíris, es muy similar al del grabado, si bien ésta fue una constante en las diversas representaciones del Juicio Final. En términos generales, el resto de la composición podía variar en los diversos cuadros sobre el mismo tema. (figs. 47 y 48)

Por su parte, Santiago Sebastián identificó los emblemas del *Schola Cordis*¹⁸⁹ de Van Haeften, que sirvieron de fuente para las pequeñas escenas de contrición de esta

¹⁸⁸ “Imaginar un Teatro amplísimo, en que se celebra un Acto general de Inquisición”. *Ibidem*, p. 64. Agradezco al Dr. Curiel las tres imágenes de los grabados procedentes del libro de Sebastián Izquierdo de la edición de 1724 aquí incluidas.

¹⁸⁹ *Schola Cordis, sive, Aversi a Deo cordis ad eundem reductio, et instructio*, escrito originalmente en latín por Benedicto Van Haeften (1588-1648), Prior del Monasterio Afligiense de la Orden de San Benito. Fue publicado por primera vez en Amberes en 1623, con posteriores reediciones y traducciones, de las cuales algunas llegaron a Nueva España, como son el ejemplar conservado en la Biblioteca Palafoxiana de Puebla (referido por Sebastián), y los dos ejemplares en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional que son una

lámina del Juicio Final, y que son los emblemas 11 (*Cordis Contritio*) y 12 (*Cordis Humiliatio*), del libro benedictino. Para el *Políptico* se retomaron únicamente la imagen y las citas bíblicas en latín para enmarcar los emblemas a manera de mote: “Dios no despreciará el corazón contrito y humillado” (Salmo 50.19), y “Aplasta tu corazón y sostente en ello” (Eclesiastés 2.2.),¹⁹⁰ respectivamente, omitiendo el epigrama que acompaña a cada uno en el libro, y sustituyendo la imagen del Alma¹⁹¹ por la del clérigo protagonista del tríptico. (figs. 49, 50 y 51)

Para entender mejor el sentido de estas imágenes vale la pena decir que el *Schola Cordis*,¹⁹² en palabras de Sebastián “presenta en forma diluida el sistema de las tres vías; tras el desvío del corazón, éste alcanza la iluminación que le permite el progreso espiritual y la perfección, que es la unión de espíritu y voluntad con Cristo;”¹⁹³ las tres Vías de la Caridad y Perfección, serían la Purgativa, Iluminativa y Unitiva, cuyo objeto es “enseñar a arreglar con Dios el Corazón humano, esto es, que esté ajustado al Divino: que la voluntad humana se conforme en todo, y por todo con la Divina.”¹⁹⁴ Pero si bien en el *Schola*, el clímax de la instrucción es alcanzar la perfección del Corazón y la unión con Cristo, en el

edición en latín (1699), y una traducción al castellano bajo el título *Escuela del Corazón, instrucción para que el corazón averso se convierta a Dios*, publicada en Madrid en 1720.

¹⁹⁰ *COR contritum et humiliatum, Deus non despiciet. Psal. 50.19. / Deprime COR tuum et sustine. Eccli. 2.2.* Las traducciones fueron tomadas de Gonzalo Obregón.

¹⁹¹ Estos emblemas tienen como personajes centrales al Alma y al Amor Divino, alado, (éste en representación de Cristo) ambos bajo la forma de niños, actuando en función del Corazón, que pertenece al Alma.

¹⁹² Obra extensa, dividida originalmente en cuatro libros, y éstos a su vez, en clases y lecciones. No obstante, la traducción castellana conservada en la Biblioteca Nacional únicamente llega hasta el Libro Dos, con sus respectivos grabados, que en total suman veinte. La edición en latín sí está completa, con sus 55 grabados. Es significativo que los grabados de este libro benedictino sirvieron también como fuente iconográfica para varias escenas plasmadas en el lado que da al interior del cancel de ingreso del santuario de Atotonilco, Guanajuato. Ver José de Santiago Silva, *Atotonilco, Alfaro y Pocasangre*, México, Ediciones La Rana, 2004, pp. 147-160.

¹⁹³ Sebastián Santiago, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Prólogo de Alfonso Rodríguez de Ceballos, España, Alianza Editorial, 1989, p. 322-327.

¹⁹⁴ Benedicto Van Haeften, *Escuela del Corazón*, Madrid, Imprenta Real, por Joseph Rodríguez de Escobar, 1720, p. 103.

caso del *Político* se enfatiza en la primera etapa, la Vía Purgativa¹⁹⁵ o del dolor (primer requisito para lograr dicha unión), a la que pertenecen los mencionados emblemas.

Pero además de éstos, Sebastián refiere que el pequeño emblema del extremo derecho en la lámina de la gran calavera, que muestra a un corazón incólume ante las flechas de un arco y los golpes de un martillo, combina elementos de los emblemas 34 *Cordis vulneratio*, y 50 *Compunctio cordis clavo timoris Dei*, del *Schola Cordis*. En el primer caso, el emblema muestra al Alma sosteniendo su enorme corazón que ha sido flechado por el Amor Divino (Llagadura del Corazón), y pertenece a la Vía Unitiva; pero en el segundo caso, el título del emblema *Compunctio cordis clavo timoris Dei* (Punzada del corazón con el clavo del temor de Dios) no corresponde al emblema 50 del *Schola* como ha referido el autor, sino al emblema 47,¹⁹⁶ ambos pertenecientes a la siguiente etapa donde ya producida la unión, el Alma sigue a su Amado en el camino de la Pasión. El emblema muestra al Amor divino dispuesto a perforar el corazón del Alma con un clavo a golpe de martillo. **(figs. 52 a la 55)** Sin embargo, quizá más cercano que éstos podría ser el emblema 5 *Cordis Durities* (Dureza del corazón), que pertenece al Desvío del Corazón, y que se refiere al corazón “que ni se quiebra con golpes, ni se suaviza con piedades, ni se mueve con ruegos, ni se rinde a amenazas, ni cede a penas”,¹⁹⁷ que es duro como un diamante y se resiste incluso a Dios, lo que impide su conversión. El sentido de este

¹⁹⁵ Perteneciente a la Segunda Clase, Libro II, donde, mediante “el pan de lágrimas y dolor” se purifica y robustece [fortalece] el Corazón, para sacrificarse posteriormente a Dios. “Las lecciones que en ella se tratan, miran principalmente a que se vierta como agua el Corazón en la preferencia de Dios, a que cercene los viciosos deseos, que se humille, y se quebrante con golpes de penitencia, para que se suavice, y se ablande su rebeldía”. Benedicto Van Haeften, *Escuela del Corazón*, 1720, p. 110 y 196.

¹⁹⁶ Asimismo, el número 50, de acuerdo con otras ediciones consultadas, corresponde a la *Dedicatio Cordis* (Dedicación del corazón, con el título de la santa Cruz, -INRI-), de la lección XI, Libro IV. La traducción castellana que se conserva en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional no llega a esta parte. **(figs. 54 y 55)**.

¹⁹⁷ Benito Haeften, *Escuela del Corazón*, traducida al castellano por Fr. Diego Mecoleta, Tomo I, Madrid, Por Blas Román, 1791, pp. 124-132. Para consultar esta edición en línea ver: <http://goo.gl/rmFdx>

emblema va más acorde con el del *Político*, que tiene por lema: “Ni el golpe ni las iras”, tomando en cuenta además el contenido y cercanía con la décima a sus pies: Hombre, pues eres mortal, / **y pues pensar bien no quieres** / aquello mismo que eres, / **siquiera piénsalo mal.** / **Aun así hará efecto tal,** / que llegando a conocer / la inconstancia de tu ser, / consigas, sin más tardar, / un tan pronto hacer pensar, / que sea pensar, y hacer. En ésta se aclara la dificultad que tiene el hombre para pensar en esto pero que, tarde o temprano, por las buenas o por las malas, deberá entender por fin su condición mortal, para actuar en función de ello. (**fig. 56**).

Conclusiones

Lo que se ha pretendido con este trabajo ha sido estudiar al *Políptico de la muerte* desde otra vertiente; lejos de enfocarse única y exclusivamente a las múltiples y complejas representaciones que integran sus seis láminas, como generalmente se ha hecho, se han tratado de vincular ambos aspectos que conforman el artefacto, tanto el iconográfico como el material, pues aunque hoy el *Políptico* es apreciado como objeto de arte, sus imágenes no se crearon para mantenerse estáticas e intactas, ni mucho menos como pinturas independientes, sino al contrario, para formar parte de un conjunto aún más complejo (imagen-objeto), que requería ser directamente manipulado para cumplir las funciones espirituales para las que fue concebido.

De esta manera, el aspecto material no sólo tiene la misma importancia que las imágenes sino que, además ha sido determinante para el análisis de estas últimas. Respecto a la hipótesis planteada al principio, y de acuerdo con los resultados obtenidos desde distintas vías de análisis, podemos concluir que el *Políptico de la muerte* efectivamente sí fue creado (pintado y armado) desde el principio como un objeto integral, y que no es producto de un montaje o adaptación posterior de las láminas a la estructura. Así lo demuestran por un lado, la lógica secuencial (temática-iconográfica-estilística) del conjunto según el orden de desplegado, y por el otro, sus características materiales. Las semejanzas halladas en cuanto a técnica pictórica, el complejo sistema de armado, los diferentes tipos de soportes que tienen las láminas (telas gruesas y delgadas), el cuadro pintado en la contrapunta y el lienzo de doble vista son pruebas fehacientes de que las láminas nunca pudieron estar unidas formando un solo lienzo y ser recortadas después (siglo XIX o XX) para adaptarse de manera azarosa al marco-estuche, el cual ha sido desde el principio la

estructura o soporte principal del conjunto, al que se encuentran plenamente “integrados” los cuadros.

Asimismo, aún con las diferencias de los soportes, todo demuestra que por lo menos cinco de los seis lienzos sí son contemporáneos entre sí, junto con la estructura o marco-estuche, pero el caso del lienzo con el retrato no queda totalmente claro. Las diferencias halladas en él bajo iluminación UV en cuanto a técnica pictórica, así como el estilo e iconografía en relación con las otras pinturas ofrece la posibilidad de que el resto del conjunto haya sido pensado y concebido a partir de este cuadro posiblemente ya existente, aunque no podemos descartar que sea coetáneo al resto, pintado tal vez por una mano distinta (lo que explique las diferencias en cuanto a la técnica). En cambio, resulta poco factible que se trate de un cuadro posterior al conjunto, por la manera en que se encuentra montado a la estructura (fungiendo a la vez como tapa), además de servir de soporte al pequeño lienzo del frontispicio, que lo liga completamente a él. Por lo tanto, anterior o coetáneo, el retrato de la mujer formó parte del artefacto desde el momento de armado, el cual, por lo menos desde que se tiene registro cuando ingresó a Tepetzotlán, no ha sufrido alteración alguna en su estructura, ni en el orden ni forma en que se encuentran unidos los lienzos a ella.

Aunque no tenemos ningún dato documentado sobre su autor o lugar preciso de procedencia antes de pasar a Tepetzotlán, el vincular el aspecto material con el iconográfico permitió inferir ciertos usos y funciones que pudo haber tenido este artefacto, en relación con su posible dueño o autor. Por el marco y la argolla es evidente que era un objeto que se podía colgar, a la vez que, por su pequeño formato y su carácter desplegable necesariamente fue destinado para uso privado, para ser manipulado con cierto cuidado, y también para poder ser transportado.

Por el lado pictórico, la manera y frecuencia con que aparece representado el mismo clérigo en la mitad de las láminas prácticamente confirma el hecho de que se trata del retrato del propio autor o del dueño original, cuya imagen sustituye incluso a la figura del Alma que preside los emblemas del *Schola Cordis*, así como la del pecador sobre la boca de un pozo, del grabado de *Ejercicios Espirituales* de Sebastián Izquierdo, que sirvieron de fuentes. Por lo que el protagonismo del clérigo en las representaciones del tríptico es innegable, y ha constituido una pieza fundamental para entender el sentido de este artefacto.

De acuerdo con la disposición de las láminas y sus imágenes (temática, estilo, iconografía), secuencia y orden de desplegado, fue posible identificar que el *Políptico* se encuentra organizado en tres partes, las cuales han guiado a su vez toda interpretación, tanto de éstas como del artefacto en conjunto: la primera (láminas de Esqueleto con guadaña y Calavera sobre sepulcro) tenía por finalidad fungir como un claro recordatorio de la muerte y las vanidades humanas, así como del inmenso amor y poder de Dios sobre el hombre y la muerte misma; la segunda parte muestra, en una especie de tríptico, diversas escenas protagonizadas por un mismo clérigo, hecho en que se ha puesto mayor énfasis en este trabajo, y volveré más adelante; y la tercera parte, conformada por la lámina del retrato, funge como la contraparte del esqueleto del frontispicio: ilusión/realidad, respectivamente. Aunque también es posible que dicho retrato hiciera juego con otra lámina ubicada al reverso de la lámina del Agonizante (quizá con la imagen de una calavera enojada), la cual se haya perdido en el pasado. Pero sin duda, otra función esencial del retrato de la mujer se liga especialmente al tríptico que la circunda y oculta mientras no se ha desplegado la lámina del Agonizante.

Como se analizó en su momento, la segunda parte del *Políptico* (el tríptico), es donde se encontraron las principales funciones y el sentido más profundo de este artefacto, en relación al clérigo representado, y al contexto ambivalente y contradictorio en que se produjo -último tercio del XVIII-. La manera como se encuentran distribuidas las diversas escenas, aunado a los textos que demuestran cierta continuidad narrativa, sugiere que este políptico pudo haber sido un registro pictórico de algunas prácticas, creencias y preocupaciones de su dueño original.

En general, el clérigo se muestra con actitudes muy afligidas ya sea llorando, meditando frente al espejo calavera, haciendo actos de penitencia física (mortificación), o contrición (arrepentimiento), o bien ayudando al enfermo agonizante a bien morir. Al respecto, tanto el retrato de la mujer, como el grabado con la imagen del pecador que sirvió de modelo para una escena del clérigo, han ayudado a entender parte de su sentido, pues en el caso del retrato además de fungir como recordatorio de las vanidades humanas, alude también al peligro de caer en cualquier tipo de tentación al que quizá el joven clérigo se sentía expuesto y vulnerable, lo que podría explicar que su imagen haya sustituido a la figura del pecador sobre la boca del pozo, y que de su boca broten frases como “Aquí el dolor y el llanto estarán hasta que llegue el alivio de la muerte”, así como “Líbrame Señor de la muerte eterna en aquel tremendo día.” Paralelo a este sentimiento de culpa, aflicción y arrepentimiento, este tríptico integra además conceptos como Justicia, Misericordia y Caridad, en torno a la preparación para la Eternidad.

El *Políptico* pudo servir justo como una catarsis o una especie de desahogo para su autor. Pudo servirle también para asentar-reafirmar en términos materiales su posición respecto a la muerte, a Dios, al pecado, a la contrición, a la caridad y la esperanza en la misericordia divina, así como su manera de actuar ante ello (con penitencias y

mortificación espiritual-corporal, además de la asistencia a los enfermos agonizantes, máxima obra de caridad).

Por último, además del aspecto iconográfico, es necesario resaltar la importancia que ha cobrado hoy en día el estudio de la materialidad, pues ofrece múltiples posibilidades para conocer más sobre las obras mismas, y sobre sus propios o posibles autores y/o receptores. En el caso del *Políptico*, fue su naturaleza, el artefacto en sí mismo la fuente primaria de estudio, pues aún sin contar con el nombre de su dueño o autor, o demás datos sobre su origen o historia, fueron sus propias imágenes y sus características materiales, estudiadas, en este caso mediante técnicas no destructivas, las que han permitido otro tipo de acercamiento a este enigmático objeto que, dentro de su vitrina, no deja de ser visto por el espectador con cierta extrañeza y fascinación.

IMÁGENES



1. *Políptico de la muerte* desplegado, visto por el anverso, con soporte metálico y espejo para su exhibición.



2. *Políptico* desplegado con soporte visto por el reverso.



3. *Políptico* cerrado. Vista frontal de tres cuartos.



4. *Políptico* cerrado. Vista del reverso, con apariencia de una caja.

Primera parte del *Políptico*



5. Lámina del anverso con



6. Lámina de la izquierda, Calavera sobre sepulcro. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-III, UNAM.

Segunda parte del *Políptico*



7. Tríptico interno. A la derecha, Reloj de las parcas; izquierda, Juicio Final; y al centro, Agonizante en su lecho. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-III, UNAM.

Tercera parte del *Políptico*



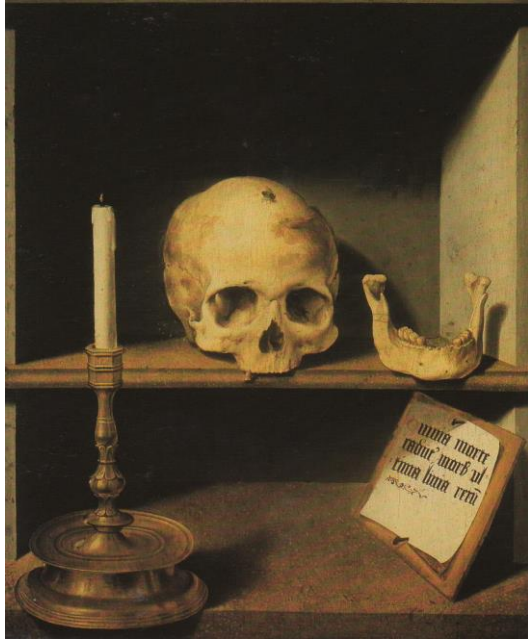
8. El retrato de la joven mujer (visible al desplegar la lámina del Agonizante en su lecho) constituye la tercera parte, cuyas funciones se vinculan también con la lámina del anverso (esqueleto con guadaña), la calavera y el tríptico interno. Foto: Eumelia Hernández.



9. Lámina del anverso o frontispicio.
Foto: Eumelia Hernández.



10. Lámina con calavera sobre sepulcro sin desplegar, a espaldas del frontispicio.
Foto: Eumelia Hernández.



11. Barthel Bruyn (The Elder), *Vanitas*, 1524.
Reverso de un retrato.



11a. Barthel Bruyn, *Portrait of a woman*,
1524. Anverso de *Vanitas*.



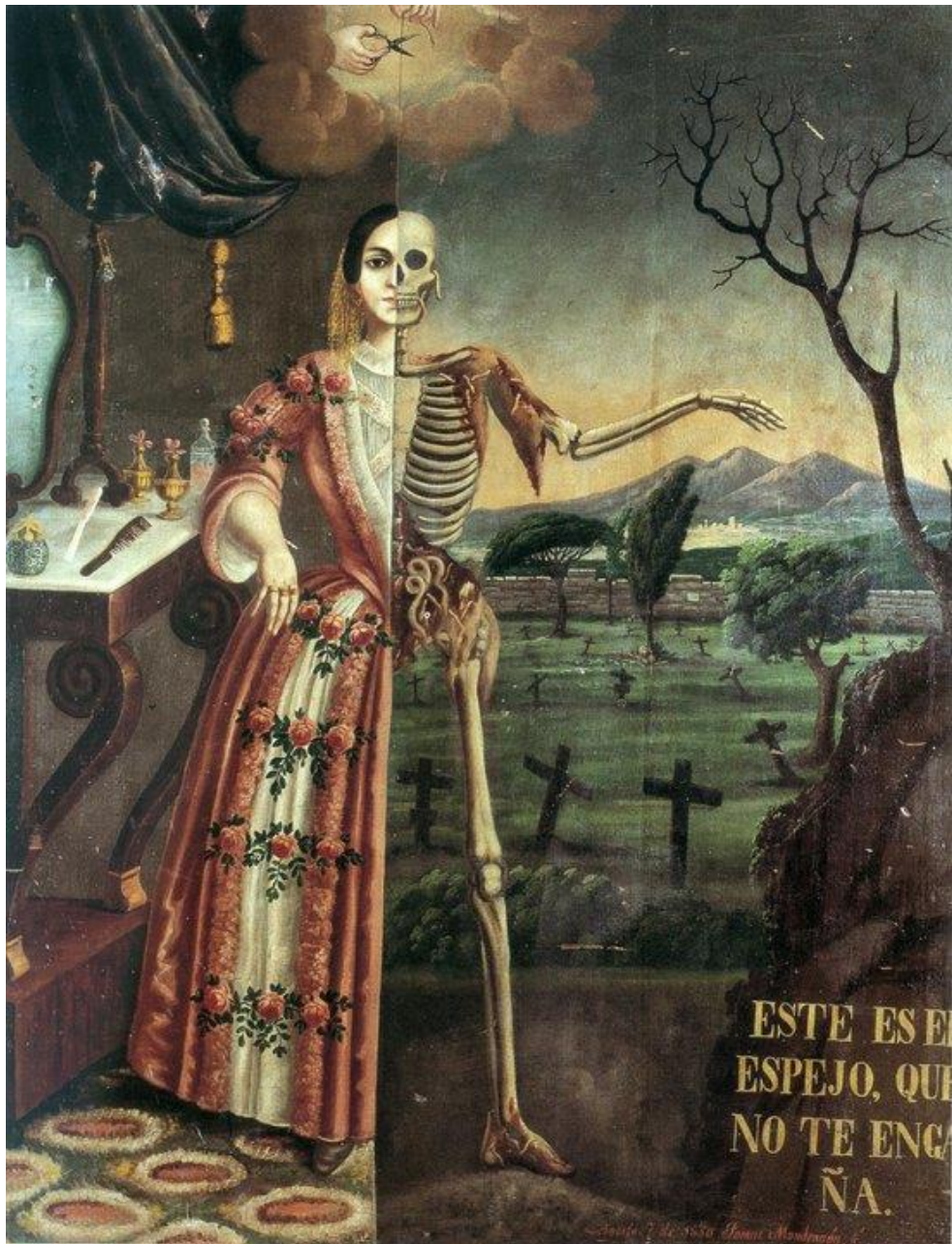
12. Jacob de Gheyn II, *Vanitas*, 1603.



13. Retrato de joven mujer.
Foto: Eumelia Hernández.



14. Hans Holbein, el Joven, *Los Embajadores*, 1533, Londres, National Gallery.



15. Tomás Mondragón, *Alegoría de la Muerte*, 1856, Pinacoteca de la Profesa.



16. Lámina en la contra-tapa presidida por la escena del Reloj de las parcas y décimas del *Reloj* literario; árbol de los malos frutos, y clérigo llorando frente a espejo-calavera.

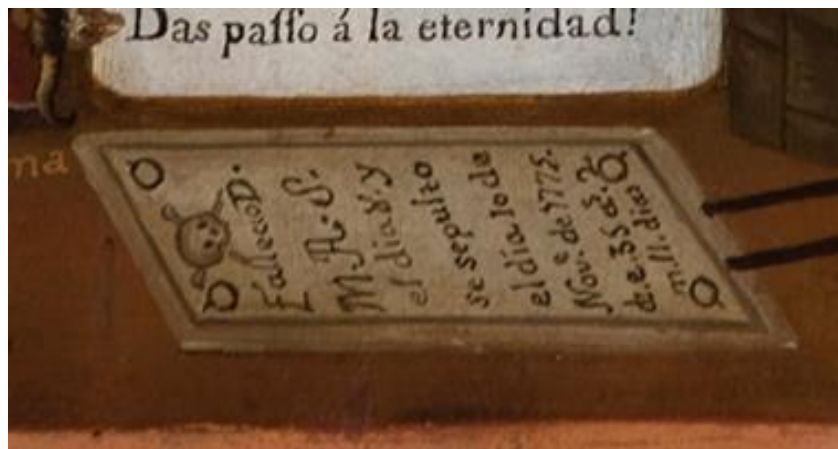
Foto: Eumelia Hernández.



17. Imagen del pecador sobre la boca de un pozo, grabado incluido en el libro de Sebastián Izquierdo, *La Práctica de los Ejercicios Espirituales de nuestro Padre San Ignacio* (1724).



16a. Clérigo sobre la boca de un pozo en la lámina del *Político*, detalle. Foto: Eumelia Hernández.



16b. Lápida sepulcral con datos del clérigo representado y fecha en que falleció, detalle. Foto: Eumelia Hernández.



18. Lámina del extremo izquierdo con escenas del Juicio Final y Actos de contrición.
Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIIE, UNAM.

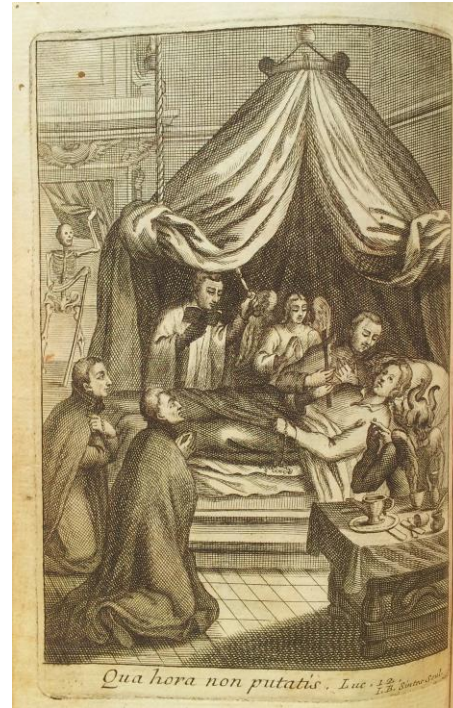


19. Lámina central del tríptico, con escena del Agonizante en su lecho.

Foto: Eumelia Hernández.



20. Grabado que representa a la Buena Muerte, del *Arte de bien morir y Breve confesionario*, (Zaragoza, por Pablo Hurus, c. 1479-1484), edición de Francisco Gago Jover.



21. Agonizante en su lecho, grabado que precede al *Ejercicio III* (De la muerte), del libro de Sebastián Izquierdo, *La Práctica de los Ejercicios Espirituales de nuestro Padre San Ignacio* (1724).



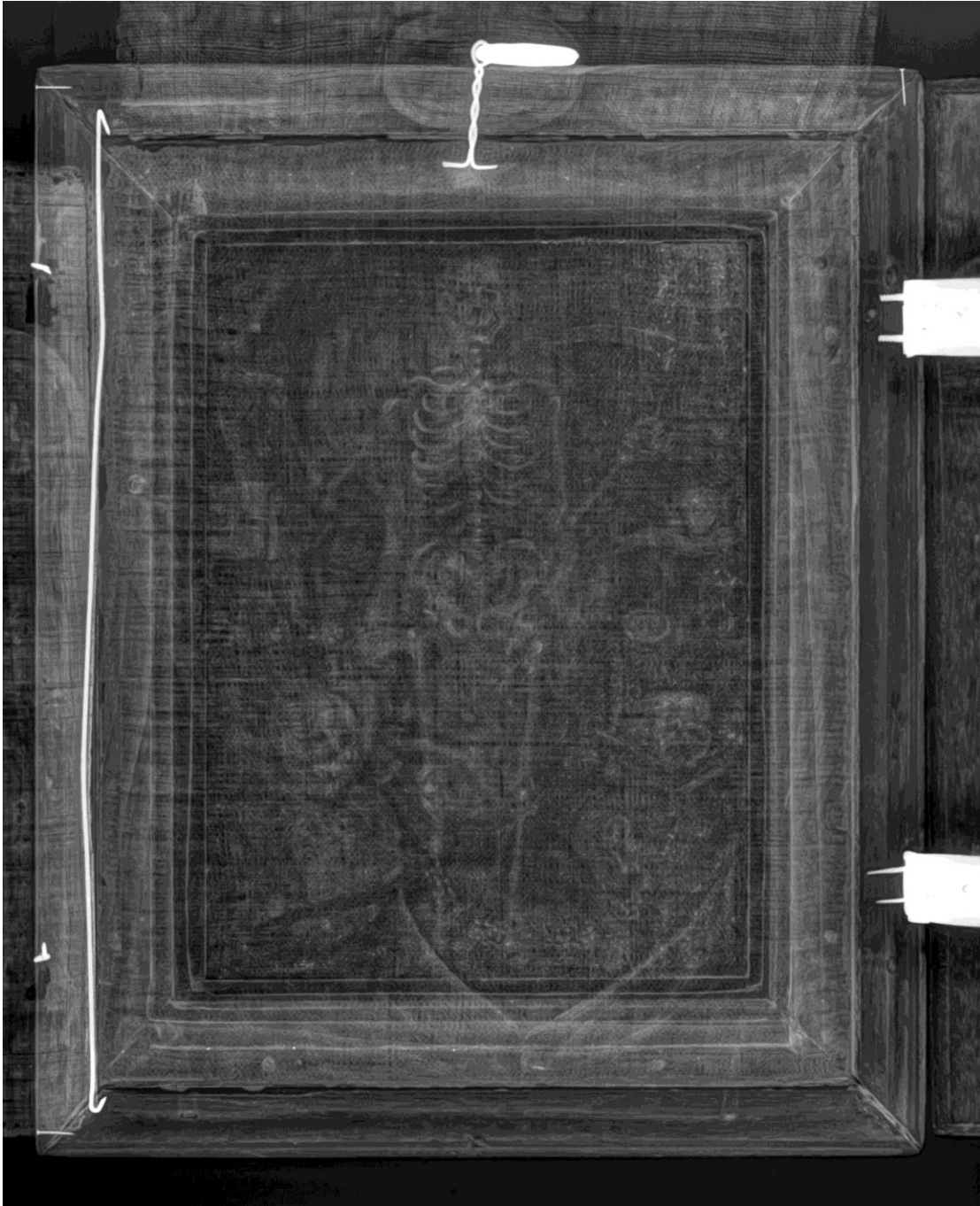
22. El sacerdote expulsa a los demonios y controla el ceremonial de la Buena muerte en la obra de B. Bosch de Centellas, *Prácticas de visitar a los enfermos y ayudar a bien morir*, Amberes, 1701.



23. Detalle del marco naranja, esquina inferior derecha, bajo luz ultravioleta.
Foto: Eumelia Hernández.



24. Detalle del frontispicio, esquina inferior derecha donde se alcanza a ver el lienzo cortado al ras para ajustarse al espacio del interior del marco.



25. Radiografía que muestra en una imagen los lienzos del retrato y frontispicio (uno a espaldas de otro), ambos pintados en telas gruesas de tejido no homogéneo.



26. *Políptico* con tapa posterior cerrada, ajustada al interior del reverso cóncavo del marco. En el borde superior izquierdo de la moldura con faltante de policromía, se aprecia el mismo tipo de madera en ésta y la tapa. Foto: Eumelia Hernández.



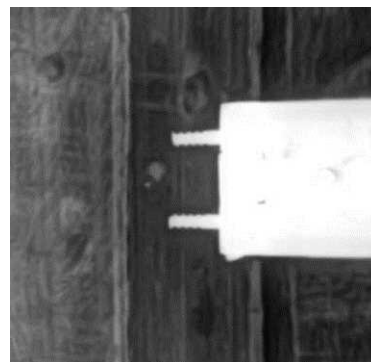
27. Vista del canto izquierdo del *Políptico*.



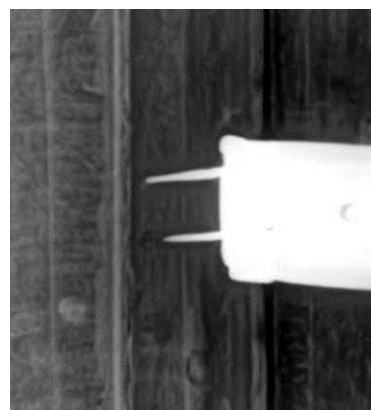
27a. Detalle de bisagra superior fijada con tornillos; y taquete arriba lado izquierdo.



27b. Detalle de bisagra inferior fijada con clavos; y taquete a la derecha.



25a. Detalle en radiografía de tornillos en bisagra superior.



25b. Detalle en radiografía de clavos forjados a mano, bisagra inferior.



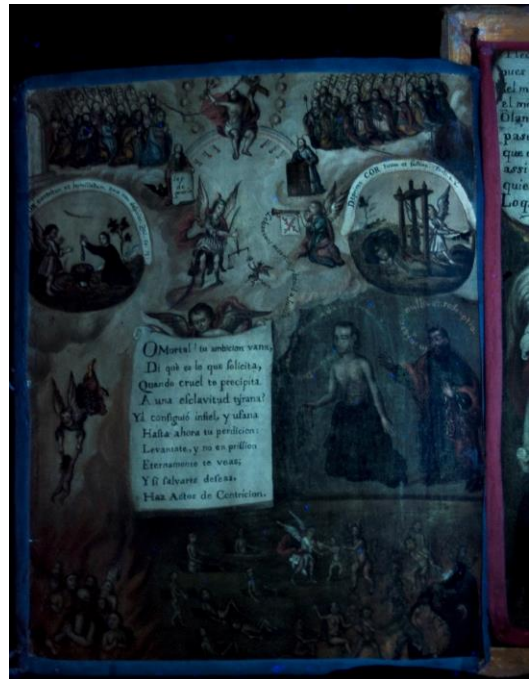
28. Frontispicio bajo luz ultravioleta.



29. Lámina de calavera sobre sepulcro bajo luz UV. Color blanco amarillento de albayalde, que es igual en todas las cartelas.



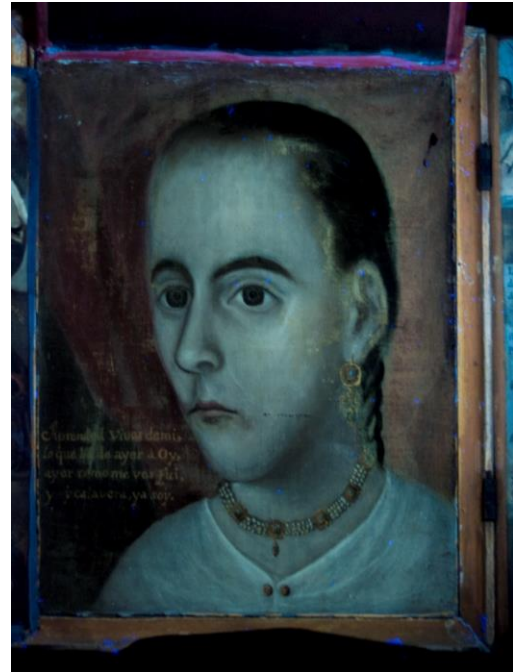
30. Contratapa bajo luz UV, muestra repinte cerca de parihuela, extremo derecho, además de barniz reciente con pinceladas gruesas, igual que el resto de láminas.



31. Lámina de Juicio Final bajo luz UV. Repintes en zonas reintegradas a la altura de las armellas, extremo derecho.



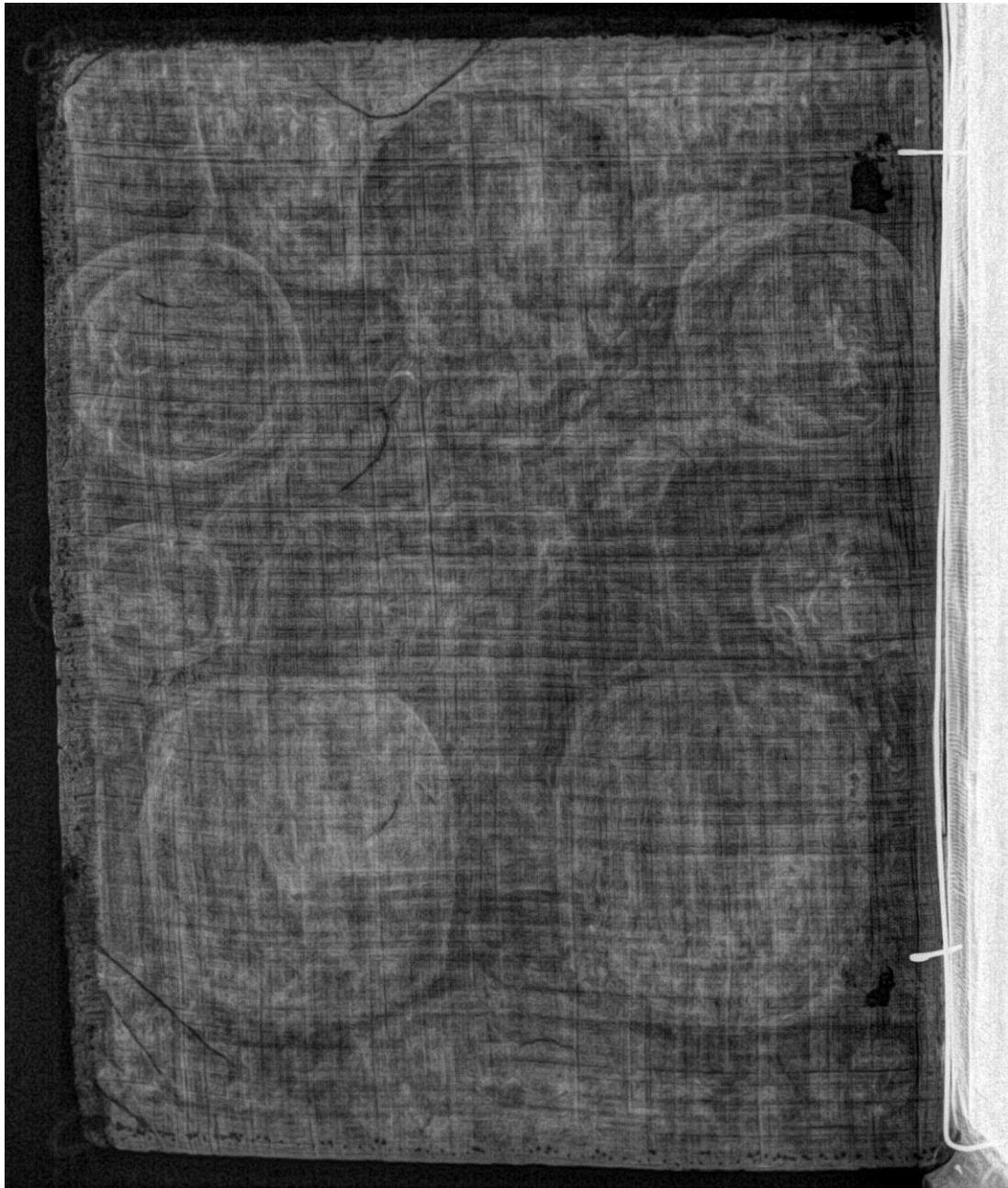
32. Lámina de agonizante en su lecho, bajo luz UV. Repinte al fondo de la escena.
Fotos 28 a la 33: Eumelia Hernández.



33. Retrato de la mujer bajo luz UV. Fluorescencia verde amarillenta en rostro, y repintes en la cortina, lado izquierdo.



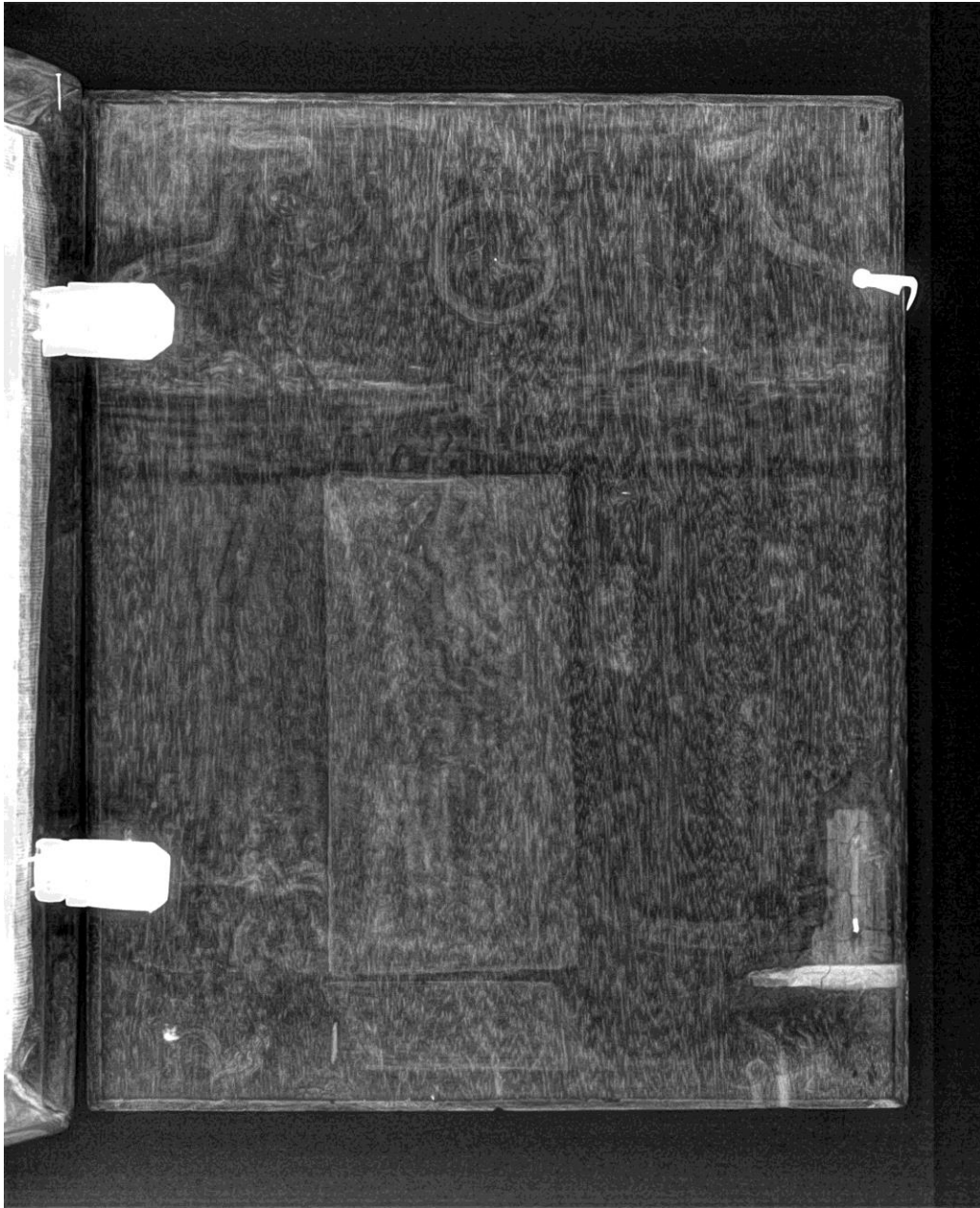
34. Detalle de líneas curvas subyacentes en el cuello de la mujer.
Foto: Eumelia Hernández.



35. Radiografía del lienzo de doble vista, con imágenes de Calavera sobre sepulcro y Juicio Final, pintadas en una tela delgada y uniforme. En el extremo derecho de la tela se observan ambas perforaciones a la altura de las armellas, la varilla con que está sujeto el lienzo y los diminutos hoyitos en las orillas, correspondientes a los pespantes con que se encuentra fijado el bias de seda azul.



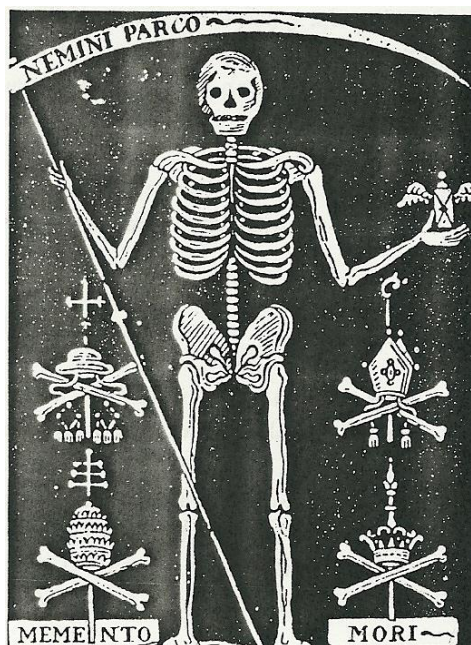
36. Radiografía del lienzo del Agonizante en su lecho, pintado en tela delgada y homogénea.



37. Radiografía de contratapa, donde se muestra veteado de la madera que sirve como soporte, además de reparación del área craquelada a la altura donde se encontraba la aldaba inferior (la cual se ha perdido).

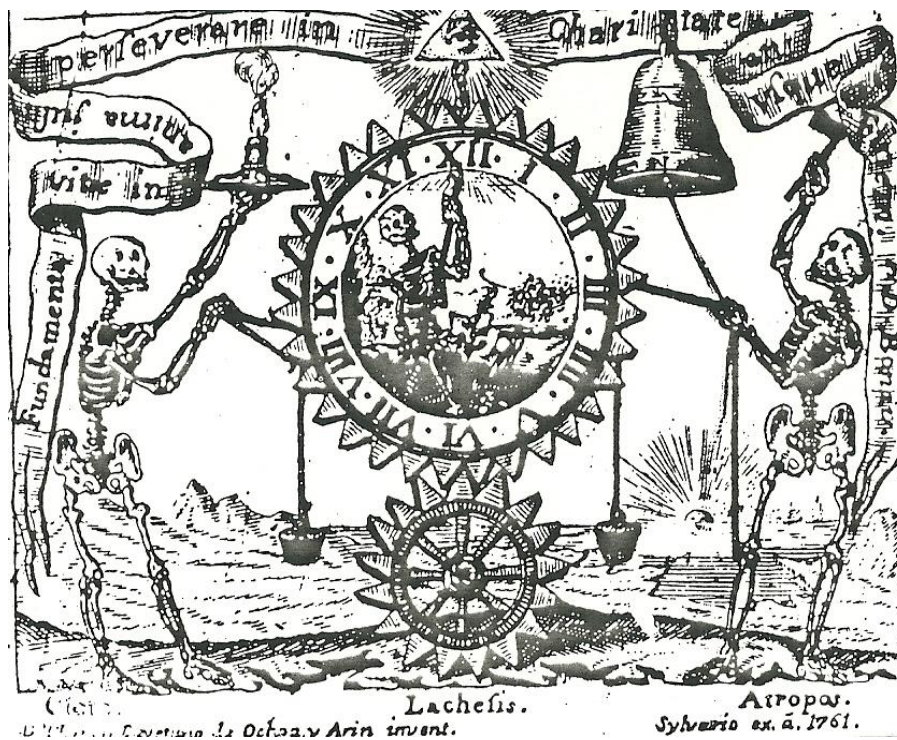


38. Detalle de radiografía donde es posible comparar los diferentes soportes utilizados. Lienzos del frontispicio y retrato son telas gruesas de hilos no homogéneos. Arriba y a la izquierda se alcanza a ver fragmento de los otros lienzos, que son telas más delgadas y uniformes; y a la derecha, la madera de la contratapa, que es soporte del otro cuadro.



39. Anónimo, *Memento mori*, siglo XVIII.

Político de la muerte, anverso.

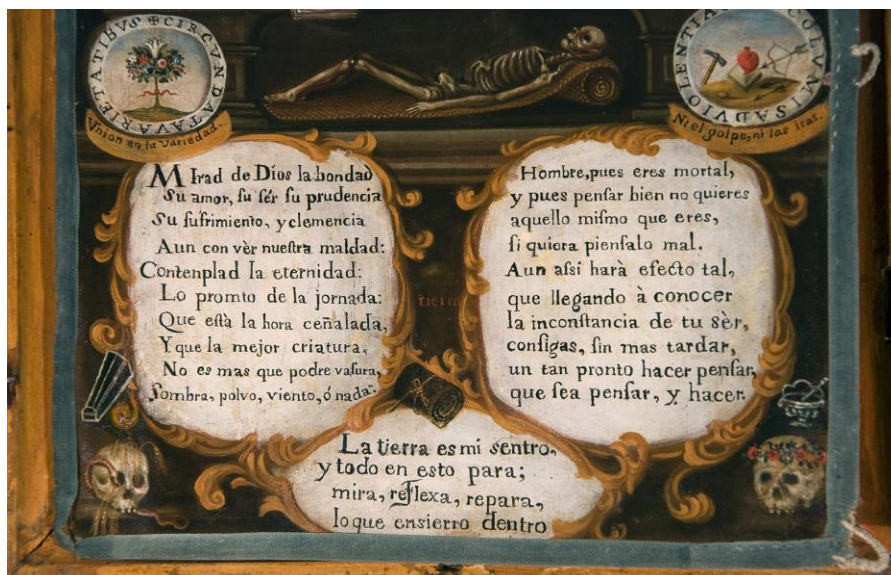


40. Grabado de Sylverio en el folleto *Relox en modo de despertador...*, México, 1761.

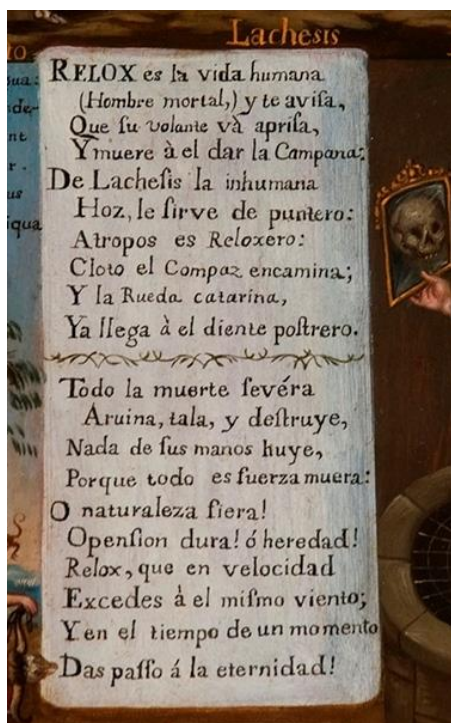


41. Detalle del Reloj de las parcas, en contratapa del *Políptico*, que fue retomada del folleto. Foto: Eumelia Hernández.

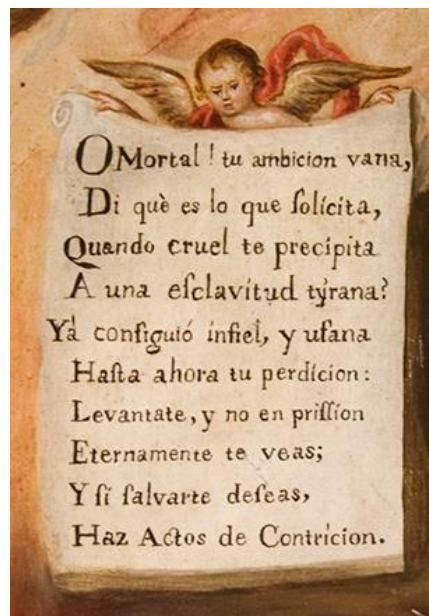
Orden de las cartelas en el *Políptico* conforme al desplegado de láminas.



42. Detalle de lámina de calavera sobre sepulcro. La décima de cartela izquierda corresponde a la última del *Relox*. Foto: Eumelia Hernández.



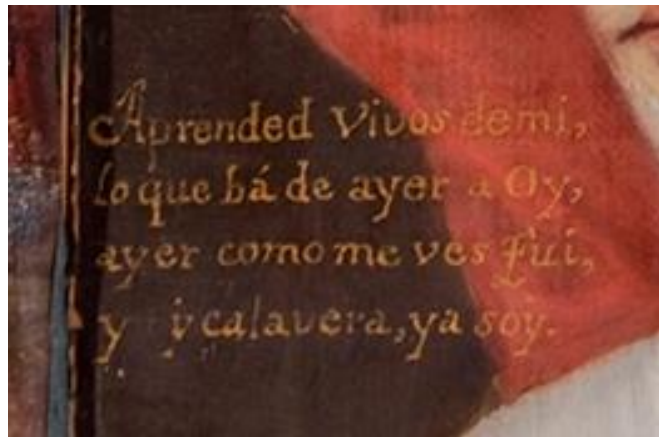
43. Cartela bajo el Reloj de las parcas, con primera y antepenúltima décimas del *Relox*. Foto: Eumelia Hernández.



44. Cartela en lámina del Juicio Final que enfatiza en la importancia de realizar Actos de Contrición, segunda décima dentro del *Relox*. Foto: Eumelia Hernández.

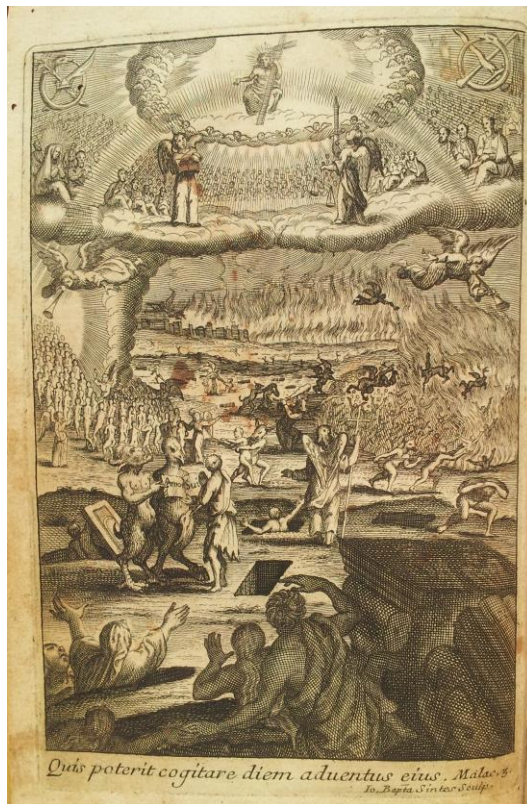


45. Cartelas que manifiestan arrepentimiento contrito en lámina del Agonizante en su lecho (no extraídas del *Relox*). Foto: Eumelia Hernández.



46. Texto que acompaña al Retrato de la mujer. Posible adaptación de una cuarteta incluida en los *Discursos morales sobre el engaño de la vida, y desengaño de la muerte* de D. Dionysio Martínez Pacheco, 1761.

Foto: Eumelia Hernández.



47. Juicio Universal, grabado incluido en el libro de Sebastián Izquierdo, *La Práctica de los Ejercicios Espirituales de nuestro Padre San Ignacio* (1724).



48. Juicio Final, lámina del *Políptico*.
Foto: Eumelia Hernández.



49 y 50. Emblemas 11 y 12: *Cordis Contritio* y *Cordis Humiliatio*, Libro II, Lección XI y XII, respectivamente, del *Schola Cordis*, de Benedicto Van Haeften.



51. Escenas adaptadas de los emblemas 11 y 12 del *Schola Cordis*.
 Foto: Eumelia Hernández.



52. Detalle de emblema en lámina de calavera sobre sepulcro.
Foto: Eumelia Hernández.



53. Emblema 34: *Cordis vulneratio*,
Libro III, Lección XIV.



54. Emblema 50: *Dedicatio cordis*,
Libro IV, Lección XI.



55. Emblema 47: *Compunctio cordis clavo timoris Dei*,
Libro IV, Lección VIII.



CORDIS DURITIES
*Nec te verba mouent, nec verbera, nec mea dona,
Ferra præduri COR adamantis habens*
3. + P124. A. f.

56. Emblema 5: *Cordis durities*,
Libro II, Lección V.

LISTA DE IMÁGENES

Fig. 1. *Políptico de la muerte* desplegado, visto por el anverso, con soporte metálico y espejo para su exhibición. Extraído de Mónica Martí, *Obras notables del Museo Nacional del Virreinato*.

Fig. 2. *Políptico* desplegado con soporte visto por el reverso. Extraído de Mónica Martí, *Obras notables del Museo Nacional del Virreinato*.

Fig. 3. *Políptico* cerrado. Vista frontal de tres cuartos. Foto: Elizabeth Ortiz

Fig. 4. *Políptico* cerrado. Vista del reverso, con apariencia de una caja. Foto: Elizabeth Ortiz.

Fig. 5. Lámina del anverso o frontispicio. Foto: Elizabeth Ortiz.

Fig. 6. Lámina de la izquierda con calavera sobre sepulcro. Foto: Eumelia Hernández, Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte (LDOA) - Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en adelante LDOA, IIE-UNAM.

Fig. 7. Tríptico interno. A la derecha, Reloj de las parcas; izquierda, Juicio Final; y al centro, Agonizante en su lecho. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 8. Retrato de la joven mujer, al centro (visible al desplegar la lámina del Agonizante en su lecho). Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 9. Lámina del anverso o frontispicio. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 10. Lámina con calavera sobre sepulcro sin desplegar, a espaldas del frontispicio. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 11. Barthel Bruyn, *Vanitas*, 1524, reverso de un retrato, Kröller-Muller Museum. Extraída de: <http://goo.gl/XgGz1h> [31/03/2013].

Fig. 11a. Barthel Bruyn, *Portrait of a woman*, 1524, anverso de *Vanitas*, Kröller-Muller Museum. Extraída de: <http://goo.gl/YXAuvk> [11/03/2014].

Fig. 12. Jacob de Gheyn II, *Vanitas*, 1603. Extraído de: <http://goo.gl/F6eWaq> [8/03/2013].

Fig. 13. Retrato de joven mujer. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 14. Hans Holbein, el Joven, *Los Embajadores* (1533), Londres, National Gallery. Extraída de: <http://goo.gl/VsPkvp> [noviembre/2013].

Fig. 15. Tomás Mondragón, *Alegoría de la Muerte*, 1856, Pinacoteca de la Profesa. Extraído de: <http://goo.gl/v3Z2jw> [19/02/2014].

Fig. 16. Lámina en la contra-tapa presidida por la escena del Reloj de las parcas y décimas del *Reloj* literario; árbol de los malos frutos, y clérigo llorando frente a espejo-calavera. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 16a. Clérigo sobre la boca de un pozo en la lámina del *Políptico*, detalle. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 16b. Lápida sepulcral con datos del clérigo representado y fecha en que falleció, detalle. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 17. Imagen del pecador sobre la boca de un pozo, grabado extraído del libro de Sebastián Izquierdo, *La Práctica de los Ejercicios Espirituales de nuestro Padre San Ignacio* (edición de 1724). Foto: Gustavo Curiel.

Fig. 18. Lámina del extremo izquierdo con escenas del Juicio Final y Actos de contrición. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 19. Lámina central del tríptico, con escena del Agonizante en su lecho. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 20. Grabado que representa a la Buena Muerte, del *Arte de bien morir y Breve confesionario*, (Zaragoza, por Pablo Hurus, c. 1479-1484), extraído de la edición de Francisco Gago Jover.

Fig. 21. Agonizante en su lecho, grabado que precede al *Ejercicio III* (De la muerte), del libro de Sebastián Izquierdo, *La Práctica de los Ejercicios Espirituales de nuestro Padre San Ignacio* (1724). Foto: Gustavo Curiel.

Fig. 22. El sacerdote expulsa a los demonios y controla el ceremonial de la Buena muerte en la obra de B. Bosch de Centellas, *Prácticas de visitar a los enfermos y ayudar a bien morir*, Amberes, 1701. Extraído de Fernando Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, 2000, p. 363.

Fig. 23. Detalle del marco naranja, esquina inferior derecha, bajo luz ultravioleta. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 24. Detalle del frontispicio, esquina inferior derecha donde se alcanza a ver el lienzo cortado al ras para ajustarse al espacio del interior del marco. Foto: Elizabeth Ortiz.

Fig. 25. Radiografía que muestra en una imagen los lienzos del retrato y frontispicio (uno a espaldas de otro), ambos pintados en telas gruesas de tejido no homogéneo.

Fig. 25a. Detalle en radiografía de tornillos en bisagra superior.

Fig. 25b. Detalle en radiografía de clavos forjados a mano, bisagra inferior.

Fig. 26. *Políptico* con tapa posterior cerrada, ajustada al interior del reverso cóncavo del marco. En el borde superior izquierdo de la moldura con faltante de policromía, se aprecia el mismo tipo de madera en ésta y la tapa. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 27. Vista del canto izquierdo del *Políptico*. Foto: Elizabeth Ortiz.

Fig. 27a. Detalle de bisagra superior fijada con tornillos; y taquete arriba lado izquierdo. Foto: Elizabeth Ortiz.

Fig. 27b. Detalle de bisagra inferior fijada con clavos; y taquete a la derecha. Foto: Elizabeth Ortiz.

Fig. 28. Frontispicio bajo luz ultravioleta. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 29. Lámina de calavera sobre sepulcro bajo luz UV. Color blanco amarillento de albayalde, que es igual en todas las cartelas. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 30. Contratapa bajo luz UV, muestra repinte cerca de parihuela, extremo derecho, además de barniz reciente con pinceladas gruesas, igual que el resto de láminas. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 31. Lámina de Juicio Final bajo luz UV. Repintes en zonas reintegradas a la altura de las armellas, extremo derecho. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 32. Lámina de agonizante en su lecho, bajo luz UV. Repinte al fondo de la escena. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 33. Retrato de la mujer bajo luz UV. Fluorescencia verde amarillenta en rostro, y repintes en la cortina, lado izquierdo. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 34. Detalle de líneas curvas subyacentes en el cuello de la mujer. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 35. Radiografía del lienzo de doble vista, con imágenes de Calavera sobre sepulcro y Juicio Final, pintadas en una tela delgada y uniforme.

Fig. 36. Radiografía del lienzo del Agonizante en su lecho, pintado en tela delgada y homogénea.

Fig. 37. Radiografía de contratapa, donde se muestra veteado de la madera que sirve como soporte, además de reparación del área craquelada a la altura donde se encontraba la aldaba inferior (la cual se ha perdido).

Fig. 38. Detalle de radiografía donde es posible comparar los diferentes soportes utilizados.

Fig. 39. Anónimo, *Memento mori*, grabado, siglo XVIII. Extraído de: *Juegos de ingenio y agudeza, la pintura emblemática de la Nueva España*.

Fig. 40. Grabado de Sylverio en el folleto *Relox en modo de despertador...*, México, 1761. Extraído de: Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*.

Fig. 41. Detalle del Reloj de las parcas, en contratapa del *Políptico*, que fue retomada del folleto. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 42. Detalle de lámina de calavera sobre sepulcro. La décima de cartela izquierda corresponde a la última del *Relox*. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 43. Cartela bajo el Reloj de las parcas, con primera y antepenúltima décimas del *Relox*. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 44. Cartela en lámina del Juicio Final que enfatiza en la importancia de realizar Actos de Contrición, segunda décima dentro del *Relox*. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 45. Cartelas que manifiestan arrepentimiento contrito en lámina del Agonizante en su lecho (no extraídas del *Relox*). Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 46. Detalle del texto que acompaña al Retrato de la mujer. Posible adaptación de una cuarteta incluida en los *Discursos morales sobre el engaño de la vida, y desengaño de la muerte* de D. Dionysio Martínez Pacheco, 1761. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 47. Juicio Universal, grabado extraído del libro de Sebastián Izquierdo, *La Práctica de los Ejercicios Espirituales de nuestro Padre San Ignacio* (1724). Foto: Gustavo Curiel.

Fig. 48. Juicio Final, lámina del *Políptico*. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 49. Emblema 11 *Cordis Contritio*, Libro II, Lección XI, perteneciente al *Schola Cordis*, de Benedicto Van Haeften.

Fig. 50. Emblema 12 *Cordis Humiliatio*, Libro II, Lección XII, perteneciente al *Schola Cordis*, de Benedicto Van Haeften.

Fig. 51. Escenas adaptadas de los emblemas 11 y 12 del *Schola Cordis*. Detalle. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 52. Detalle de emblema en lámina de calavera sobre sepulcro. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE, UNAM.

Fig. 53. Emblema 34: *Cordis vulneratio*, Libro III, Lección XIV, perteneciente al *Schola Cordis*, de Benedicto Van Haeften.

Fig. 54. Emblema 50: *Dedicatio cordis*, Libro IV, Lección XI, perteneciente al *Schola Cordis*, de Benedicto Van Haeften.

Fig. 55. Emblema 47: *Compunctio cordis clavo timoris Dei*, Libro IV, Lección VIII, perteneciente al *Schola Cordis*, de Benedicto Van Haeften.

Fig. 56. Emblema 5: *Cordis durities*, Libro II, Lección V, perteneciente al *Schola Cordis*, de Benedicto Van Haeften.

Figs. 49, 50 y 56 extraídas de: <http://goo.gl/rmFdx>

Figs. 53, 54 y 55 extraídas de: <http://goo.gl/OTTh14>

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón Cedillo, Roberto, Armida Alonso, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.

Alejos Grau, Carmen-José, “El más allá en los Concilios Mexicanos del ciclo colonial, 1555-1771”, en Gisela von Wobeser y Enriqueta Vila Vilar (editoras), *Muerte y vida en el más allá. España y América, siglos XVI-XVIII*, México, UNAM, 2009, pp. 125-132.

Anónimo, *Arte de bien morir y Breve confesionario* (Zaragoza, Pablo Hurus: c. 1479-1484), Según el incunable de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Edición y estudio de Francisco Gago Jover, España, Medio Maravedí, 1999.

Ariés, Philippe, *El hombre ante la muerte*, España, Taurus Ediciones, Santillana, 1992.

Arroyo, Elsa, *Observaciones sobre la técnica de manufactura del Políptico de la muerte. Informe preliminar*, proporcionado por el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte (LDOA), Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Enero 2011 [inédito].

Báez-Rubí, Linda, “Vehículos de visión en la representación de lo sagrado”, Los límites del texto sagrado. *Tópicos del Seminario*, 22, Julio-diciembre, 2009, pp. 131-156. [on line]: <http://scielo.unam.mx/pdf/tods/n22/n22a6.pdf> [Consultado el 13/01/2013].

Baschet, Jérôme y Jean-Claude Schmitt (dirs.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Actes du 6e 'International Workshop on Medieval Societies', Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992), París, Le Léopard d'Or, 1996.

Baz Sánchez, Sara Gabriela, *Tipologías en la representación de la muerte en la pintura novohispana del siglo XVIII (Una aproximación fenomenológica a ejemplos comprendidos entre 1650 y 1862)*, tesis de licenciatura en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana, 1998.

Bialostocki, Jan, “Arte y Vanitas”, *Estilo e iconografía, Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral Editores, 1973.

Bolaños, (fray) Joaquín, *La portentosa vida de la Muerte*, edición crítica, introducción y notas de Blanca López de Mariscal, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1992.

Bosch de Centellas, Baltasar, *Prácticas de visitar a los enfermos, y ayudar a bien morir*, Madrid, en la imprenta de Ramón Ruíz, 1800.

Chilvers, Ian, *et al, Diccionario de Arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

Curiel, Gustavo, "Aproximación de un programa escatológico franciscano del siglo XVI", Beatriz de la Fuente (Coord.), Luise Noelle (ed.), *Arte Funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Vol. I, México, UNAM, 1987.

-----, *Tlalmanalco, Historia e iconología del conjunto conventual*, México, UNAM, 1988.

Díaz y de Ovando, Clementina, "La Poesía del padre Luis Felipe Neri de Alfaro", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. IV, Núm. 15, año 1947, pp. 51-98.

Diccionario Akal de Estética, Trad. Ismael Grasa, Madrid, Ediciones Akal, 1998.

Diccionario de Autoridades, Real Academia Española, Tomo VI, 1739. [on line]: <http://web.frl.es/DA.html> [Consultado en noviembre 2013].

Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, 2001. [on line]: <http://rae.es/recursos/diccionarios/drae>. [Consultado en noviembre 2013].

Díez de Rojas, Rosa, "El taller de conservación y restauración del Museo Nacional del Virreinato; instalación y desarrollo", *Tepozotlán Ayer y hoy: 30 Aniversario*, Museo Nacional del Virreinato, México, INAH, 1996.

Gabaldón, Araceli, Tomas Antelo, Carmen Vega y Miriam Bueso, "Un espacio para lo invisible", en *La Ciencia y el Arte*, Ciencias Experimentales y Conservación del Patrimonio Histórico, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Secretaría General Técnica, 2008, pp. 25-38.

Gallego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Aguilar, 1972.

Gilabert Hidalgo, Berta, *Las caras del Maligno, Nueva España, Siglos XVI al XVIII*, tesis de doctorado en Historia, México, UNAM, 2010.

Gombrich, Ernst H, *Los usos de las imágenes*, Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual, México, FCE, 2003.

González Hernando, Irene, "Las Vírgenes abrideras durante la baja Edad Media y su proyección posterior", en Rafael García Mahiques y Vicent Francesc Zuriaga (eds.), *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia Cultural*, Vol. I, España, Generalitat Valenciana, Universitat Internacional de Gandía, 2008, pp. 817-832. Disponible en: www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento21383.pdf [Consultado el 29/01/2013].

Haeften, Benedicto Van, *Escuela del Corazón, instrucción para que el corazón averso se convierta a Dios/* que escribió en latín el P. D. Benito Haefteno; y ha trad. el P. Fray Diego Mecoleta, Madrid, Imprenta Real, por Joseph Rodríguez de Escobar, 1720.

-----, *Escuela del Corazón*, traducida por Fr. Diego de Mecoleta, de la misma orden, Tomo I. (Contiene los libros I y II), ilustrada con 55 láminas. Con licencia en Madrid, por D. Blas Román, 1791. Disponible en: <http://goo.gl/rmFdx> [Consultado el 25/04/2013].

-----, *Escuela del Corazón*, traducida por Fr. Diego de Mecoleta, de la misma orden, Tomo II. (Contiene los libros III y IV), ilustrada con 55 láminas. Con licencia en Madrid, por D. Blas Román, 1791. Disponible en: <http://goo.gl/OTTh14> [Consultado el 25/04/2013].

-----, *Schola Cordis, sive, Aversi a Deo cordis ad eundem reductio, et instructio*, Antuerpiae, Apud Viduam et Filium Ioan, Bapt, Verduseen, 1699. (Amberes).

Hall, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, España, Alianza Editorial, 1987.

Herrera, Arnulfo, *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval Zapata*, México, UNAM, IIE, 1996.

Hidalgo Sánchez, Santiago, “Función, composición, modelo y tema: el tímpano de la dormición en el claustro de Pamplona”, *Anales de Historia del Arte*, 2010, Vol. Extraordinario, 247-257. Disponible en: <http://goo.gl/8j5nIx> [Consultado el 14/01/2013].

Izquierdo, Sebastián, *La práctica de los Ejercicios Espirituales de nuestro Padre San Ignacio*, Roma, por el Martii, 1724.

-----, *Práctica de los Ejercicios Espirituales de N. Padre S. Ignacio*, Roma, Por el Varese, 1675. Disponible en: <http://goo.gl/ufZEV> [Consultado en noviembre 2013].

Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España, México, Museo Nacional de Arte, 1994.

Koozin, Kristine, *The Vanitas Still Lifes of Harmen Steenwyck: Metamorphic Realism*, USA, Edwin Mellen Press, 1990, Extraído de: <http://goo.gl/oFEJbZ>. [Consultado en marzo 2013].

La Biblia Latinoamérica, Edición Pastoral, España, Editorial Verbo Divino, 1993.

Lugo Olín, María Concepción, *Una literatura para salvar el alma. Nacimiento y ocaso del género. 1600-1760*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001.

Luque Alcaide, Elisa, “Debates doctrinales en el IV Concilio Provincial Mexicano (1771)”, *Historia Mexicana*, Vol. 55, No. 1 (jul.-sep. 2005), Publicado por El Colegio de México, 2005, pp. 5-66, (p. 42). Disponible en: <http://goo.gl/MhZS13> [Consultado el 24/10/2013].

Manrique, Jorge Alberto, “La muerte en la Colonia”, *La muerte. Expresiones mexicanas de un enigma*. México, Museo Universitario, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1975, pp. 43-44.

Maquívar, Ma. del Consuelo, “La pintura alegórica barroca”, *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, México, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1992.

Martí Cotarelo, Mónica, *Obras notables del Museo Nacional del Virreinato*, México, Círculo de Arte, CONACULTA, 2003.

-----, “Los orígenes de las colecciones del MNV”, *Boletín del Museo Nacional del Virreinato*, Tepetzotlán, Estado de México, noviembre 1988, núm. 16, pp. 10-12.

Martínez Gil, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, España, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

Martínez Pacheco, Dionysio, *Discursos morales sobre el engaño de la vida, y desengaño de la muerte*, Ciudad de México, por D. Christoval, y D. Phelipe de Zuñiga y Ontiveros, En la calle de la Palma, Año de 1761.

Morera y González, Jaime, *Pinturas Coloniales de Ánimas del Purgatorio. Iconografía de una creencia*, México, UNAM, 2001.

Obregón, Gonzalo, “Representación de la muerte en el arte colonial”, en *Artes de México*, 145, México, 1971, pp. 37-39.

Ochoa y Arín, Tomás Cayetano de, *Relox en modo de despertador, para el alma dormida en la culpa, señalándole las doce horas de su ser, para el arreglamiento a la perfección, en vista del poder inmenso de Dios: su naturaleza divina, y humana, su soberanía, y nuestra miseria*, México, por D. Christoval de Zuñiga y Ontiveros, en la calle de la Palma, 1761.

Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, España, Alianza Editorial, 1995.

Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato, México, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1992.

Prown, Jules David, “The Truth of Material Culture: History or Fiction?,” en Steven Lubar (ed.), *History from Things. Essays on Material Culture*, USA, Smithsonian Institution Press Washington and London, 1993, pp. 1-19.

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.

Rubio Huertas, Erandi, *Políptico de la muerte: una lectura de la representación barroca de la muerte, a partir de la doctrina católica, durante el siglo XVIII novohispano*”, tesis de licenciatura en Historia, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), 2005.

Ruiz Gomar, Rogelio, “La pintura de retrato en la Nueva España”, *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, México, Museo Poblano de Arte Virreinal, Puebla de los Ángeles, octubre 1999 – febrero 2000.

Rybczynski, Witold, “The Biggest Little Invention”, *One Good Turn: A Natural History of the Screwdriver and the Screw*, New York, Scribner, 2005, pp. 69-86.

Sánchez - Camargo, Manuel, *La muerte y la pintura española*, Madrid, Editora Nacional, 1954.

Santiago Silva, José de, *Atotonilco, Alfaro y Pocasangre*, México, Ediciones La Rana, 1996.

----- *Atotonilco, Alfaro y Pocasangre*, México, Ediciones La Rana, 2004.

Scalabroni, Luisa, “*Vanitas*” *Fisionomia di un tema pittorico*, Torino, Edizioni dell’ Orso, 1999.

Schmitt, Jean-Claude, “El historiador y las imágenes”, *Relaciones*, 77, invierno 1999, Vol. XX, pp. 16-47. Disponible en: <http://www.colmich.edu.mx/files/relaciones/077/pdf/JeanClaudeSchmitt.pdf> [Consultado el 14/06/2012].

Sebastián, Santiago, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, Alianza Editorial, 1989 (1981 1ª. ed.).

-----, *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1990.

-----, *Iconografía e iconología del Arte Novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992.

Soto, Alberto, *Reina y Soberana. Una historia sobre la muerte en el México del siglo XVIII*, México, UNAM, Coordinación de Estudios de Posgrado, 2010.

Stoichita, Víctor I., *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, España, Ediciones del Serbal, 2000.

Stukenbrock, Christiane y Bárbara Töpper, *1000 obras maestras de la pintura europea del siglo XIII al XIX*, Barcelona, Könemann, 2005.

Tepetzotlán Ayer y hoy: 30 Aniversario, Museo Nacional del Virreinato, México, INAH, 1996.

Toussaint, Manuel, *Arte Colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

Vargas Lugo, Elisa, “En torno a la pintura de retrato civil en la Nueva España”, *El retrato civil en la Nueva España*, México, D.F., Museo de San Carlos, 1992, pp. 43-49.

Visiones Apocalípticas. Cambio y regeneración. Siglos XVI al XX, México, Museo Nacional del Virreinato, CONACULTA-INAH, 2000.

Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis, *Vanitas: Retórica visual de la mirada*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2011. Disponible en: <http://goo.gl/hPiOu6> [Consultado el 19/11/2013].

Westermann, Mariët (ed.), *Anthropologies of Art*, [Clark Conference, 2003], The United States of America, Clark Studies in the Visual Arts, 2005.

Wobeser, Gisela Von, *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*, México, UNAM, Jus, 2011.

ANEXO I

SIGNOS Y SÍMBOLOS DEL POLÍPTICO TRATADOS EN OTROS ESTUDIOS

LÁMINA 1. ESQUELETO CON GUADAÑA (anverso)

	G.O.	S.S.	T.S.	S.G.B.	E.R.H.
Esqueleto con guadaña y vela	*	*	**	*	**
Ojo dentro del triángulo	*	*			**
Querubín sobre filacteria	*	*			**
Reloj de arena y reloj solar	*	*			**
Calavera con bonete y tibias cruzadas sobre libro	*	*/**			**
Ojos llorando sangre, boca cerrada con candado, oreja y lengua atravesada por flechas	*	*/**	**	**	**
Ventana con telaraña	*	*			*
Brazo con armadura y cuchillo	*		*		**
Rosa encima del corazón	*	*			**
Corazón en llamas y flechado, con cráneo adentro	*	*			**
Mundo con diversos objetos (violín, trompeta, monedas de oro y plata, corona y mitra)	*	*	*	*	**

LÁMINA 2. CALAVERA SOBRE SEPULCRO

	G.O.	S.S.	T.S.	S.G.B.	E.R.H.
Calavera gigante sobre sepulcro	*	*		*	**
Vela apagada y vela encendida	*	*		*	**
Sombra humana bajo el cráneo	*				*
Pequeño esqueleto yacente	*	*			**
Cuaderno de música y fuelle	*				*
Emblema con ramo de flores	*	*			*
Emblema con corazón, martillo y arco con flecha	*	*/**			*
Calavera pequeña con serpiente y espigas	*	*			**
Pequeño ataúd					*
Calavera pequeña coronada con flores	*	*			**
Recipiente arriba de calavera con flores					*

LÁMINA 3. RELOJ DE LAS PARCAS (Contratapa)

	G.O.	S.S.	T.S.	S.G.B.	E.R.H.
Reloj con parcas	*	*	*	*	**
Barco navegando	*	*	*		**
Sol (en escena del reloj) y mar tranquilo					**

Brazos armados con espada y rama de oliva	*	*	*		
Árbol y diablillos revoloteando atrás	*	*	*		*
Mujeres sentadas sobre escorpión y león	*	*	*		*
Gallo, grillete y anteojos (sólo mención)	*	*			*
Clérigo sentado sobre la boca de un pozo	*	**	*	**	**
Espejo-calavera	*	*	*	*	**
Parihuela	*	*		*	**
Hidra de siete cabezas		*			**
Lápida sepulcral	*				*

LÁMINA 4. JUICIO FINAL Y ACTOS DE CONTRICIÓN

	G.O.	S.S.	T.S.	S.G.B.	E.R.H.
Composición del Juicio Final	*	*		*	**
Jesucristo sentado sobre arcoíris	*	*		*	*
Cohorte celestial	*	*			*
San Juan Evangelista y Moisés	*	*		*	**
Arcángel San Miguel con balanza	*			*	*
Ánimas del purgatorio y ángel rescatando a una	*			**	**
Muertos saliendo de sus tumbas	*	*		*	*
Diablillos y almas condenadas, en el infierno	*	*		**	**
Clérigo de rodillas flagelándose	*	*		*	**
Demonio disfrazado tras del clérigo	*	*		**	**
Emblema con clérigo macerando su corazón	*	*/**			*
Emblema con clérigo viendo su corazón prensado	*	*/**			*

LÁMINA 5. AGONIZANTE EN SU LECHO

	G.O.	S.S.	T.S.	S.G.B.	E.R.H.
Agonizante acostado sobre la cama	*	*		*	**
Ángel detrás de la cabecera	*				*
Demonio bajo la cama	*	*		*	*
Monje franciscano	*				**
Clérigo con hisopo y libro	*				**
Clérigo principal arrodillado con libro	*			*	**
Mujeres llorando al pie de la cama	*				*
Esqueleto con arco y flecha	*	*		*	*
Emblema con flor de lis sobre libro		*			*
Emblema con cruz y corazón en el centro		*			*

LÁMINA 6. RETRATO DE LA MUJER

	G.O.	S.S.	T.S.	S.G.B.	E.R.H.
Imagen de la mujer	*	*		**	**
Facciones del rostro	*				
Joyas	*	*			
Cortinaje	*				

AUTORES:

Gonzalo Obregón (G.O.)

Santiago Sebastián (S.S.)

Teresa Suárez (T.S.) [*Juegos de Ingenio y agudeza.*]

Sara Gabriela Baz (S.G.B.)

Erandi Rubio Huertas (E.R.H.)

(*) Descripción, mención o breve análisis.

(**) Análisis más amplio, interpretación o aportación de información nueva.