



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA ESCULTURA DE ORANTES:

Naturaleza simbólica y procesos de *activación* de las efigies funerarias de los benefactores novohispanos (siglos XVI-XVIII)

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

José Alejandro Vega Torres

TUTORA PRINCIPAL

Dra. Mónica Pulido Echeveste

ENES Morelia-UNAM

TUTORES

Dra. Didanwy Davina Kent Trejo

FFyL-UNAM

Dr. José Luis Pérez Flores

UASLP

Dr. Sergi Doménech García

Universidad de Valencia

Dr. Víctor Minguez Cornelles

Universitat Jaume I

CIUDAD DE MEXICO, Octubre, 2021.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Yo no muero, entro a la vida

(Santa Teresita de Lisieux)

A la memoria de Irma Elsa
Torres Estrada (1944-2020). Amiga,
compañera, maestra, aliada de mis
guerras y luchas;
pero sobre todo, mi madre en
esta vida y más allá de la eternidad.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer profundamente a la Dra. Mónica Pulido Echeveste, por su entusiasmo, por su paciencia; pero sobre todo, por creer en que esta investigación valía la pena retomarse. También agradezco al Dr. José Luis Pérez Flores por su apoyo incondicional, profesionalismo y por la amistad que nos ha unido desde hace mucho. A la Dra. Didanwy Davina Kent reconozco el esfuerzo por leer este texto, por sus comentarios y palabras de aliento. Una mención especial debo hacer al Dr. Víctor Mínguez Cornelles y al Dr. Sergi Domenech por sus atinadas observaciones.

Una mención especial le debo al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT); institución quien me otorgara una beca para desarrollar de la mejor manera la presente investigación. Así mismo, debo reconocer al Instituto de Investigaciones Estéticas, perteneciente a nuestra máxima casa de estudios, la UNAM, que por medio de su Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, pude completar favorablemente mis indagaciones. También quiero agradecer el apoyo que me brindó el programa PAEP de la UNAM .

Otras menciones especiales debo hacer de aquellas personas que, en distintos recintos museográficos, me otorgaron todas las facilidades para que mi investigación pudiera seguir desarrollándose. Agradezco muy especialmente a la arquitecta Claudia Reyes, quien amablemente me abrió las puertas del Museo de Santa Mónica, Puebla, para que pudiera acceder a una de las piezas que el museo resguarda. Así mismo, debo agradecer a la arquitecta María Fernanda Malpica, quien fuera jefa de colecciones del Museo de Santa Mónica, por darme también amplias facilidades para el acceso al acervo del mismo recinto. Una mención muy entrañable debo a María del Consuelo Ángel Navarro (†), quien también fungiera como jefa de colecciones del mismo museo hasta el año 2017. La muerte te arrancó de este mundo siendo aún una jovencita; sin embargo, mi recuerdo y enorme agradecimiento por el apoyo que me diste nunca lo he de olvidar. Esta tesis también está dedicada a ti.

Así mismo, quiero expresar mi gratitud a la restauradora Ana San Vicente Charles, quien me permitiera acceder a las esculturas orantes resguardadas en el Museo Nacional de las Intervenciones-INAH; así como su asesoramiento sobre las técnicas de elaboración implementadas en estas piezas.

Otra mención y agradecimiento muy especial quiero hacer a la comunidad del Museo Universitario “Casa de los Muñecos”, perteneciente a la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. En especial quiero mencionar a la Lic. Elsa Hernández Martínez, directora de este recinto museográfico, quien me permitiera acceder tanto a la pintura como a la escultura de don Melchor de Covarrubias. Así mismo, quiero agradecer a la historiadora del arte, Amparo Olmos, las facilidades para poder registrar las piezas mencionadas.

Debo mencionar de manera muy calurosa y especial a diversas personas que fueron en mi camino de vida; alumnos y compañeros de clases. Hoy son admirables profesionales de la Historia del Arte a quienes admiro y respeto profundamente. En primer lugar, debo reconocer con profunda admiración al Dr. Alejandro Andrade, quien me proporcionara el conocimiento sobre el testamento de Melchor de Covarrubias. Sabes querido tocayo que te respeto profundamente y que hay mucho que aprender de ti. También quiero hacer una mención muy especial a la Mtra. Montserrat Báez, jefa de colecciones del Museo de Arte e Historia de Guanajuato, quien me diera noticia de la efigie de fray Antonio Alcalde. Agradezco sinceramente la ayuda e interés en mi trabajo, pero sobre todo, tu invaluable amistad. Debo agradecer profundamente a mi querida amiga, la Mtra. Karina Lisette Flores, quien me apoyara con verdadera destreza en las transcripciones paleográficas de diversos documentos. En algún momento fui tu maestro y hoy puedo decir que la alumna ha superado al maestro. Me enorgullece saber que tú serás una importante figura en el estudio de la Historia del Arte. A mi querida amiga, la Dra. Denise Fallena, mi más profundo cariño por tu amistad, consejo y compañía en tiempos de profunda oscuridad.

Debo también agradecer a las diversas comunidades parroquiales y religiosas que me permitieron acceder a tan sagrados recintos tenidos por ellos. Mi estimación y respeto son para las comunidades siguientes: Parroquia de la Santísima Trinidad, Puebla; iglesia de Santa Mónica, Puebla; templo de la Compañía de Jesús, Puebla; Parroquia de San Mateo Huichapan, Hidalgo; Santo desierto de Tenancingo, Estado de México; Oratorio de San

Felipe Neri en San Miguel de Allende, Guanajuato. En especial agradezco al padre Antonio, quien me permitiera ver las efigies del matrimonio de La Canal.

Por último, no quisiera dejar de agradecer y reconocer la admirable labor de otras instituciones y archivos que, estoy seguro, han facilitado en mucho la investigación de otros estudiosos y de un servidor. Por este medio, quiero destacar la labor de el Archivo General de Indias, de la Biblioteca Nacional de España, de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Debido a su generosidad en compartir digitalmente la memoria histórica impresa en diversos documentos, mi investigación fue enriquecida y agilizada. Así mismo debo reconocer la misma generosidad para con la Biblioteca de la Universidad Autónoma de Nuevo León, cuya plataforma digital también me permitió un acceso expedito a documentos valiosos en estos tiempos de pandemia.

Dedico este trabajo a mi querida maestra Elena Isabel Estrada de Gerlero (†) a quien considero inspiración y ejemplo. A Irma, mi hermanita y compañera de aventuras. Finalmente, dedico este esfuerzo a México, mi patria esforzada, de mujeres y hombres generosos. A todos ustedes, ¡muchas gracias!

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPITULO I. CORPUS DE ESCULTURAS ORANTES	18
1. LA TRADICIÓN REGIA	18
1.1. Escultura orante de Felipe II (†13 de septiembre de 1598). Templo de Santo Domingo de México	27
1.2. Escultura de Felipe IV (†17 de septiembre de 1665). Catedral metropolitana, México	29
1.3. Efigies “al vivo”	30
2. LOS BENEFACTORES DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS	33
2.1. Escultura de Melchor de Covarrubias († 21 de mayo de 1592). Museo Universitario de la BUAP, Puebla	40
2.1.1. Algunos datos sobre la vida de Melchor de Covarrubias	43
2.2. Sepulcro de Alonso de Villaseca († 8 de septiembre de 1580)	49
2.2.1. Algunos datos sobre la vida de Alonso de Villaseca	51
2.2.2. Reconstrucción hipotética de la tumba de Alonso de Villaseca	57
2.3. Escultura de Pedro Ruiz de Ahumada († ca. 1602). Ex colegio de San Javier, Tepotzotlán	59
2.3.1. Algunos datos sobre la vida de Pedro Ruiz de Ahumada	62
3. MATRIMONIOS BENEFACTORES	66
3.1. Esculturas orantes de don Vicente Zaldívar y doña Anna Bañuelos. Templo de la Compañía de Jesús, Zacatecas	69
3.2. Escultura orante de Melchor de Cuéllar. Santo Desierto de Tenancingo, Estado de México (†1633)	73
3.2.1. Algunos datos sobre la vida y obra de Melchor de Cuéllar	74
3.3. Los sepulcros de Inés de Velasco (†1599-1600) y Diego Caballero (†¿1644?). Patronos del convento de Santa Inés, Ciudad de México	81
3.4. Sepulcro de María de Gálvez y Juan Fernández del Río Frío (†1642). Ex convento de san Lorenzo, México	91
3.4.1. Algunos datos sobre la vida y obra de Juan Fernández del Río	93

3.5. Esculturas de don Diego del Castillo († 1678) y doña Elena de la Cruz (¿?). Ex convento de Churubusco. Ciudad de México	98
3.5.1. Algunos datos sobre la vida de Diego del Castillo	101
3.6. Escultura de José Retes Lagarche (†29 de octubre de 1685) y su familia. Templo de San Bernardo, Ciudad de México	104
3.6.1. Algunos datos sobre José de Retes Ortiz y Lagarcha	105
3.7. Esculturas de personajes no identificados	109
3.7.1. ¿Diego de Agreda? ¿Diego Suárez de Peredo?	109
CAPÍTULO II. ESCULTURAS ORANTES DEL SIGLO XVIII	110
1. LA IMPRONTA POBLANA	110
1.1. Escultura de Diego Ortiz de Largache (†¿?). Templo de capuchinas, Puebla	114
1.2. Escultura de Sor María de la Cruz († ca. 1600). Museo de arte religioso del ex convento de Santa Mónica	116
1.2.1. Algunos datos sobre la vida de María de la Cruz	118
1.3. Escultura del obispo Diego Osorio de Escobar y Llamas († 1673). Templo de la Santísima Trinidad, Puebla	120
1.3.1. Algunos datos sobre la vida de Diego Osorio Escobar y Llamas	123
1.4. Escultura de Manuel Fernández de Santa Cruz (†1 de febrero de 1699). Templo de agustinas recolectas de Santa Mónica, Puebla	126
1.4.1. Algunos datos sobre la vida y obra de Manuel Fernández de Santa Cruz	127
1.5. Escultura de Jorge Cerón Zapata (†¿?). Templo de agustinas recolectas de Santa Mónica, Puebla	132
1.5.1. Algunos datos sobre Jorge Zerón Zapata	134
2. LAS CAPILLAS FAMILIARES	135
2.1. Escultura de Buenaventura Medina Picazo (†3 de septiembre de 1731). Capilla de la Purísima Concepción, ex convento de Regina Coeli, México	139
2.1.1. Algunos datos sobre la vida y obra de Buenaventura Medina y Picazo	141
2.2. Esculturas de Tomás de la Canal (†15 de abril de 1749) y María de Hervas y Flores (†12 de abril de 1749). Capilla de Nuestra Señora de Loreto, Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende	149
2.2.1. Algunos datos sobre la vida y obra de Tomás de la Canal y su familia	152

3. LOS CAPITANES DEL SEPTENTRIÓN	155
3.1. Escultura orante del capitán Manuel González (†15 de octubre de 1750). Templo de San Mateo Apóstol, Huichapan, Hidalgo	157
3.1.1. Algunos datos de la vida y obra del capitán Manuel González	159
3.2. Escultura de Nicolás Fernando de Torres (†1732). Templo del Carmen, San Luis Potosí	161
4. UN OBISPO ILUSTRADO	167
4.1. Escultura orante de fray Antonio Alcalde (†7 de agosto de 1792). Museo Regional de Guadalajara	170
4.1.1. Algunos datos sobre la vida y obra de fray Antonio Alcalde	171
CAPITULO III. SUSTITUIR AL CADÁVER. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE UN SEGUNDO CUERPO EN EL IMAGINARIO CULTURAL	174
1. TRADICIONES FUNERARIAS DE LA REPRESENTACIÓN. LAS IMÁGENES DE LA ANTIGÜEDAD	177
1.1. Las imágenes de la antigüedad	177
1.1.1. Orar a perpetuidad. Los orantes de Mesopotamia	177
1.1.2. El <i>colossos</i> griego	180
1.1.3. Esculturas para el faraón	182
1.1.4. La presencia de los ancestros entre los etruscos	184
1.1.5. Las <i>imago maiorum</i> romanos	186
1.2. Imágenes de la Edad Media y la Edad Moderna	188
1.2.1. Los dos cuerpos del rey	188
1.2.2. Los <i>voti</i> . Imágenes de cera para agradecer	191
1.2.3. Entre lo votivo y lo funerario. El orante en la escultura flamenca	196
2. LA ESCULTURA FUNERARIA VIRREINAL DESDE SUS TÉRMINOS HISTÓRICOS	199
2.1. ¿Simulacro, estatua o efigie?	200
2.2. El orante ante lo divino. El espacio de ubicación como agencia	204
2.3. Diferencias de emplazamiento de tumbas y esculturas funerarias españolas. Artistas y proyectos	211
2.4. La escultura funeraria en los concilios mexicanos	214
2.4.1. Primer concilio provincial de 1555	215
2.4.2. Tercer concilio provincial de 1585	216

2.4.3. Cuarto concilio provincial de 1771	218
2.5. La agencia y activación de la escultura funeraria virreinal. El poder de la vista y la “viveza” de la imagen	220
2.6. La escultura funeraria como representación del alma y de un cuerpo glorioso	230
2.7. La “conexión con reserva” en la escultura funeraria	238
3. ACTITUDES ANTE LA MUERTE	240
3.1. La muerte como ejemplo edificante y evento deseable	240
3.2. La carrera de la salvación	243
3.3. Tradiciones funerarias	247
3.3.1. Segundas exequias	252
3.4. La Iglesia triunfante, purgante y militante	254
CONCLUSIONES	256
BIBLIOGRAFIA	264
INDICE DE ILUSTRACIONES	279

INTRODUCCIÓN

En el año 2005, cuando fui alumno en la clase de escultura virreinal a cargo de la Dra. María del Consuelo Maquívar, debía presentar un ensayo para acreditar la asignatura. En mi exploración bibliográfica, en busca de algún tema diferente que no cayese en el campo de la investigación tradicional sobre escultura religiosa, me encontré con un texto de Manuel Toussaint: “La escultura funeraria de la Nueva España”.¹ Indagando más, me di cuenta de que este tópico tenía poco más de 70 años de haberse investigado y que, después de haber salido a la luz dicho artículo, se había publicado muy poco acerca del género. Mi interés por este tipo de escultura, tan peculiar y poco estudiado, me llevó a buscar en mi trabajo de campo algunos de los ejemplares que Toussaint registró en su momento, iniciando con la ciudad de México. En el avance de mis indagaciones y observaciones tempranas, me di cuenta de que estas esculturas conservaban ciertos patrones peculiares que el estudioso en su momento parecía no haber notado.

El tipo de escultura al que me refiero se denomina como orante. Según María Redondo Cantera, se conoce así a “la representación del difunto que aparece colocado de rodillas en su monumento sepulcral y que junta las manos en un gesto de oración”.² La definición requiere algunas precisiones para el ámbito de estudio. En efecto, se trata de individuos destacados de la sociedad novohispana –hombres y mujeres– que fueron representados arrodillados y en un acto de permanente de adoración y rezo.³ Sin embargo, no siempre veremos la postura de juntar las manos, sino también, veremos otras maneras de orar, como

¹ Manuel Toussaint, “Escultura funeraria en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 11 (1944).

² María Redondo Cantera, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía* (Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección de Bellas Artes y Archivos, 1987), 12.

³ Existieron también otro tipo de piezas de arte funerario como, por ejemplo, los túmulos funerarios o bien simples lápidas de diversos materiales. En cuanto a las lápidas, se han conservado pocos ejemplares, como la catalogada por Manuel Toussaint en el Museo Regional Potosino en los años cuarenta. La lápida perteneció al panteón potosino del barrio de San Juan de Guadalupe; representa a un monje franciscano recostado, el cual incluimos en el corpus de este texto.

cruzar los brazos al pecho. Tampoco se ubican, en la mayoría de las veces, sobre sepulcros. Lo frecuente fue que se les colocara en nichos, más o menos ornamentados, en los presbiterios. Los restos podían o no estar enterrados bajo la escultura, como señalan algunas lápidas. Con frecuencia, las esculturas se colocaron durante la celebración de segundas exequias, una vez que el templo favorecido por el patrono se había concluido.⁴

Cabe destacar que nuestro corpus escultórico es pequeño, contamos con apenas trece piezas existentes. Sin embargo, también he considerado dentro de este estudio a las piezas desaparecidas, con las que el corpus se eleva a un total de treinta obras.⁵ Entre los representados, se cuentan tanto monarcas y obispos, como numerosos laicos; del total, veintidos son hombres y siete mujeres. Todos ellos se ganaron el privilegio de ser representados por haber sido patronos de las fundaciones. El marco temporal en que podemos fecharlas va de inicios del siglo XVII, con una mayoría de obras situadas en el siglo XVIII. El grueso principal de las obras se ubican en la ciudad de México, pero la práctica de erigir efigies de los benefactores se extendió también a la ciudad de Puebla y, en menor número, a Tepetzotlán, Zacatecas, San Luis Potosí, Huichapan, San Miguel de Allende y Guadalajara. En cuanto a sus procedencias, las más antiguas son las dedicadas a los benefactores de la Compañía de Jesús, aunque he considerado los antecedentes de las esculturas de los túmulos funerarios reales. A lo largo de los siglos XVII y XVIII, otras órdenes como los carmelitas, los dieguinos y los oratorianos, el clero secular y las órdenes monásticas femeninas, como las concepcionistas, jerónimas, capuchinas y agustinas recoletas, también concedieron a sus patronos el privilegio de construir sepulturas que incluían esculturas orantes.

En cuanto a su tratamiento y técnica, la mayoría de las piezas son esculturas de madera tallada y policromada. Vemos en algunos casos la aplicación de labores de dorado y esgrafinado, pero sin que se complete con el punzonado o bien, simplemente se decoró con pintura al óleo. No encontramos, por lo tanto, las ricas labores de estofado que suelen caracterizar la imaginería sagrada, aunque en un sentido amplio, la técnica de manufactura es la misma. Si los

⁴ Esta diferencia tiene su origen en la prohibición de sepulcros elevados.

⁵ En la tabla que se presenta, se encuentran consignadas 29 obras, pero si es verdad que Melchor de Covarrubias contó con dos efigies, entonces la cifra se elevaría a 30.

comparamos con los grandes bultos estofados de santos y vírgenes conocidas, la escultura funeraria pareciera ser acabada, a propósito, con mayor modestia. Más que una falta, esta diferencia puede hablarnos de la propia personalidad de este tipo de escultura de Nueva España, pues es precisamente la humildad y sobriedad con la que, tanto material como técnicamente están hechas estas esculturas, lo que se buscaba subrayar. Esto mismo, puede darnos una lectura sobre sus valores culturales y simbólicos.

Estado de la cuestión y justificación del estudio

Han pasado ya cien años de las primeras menciones que Manuel Romero de Terreros hizo sobre el tema. En su trabajo *Arte Colonial*, publicado en 1921, calificó a la escultura funeraria como “pobrísimas”, refiriéndose a que, desde entonces, los ejemplares de las mismas eran contados. Su texto es muy breve y las anotaciones que realiza, así como los casos escultóricos que identifica también fueron muy pocos en el momento en el que se escribió su disertación. Un aspecto importante que anota el autor es la semejanza entre las esculturas orantes y los retratos en lienzo que se disponían cerca de los restos mortales del difunto y que eran más numerosos: “Casi todos los sepulcros, pues, se cubrían con lápidas más o menos historiadas; y era costumbre general colocar en la pared, arriba de las tumbas respectivas, los retratos al óleo de los magnates allí enterrados”.⁶ En su momento, Romero de Terreros no estaba al tanto de los documentos que hablan de la prohibición de sepulcros suntuosos, dando como explicación que la escasez de la escultura funeraria era subsanada por este tipo de pinturas: “Por lo expuesto se comprenderá la escasez que hubo en la Nueva España de esculturas funerarias tan en boga en Europa, sobre todo en España, desde el siglo XIII”.⁷

El estudio que considero fundamental para el análisis de este tipo de piezas es el realizado por Manuel Toussaint en 1944, titulado “La escultura funeraria en la Nueva España”. Dicho artículo, publicado en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, constituye, hasta ahora, el único estudio dedicado exclusivamente a estas obras. Gracias a su autor se incrementó el número de esculturas que se conocían y también se documentaron aquellas que

⁶ Manuel Romero Terreros, *Arte Colonial* (México: Librería Robredo, 1921), 66.

⁷ Romero de Terreros, *Arte Colonial*, 66.

desaparecieron. De la relación de donantes y sepulcros en territorio nacional que realizó Toussaint, la gran mayoría aún se conservan. Debo agregar que, si bien este es el origen para el estudio de estos materiales, el uso del aparato crítico que se muestra en el artículo no fue referido en el cuerpo del texto de manera rigurosa. Ante esto, me di a la tarea de consultar en lo posible los materiales originales, de donde he podido obtener datos muy valiosos, incluso de algunos sepulcros que apenas se habían mencionado en el texto de Toussaint.

A diferencia de Romero de Terreros, Toussaint consideró que estas esculturas fueron abundantes en número: “La ciudad de México debe haber sido muy rica en estatuas funerarias pues se sabe de muchos patronos que fueron enterrados en los templos que habían edificado a su costa”.⁸ A la luz de mis observaciones, esta idea necesita matizarse porque, aunque en efecto muchas de estas piezas han desaparecido, no a todos los personajes importantes, ni a todos los benefactores de las órdenes se les fabricó una escultura. Algunos de ellos eligieron sepulcros más sobrios, como una lápida sencilla con su inscripción y su escudo de armas. No hay que olvidar que en el siglo XVII, incluso la comisión de un retrato podía interpretarse como un exceso de vanidad.

En 1954, Toussaint amplió en *La catedral y las iglesias de Puebla* su estudio sobre las esculturas poblanas que había mencionado en su texto de 1942. Entre las piezas mencionadas se encuentran las del obispo Escobar y Llamas, en la iglesia de la Santísima Trinidad; también la de Diego Lagarchi, en Capuchinas; las del obispo Fernández de Santa Cruz y la del capitán Cerón Zapata, ubicadas en Santa Mónica. Todas estas esculturas ya habían sido mencionadas por Echeverría y Veytia en su crónica sobre la historia de Puebla, que constituye su fuente primaria.⁹ A partir del análisis de este estudioso, poco o nada se ha escrito posteriormente.¹⁰ Existen menciones pobres de estas esculturas en catálogos que no profundizan mucho más

⁸ Toussaint, “Escultura funeraria en la Nueva España”: 45.

⁹ Manuel Toussaint, *La catedral y las iglesias de Puebla* (México: Editorial Porrúa, 1954), 138.

¹⁰ Anterior al artículo de Toussaint, Francisco de la Maza había escrito una monografía de San Miguel de Allende en 1939 en la que se menciona las efiges de los De la Canal que se encuentran en el Oratorio de San Felipe Neri en la misma población.

allá de constatar su existencia.¹¹ En general, el grueso de textos que se consultaron pocas veces hacen uso de fuentes primarias en donde se constate la historia de estas piezas y suelen retomar lo ya dicho por Toussaint. En este sentido, carecemos hasta aquí de nuevas ópticas de interpretación de dichas piezas.¹²

En su *Historia del Arte Hispanoamericano* (1987), Jorge Bernales Ballesteros dedicó algunas líneas a la escultura funeraria novohispana, comparando la producción americana con la producida en España.

La escultura funeraria es un capítulo de menor calidad tanto en España como en América durante el siglo XVII. Las reformas introducidas por la iglesia determinaron que disminuyese considerablemente esta actividad. Las pocas composiciones que restan en México reiteran la ya mencionada influencia de Montañés y, al igual que en Perú, se hicieron en madera policromada, como son los casos de las figuras de Pedro Ruiz de Ahumada, en Tepozotlán, don Melchor de Cuéllar, en Tenancingo, y la de Melchor de Covarrubias, en la Compañía de Puebla; todos estos personajes aparecen orantes, embutidos en arcos inscritos en los muros de los templos y de aspectos reposados, acordes con los conceptos estéticos del primer tercio de siglo. En cambio, la posterior escultura funeraria del capitán Jorge Cerón Zapata, en Santa Mónica de Puebla, adopta un tono declamatorio y de expresivo movimiento que, sin embargo, no fue seguido en realizaciones más tardías de este tipo de escultura. Esta obra es de avanzado el siglo XVII, pero anterior quizá, a las de Diego del Castillo (1683) y su mujer, doña Elena de la Cruz, ambos en el ex convento de Churubusco, que muestran el recogimiento tradicional de las figuras funerarias y carentes del insólito tono declamatorio de la estatua de Cerón Zapata.¹³

¹¹ Vid. Mariano Monterrosa Prado y Leticia Talavera Solórzano, *Catálogo de bienes muebles del ex convento de Santa Mónica de la ciudad de Puebla* (Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1991), 358. También *Guía de patrimonio religioso de la Ciudad de Puebla* (Puebla: UNESCO, Gobierno del Estado de Puebla, 2012), 209.

¹² Vid. Margarita Martínez Domínguez, *Para comprender el arte funerario* (México: Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 2005), 32. En esta obra, la autora reproduce ciertas ideas ya expresadas por Toussaint e incluso con algunos equívocos al considerar a la escultura orante como laudes o lápidas. También existe mi propio trabajo en que ya perfiló algunas de las ideas vertidas en esta investigación. Vid. José Alejandro Vega Torres, "Reflexión sobre algunos ejemplos de escultura funeraria colonial", *Graffylia* (2009).

¹³ Jorge Bernales Ballesteros, *Historia del arte Hispanoamericano. Siglos XVI a XVIII*, vol.2 (Madrid: Alhambra, 1987), 125.

Es de notar que el autor tiene como modelo de calidad las esculturas realizadas en mármol, probablemente en Italia, por lo que juzga las obras españolas como de menor nivel y a las novohispanas y peruanas por debajo, al utilizar como rasero la producción escultórica de Martínez Montañés.

Si bien los juicios depreciativos desde hace tiempo han empezado a ceder, la escultura de orantes fue tanto o más que la imaginería religiosa, etiquetada como poco lograda, sin mérito artístico alguno, tiltando su factura cuando menos de “populares”.¹⁴ Aunque recordemos que, por ejemplo, Diego Angulo Iñiguez hablaba ya de cierta inutilidad en seleccionar solo las piezas bien logradas, de primer orden que pudieran ser paradigmáticas.¹⁵ Me parece que, bajo nuestra óptica actual, no es el objetivo de la disciplina encontrar o justificar el mérito estético de estas obras, sino tratar de entenderlas bajo su propia personalidad y en concordancia con el pensamiento de la época que las produjo. Adelanto yo que, en mi opinión, la obra escultórica novohispana buscaba la eficacia de su mensaje para conmover, producir veneración o ser didácticas, funciones que ya la Dra. Patricia Díaz Cayeros ha comenzado a explicar en el caso de la escultura policroma de Puebla ¹⁶ y que, en lo teórico, coincide con los postulados de David Freedberg a los cuales recurre este estudio.¹⁷

Derroteros teórico-metodológicos

Pese a los pocos ejemplares que encontré resguardados aún en sus recintos originales, me percaté que estas esculturas compartían funciones particulares que iban más allá de las características físicas, técnicas o estilísticas de las piezas. Fue con la lectura de Aries Phillippe titulada *El hombre ante la muerte* que efectivamente encontré que entre las piezas de estudio pertenecientes al virreinato de la Nueva España podían existir algunos patrones semejantes a

¹⁴ Así caracteriza Abelardo Carrillo Gariel a la escultura en general. Abelardo Carrillo Gariel, *La imaginería popular novoespañola* (México: Ediciones mexicanas, 1950).

¹⁵ *Vid.* Diego Angulo Iñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano*, tomo II (Madrid: Salvat, 1950).

¹⁶ *Vid.* Irma Patricia Díaz Cayeros, “Tallas, estatuas e imágenes en los inventarios de la catedral de Puebla: apuntes hacia una geografía devocional”, en *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles* (México: UNAM-IIIE, Museo Amparo, 2012).

¹⁷ David Fredberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* (España: Cátedra, Grandes Temas, 1989)

los observados en la escultura funeraria europea.¹⁸ Pude discernir, gracias a ese texto, que al menos existía un sentido en la orientación espacial de las mismas. Debido a esto, consideré necesario ir en búsqueda de las otras esculturas que se mencionan en el texto de Toussaint y constatar si, efectivamente, se conservaba al menos un patrón contextual.

Posteriormente, mis observaciones me condujeron a la afirmación de que las imágenes ligadas a fenómenos funerarios deben reconocerse como un hecho artístico-antropológico indisoluble y es bajo este principal enfoque que se desarrolla la presente investigación. Esto me llevó, asimismo, a considerar a la escultura funeraria, tal como se plantea en este texto, como una serie de objetos destinados a funciones específicas y asociados a creencias particulares, enclavadas en la complejidad de la sociedad que las produjo, contempló y usó. Nuevamente, reconocí en mi objetivo de estudio imágenes de características intrincadas, pues a la par de ser elementos estéticos, son depositarias de valores simbólicos, políticos, espirituales, identitarios, económicos y artísticos de la sociedad que las produjo, dentro de un tiempo y espacios determinados.

Partí, al inicio de mi investigación, de la idea de hacer una indagación iconológica de acuerdo con el método propuesto por Erwin Panofsky en su libro *El significado de las artes visuales*.¹⁹ Su propuesta me parece pertinente como una base para comprender las obras de arte como parte de un complejo social que deriva de una manera de pensar, ya sea filosófica, política o religiosa, que constituye lo iconológico propiamente. Me interesó poder generar una interpretación simbólica tomando en cuenta el ambiente histórico-social en el que los objetos fueron creados. Si la cultura material en general es definida como aquellos objetos producidos en diferentes tiempos y espacios para su interacción con el mundo, ésta es producto también de los ricos y complejos principios subyacentes que genera cada sociedad. El objeto artístico no escapa tampoco a ello. Con principios subyacentes me refiero a lo que

¹⁸ Phillipe Ariés, *El hombre ante la muerte* (Madrid: Taurus Humanidades, 1985).

¹⁹ Erwin Panosky, *El significado de las artes visuales* (Buenos Aires: Infinito, 1970), 48.

Panofsky identifica como significado intrínseco: “La mentalidad básica de una nación, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica”.²⁰

Otro de mis planteamientos a considerar es que los objetos que hoy consideramos para su estudio artístico se han generado en contextos de uso muy diversos. Aquí planteo que ciertos elementos han sido manufacturados para fines de orden religioso y ceremonial. Esto no es privativo de las sociedades así consideradas no occidentales. Esta funcionalidad –que podríamos determinar como mágica o religiosa– también existió en las sociedades occidentales mucho antes del advenimiento de lo que Hans Belting llama la “era del arte”. Tanto Hans Belting como David Freedberg han desarrollado un estudio de la imagen más allá de los límites de la historia del arte. Dan importancia a la función de los objetos y buscan la respuesta de los receptores, traducida en múltiples actitudes ante los estímulos que éstos generan. De esta forma, me adhiero a la propuesta de la antropología de la imagen que estos estudiosos proponen. Además de ello, considero que disciplinas como la Antropología y la Historia del Arte han convergido ya en un punto común, que es el considerar a los objetos producidos por el hombre por su eficacia funcional-simbólica. Gabriel Cabello dice al respecto:

La obra vista aquí, ya no se mira como instrumento de un logro del espíritu, sino como un artefacto con su eficacia:

En efecto, la primera de las consecuencias que la introducción de cuestiones antropológicas en el dominio de la Historia del Arte trae consigo es justamente ésta: la de obligar al investigador a preguntarse por los efectos, por la eficacia de las obras, lo que implica al menos dos cosas: que, más allá del placer estético (o al menos de cierto modo de concebir el placer estético como “desinteresado”) las imágenes son objetos “agentes”, tanto en relación con el conocimiento como en relación con los afectos; y que, precisamente por la necesidad de dar

²⁰ Panofsky, *El significado de las artes visuales*. Esta idea es compartida por Clifford Geertz quien piensa que el arte se inserta y se entiende como un sistema cultural al incidir en ella múltiples aspectos de una sociedad que pueden explicar a ese artefacto que no necesariamente fue hecho para una “contemplación desinteresada”.

cuenta de su capacidad de agencia, toda reflexión sobre la imagen implica una reflexión sobre las prácticas en las que los objetos artísticos se insertan.²¹

En esta investigación quiero remarcar que, para mí, la escultura funeraria posee una función simbólica con base en los elementos contextuales que su época y artífices le dotaron como parte de la retórica propia que éstas expresan. Esta investigación va más allá de la respuesta simple de la “función mágica” que dichas efigies puedan darnos para, en cambio, conectarlas con el concepto warburiano de la “conexión con reserva”, como se verá adelante .

Ernst Gombrich, tiene razón cuando menciona en su libro *Arte e ilusión* que pese al transcurso de los milenios, diversas maneras de pensar y de usar los objetos han sobrevivido. Esto incluye el pensamiento mágico sobre los mismos:

Tal vez la lección psicológica más importante para el historiador es esta de la multiplicidad de estratos, la coexistencia pacífica, en el interior del hombre, de actitudes incompatibles. No ha existido una fase primitiva de la humanidad en la que todo fuera magia, nunca se produjo una evolución que borrara las fases anteriores. Lo que ocurre siempre es que instituciones y situaciones distintas favorecen y engendran diferentes enfoques, a los que tanto artistas como su público aprenden a acomodarse. Pero debajo de estas nuevas actitudes, o colocaciones mentales, las antiguas sobreviven y salen a la superficie en broma o en serio.²²

De esta forma, las obras ya no pueden entenderse sólo como logros de un alto progreso “espiritual” o técnico, sino que es necesario entender los valores extra estéticos inherentes a la obra del arte, como lo es la funcionalidad de los mismos en un determinado contexto de producción, pero también la eficacia de éstos para provocar en el espectador algún tipo de respuesta, pues estos son elaborados dentro de un sistema cultural de creencias y de una red social muy compleja. Entender o reducir al objeto artístico a su particular visión estética es

²¹ Gabriel Cabello, “Figura. Para acercar la Historia del Arte a la Antropología” en: *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen* 5: 1 (2003): 11.

²² Ernest. H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica* (Barcelona: Gustavo Gilli, 1979), 96. Queremos aclarar que en ningún sentido se ha querido interpretar a la escultura funeraria novohispana como objetos mágicos; simplemente anotamos que dicha función se encuentra en diversos sistemas de pensamiento cultural.

simplificarla y restarle su riqueza interpretativa. Al respecto Gombrich menciona que varios objetos se encuentran inmersos en un soporte ritualizado: “He intentado constantemente evidenciar que las imágenes tienen funciones que no son puramente estéticas, sino que tienen que ser instrumentalizadas y ritualizadas de manera que se relacionen o no con su estatus estético. Estas funciones se pasan por alto debido a nuestra carrera precipitada hacia la estésis”.²³

Quiero hacer énfasis en que actualmente, la historia del arte ha comenzado a mirar a sus objetos de estudio como parte de un sistema cultural que le da un ser, un para qué, un sentido y un significado que, aunque perdidos en su presente, se reconoce como una tarea importante el esclarecer estos aspectos, más allá de historiar la evolución, adaptación o cambios de una serie de imágenes. Me parece que la antropología de la imagen desarrollada por Belting y Freedberg es un enfoque que enriquece la interpretación de los objetos a historiar. Estos son parte de un sistema de creencias complejas, religiosas o filosóficas que satisfacen una necesidad material y espiritual.²⁴

En el intento de reconstruir la relación de estas obras dentro de su sistema cultural, me han sido de gran utilidad los conceptos que Alfred Gell aportó en su libro *Arte y Agencia*. Gell parte de que cualquier objeto es índice de algo que se quiere expresar y que éste se genera en medio de su relación con la sociedad que la produjo. Los objetos están hechos con cierta

²³ Gombrich, *Arte e ilusión*, 41.

²⁴De acuerdo a lo expuesto anteriormente retomamos las ideas de David Freedberg, quien propone en *El poder de las imágenes* que el estudio de las imágenes debería considerar a todo una serie de objetos que han sido usados de maneras diversas, las cuales fueron diseñadas para múltiples funciones, incluso esas funciones están dadas por su apariencia exterior. De esta forma, Freedberg se refiere a una serie de elementos creados para ser utilizados en medio de la ritualidad, de la esfera de lo religioso o para manipular y crear un efecto esperado por medio del uso de esos objetos: “Este libro (*El poder de las imágenes*) no trata de la historia del arte. Trata de las relaciones entre las imágenes y las personas a lo largo de la historia. Conscientemente, incluye en su esfera todas las imágenes, no sólo las consideradas artísticas”. David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* (Madrid: Cátedra, 2011), 11. El autor propone que se pueda distinguir entre objetos que se puedan definir por sus “supuestos poderes mágicos” y aquellos que han sido creados para su contemplación. Sin embargo, cree que también el arte de occidente han existido también objetos inmersos con dichos poderes que los estudiosos han querido dejar a un lado.

intencionalidad y son dotados de “agencia”, es decir, de ciertos elementos que ejercen sobre el espectador o “paciente” una respuesta:

Los objetos fundamentalmente constituyen “índices” de las relaciones sociales que los originaron. El trabajo de la antropología consiste en reconstruir esas relaciones de los objetos con su medio social, como si fueran personas dotadas de agencia (es decir, capaces de producir efectos o respuestas) en una cadena de agenciamientos. No importa tanto a la antropología reconstruir las propiedades estéticas de los objetos en cuestión (simetría, ritmo, brillo, textura, etc).²⁵

Si bien, no es nuestra intención explorar solamente las características físicas de estos objetos, si habrá que sumarlas en el “texto” que conforman su ubicación espacial y su relación con lo sagrado visto en el altar y ver el resultado de todo esto como parte de una “tecnología del encantamiento”. Este término acuñado por Gell nos dice que, “esta idea supone que el objeto de arte ejerce una seducción o encantamiento a través de la eficacia técnica requerida en su producción”.²⁶ Es así que, tanto Gell como Freedberg, esperan que el objeto produzca en el espectador o paciente una reacción como puede ser el espanto, la veneración o la calma.

Objetivos

Mis aportaciones al tema consideran la caracterización de la escultura funeraria virreinal, es decir, definir su personalidad y particularidades desde su propio discurso retórico. Es por ello que, aunque tenemos un corpus escultórico pequeño, podemos, al menos, tratar de entender los contextos particulares en los que estas imágenes fueron contratadas y colocadas en las iglesias. En los casos en los que las obras aún se conservan, quise empezar por las descripciones de las esculturas que tuve la oportunidad de constatar, así como de los espacios donde se encuentran. Sin embargo, he tratado de que la exposición del corpus no sea solamente un catálogo de piezas para después otorgar datos biográficos de los personajes efigiados con el mejor detalle que me fue posible.

²⁵ Alfred Gell, *Arte y Agencia. Una teoría antropológica* (Buenos Aires: SB, 2016), 25.

²⁶ Gell, *Arte y Agencia*, 26.

Es sabido que en las cortes europeas, especialmente la de Francia e Inglaterra, como lo refiere Ralph Gisey, fue usual la implementación de mascarillas mortuorias.²⁷ Estas tenían la finalidad de recoger “la esencia del rey difunto”, pues era necesario mantener el estricto parecido del personaje para elaborar un muñeco que sustituyera al cuerpo del monarca durante los oficios fúnebres. Me parece que esta preocupación mimética no operó en la escultura funeraria de la Nueva España; aquí el parecido absoluto no era –como en los retratos– de vital importancia, aunque si existía una preocupación por la individualización de los rasgos. Antes que la exactitud de la copia, se valora el privilegio social y espiritual que se daba al difunto y sus descendientes al presentarlo como vivo por medio del soporte físico de su efigie. Por lo anterior, formulo los siguientes cuestionamientos: ¿Cuál es entonces la personalidad y características propias de la escultura funeraria novohispana?, ¿por qué la mayoría de ellas se ubican en el presbiterio y por qué miran al altar mayor?

En cuanto a técnica y materialidad, existe una diferencia fundamental con las piezas españolas que son en su mayoría hechas en alabastro. No así en la Nueva España, donde se dio preferencia a la madera policromadas. Me interesa introducir algunas comparaciones entre la escultura novohispana y la producida en España, pero no solo para subrayar las diferencias en cuanto al uso de materiales más frecuentes y las técnicas de policromía de las piezas. Existen también diferencias en su ubicación e incluso lo que estas piezas pueden expresar dentro del contexto en donde éstas fueron puestas.²⁸ ¿Tienen estas diferencias una implicación simbólica? ¿habrá existido alguna intencionalidad deliberada al producir y ubicar estas piezas? De ser así, ¿qué nos dice sobre la naturaleza y la eficacia simbólica de las mismas?. Desde estas interrogantes, me he propuesto los siguientes objetivos:

1.- Definir la personalidad propia de la escultura orante novohispana en cuanto a su técnica, materialidad, policromía y las características de los rostros, los vestidos y la manera como se integran en los espacios donde se muestran. Esta comparación podría reafirmar los gustos y

²⁷ Ralph Gisey, *The royal funeral ceremony in Renaissance France* (Paris: Libraire E. Droz, 1960).

²⁸ Prácticamente todas las piezas registradas por Toussaint aún se conservan. Sin embargo, algunas de ellas han sido removidas de su contexto de depósito original para ingresar en los recintos de museos. El Archivo Fotográfico Manuel Toussaint tiene catalogadas la mayoría de las esculturas. Sin embargo, no hay datos de su ubicación espacial exacta. Algunas de las fotografías fueron tomadas entre los años setenta y noventa.

preferencias, tanto de los artistas de la Nueva España como de los patronos, para producir estos objetos con una identidad propia. Pues a pesar de ser piezas que se engloban dentro de los ritos funerarios regulados por la Iglesia y de la referencia que tuvieron los donantes novohispanos de los sepúlcros de las élites nobles de España, las soluciones pasaron por un conocimiento de lo que se hacían otras órdenes e iglesias en el virreinato.

2. Determinar la naturaleza o estatuto simbólico de estas imágenes. Si bien, a partir de la descripción formal es posible calificar a las esculturas del corpus como “orantes”, me interesa analizar las intencionalidades que existieron al generar este tipo de piezas. Al tratarse de retratos escultóricos, es evidente que las esculturas actuaron como sustitutos de los ausentes dentro de las iglesias a las que habían beneficiado. A través del análisis de los casos particulares y la información de los patronos de las órdenes regulares, así como de los vínculos con los familiares, intento explicar la manera como estas esculturas interactuaban como “presencias” dentro de sus sistemas culturales, así como los procesos de activación y ritualización en los que se vieron envueltas.

3. Definir a la escultura orante como objeto didáctico-religioso. En relación con el punto anterior, pienso que estas imágenes tuvieron la función de enseñar a los vivos, no sólo la personalidad prestigiosa del finado, sino que también mostraban a quien veía estas efigies los valores que encarnaba el finado, como pudieron ser la piedad, la fidelidad, etc. Finalmente, la muerte es un medio para inducir al fiel a una aspiración de lo divino. Estas esculturas encarnan precisamente esto. El finado, sustituido por una escultura que lo representa como si estuviera en vida, delante de lo sagrado, prefigura al espectador lo que le espera en la Jerusalén Celeste. De esta forma, la escultura también era capaz de transmitir su agencia sobre el espectador provocando en él una reacción extra a la de un ejercicio meramente estético.

Como hipótesis central de mi trabajo planteo que estos objetos funcionaban primordialmente como sustitutos de los cuerpos de los difuntos y que son medios o extensiones que les servirían, dentro de un imaginario cultural, para seguir en medio de su comunidad, recibiendo oraciones y también como partícipes del rito de la misa. Son también, de acuerdo al contexto

en las que fueron colocadas y orientadas, representaciones de estos individuos que están en el deseo anticipatorio del paraíso celestial. Así mismo, planteo que estas piezas están dotadas de agencia y que al ser ritualizadas (dotadas de vista, policromía, ubicación y orientación) estimulaban un tipo de respuesta en el espectador-paciente. Dicha respuesta, como lo veremos más adelante, se centra en la admiración y consuelo al percibir a estas imágenes como un doble de los finados. De esta forma, planteo que estas piezas recibieron un tipo de “activación”.

Partido expositivo

Los primeros dos capítulos presentan el corpus escultórico reunido. Como ya dije, he incluido tanto a las piezas existentes como aquellas que han desaparecido. Pese a la falta de información certera sobre el origen de algunas de las piezas, propongo un orden cronológico de las mismas, a la vez que he intentado formar algunas “familias” entre ellas a partir de características compartidas.

El primer capítulo, dedicado a las esculturas orantes del siglo XVII, inicia con la presentación de aquellas esculturas que se usaron en las exequias de Felipe II y Felipe IV. Por supuesto, la tradición regia marcó la pauta a imitar por los demás personajes de alta posición en la Nueva España a la hora de llevar a cabo sus propios funerales. Posteriormente, comento las piezas que estuvieron bajo el cobijo de los templos jesuitas, entre las que se encuentran las efigies de Melchor de Covarrubias, Alonso de Villaseca y Pedro Ruíz de Ahumada, las que creo son las más antiguas en su producción y, probablemente, las que introdujeron la práctica de incorporar en los templos las efigies de sus patronos. Así mismo, presentamos una serie de piezas que constituyen matrimonios de benefactores: Vicente Zaldivar y Anna Bañuelos; Melchor de Cuellar y Marina Aguilar Niño; Inés de Velasco y Diego Caballero; María de Gálvez y Juan Fernández del Río Frío; Diego del Castillo y Elena de la Cruz; José Retes Lagarche, María de Paz y Vera, su hija Teresa Francisca María de Guadalupe Retes y Vera, y su yerno, Domingo de Retes. Entre estos casos es posible analizar el entramado social y familiar de las donaciones, pues en numerosas ocasiones se vieron implicados descendientes y albaceas.

El segundo capítulo aborda a las esculturas que se pueden fechar hacia el siglo XVIII. En este apartado se incluyen a las piezas producidas en Puebla, como son las esculturas orantes de Diego Ortiz de Largache, Sor María de la Cruz, las de los obispos Diego Osorio de Escobar y Llamas y Manuel Fernández de Santa Cruz y la de Jorge Zerón Zapata. Continúan después aquellas esculturas de Buenaventura Medina Picazo, en la capilla de la Purísima Concepción de Regina Coeli y la del matrimonio de Tomás de la Canal y María de Hervas y Flores, en la capilla de Nuestra Señora de Loreto del oratorio de San Felipe Neri de San Miguel. En estas, se percibe un perfil distinto a las de los matrimonios, pues se conciben ya como capillas familiares, en las que se proyectan los privilegios de un linaje. Así mismo, se incluyen las imágenes que pertenecieron a dos capitanes del norte, Manuel González de Huichapan y Nicolás Fernando de Torres, de San Luis Potosí. Por último, cierra el caso de fray Antonio Alcalde, obispo de Guadalajara. En ambos capítulos también se proporcionan datos biográficos de los personajes e información referente a la construcción de las esculturas como un privilegio para reconocerlos como donantes de sus templos.

El tercer capítulo, titulado “Sustituir al cadáver. La construcción de la imagen de un segundo cuerpo en el imaginario cultural” propone una interpretación simbólica de estas imágenes. En dicho apartado, se hace un breve recorrido cultural con el fin de reconocer los usos de las imágenes funerarias como “segundos cuerpos” y las implicaciones simbólicas y religiosas de estas piezas. Posteriormente dedicamos un apartado a caracterizar a la escultura funeraria novohispana en sus propios términos dentro de la teoría del cuerpo doble. Destaco la particularidad de producir estas imágenes mostrando a los efigiados como “personas en vida” y el sentido iconográfico que esto tiene: mostrar al individuo en un cuerpo glorioso. Analizo, con este fin, el contexto arquitectónico en que estas figuras suelen ubicarse y su orientación espacial, generalmente viendo y orando hacia el altar. Por último, en la parte final de este tercer capítulo, bosquejo un marco histórico-religioso sobre la muerte en la Nueva España. Este marco nos sirve como referencia para poder contextualizar a esta piezas dentro del pensamiento y actitudes que los novohispanos tenían ante la muerte.

Fuentes

Uno de los principales problemas a los que me enfrenté, fue la escasa información sobre estas obras, pues en la mayor parte de los casos sólo se contaba con descripciones aisladas de las piezas y con los breves, aunque significativos, aportes históricos y documentales de Manuel Toussaint. Me parece que uno de los problemas que comparten estas efigies con los estudios de escultura religiosa es, precisamente, la falta de información documental sobre sus procesos de factura y, como ya lo ha planteado la Dra. Consuelo Maquívar, el casi total anonimato de sus autores.²⁹ Esto redundó en un desinterés que se ha traducido en el francamente escaso material escrito sobre este particular tema. Sin embargo, considero que en ambos casos se habían dejado de lado otro tipo de problemáticas, como por ejemplo, el simbolismo de estas piezas como transmisoras de mensajes particulares y que se relacionan su orientación y ubicación espacial, así como las implicaciones de su materialidad. Es por ello que buena parte de los argumentos presentados se basan en bibliografía especializada.

En cuanto a las fuentes primarias consultadas, he revisado tanto pragmáticas, concilios provinciales y ordenanzas. Aunque el tema de la escultura orante esta ausente, pues para las autoridades era mucho más importante legislar la manera de llevar el luto y el duelo, que las imágenes por sí mismas, estos documentos me proporcionaron información sobre las prácticas funerarias, así como la imposibilidad de construir sepulcros altos y suntuosos. Por otro lado, me di a la tarea de consultar crónicas provinciales, como las de Francisco Florencia (1669), Francisco Javier Alegre (1767) o de Mariano Fernández de Echeverría y Veytia (1780), donde se encuentran menciones breves pero significativas de algunas escultóricas orantes y, en ocasiones, se alude al depósito original de las mismas. Sólo en una crónica, *Documentos para la Historia de San Luis Potosí* (1898), se señala el cuándo, cómo y dónde se colocó la

²⁹ Cfr. María del Consuelo Maquívar, "Visión General de la Escultura Novohispana" (Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, 1988), 5. Gracias a la recopilación de fuentes de Glorinela González Franco, se ha identificado el nombre dos arquitectos, Juan Gómez de Trasmonte y Alonso Martín, que contrataron la fábrica del sepulcro y la escultura orante, para los patrones del convento de Santa Inés de México. Véase Glorinela González Franco y María del Carmen Olvera Calvo, *Artistas y artesanos a través de fuentes documentales*, vol. 1 (México: INAH, 1994), 176.

escultura orante de Nicolás Fernando de Torres, en el Carmelo de San Luis Potosí. Se trata de un dato excepcional.

Aunque no muy numerosos, incorporo la información que he podido ubicar en el Archivo General de la Nación, el Archivo de Notarias de la Ciudad de México y el Archivo General de Indias donde se proporcionan algunos datos sobre disposiciones de enterramientos o bien complementos biográficos de los personajes efigiados. Por último, resultaron relevantes los datos que nos proporcionan las oraciones fúnebres y las crónicas sobre exequias reales, de gran valor para esta investigación. Me refiero en particular al texto del cronista Dionisio Ribera Flores, quien en 1600 relata las exequias de Felipe II. La descripción de la escultura orante de este monarca constituye un dato novedoso, pues gracias a este texto podemos ubicar el uso de esculturas orantes en los túmulos funerarios. Esta investigación está lejos de haber explotado el tema en toda su totalidad. Antes bien, me parece que es un buen acercamiento a la concepción de la muerte de una sociedad que utilizó estas esculturas. Es por ello que ese pensar en la muerte y su trascendencia centrada en la aspiración al paraíso celestial se reflejó en una buena cantidad de sermones y manuales de la buena muerte que dan cuenta que la vida del hombre novohispano estaba centrado en ganar esa gloria por medio de sus obras en la tierra.

CAPITULO I

ESCULTURAS ORANTES DEL SIGLO XVII

1. LA TRADICIÓN REGIA

Dentro de la tradición de representación regia, existen dos antecedentes fundamentales de escultura funeraria: las imágenes usadas en los túmulos y los simulacros reales que formaron parte de los sepulcros. En ambos casos, se trata de obras que sustituyeron el cuerpo ausente del rey, un fenómeno que ha sido ampliamente estudiado tanto para las monarquías inglesa y francesa, con complejos y codificados rituales regios, como para las cortes ibéricas. Al tratarse de tradiciones fundacionales, son un punto de partida necesario para el estudio de la imaginería funeraria virreinal, pero vale tomar en cuenta que las soluciones presentadas fueron variadas y que los casos estudiados están lejos de ser un *corpus* unificado, o de poseer continuidad.

En Francia, Inglaterra e Italia fue común la elaboración de mascarar mortuorias y efigies de cera como parte del ceremonial fúnebre de reyes, santos y otros personajes de gran fama. Según Erns Benkard, “siempre que moría un rey, el pintor de la corte era convocado al palacio para hacer un molde de los rasgos del monarca, incluso antes de que su cadáver fuera abierto y embalsamado por los médicos y cirujanos de la corte”.³⁰ La máscara funeraria servía para la elaboración de un maniquí que representara al rey difunto. Dicha efigie debía tener el tamaño y las características físicas exactas del monarca o la reina muertos; así mismo, era necesario vestir a este simulacro con la indumentaria de los fallecidos. De esta forma, el maniquí procuraba contener la presencia de los difuntos y se constituía como una imagen potenciada al recibir el parecido, la altura y la indumentaria.

³⁰ Ernst Benkard, *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias [1926]* (Barcelona: Sans Soleil, Colección Pigmalion, 2013), 35-36.

Tanto Benkard como Gisey mencionan que dichas esculturas eran elementos procesionales que se utilizaban únicamente durante el cortejo fúnebre (fig.1).³¹ Según Gisey, el desarrollo de la efigie funeraria se debió a la escasa técnica de embalsamamiento de los cuerpos. Las exequias reales duraban varias semanas, incluso después de haber enterrado el cadáver, es por ello que se implementó el uso de un maniquí que copiara las características físicas exactas del difunto. Me parece importante la diferenciación que hace el autor entre una efigie y una escultura funeraria que servía para conservar la memoria.

La efigie funeraria (lo cual debemos remarcar, fue usada como una imagen temporal de madera, cuero o cera usado solamente durante el servicio funerario, y no como un monumento o una efigie de tumba de bronce o piedra) aparece primero como un remplazo del cuerpo, cuando por una razón u otra el cuerpo no puede ser expuesto durante las exequias. La disposición del cuerpo durante todo el funeral fue originalmente una práctica reservada para la realeza; de esta forma, las efigies funerarias fueron hechas, primero, solamente para reyes y reinas”.³²

En el caso de la península ibérica, los túmulos funerarios se levantaron a través de los siglos para honrar la gloria y la fama de los reyes de la España moderna. Hacia la época de la Contrarreforma, en la que la Iglesia reivindica la importancia de las imágenes como recurso adoctrinador, la fiesta barroca, en la que podemos incluir a la parafernalia que se desarrolló alrededor de la muerte de los monarcas y las reinas, fue fundamental para crear un mensaje de poderío político, social y religioso de estos personajes:

El ceremonial litúrgico era un elemento fundamental en el desarrollo de los oficios fúnebres. La importancia del rito litúrgico viene dada por la manifestación externa [...] el cuerpo operativo de una identificación total entre lo real y el poder religioso. En el siglo XVII ya casi había llegado a su culminación el proceso de la Contrarreforma. Fue gracias a Trento

³¹ Para Julius Von Schlosser, la costumbre de hacer efigies funerarias de cera deriva de la *consecratio* romana, en donde se elaboraban un muñeco que representaba al emperador y se ponía encima de su ataúd. Para Gisey esto no tiene relación con este rito, pues entre lo elaborado por los romanos y las primeras efigies de monarcas que se hicieron aproximadamente durante el siglo XIV distan muchos siglos como para que no existan diferencias notables.

³² Ralph Gisey, *The royal funeral ceremony in Renaissance France* (París: Libraire E. Droz, 1960), 80.

cómo la iglesia consiguió superar la crítica situación que había vivido con la reforma protestante [...]. Evidentemente la liturgia se vio afectada por esta fase de renovación [...]. Realmente, el culto funerario inspirador de las exequias reales se incluye, sin duda, en la aplicación del espíritu de Trento.³³

José Manuel Baena considera que los funerales y el correspondiente túmulo funerario levantado en honor de los monarcas forman parte de una gran teatralidad que pretendía conmover a los espectadores. En efecto, el túmulo funerario, acaso una recreación de los hechos en la antigüedad grecolatina, concentraba en su arquitectura, pintura, escultura y pintura todo el *pathos* o el patetismo del hecho de la muerte. A ello debemos agregar la luz, en los numerosos cirios puestos en el túmulo, como también el incienso y la música que acompañaban a este tipo de arquitectura efímera.³⁴

Sin embargo, era muy raro incorporar la imagen de los monarcas en los túmulos funerarios como una escultura. Más bien, se puede encontrar la imagen de los reyes y reinas en los diferentes emblemas o empresas que se adosaban en la arquitectura de estos elementos arquitectónicos (fig.2). Así sucedió en el túmulo de Felipe III, levantado en 1621: “En el frente norte había una figura del rey en la cama con la fe y la justicia en la cabecera, portando dos coronas y la muerte quitándole la que tenía puesta”.³⁵ Asimismo, era común que la presencia del rey o la reina se simbolizaran dentro del mismo túmulo utilizando diferentes elementos alegóricos que sustituían la presencia del personaje muerto, como una urna que podía estar cubierta por un paño negro y, sobre este, se colocaba la corona, el cetro o un estoque. Estos solucionaban la presencia regia sin la necesidad del cuerpo del finado. Baena Gallé, nos dice de estos elementos:

Sobre el mencionado paño negro se situaba otro brocado amarillo, que solía ser de gran riqueza, y encima de este, mirando hacia el coro, se colocaban dos almohadas, también de

³³ José Manuel Baena Gallé, *Exequias reales en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1992), 31-32.

³⁴ José Manuel Baena considera que, en el siglo XVII, era importante causar un impacto y una conmoción al espectador estimulando todos sus sentidos, desde el visual, el auditivo y el olfativo. Baena Gallé, *Exequias reales en la catedral de Sevilla*, 25.

³⁵ Baena Gallé, *Exequias reales en la catedral de Sevilla*, 72.



Fig.1 Arribo de la efigie de Ana de Bretaña a *Notre Dame* de París. Funerales de Ana de Bretaña. Clección Dutriut. Tomado de Gisey, figura 12.

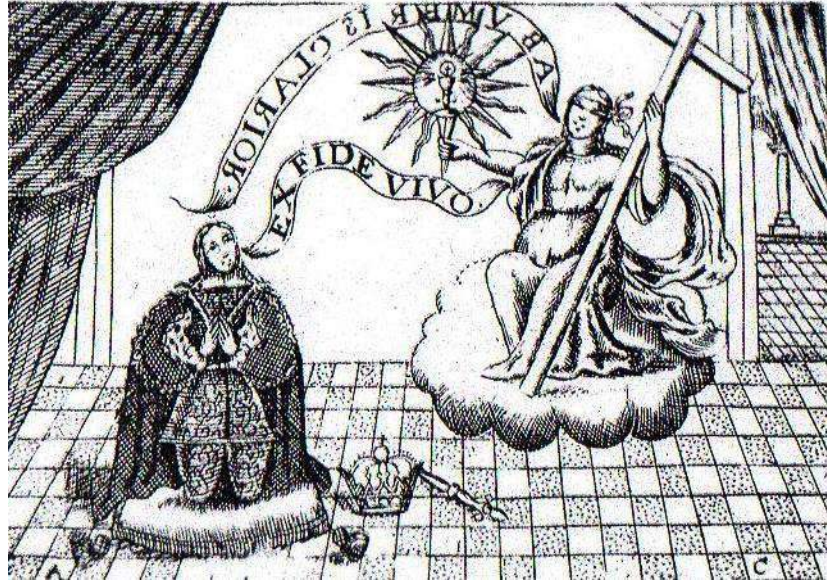


Fig.2 Jeroglífico solar de Carlos II. México, 1701. Tomado de Víctor Mínguez; pág.164

brocado amarillo [...]. Encima de dichos almohadones se localizaban los atributos que expresaban la calidad y dignidad de la persona fallecida. Así, en el caso de ser reina se ponía una corona y un cetro de plata; por un príncipe, se colocaba un estoque o una espada desenvainada con su punta señalando al altar mayor, y por un rey, una corona y un cetro.³⁶

En el túmulo de Felipe III, ya mencionado, se colocaron estos elementos: “En la dicha urna se situó la tumba cubierta con un paño brocado amarillo y en la parte orientada al coro dos almohadas del mismo tejido, con corona, cetro y estoque”.³⁷

Según Francisco de la Maza, las piras funerarias novohispanas fueron herederas de la tradición de las exequias españolas, pero estas no se pueden explicar únicamente a partir del ceremonial funerario, pues las efigies de los monarcas no formaban parte de él. Debemos, por lo tanto, buscar otras tradiciones. Si bien, del tipo de efigies de cera y cuero que se usaron en las cortes francesas e inglesas poco se puede decir para España, pues no eran usuales, se tienen algunas noticias de figuras funerarias de los monarcas españoles que fueron imágenes de vestir, como lo menciona Domingo Sánchez Mesa Martín:

Porque en la variedad de las representaciones reales en sus enterramientos en España no aparece la estatua ecuestre, ni la de pie, ni tampoco sentada, salvo singulares caso hoy perdidos, como las figuras de vestir en la tumba del rey Fernando III, el Santo, en Sevilla. Sólo las orantes y yacentes, dormidas o con los ojos abiertos entretenidos en la lectura y en la oración, ocupadas sus manos con el libro, el rosario, sobre la espada o el cetro, nos ofrecen el testimonio de su existencia real, como personajes centrales de los destinos de unos pueblos o como miembros de regias estirpes continuadas.³⁸

Por otro lado, Felipe Pereda apunta un dato muy interesante sobre algunos bultos funerarios que se colocaron en la capilla de Santiago de la catedral de Toledo, fundada por el condestable Alvaro Luna. Como lo comenta el investigador, la capilla ya estaba construida

³⁶ Baena Gallé, *Exequias reales en la catedral de Sevilla*, 22

³⁷ Baena Gallé, *Exequias reales en la catedral de Sevilla*, 72.

³⁸ Domingo Sánchez Mesa Martín, “La escultura en los panteones reales españoles” en: *La Escultura en el Monasterio del Escorial. Actas de simposium* (Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Estudios Superiores del Escorial, 1994), 77.

hacia 1441, año en el que fue saqueada por el infante don Enrique, y en el que ya se menciona la existencia de las singulares efigies funerarias del condestable y su esposa.³⁹ Dichas piezas al parecer tenían la peculiaridad de estar articuladas:

En el centro de la capilla estaba previsto que la ocuparan dos autómatas de bronce a los que se ha prestado muy escasa atención, pero que constituyen una pieza imprescindible de la operación de la legitimización porpagandística del valido que envuelve todo el proceso de construcción del edificio. Las esculturas fueron sin duda una de las obras de arte más célebres de su tiempo a juzgar por el inusual número de referencias que se han conservado.⁴⁰

Varios cronistas describieron estas figuras, pero es Pedro de Alcocer quien da los mejores detalles de estas imágenes funerarias: “estaban en la capilla de Santiago, encima de las sepulturas del dicho maestre y Condestable, y de su muger, que el en su vida hizo hacer de latón dorado de muy rica y sutil obra, hechos por tal arte, que los podía hazer levantar y poner de rodillas cada vez que querían”.⁴¹ Según comenta Olga Pérez Monzón, quizá los autómatas de Alvaro Luna y su esposa copiaron su uso de la tradición bizantina o islámica en donde al parecer eran mucho más comunes que en la España de ese momento, donde causaron gran admiración.⁴²

En España, desde mediados del siglo XV la tipología escultórica sepulcral fue tan variada como usual. Los enterramientos de la aristocracia y la clerecía española expresaron su estatus social y su búsqueda de la salvación mediante el uso de diferentes construcciones, como la lauda sepulcral, el sepulcro tumular, el sepulcro parietal o bien la tumba con el uso de la escultura orante.⁴³ Los tres primeros tipos fueron muy utilizados desde la Baja Edad Media

³⁹ Felipe Pereda, “Entre Portugal y Castilla: La secuencia formal de las capillas ochavadas de cabecera en el siglo XV” en: *Demeures D’Eternité. Églises et Chapelles Funéraires aux XVe et XVIe siècles*. Actes du colloque (Francia: Université de Tours, Centre national de la recherche scientifique, 1996), 51.

⁴⁰ Felipe Pereda, “Entre Portugal y Castilla”, 52.

⁴¹ Felipe Pereda, “Entre Portugal y Castilla”, 52.

⁴² Olga Pérez Monzón, “La dimensión artística de las relaciones en conflicto” en *La Monarquía como conflicto en la corona castellano-leonesa* (Madrid: Sílex, Universidad Complutense de Madrid, 2006), 610.

⁴³ Vid. Alberto Morales Chacón, *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla* (Madrid: Publicaciones de la Diputación Provincial de Sevilla, 1996).

hasta principios del Renacimiento.⁴⁴ Me referiré en adelante sólo a la tumba con el uso de la escultura orante. Alberto Morales Chacón señala que este tipo de sepulcros, donde se usa la imagen de un personaje arrodillado, tiene sus antecedentes en la segunda mitad del siglo XV, durante la etapa final del gótico: “una cuarta tipología sepulcral como es la estatuaria orante, con precedentes góticos, que en este periodo renacentista tomaría impulso y auge, muy especialmente, a partir de los modelos impuestos en la Corte escurialense por Pompeyo y León Leoni a finales del siglo XVI, con lo que se erige en retrato oficial del difunto”.⁴⁵

Para poner en contexto los casos de los orantes novohispanos se debe, por lo tanto, tener en cuenta la gran fama que tendría el conjunto funerario que realizó Pompeo Leoni de Carlos V y Felipe II con sus familias para el mausoleo del Escorial (figs. 3 y 4). Si bien las figuras de orantes arrodillados aparecen ya en diversos sepulcros medievales, las esculturas en bronce de este conjunto han sido consideradas por la historiografía española como un parteaguas cuyo modelo sería imitado por otros sepulcros de nobles o clérigos españoles de la época como una práctica señorial y de prestigio. En este conjunto, considerado su obra maestra, el escultor italiano, hijo del afamado Leone Leoni, representó a los monarcas con gran fidelidad.

Sobre cada uno de estos oratorios se levanta un bellissimo pedazo de Arquitectura, incluido también dentro del arco, y sirven para los entierros reales de Carlos V y Felipe II. Cada entierro tiene delante dos columnas en el medio, y dos pilastras en el extremo, que distan igualmente, formando tres espacios iguales: son de orden dórico, y en todo parecidas a las del Altar. Desde las columnas a la pared, en donde corresponden pilastras, hay bastante hueco [...]. El sepulcro, o entierro del lado de la Epístola es como el antecedente. Está de rodillas Felipe II, con armadura, y manto Real, sobre la qual se ven las Armas de España hechas de varias piedras. Tienen a los lados a la Reyna Doña Ana, su última mujer, a la Reyna Doña María, y a la Reyna Doña Isabel, madre del príncipe Don Carlos, el qual está detrás; todas figuras excelentes de Pomeyo Leoni, como se ha referido.⁴⁶

⁴⁴ Vid. Sonia Morales Cano, *Moradas para la eternidad. La escultura funeraria gótica toledana* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2012).

⁴⁵ Morales Cano, *Moradas para la eternidad*, 25.

⁴⁶ Antonio Ponz, *Viage de España o Cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Tomo II (Madrid: por Don Joaquín de Ibarra, 1773), carta tercera, pp. 57-58.

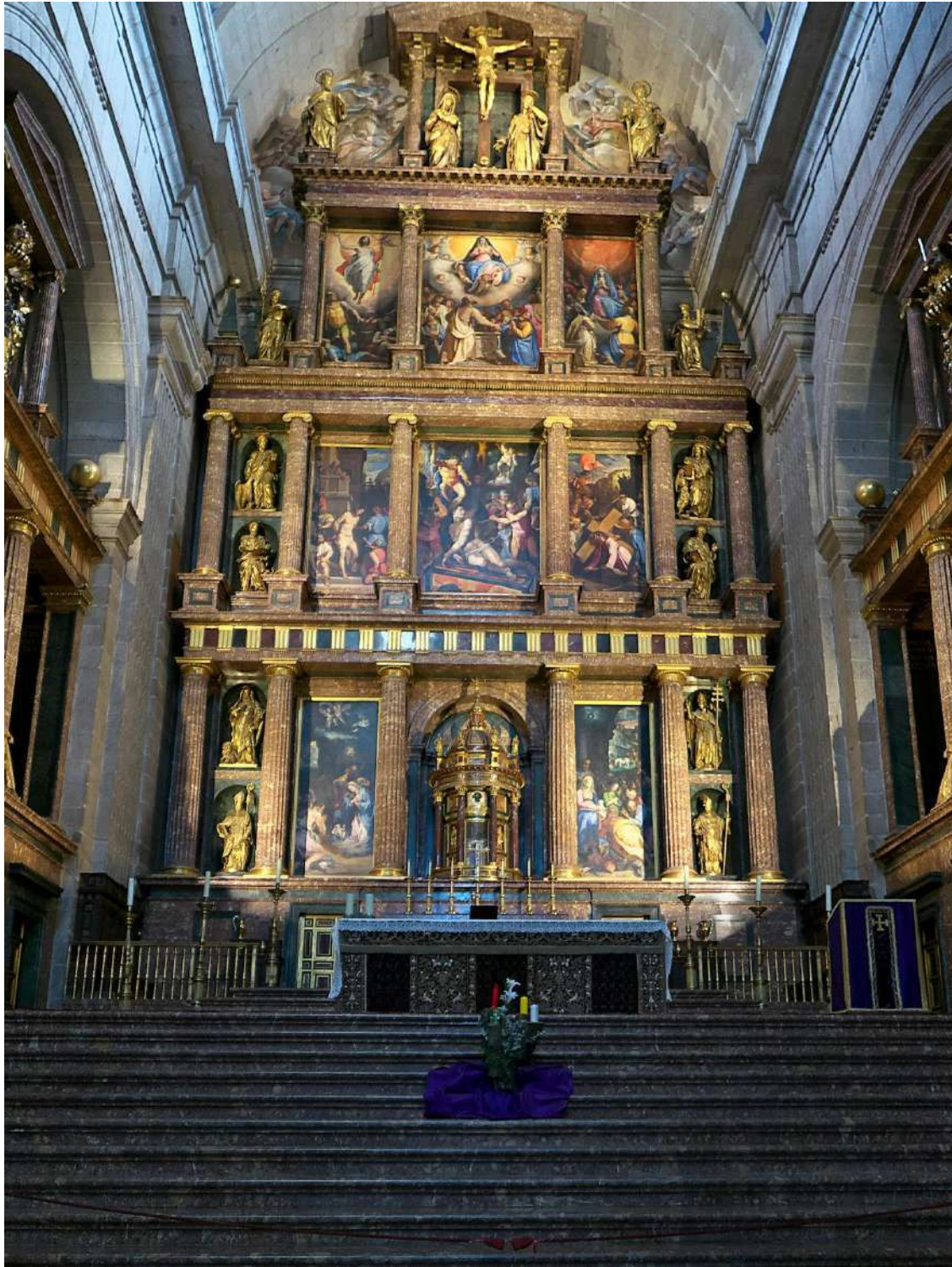


Fig.3 Retablo mayor de el templo de San Lorenzo; El Escorial, España. Foto: Imagen propiedad del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Patrimonio Nacional.



Fig.4 Conjunto escultórico de Felipe II y su familia. Pompeo Leoni. Bronce dorado;1600. Ubicados en el lado de la Epístola del templo. Imagen propiedad del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Patrimonio Nacional.

La obra monumental del Escorial fue un proyecto emprendido de manera muy personal por Felipe II. Era tenido como la reproducción de un cielo o de una Jerusalén celeste. No es casual que fray Juan de San Jerónimo, Juan de Almeda y el padre Siguenza se refirieran a Felipe II como un “segundo Salomón,” identificaciones que se convirtieron en un lugar común.⁴⁷ Pero el mausoleo imperial respondía a la petición que Carlos V hizo a su hijo. El propio emperador encargó a su sucesor la disposición de su entierro:

y en el codicilo postrero que allí ordenó, dexó a la voluntad, y parecer de su hijo todo lo que tocava a su entierro, lugar, y asiento de su sepulcro, y de la emperatriz Doña Isabel su mujer, y la disposición de los Aniversarios, y Memorias, que para siempre se avían de hacer por sus almas, y este fue otro motivo, y despertador grande para venirse a levantar esta fábrica.⁴⁸

María Rodríguez Velasco y Fernando Checa coinciden en que existieron proyectos previos que con seguridad se tomaron como base para la construcción de la capilla funeraria del Escorial y de sus esculturas orantes. Para la estudiosa, debió influir fuertemente la visita que Felipe II hizo a los Países Bajos entre 1548-1551, en la que conoció la Capilla del Santísimo Sacramento de la catedral de Santa Gúdula, en Bruselas.

Allí, hacia 1537 se dedicó una vidriera a Carlos V en que sin duda fue admirada por Felipe II. La representación se hace sobre cartones de Bernard Van Oley. El emperador y su mujer, Isabel de Portugal, están retratados con las insignias imperiales, arrodillados en reclinatorios y colocados bajo una arquería, a modo de arco triunfal. Carlomagno tras ellos corona al Emperador.⁴⁹

⁴⁷ Juan José Martín González, “Interacción: Arquitectura y escultura en el Escorial” en: *La Escultura en el Monasterio del Escorial. Acta de un Simposium* (Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Estudios Superiores del Escorial, 1994), 36.

⁴⁸ Francisco de los Santos, *Descripción Breve del Monasterio de San Lorenzo* (Madrid: por José Fernández de Buendía, 1667), fol. 3r.

⁴⁹ La autora menciona que el proyecto que Maximiliano I levantó en la Hofkirche, en Innsbruck, también pudo ser una fuente para el proyecto del Escorial. Sin embargo, pienso que la experiencia flamenca constituyó, desde finales del siglo XV, una primera y principal vertiente para elaborar las esculturas orantes, pues Pompeo Leoni, al viajar por gran parte de Europa con su padre, pudo también conocer estos proyectos. María Rodríguez Velasco, “Símbolos para la eternidad. Iconografía funeraria en la Baja Edad Media”, en *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones. Simposium XXII* (Madrid: San Lorenzo del Escorial, Estudios Superiores del Escorial, 2014), 351.

Las esculturas fueron hechas con la intención de inmortalizar la figura del rey en la eternidad, pero cumplieron su función aún antes de su fallecimiento. Felipe II pudo discutir con el escultor el programa, e incluso llegó a visitar el taller de Pompeo Leoni en Madrid y ver concluido el conjunto escultórico de su padre Carlos.⁵⁰ Según Martín González,

No se ha encontrado el contrato para la ejecución de las estatuas funerarias, pero al firmarse el del retablo mayor el 3 de enero de 1579 ya se menciona que en éste se incluían los sepulcros. Esto quiere decir que de su escultura se encargaban los Leoni. Pero se vaciló acerca del material. El mármol fue elegido primeramente, como dio a entender Pompeyo Leoni en una carta que desde Milán escribió Juan de Ibarra, secretario de Felipe II. Las figuras serían de mármol blanco y los reclinatorios de jaspe negro, imitando terciopelo de luto. Pero al fin se optó por el bronce dorado. Las condiciones se especifican en escrito de 3 de mayo de 1597. Tendría que hacer Pompeyo Leoni diez estatuas y dos sitaliaes.⁵¹

El aspecto idealizado de la imagen del monarca se hace más evidente cuando, al comparar el retrato de Pantoja de la Cruz de los últimos años del rey con el de su enterramiento, podemos ver que el escultor tomó como modelo de su Felipe II y su Carlos V los retratos de Tiziano, antes que la realidad de los últimos años del monarca. El escultor, mediante los rasgos físicos, señala los valores trascendentes del espíritu, en la serenidad del rostro, así como en el sosiego de la figura atenta al altar, pues es un gran privilegio de la casa de Austria, entre otros, no perder ningún suceso la serenidad del rostro ni la gravedad del imperio. De esta forma el escultor elude la realidad material y su contingencia, haciendo hincapié en la permanencia de lo anímico frente a las circunstancias del momento. Se concibe el retrato como un adentramiento en el mundo interior del individuo, pues lo que interesa, de acuerdo con la realidad histórica, es destacar la profunda espiritualidad de Felipe II y de sus familiares.⁵²

⁵⁰ Intervinieron en la producción de estas imágenes en bronce los artistas italianos Milán Vilmercato, Baltasar Mariano. El español, Juan de Arfe y Villafañe. En el dorado de las mismas, Martín Prado. Otros artistas que se encargaron del tallado y cortes de mármol fueron Jácome Da Trezzo, Giovanni Paolo Cambiaso y Julio Miseroni. Cfr. Martín González, "Interacción: Arquitectura y escultura en el Escorial", 49.

⁵¹ Martín González, "Interacción: Arquitectura y escultura en el Escorial", 48.

⁵² José María Azcárate y Ristori "Los grupos funerarios de la basílica" en *La Escultura en el Monasterio del Escorial. Acta de Simposium* (Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Estudios Superiores del Escorial, 1994), 146-147.

El riquísimo altar mayor estaba dominado por la custodia y su sagrario, lo que influyó en la disposición y sentido de los grupos funerarios del emperador y del rey con sus familiares, que se dirigen en oración hacia la custodia, que es el centro de la organización del conjunto de todo el templo”.⁵³ Para Martín González, estos conjuntos escultóricos, el correspondiente a Carlos V y el del propio Felipe II, connotan la novedad de que se tratan de conjuntos en los que se representan familias enteras. La intención de estos, remarca el estudioso, era acentuar el carácter piadoso de la familia real al encontrarse sus imágenes arrodilladas, adorando sempiternamente la sagrada forma que se encuentra en el altar. Por otro lado, buscaba dar un mensaje político: “se trataba de recordar que constituía una familia completa, con vínculos en Francia, Portugal y Alemania. La intencionalidad política es manifiesta. A eso hay que sumar los letreros y los escudos. Venía a ser por tanto el enterramiento de una monarquía estable, que gobernaba con eficacia y esplendor, amparada por la ayuda divina”.⁵⁴

Por su lado, José María de Azcárate señala el lugar destacado que tuvo dentro del programa el culto a la eucaristía que la nobleza española promovió con un acto contrario a la Reforma: “el desarrollo del Protestantismo y sus ataques al culto religioso tradicional determinan que por el Concilio de Trento se acentúe la importancia del culto al Santísimo Sacramento, lo que lleva emparejado la exaltación de la eucaristía y la proliferación de custodias y sagrarios muy visibles en el mundo católico”.⁵⁵ De ello se desprende que, las figuras orantes del Escorial – cuya construcción inicia precisamente en el mismo año en el que se clausuró Trento– estén arrodilladas ante la sagrada forma, pues también se trata de remarcar a las familias reales no sólo como figuras políticas, sino también religiosas, en donde los monarcas sean también símbolos de fervor y paladines del catolicismo.

⁵³ Azcárate y Ristori “Los grupos funerarios de la basílica”, 145.

⁵⁴ Martín González, “Interacción: Arquitectura y escultura en el Escorial”, 48.

⁵⁵ Azcárate y Ristori “Los grupos funerarios de la basílica”, 144.

1.1 Escultura orante de Felipe II (†13 de septiembre de 1598). Templo de Santo Domingo, México

El primer caso que conocemos de una escultura orante en la Nueva España fue la efigie que representaba a Felipe II en su túmulo funerario. La imagen, de tamaño natural, mostraba al difunto rey como orante, arrodillado sobre la tumba vacía, pieza central del monumento que se levantó en la iglesia del convento de Santo Domingo, en el año de 1600. No se conserva ningún grabado del túmulo, pero su programa es conocido gracias a la *Relación Histórica de las Exequias Funerales de la Magestad del Rey D. Phillpo II nuestro Señor. Hechas por el Sancto Officio de la Inquisición*, obra escrita en 1600 por el canónigo doctoral y consultor del Santo Oficio, Dionisio de Ribera Flores (fig.5). Esta obra, de 185 folios, fue presentada por Joaquín García Icazbalceta en su *Bibliografía del Siglo XVI*. Francisco de la Maza la consideró “uno de los libros más raros de la bibliografía colonial mexicana”.⁵⁶

El aparato, diseñado por el arquitecto, ingeniero, relojero, cosmógrafo y matemático, Alonso Arias, tuvo una planta de forma cuadrangular y estuvo bajo “ordenanza dórica”. Se componía de dos cuerpos. La escultura orante del monarca se ubicaba en el primero; el segundo era rematado por una cúpula de media naranja. Formaron parte del programa una serie de esculturas que representaban a diversas alegorías como el temor, el espanto, el llanto y el sentimiento; además, también se colocaron otras más que representaron el genio, entendimiento, deseo y pensamiento.⁵⁷

Para subir al primer cuerpo de este túmulo se pusieron nueve gradas, como al principio se dijo: en la planicie de él se pusieron otras cuatro gradas para subir al cuerpo interior. Cuyo pavimento hacían los cuatro arcos que se movían en las pilastras que antes dijimos, en cuya planicie se hacía una plaza de espacio de diez y seis varas en ámbito, bastante para que allí se celebrase la misa mayor, como se celebró, que fue singular traza y de grande majestad y gusto para el pueblo, que gozó el aparato del túmulo y en él de la celebración de la misa y ministros que a ella asistieron. Asentóse el altar en medio, arrimado a tres gradas que subían

⁵⁶ Cfr. Francisco de la Maza, *Las piras funerarias en la Historia del Arte de México* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946), 41.

⁵⁷ De la Maza, *Las piras funerarias en la Historia del Arte de México*, 42-44.

RELACION
HISTORIADA DE
LAS EXEQVIAS FUNERALES DE LA
MAGESTAD DEL REY D. PHILIPPO
II. NUESTRO SENOR.

HECHAS POR EL TRIBVNAL DEL
Sancto Officio de la Inquisicion desta Nueva España
y sus prouincias, y yslas Philippinas, asistiendo solo el
Licenciado Don Alonso de Peralta Inquisidor Appos-
tolico, y dirigida a su persona por el Doctor Dionysio
de Ribera Florez, Canonigo de la Metropolitana
desta Ciudad, y Consultor del Sancto
Officio de Inquisicion
de Mexico

* *
*

DONDE TRATA DE LAS VIRTVDES
esclarecidas de su Magestad, y transito felicissimo: de claran-
do las Figuras, Letras, Hieroglyphicos, Empresas, y
Diuinas, que en el Tumulo se pusieron, como per-
sona que lo adorno y compuso, con la
inuenciõ y traza del aparato su-
tuoso con que se vistio
desde su planta
hasta su fene-
cimiento

EN MEXICO.
En casa de Pedro Balli. Año de 1600.

Fig.5 Portada de la relación historiada de las exequias funerales de la magestad del rey D. Phllipo. 1600. Pedro Balli. México. Fonfo digitalizado. University of Texas Libraries.

por su reverso con eminencia, sobre que se puso una tumba, su asiento junto con el perfil de la última grada, que la hacía descubierta a la vista de la gente. Cubrióse con un paño de terciopelo negro, que se extendía por todo el espacio de la plaza que hacían las tres gradas, sobre que se tendió otro de una rica tela de brocado, labrada de oro y negro, con lazos que enredaban unos trozos de oro matizados de negro, que autorizó aquel lugar, cubriéndolo con los dobleces descuidados que caían de lo alto de la tumba, *sobre que se puso un cojín de brocado negro que recibía la figura del Rey Nuestro Señor, las rodillas sobre el de talla entera, con la viveza que en su lugar diremos*. En el testero de esta tumba se pusieron por orden tres cartones graciosos para las letras y sus insignias reales, que estaban arrojadas por el circuito de la tumba.⁵⁸

De esta escultura no hablan Manuel Romero de Terreros, ni Manuel Toussaint en sus respectivas obras, pero sí Francisco de la Maza. En su texto *Las piras funerarias en la Historia del Arte de México*, publicado en el año de 1946, el investigador transcribió un pequeño fragmento de la *Relación Histórica...*, de Dionisio de Ribera Flores.⁵⁹ Se trataba de un dato novedoso, pues no es común encontrar descripciones de esculturas orantes en dichos impresos. Más rica aún es la segunda mención, en la que además también se agregaron los símbolos reales que redefinen la presencia del monarca:

Para que el túmulo tuviese la autoridad correspondiente a la grandeza de la persona en cuyo honor se erigió, se puso la figura de la Magestad del rey Philippo segundo sobre la tumba, que antes diximos hincado de rodillas en vn coxin de brocado negro, y vn Crucifijo en la mano, elevado el rostro y clavado los ojos en el tan artificiosamente que parecía estava vivo y arrebatado en estasis, y tan propias las faiciones, estatura, miembros, canas venerables y rostro grave, que parecía el escultor no aver dejado cosa del natural, que no trasladase en el arte, que no poco movio esta representación a todos los circunstantes llevándoles los ojos y tras dellos los sentidos a lo que a todos hablava aquella figura muda. Pusose a medio armar con pecto, espada, faldones, y las otras partes sin armas. Estas son propia vestidura de reyes, con que ande animar a los cavalleros al exercicio militar porque con los atavíos fuertes de las armas, y los

⁵⁸ Dionisio De Ribera Flores, *Relación Historiada de las exequias funerarias de la majestad del rey D. Philippo II. Nuestro Señor*. México, Pedro Balli. 1600, 18. El subrayado es mío. También Guillermo Tovar y de Teresa hace mención de este túmulo de Felipe II en su *Bibliografía Novohispana de Arte* (México: FCE, 1988), 39-44.

⁵⁹ Cfr. De la Maza, *Las piras funerarias en la Historia del Arte de México*, 41.

otros instrumentos belicos se enfrentan los enemigos, los ciudadanos se aseguran, y se conserva la paz del reino. Mas porque estas mismas armas suelen ensorbevecen los corazones y aprovechan poco si el señor no guarda la Ciudad, tambien se an de menospreciar confiando mas en la diestra y brazo del señor que en el pecto, celada y brazaletes. Para significar esto se puso la celada manopla y otros despojos a los pies de la figura de su magestad arrojados en señal, que la cabeza del capitán fuera del braxo y diestra del exercito es el señor. Por que el se precia deste nombre de Capitan general de los exercitos y batallador.⁶⁰

Ribera Flores comenta que dicho aspecto de la escultura tuvo un impacto en el espectador al ser tan fiel la figura del rey español. En este impreso, no se menciona si se utilizó algún cuadro ya existente para elaborar la escultura.

1.2 Escultura de Felipe IV (†17 de septiembre de 1665). Catedral metropolitana, México

Un segundo caso de una escultura que formó parte de un túmulo funerario, fue el que se produjo con motivo de la muerte de Felipe IV, sucedida el 17 de septiembre de 1665, en Madrid. En la catedral de México se levantó un túmulo del que nos ha quedado como testimonio el texto *Llanto Del Occidente En El Ocaso Del Mas Claro Sol De Las Españas. Funebres Demostraciones Que Se Hizo Pyra Real Que Erigio En Las Exequias del Rey N. Señor D. Felipe IIII. El Grande*, escrito por Isidro Sariñana y publicado en 1666 (Fig.6). Por su descripción, sabemos que el túmulo funerario que construyó Pedro Ramírez para el crucero de la catedral de México tenía una escultura del rey, al que se representaba de pie y con una mano en alto. Dice el cronista al respecto: “en el centro del plano se levantó sobre tres gradas un pedestal de seis pies de alto, donde se puso una Estatua del Rey N. Señor D. Felipe Quarto, en que la destreza de un Escultor, sirviéndole de exemplar un retrato original de su Magestad, le copió tan al vivo, que casi pudo interrumpir las lágrimas, con que le llorábamos muerto. El cielo de este cuerpo era de la mesma obra, y perfección, que el del primero”.⁶¹

⁶⁰ De Ribera Flores, *Relación Historiada de las exequias funerales*, 145-145v. Las cursivas son mías.

⁶¹ Isidro Sariñana, *Llanto del Occidente en el Ocaso del mas claro sol de las Españas. Fúnebres demostraciones que se hizo Pyra Real que erigio en las exequias del Rey N. Señor D. Felipe IIII. El Grande* (México: Viuda de

Observemos algunas características importantes de este párrafo: primero, el constatar que efectivamente se utilizó un retrato pintado del rey para elaborar su escultura que estaría en el segundo cuerpo del túmulo funerario (Fig.7), lo que nos hace pensar en la posibilidad de que este procedimiento también pudiera operar para otros túmulos regios, como el levantado para Felipe II en Santo Domingo de México que ya mencioné. En éste, como se vio anteriormente, si hubo una efigie orante del mismo. Es de muchos conocido que en esta obra se describe al palacio virreinal y su contenido arquitectónico y artístico. En él se menciona la existencia de diversos retratos como, por ejemplo, la de Carlos V hecho, según el cronista, por Tiziano, como también se menciona la existencia de “retratos verdaderos” de los diversos virreyes que se habían producido, hasta llegar al del Marqués de Mancera, quien gobernaba en ese momento.⁶²

Segundo, que dicha escultura fue copiada “tan al vivo,” es decir, que parecía que la escultura podía sustituir el cuerpo del rey y que daba la ilusión de que estaba vivo. Por eso, el cronista nos hace ver que la imagen consolaba la pérdida de sus súbditos al tener una imagen tan bien lograda. En la revisión historiográfica que he realizado sobre de la escultura orante novohispana, también se habla, en algunos casos, de esculturas hechas como “vivientes” o muy “vivas”.⁶³ Ya hemos visto en el caso de la escultura de Felipe II que en su descripción también subrayaba que se le representó “con viveza,” e incluso que “parecía que estaba vivo,” pues el escultor, cuyo nombre no es mencionado, la hizo muy apegado “al natural,” es decir, muy realista que “movió a los circunstantes”. En el caso de la escultura del túmulo de Felipe IV, que no es orante, interrumpió las lágrimas de los dolientes ante lo sorprendente que la escultura se mostraba por el parecido con el monarca fallecido.

1.3 Efigies “al vivo”

Como hemos podido percatarnos a través de estos ejemplos, hay una mención de que estas esculturas están hechas “muy al vivo” o con “viveza”. Este concepto, como lo menciona

Bernardo de Calderón, 1666), 41. El túmulo se levantó, en palabras del cronista, en orden compósito. Esta estructura se formó de tres cuerpos. Las cursivas son mías.

⁶² Sariñana, *Llanto del Occidente en el Ocaso*, 14.

⁶³ Es el caso de las efigies elaboradas para la familia Rete Lagarche, hoy desaparecidas, y que se ubicaron en el templo concepcionista de San Bernardo en la ciudad de México. De estas piezas hablaremos más adelante.

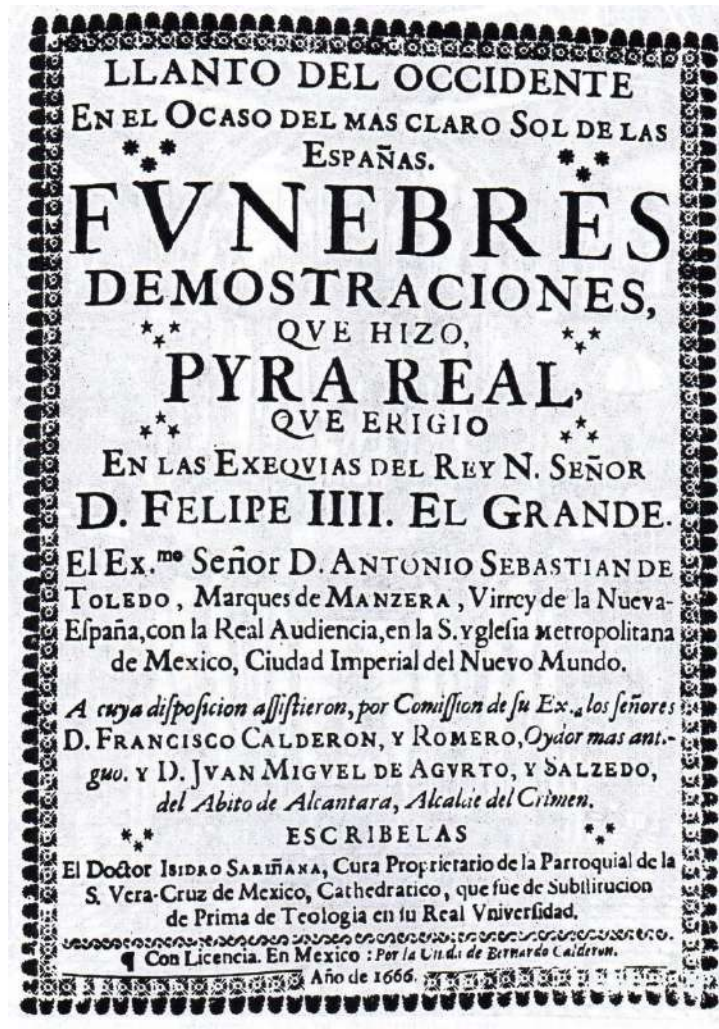


Fig.6 Portada de *Llanto Del Occidente En El Ocaso Del Mas Claro Sol De Las Españas. Funebres Demostraciones Que Se Hizo Pyra Real Que Erigio En Las Exequias del Rey N. Señor D. Felipe III. El Grande.* Isidro Sariñana, México; Viuda de Bernardo de Calderón. 1666, p.14. Fondo digital; Getty Research Institute.

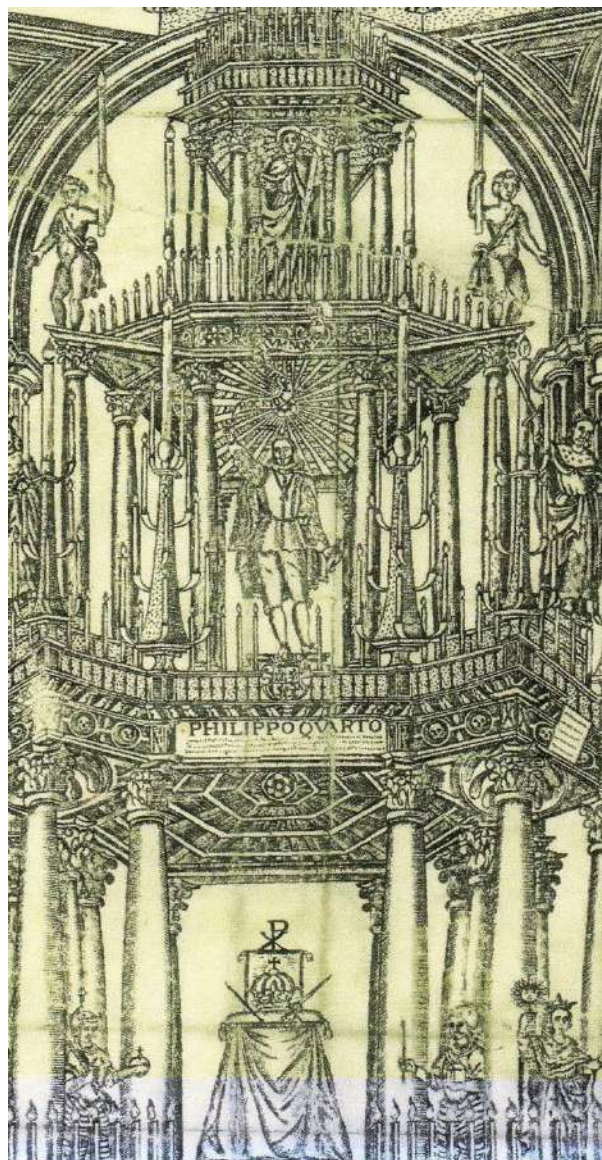


Fig.7 Fragmento del túmulo dedicado a Felipe IV en la catedral de la ciudad de México en 1666. En el segundo cuerpo, al centro, se encuentra la escultura del monarca. Tomado de Isidro Sariñana, página 41.

Javier Portus, está relacionado con el concepto de *Vera effigie*. Hay pues una similitud entre la pintura de retrato de santos y vírgenes, con lo que observamos en la escultura funeraria orante. Portus menciona que, en el siglo XVI español, como una respuesta a la Reforma, la iglesia promovió aumentar la fe por medio de presentar a nuevos santos y personajes que fueran ejemplos de una vida moral destacable. Al mostrar los rostros de personajes que pudieran ser familiares como ejemplos morales y espirituales para el fiel, motivaba a seguir una vida de santidad como una aspiración que podía ser cercana. Javier Portus dice:

Pero en la misma época en que se fechan estas obras el retrato ya se había convertido también en un instrumento fundamental de religión y jugaba un papel específico entre los medios iconográficos que permitían actualizar la memoria histórica del catolicismo. Entre las fórmulas de reacción contra la Reforma protestante que utilizó la iglesia contrarreformista destaca la insistencia de mostrar ejemplos vivos o recientemente fallecidos de héroes contemporáneos, lo que obedece a causas muy distintas. En primer lugar, era una manera de mostrar la posibilidad permanente de la santidad y de difundir modelos muy concretos de comportamiento.⁶⁴

La *vera effigie*, como lo menciona el autor, está relacionada con el verbo vivir: “Una serie de términos empleados en la España de esa época para referirse a los retratos en general desvelan algunos rasgos de la naturaleza de esas piezas y sirven para intuir la distancia que separaba una *vera effigie* de cualquier otro tipo de representación sagrada. Se trata de palabras relacionadas con el verbo ‘vivir’”.⁶⁵ Aquí cabría la siguiente propuesta, si se elaboraban pinturas y esculturas con viveza, éstas seguramente tendrían como consecuencia un impacto en quien las miraba y por lo tanto provocaban un comportamiento resultante ante estos objetos.

Por otro lado, Portus nos indica que en el siglo XVI existe una “dimensión mágica” de la imagen, es decir, que el retrato tenía una función más allá del aspecto exterior que esta pudiera tener, función que posiblemente era extensible a la escultura. Nos dice el estudioso lo siguiente: “hay que llamar la atención sobre algo que frecuentemente se olvida al tratar la

⁶⁴ Javier Portus Pérez, “Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro” en: *Revista de dialectología y tradiciones populares* XIV: 1 (1999): 170.

⁶⁵ Portus Pérez, “Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro”: 174.

representación artística de hace unos siglos, como es la dimensión mágica de las imágenes; y entre ellas especialmente de los retratos, que actuaban como sustitutos de la personalidad del modelo y, cuando éste tenía fama de santidad, transmitía sus poderes taumatúrgicos”.⁶⁶

No quiero dar a entender que la escultura funeraria que aquí estudiamos tenía algún poder taumatúrgico o milagroso, pero si quiero remarcar que tales imágenes fueron entendidas como el sustituto corporal de un fallecido. La escultura da la posibilidad de un asiento permanente a los difuntos. Por esto mismo, para mí es relevante el que estas esculturas fueran caracterizadas como “hechas al vivo” o muy “vivas”. Portus nos da la pista de ello. Primero, habrá que retomar lo que ya dijimos líneas arriba: que durante el siglo XVI se hizo énfasis en hacer imágenes que fueran muy cercanas o fidedignas al aspecto que tenían los santos o bien, personajes memorables, es decir, recrear su *Vera effigie*.

Como tal la *vera effigie* era una característica deseable en la época de la iglesia contrarreformista. Sin embargo, tampoco era una condición indispensable:

En el contexto del prurito historicista de la iglesia de la Contrarreforma, es natural que hubiera un marcado interés por disponer efigies reales de los personajes con fama de santidad, que pudieran ser utilizados en adelante para transmitir imágenes fidedignas que ayudaran a la fijación y codificación de su iconografía [...]. En el caso de los retratos de santos, la veracidad histórica no era un fin en sí misma sino que constituía un elemento que aportaba eficacia utilitaria de la imagen.⁶⁷

De esta forma, el interés por recrear una *vera effigie* no partía sólo de un afán naturalista por captar el aspecto físico que tuvo un personaje determinado; en cierta forma, lo que se buscaba era “imprimir una esencia” del fallecido en la imagen, que le diera viveza. De ahí que podamos reafirmar que, tanto una pintura como nuestras esculturas estudiadas, fueron consideradas como un sustituto aceptable. Es así que, para Portus, también el pintar a un personaje, requería de hurtar su esencia, su personalidad: “Vuelve a llamar la atención sobre

⁶⁶ Portus Pérez, “Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro”: 171. Al respecto, el autor menciona el poder que la imagen tenía, incluso de obrar un milagro, por medio del contacto del fiel con ésta misma.

⁶⁷ Portus Pérez, “Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro”: 173.

la atención que se establece siempre en el retrato entre el original y su representación, que procede del hecho de que trasladar los rasgos equivale en cierta manera a apropiarse (hurtar) de su personalidad”.⁶⁸

2. LOS BENEFACTORES DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS

La orden de la Compañía de Jesús fue fundada en 1534 por Ignacio de Loyola, noble del linaje Oñaz-Loyola de la región de Guipúzcoa, y reconocida el 27 de septiembre de 1540 por el papa Pablo III. Una de las características principales de los jesuitas fue relevar adeptos entre las personas más influyentes y poderosas de su época, empezando por los amigos y compañeros del fundador. Como señala Ruiz Miranda, “la férrea personalidad del ex soldado español, se pone de manifiesto desde los comienzos mismos de la fundación, al arrastrar con él a hombres, de tan enorme talento y de tan grande influencia política y social como el noble Francisco de Borja, que tan acertadamente continuará la magna obra empezada por él”.⁶⁹

Otra clave del éxito de los jesuitas fue, sin duda, su heterogénea conformación de miembros de las más distintas disciplinas y naciones; esto hacía que las misiones de la orden fueran mucho más efectivas. Luisa Elena Alcalá nos dice al respecto: “La indeleble huella jesuita en Iberoamérica responde al carácter polifacético de la Compañía, entre cuyos miembros figuraron historiadores, científicos, matemáticos, ingenieros, arquitectos, pintores, escultores y músicos capaces de involucrarse en todos los estratos sociales y étnicos de la vida virreinal”.⁷⁰

Sin duda, la orden jesuita, nacida en medio de la Contrarreforma, se perfilaría como una institución de vanguardia, con gran capacidad de adaptarse a los grupos sociales o étnicos a los que se dirigían y a las funciones que debían desarrollar, tomando la evangelización y el fomento de la educación como bases de la transformación social.⁷¹ Las directrices de la labor

⁶⁸ Portus Pérez, “Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro”: 177

⁶⁹ Lorenza Elena Díaz Miranda, “Instituciones jesuitas de alta enseñanza en la Nueva España” (Tesis de licenciatura en Historia, UNAM, [s/a]).

⁷⁰ Luisa Elena Alcalá, *Fundaciones jesuíticas en iberoamérica* (Madrid: Fundación Iberdrola, 2002), 10.

⁷¹ Alcalá, *Fundaciones jesuíticas en iberoamérica*, 17.

de los jesuitas se pueden dividir en tres grandes grupos, como lo comenta Lorenza Elena Díaz: “misiones de evangelización, educación a seglares en colegios de estudios mayores y menores, y la implementación de la prensa, la cual utilizarán con éxito para la propagación de la imagen de la propia orden”.⁷² La Compañía de Jesús construyó una buena cantidad de colegios. El propio fundador procuró la fundación de la Universidad de Gandía en 1546; en 1548 abrió otra en Mesina y en 1551 dio inicio al Colegio Romano. Al morir Ignacio de Loyola, en 1556, existían ya 33 colegios jesuitas.⁷³

La orden jesuita llegó a la Nueva España en diciembre de 1572 y se estableció en la ciudad de México en terrenos que fueron donados por Alonso de Villaseca, de quien hablaremos más adelante. Según afirma Díaz Miranda,

Se instalaron en unos solares que les cedió Don Alonso de Villaseca, en los cuales sólo había cabañas de adobe con techo de paja y pesebre en muy mal estado y orden; pareciendo más un corral que una casa; sin embargo, a falta de otra cosa mejor, se instalaron aquí los Padres el 11 o 12 de diciembre de 1572, arreglando primero un jacalito para el Smo. Sacramento, colocando el primer altar que después, fue la puerta principal del Colegio Máximo.⁷⁴

Para dotar de presencia a la orden en la capital novohispana, la construcción y promoción de escuelas de altos estudios se hizo imperante, pues la carta más prestigiosa de la orden eran sus colegios y la educación tan esmerada que en ellos se impartía. Fue así que en esta primera etapa, el provincial de los jesuitas en la Nueva España comenzó la importante labor de gestionar la construcción de los primeros centros educativos de su orden. El éxito de la empresa se debió, sin duda, a las capacidades persuasivas del padre Pedro Sánchez: “Era el P. Sánchez un hombre más esclarecido por sus hechos que por sus antepasados [...]. Fue además un gran letrado, Doctor en la Universidad de Alcalá y profesor de Filosofía en la misma Universidad, Rector

⁷² Díaz Miranda, “Instituciones jesuitas de alta enseñanza”, 19.

⁷³ Díaz Miranda, “Instituciones jesuitas de alta enseñanza”, 19.

⁷⁴ Díaz Miranda, “Instituciones jesuitas de alta enseñanza”, 29

en el Colegio de San Ildefonso de España; así en Alcalá y en Salamanca como en México y tuvo gran afición a los libros y a los colegios que fomentó con gran esmero”.⁷⁵

El padre Sánchez sabía que, como había sido un usual proceder en su orden, era necesario atraer la inversión de los miembros más poderosos y ricos para levantar la infraestructura que los jesuitas comenzarían a requerir para su labor. Las residencias se mantenían con limosnas, pero para la fundación de colegios se admitían benefactores. Cada fundación era económicamente autónoma, por lo que debía asegurar por sus propios medios sus ingresos con la administración de sus haciendas, ingenios y actividades comerciales. Por lo mismo, como señala Luisa Elena Alcalá, “a la hora de fundar una nueva iglesia o colegio, los provinciales solían ser bastante conservadores con las donaciones que recibían –haciendas, ingenios, terrenos, casas o solares urbanos—. Se aseguraban que venían sin cargas y gravámenes y que bastarían para sustentar la fundación a largo plazo. Muchas veces rechazaban donaciones que no convenían”.⁷⁶

Pedro Sánchez acudió a los criollos y españoles de la capital para desarrollar sus centros educativos, pues estos contaban con sumas importantes de dinero. Esta acción le valió la crítica del general de su orden por privilegiar los establecimientos educativos ciudadanos por sobre la labor misional de los indígenas.⁷⁷ Según Ignacio Rubio Mañe, el padre Sánchez encontró en malas condiciones los colegios que las anteriores órdenes habían fundado, por lo que no pudo dejar de lado esta necesidad, que además se ajustaba al perfil de la Compañía y que, a su vez, le permitió acercarse a las élites de criollos y españoles que atendieron su llamado. Rubio Mañe nos dice:

El provincial de la Compañía de Jesús, padre Pedro Sánchez, inició las instancias para fundar un colegio tan pronto llegaron estos religiosos a México. Algunos de los vecinos principales de la capital del virreinato escucharon y atendieron esas gestiones, prestándose a contribuir

⁷⁵ Díaz Miranda, “Instituciones jesuitas de alta enseñanza”, 30.

⁷⁶ Alcalá, *Fundaciones jesuíticas en iberoamérica*, 20.

⁷⁷ *Vid.* Díaz Miranda, “Instituciones jesuitas de alta enseñanza”, 30

con los elementos económicos. Y efectivamente, dotaron del capital que produjese una renta anual de cien pesos de oro común para cada colegiatura.⁷⁸

El virrey Martín Enriquez de Almanza concedió su permiso el 12 de agosto de 1573 para que se hiciera la fundación de un colegio. Se constituyó entonces un patronato en el que contribuyeron: “Pedro García de Alboroz, doctor don Pedro López, don Juan de Avendaño (que representó a su hermana, doña Catalina de Avendaño, viuda de don Martín de Ayanguren), don Alonso Domínguez, don Alonso Jiménez, don Francisco Pérez del Castillo y don Melchor de Valdés”.⁷⁹ Los hijos de este patronato, formado en septiembre de 1573, serían los primeros becados del colegio de San Pedro y San Pablo.⁸⁰ Para 1574, las ambiciones del padre Sánchez comenzaron a materializarse con la construcción de los primeros colegios:

Pasados los dos años prudenciales requeridos por el Padre General, tiene lugar una a una las fundaciones jesuitas en Nueva España. La primera de ellas fue en la capital del virreinato, la segunda en Pátzcuaro, donde se realizan grandes progresos con los indios y mestizos, la tercera en Oaxaca y después de incontables penalidades se procede a la fundación de nuevas casas jesuitas como son los colegios de Puebla, de Veracruz, de Valladolid, de Filipinas y el importante seminario de Tepotzotlán.⁸¹

Los primeros colegios jesuitas de la ciudad de México fueron el Colegio Máximo de san Pedro y san Pablo, fundado en el mes de octubre de 1574, primero de la capital. Se edificó también un colegio para indígenas, el Seminario de san Gregorio, que fue auspiciado por el rey, y otro seminario más, el de san Bernardo, fundado el 19 de enero de 1576.⁸² Posteriormente, estos colegios correrían con la siguiente suerte:

⁷⁸ Ignacio Rubio Mañe, *El Virreinato IV. Obras públicas y educación universitaria* (México: Fondo de Cultura Económica, UNAM- Instituto de Investigaciones Históricas, 1983), 281.

⁷⁹ Rubio Mañe, *El Virreinato IV*, 282.

⁸⁰ Rubio Mañe, *El Virreinato IV*, 282.

⁸¹ Díaz Miranda, “Instituciones jesuitas de alta enseñanza”, 30-31

⁸² Díaz Miranda, “Instituciones jesuitas de alta enseñanza”, 31-33.

Estos cuatro seminarios o convictorios tienen importancia en la historia de la labor educativa en México; en cuanto constituyeron el primer sistema de internado en México, aunque desaparecen lamentablemente muy pronto [...] el Seminario de san Pedro y san Pablo se deshace en 1588; los convictorios de san Miguel y san Bernardo se unieron en uno solo, llamado de San Ildefonso en 1583; y el de san Gregorio, después destinado a indígenas, no funcionando ya como seminario, se disolvió en el año de 1590.⁸³

El papel del provincial Pedro Sánchez fue tan exitoso que logró sumar a benefactores muy reconocidos. Es el caso de tres personajes cuyas efigies aquí analizamos: don Alonso de Villaseca, patrón de la ciudad de México; Melchor de Covarrubias, patrón del colegio de Puebla y Pedro Ruiz de Ahumada, quien lo fue del colegio-seminario de Tepotzotlán. Ya que otras órdenes regulares también buscaron el apoyo de patronos y fundadores, es de considerar que la Compañía de Jesús poseía varias características que debieron resultar más atractivas para los donantes que decidieron invertir sus caudales. Considero aquí las implicaciones de un beneficio doble: sus donaciones ciertamente acrecentaban la posibilidad de salvar su alma, pero fueron también una forma de asegurarse una plataforma de prestigio social para ellos y sus familias, aún después de la muerte.

Habría que reflexionar primero en que la orden tenía una raíz noble, es decir, que fue fundada por un hombre de gran hidalguía, como Ignacio de Loyola, y secundada por otros nobles como Francisco Javier, quienes además alcanzaron muy pronto los altares. Esto hizo, probablemente, que los donantes quisieran participar o asociarse por prestigio de esa raíz de alta jerarquía. Usar los bienes para fundar colegios debió proveer al donante de un prestigio social por contribuir a la educación y pasar a formar parte de la historia de la misma orden. La nobleza no solamente era la que se marcaba por cuna o hidalguía; sino también se podía acceder según los méritos sociales en la función burocrática, en la función de las armas a favor del Rey o bien, como fue común, por la compra de títulos de algunas familias de

⁸³ Díaz Miranda, "Instituciones jesuitas de alta enseñanza", 34.

comerciantes, dando lugar a la nobleza de toga, militar y financiera reconocida como la capa media de la nobleza.⁸⁴

No es casual que existieran en España algunos colegios reservados a los hijos de la nobleza donde se formaban los principales cuadros de la alta burocracia. Este proyecto, que contó con el apoyo de los jesuitas y de la corona, existía desde el siglo XVI pero se hizo más evidente en el siglo XVIII, cuando se fundó el Real Seminario de Nobles en 1725, durante el reinado de Felipe V.⁸⁵ Las familias españolas y criollas de la Nueva España que pretendían escalar dentro de la carrera burocrática enviaron a sus hijos a la península para recibir la educación que los jesuitas diseñaron para la élite de la Corona. Según O'Phelan, varios de los estudiantes del Seminario de nobles, hijos de presidentes y oidores de la audiencias americanas, de gobernadores, corregidores o de oficiales de alto rango, provenían de diversos puntos de hispanoamérica.⁸⁶

Así mismo, el donante hace de su dinero y bienes, medios para obtener la salvación de su alma y al usar sus caudales contribuye “a la mayor gloria de Dios”, como versa el lema jesuítico. A ellos se les levantó un sepulcro y una escultura funeraria imitando las honras fúnebres a la manera de “los grandes de España”. La escultura fúnebre, la efigie de cada personaje, como un doble cuerpo, se asocia a lo sagrado⁸⁷ y es una propaganda postmortem para los vivos. En este sentido, la propaganda era en ambos sentidos, tanto para el donante como para la orden que prometía un lugar de sepultura en un espacio privilegiado de sus iglesias. Los jesuitas nos eran ajenos a desarrollar una publicidad de su labor, así como de

⁸⁴ Scarlett O'Phelan Godoy, “El seminario de nobles en Madrid y la elite criolla hispanoamericana” en: *Los jesuitas y la modernidad Iberoamericana 1549-1773* (Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Pacífico, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2007), 313.

⁸⁵ Scarlet O'Phelan nos dice al respecto: “El seminario materializaba, de esta manera, la alianza entre la Corona, que necesitaba contar con una nobleza adecuadamente educada y preparada para ocupar puestos clave, y los jesuitas, que estarían moldeando la aristocracia llamada a gobernar, en la cual tenían una vasta experiencia ya que muchos de sus colegios eran, precisamente, de élite. Tal era el caso, por ejemplo, del antiguo colegio de Cordelles de Barcelona, fundado en 1538, que pasó a manos de los jesuitas en 1658”. O'Phelan Godoy, “El seminario de nobles en Madrid...”, 310.

⁸⁶ Vid O'Phelan Godoy, “El seminario de nobles en Madrid...”, 313.

⁸⁷ Al decir que estas figuras se asocian a lo sagrado me refiero a que la imagen se coloca dentro de un espacio que es considerado sagrado; no que la imagen en sí misma se sacralice.

sus hombres y mujeres más virtuosos que demostraran el éxito de la orden. Nos dice Antonio Rubial al respecto:

Una parte central de la propaganda de todas las órdenes fueron sus santos, cuyas vida, imágenes y fiestas sirvieron para marcar su diferenciación con otras instituciones religiosas, para mostrar su carácter de elegidos de Dios, para exaltar a sus miembros como seguidores de una espiritualidad modélica [...]. En muchos de sus impresos los jesuitas incluyeron grabados tanto de los santos fundadores como de los miembros fundadores como de los miembros destacados de su instituto o de las mujeres confesadas por ellos.⁸⁸

Los jesuitas no sólo hacían remarcable la vida de sus santos, sino que también ponían como ejemplos a algunos de los laicos, en especial a mujeres que habían confesado y que mostraron virtud y religiosidad en su vida: “desde finales del siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII, hasta unos años antes de la expulsión, miembros de la Compañía de Jesús o personas a llegadas a ellos compusieron e imprimieron también varios escritos de carácter hagiográfico alrededor de la vida de mujeres laicas cuya dirección espiritual estuvo a cargo de miembros de este instituto”.⁸⁹ Lo anterior, me hace reflexionar que, entonces no es ninguna rareza que las efigies de laicos como las de Melchor de Covarrubias, Pedro Ruiz de Ahumada y Alonso de Villaseca estuvieran en el presbiterio de los templos. Con ello, quizá, las figuras de estos donantes hablarían de esos otros hombres que contribuyeron con su obra en la tierra al engrandecimiento de la orden jesuita. Así mismo, funcionaban como una propaganda que aseguraban que otros desearan contribuir con esta orden para obtener un sitio privilegiado en su representación tras la muerte. Es decir, por un lado las familias donantes podrían perpetuar la exhibición de su linaje y por otro lado, la orden aseguraba un mecanismo de captación monetaria dentro de esta economía de la salvación.

⁸⁸ Antonio Rubial, “ El papel de los santos jesuitas en la propaganda de la compañía de Jesús en Nueva España”, en *Historia Social* (Madrid: Fundación Instituto de Historia Social, 2009), 150.

⁸⁹ La más conocida fue Catarina de San Juan, bautizada por los jesuitas y quien llevaba una vida piadosa aún sin haber ingresado a ninguna orden religiosa. Su vida fue comentada por Alonso Ramos en volúmenes impresos entre 1689 y 1692. Rubial, “ El papel de los santos jesuitas...”, 151.

2.1 Escultura de Melchor de Covarrubias († 21 de mayo de 1592). Museo Universitario de la BUAP, Puebla

En el Museo Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, se conserva una escultura de bulto redondo, tallada en madera, policromada y estofada, proveniente del templo del colegio del Espíritu Santo de la Compañía de Jesús de Puebla. Si bien tiene la desventaja de estar descontextualizada, fuera de su emplazamiento original, este es el único bulto de todo el corpus de esculturas que registré que conserva la policromía original del estofado. Las medidas de la figura son las siguientes: 130 cm de alto, 75 cm de ancho y 50 cm de fondo. La escultura efigia a un hombre entrado en años, con barba y cabellos canos, sin embargo, su rostro muestra las mejillas sonrosadas de una persona lozana. Tanto la frente como las manos simulan fuertes redes venosas y denotan una manufactura de gran calidad. A pesar de ser una figura en hinojos, sus manos no están en postura de orante, sino que se desplazan en un gesto de elocuencia: una de ellas se va al pecho en posición de *iure in pectore*, mientras la otra se lanza hacia adelante en un gesto de entrega, de tal forma que este bulto no es una orante en sí misma sino que el escultor trató de dotarla de movimiento, dando como resultado una obra de mayor fuerza expresiva (figs. 8 y 9).

Me parece que la talla pertenece a finales del siglo XVI, o bien a los primeros decenios del siglo XVII. Para fechar a esta pieza me he basado en las características propias de la técnica de estofado que la doctora Consuelo Maquívar ya ha determinado en su extensa práctica. Tanto la aplicación de elementos fitomorfos sobre un fondo negro u oscuro, como es este caso, como la aplicación de un achurado muy fino en la coraza, que pudiera simular un damasquinado fino hecho en las verdaderas armaduras, corresponden con lo que nos dice la doctora Maquívar al respecto: “En los ejemplos del siglo XVI y las primeras décadas del XVII, se utilizaron básicamente tonos oscuros, como el negro y el café o el blanco, para los fondos de las vestimentas; sobre éstos se destaca la ornamentación en dorado, por lo general con motivos vegetales; paulatinamente, éstos van iluminándose con otros colores, como rojo y azul”.⁹⁰

⁹⁰ María del Consuelo Maquívar, *El Imaginero novohispano y su obra* (México: INAH, 1995), 107.

El trabajo de la policromía que presenta, aunque en mal estado de conservación, muestra que el escultor trató de dar un mayor realce a la pieza. El encarnado “a pulimento” ofrece una superficie brillante, común en las obras del siglo XVI y principios del XVII.⁹¹ Láminas de oro fueron aplicadas sobre toda la superficie, como correspondía a las obras de mayor valor. La coraza del personaje presenta finos achurados, algunos de ellos fingen motivos fitomorfos, mientras que en la sección de la ropilla se pueden notar elementos vegetales de mayor tamaño con punzonados diversos (fig.10). Como era usual también en las figuras religiosas, creo que la cabeza y las manos fueron trabajadas y encarnadas aparte para posteriormente ser fijadas por medio de un sistema de “espiga”. El tamaño tanto de la cabeza como de las manos hace ver a esta figura desproporcionada en comparación con el cuerpo de la pieza que se muestra mucho más pequeña, anatómicamente hablando. Incluso no es descabellado pensar que cabeza y manos fueron realizadas en una mano o un taller distinto, pues la talla presenta una mejor calidad que el resto del cuerpo. La cabeza fue trabajada sólo por el frente y los costados, pero no en la parte posterior de la misma, dado que habría estado adosada (fig.11). Asimismo, es notable que las piernas estén recortadas; en ellas podemos ver las perforaciones que habrían permitido fijarla en su emplazamiento original, mismo que debió tener los escasos 50 cm. de profundidad que tiene la obra (fig.12). Seguramente la figura estuvo descansando sobre alguna almohada fingida, incluso podría haber tenido al costado un yelmo, como el que presenta la escultura de Pedro Ruiz de Ahumada, que complementara su indumentaria militar.

En cuanto a la indumentaria del personaje, es difícil describirla con precisión. Tanto en esta efigie como en las de Melchor de Cuéllar y Pedro Ruiz de Ahumada, que veremos más adelante, se ha destacado el carácter caballereesco de las figuras. La coraza, como en el caso de la escultura que describimos aquí, cubre la indumentaria que se portaba. Sin embargo, se puede observar el uso de una ropilla que sale de la armadura, así como el uso de greguescos

⁹¹ Francisco Pacheco discrimina el uso de las encarnaciones pulimentadas de las cuales dice lo siguiente: Quiso Dios, por su misericordia, desterrar del mundo estos platos vedriados i que con mejor luz i acuerdo, se introduxessen las encarnaciones mates, como pintura más natural i que se dexa retocar varias veces, i hazer en ella los primores que vemos oi. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandezas*, tomo III (Madrid: Simón Faxardo, 1649), 405



Fig.8 y 9 Efigie y detalle lateral de la efigie de Melchor de Covarrubias. Museo Universitario de la BUAP. Foto: Alejandro Vega.



Fig.10. Detalle del trabajo de dorado y estofado de la armadura y ropilla de la efigie de Melchor de Covarrubias. Museo Universitario de la BUAP. Foto: Alejandro Vega.



Fig.11. Detalle de la parte posterior de la efigie de Melchor de Covarrubias. Museo Universitario de la BUAP. Foto: Alejandro Vega.



Fig.12. Detalle del corte de las piernas de la efigie de Melchor de Covarrubias. Museo Universitario de la BUAP. Foto: Alejandro Vega.



Fig.13. Efigie de Antonio de Sotelo en la iglesia de san Andrés; Zamora. Escultura de Pompeo Leoni. Imagen propiedad de la Cofradía de la Virgen de la Saleta de Zamora.

acuchillados, siguiendo con ello la moda de la aristocracia española. El traje masculino estaba compuesto por jubón, calzones o greguescos, medias y zapatos o borceguíes. Al respecto, Amalia Descalzo nos dice lo siguiente: “Las principales prendas del atuendo masculino eran, como hemos señalado, las calzas y el jubón, que se vestía sobre la camisa y cubría la mitad del cuerpo hasta la cintura”.⁹²

Es importante mencionar que la moda de esta época imitaba elementos de los atuendos militares; es por ello que el jubón reproduce en su forma a una coraza, tal como nos dice la autora citada: “Los libros de patronos –fundamentalmente el de Juan de Alcega en el momento que nos ocupa– indican cómo se debían cortar las piezas que forman los delanteros del jubón para reproducir el abombado propio de la armadura. No en vano, en la historia de la indumentaria masculina la influencia del traje militar en el civil ha sido constante; es más, desde la Edad Media esta influencia es la más determinante en los cambios de la moda”.⁹³

Bajo la coraza de Covarrubias, se distingue el traje, de un fondo de color oscuro con aplicaciones de estofado. Salvadas las distancias espaciales y de calidades, resulta útil la comparación con la escultura orante de Antonio de Sotelo, fechada en 1601, ubicada en la iglesia de San Andrés, Zamora, en ambas piezas orantes es posible observar, una indumentaria similar a la usada por ambos personajes (fig.13).⁹⁴ Ahora, comparando la indumentaria que Melchor de Covarrubias porta con respecto a otras figuras de donantes de su época, la de este personaje destaca por ser de color oscuro, característica que tiene una

⁹² Amalia Descalzo, “El traje masculino español de la época de los Austrias” en *Vestir a la española* (siglos XVI y XVII), Vol. I (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014), 19.

⁹³ Descalzo, “El traje masculino español...”: 19-20.

⁹⁴ Los diseños brocados son telas labradas con hilos de oro sobre un campo de color verde oscuro; casi llegando al color negro. Según Lena Rangström, este es un traje de viaje hecho de malva de seda. Sin embargo, no debiera sorprendernos encontrar este tipo de prendas en ciudades tan lejanas a la España Imperial de los Habsburgo, pues la moda española tuvo una gran aceptación tanto en las colonias americanas como en los sitios de influencia de la corona española; por ejemplo en algunos principados italianos, en donde incluso la corona impuso ciertas restricciones al vestir. Lo mismo se puede decir para un reino tan lejano como el de Suecia, desde donde el monarca Gustavo Adolfo realizó un encargo de jubones al estilo español, algunos de ellos para presenciar el matrimonio de su hermana. *Vid.* Lena Rangström, “Los árbitros de la moda sueca vestidos a la española”, en *Vestir a la española* (siglos XVI y XVII), vol.II (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014), 173-194.

gran importancia por el mensaje político- moral que la corona española retomó de la corte borgoñona adoptando el color negro en la vestimenta como el sello de los Austrias.

2.1.1 Algunos datos sobre la vida de Melchor de Covarrubias

El excelente estudio preliminar que Antonio Esparza Serrano proporciona en la traducción del testamento de Melchor de Covarrubias nos ofrece datos para la reconstrucción de la vida del personaje. Los padres de Covarrubias fueron Francisco Pastor de Valencia y Catalina de Covarrubias que se avecindaron en México hacia 1530. La familia de don Melchor contaba con miembros destacados, muchos de ellos dedicados al comercio, como haría él mismo, pero también a la carrera eclesiástica. Su primo, Diego de Covarrubias, alcanzó la dignidad de obispo de Segovia, mientras que su tío, Baltazar de Covarrubias, fue prelado de la catedral de Oaxaca. Otro tío suyo, Gaspar de Covarrubias, prosperó como un rico mercader en Michoacán. Melchor se educó con este último, avecindado en Pátzcuaro, donde recibió las órdenes de la primer tonsura; sin embargo, don Melchor habría de seguir los pasos de su tío en el comercio y no la vida religiosa.⁹⁵ El padre Francisco Alegre confirma varios de los datos dados por el mismo testamento; sin embargo, nos proporciona más datos adicionales a la vida del personaje y de su familia:

Se cree haber sido sus padres de los primeros pobladores que pasaron a la América, que vivieron algún tiempo en Michoacán, donde consta que el Ilmo. Sr. D. Vasco de Quiroga ordenó a D. Melchor de Covarrubias de primera tonsura en el año de 1539. Después se pasaron a la villa del Carrion, en el valle de Atlixco, en que según carta del 10 de abril de 1614 escrita por el padre Pedro de Anzures al padre Dr. Pedro de Morales, vivieron algunos años, y vivieron en humildad y pobreza [...]. Por los años de 1581, fue D. Melchor de Covarrubias alcalde ordinario de primer voto en la ciudad de los Angeles, y del año antecedente de 1579. Se halla un testimonio autorizado por Francisco Ruiz, escribano real, en 19 de octubre, de haber sido nombrado y elegido de aquel ilustre cabildo para capitán de cierta expedición al puerto de Veracruz, a que correspondió con toda exactitud. Se hallan

⁹⁵ Cfr. *Testimonio del patronazgo y testamento de don Melchor de Covarrubias*. Versión paleográfica de Enrique Aguirre Carrasco (México: BUAP, 2002), 5-6. Agradezco al maestro Alejandro Andrade el haberme facilitado la consulta de este texto.

entre sus papeles carta de los Sres. virreyes, dándole gracias, ya, por la fundación del colegio de la Compañía; ya, por un pronto socorro de diez mil pesos que dio liberalmente a su S.M. para los católicos de Francia. El rey D. Felipe II, en cédula de 15 de septiembre de 1590, recomienda el Exmo. Sr. marqués de Villa Manrique, la persona, méritos y servicios de D. Melchor de Covarrubias.⁹⁶

Es interesante anotar que un comerciante como este personaje llegó a ganar un título de capitán para rendir sus armas en servicio del rey:

El rey de España, Felipe II, lo designó consultor del virrey Martín de Almanza, y éste le confirió a don Melchor el grado de capitán con poderes ilimitados para formar de su peculio, un cuerpo de ejército para combatir a los piratas holandeses que amenazaban el puerto de San Juan de Ulúa. Dicho nombramiento le fue entregado en sesión de Cabildo Abierto por don Juan de Zúñiga, Alcalde Ordinario de la ciudad de los Ángeles el 15 de octubre de 1579.⁹⁷

Este hecho nos explica también porque la escultura de nuestro personaje porta una media armadura, pues como bien se ha descrito en la cita anterior, don Melchor se dispuso en acción de armas a favor de su rey y en consecuencia de Dios. También debemos tomar en cuenta el contexto en el que esta incipiente nobleza tomaba las armas. Como lo menciona María del Carmen Velázquez, en la Nueva España no existía un ejército conformado. Ante la necesidad de tener hombres armados para el control de grupos indígenas beligerantes, sobre todo en el norte de México, se dispuso que se pudiera acompañar al proceso de evangelización de las tierras norteñas por medio de la instauración de presidios, que eran una especie de pequeños manípulos de hombres armados.⁹⁸

⁹⁶ Francisco Javier Alegre, *Historia de la Compañía de Jesús en la Nueva España*, tomo I, libro III (México: Imprenta de J.M Lara, 1841), 252.

⁹⁷ Antonio Esparza Serrano, "En torno al testamento de D. Melchor de Covarrubias y otros benefactores de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla", en *Testimonio del patronazgo*, 6.

⁹⁸ Fue hasta el siglo XVIII que, con la guerra que existía entre España, Francia e Inglaterra, y temiendo una posible invasión de aquellas potencias, la conciencia de los grupos de criollos por la defensa de su tierra se hizo más notable. Ya desde el siglo XVII, los ingleses y franceses no se conformaron con la lucha en el mar son que se empezaron a apoderar de pequeñas islas en el Caribe de escasa o ninguna población –islas inútiles, les llamaban los españoles en el siglo XVI– en donde se preparan espiondo y robando, en espera del grueso de la fuerza europea. María del Carmen Velázquez, "La defensa del Virreinato de la Nueva España" en *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad* 12: III (1982): 51.

Fue así que grupos de hombres que se dedicaban a actividades comerciales, incursionaron también en las actividades de las milicias instauradas por defender su territorio, como es el caso de Melchor de Covarrubias que, como dijimos líneas arriba, se alistó para combatir el pirataje holandés:

Fue evidente entonces en los consejos del rey, que había que adecuar un sistema imperial de defensas a la nueva situación internacional. Era necesario sí, robustecer las fortalezas, pero también alistar tropa en las posesiones de ultramar para que en los virreynatos estuvieran los gobernantes en condiciones de rechazar los ataques de los enemigos.⁹⁹

Estas milicias estaban conformadas por grupos heterogéneos de hombres, criollos y españoles que realizaban diversas actividades; por supuesto, el de comerciante o empresario era común y don Melchor de Covarrubias, como bien se sabe, era productor de grana cochinilla principalmente, sin que ello le impidiera vivir la gloria de las armas:

Cuando el capitán del presidio era español, podía tener la profesión de militar, si era criollo, experiencia en la guerra de guerrillas que era con la que se combatía a los indios bravos. Pero criollo o peninsular su actividad principal era la de empresario o comerciante, pues generalmente era dueño de ranchos de labor, estancias de ganado o minas y hacía negocios con la ropa y efectos que repartía a los soldados, con el dinero que recibía para su paga, con el de los gastos de guerra y de indios.¹⁰⁰

Según lo ha investigado Antonio Esparza, la escritura de fundación en la cual don Melchor sería designado como patrono del Colegio del Espíritu Santo fue firmada el día 15 de abril de 1587. En este documento promete a los jesuitas la donación de 28, 000 pesos en oro:

Savida esta respuesta del dicho señor, Melchor de Cobarrubias, perseverando en su propósito y determinación de ser fundador del dicho collegio, queriendo pagar en alguna parte a Nuestro Señor las mercedes que de su Divina Mano ha resivido y espera resivir, pidió al dicho padre Anttonio de Mendossa le admitiesse por fundador de la dicha casa y collegio, porque su

⁹⁹ Velázquez, "La defensa del Virreinato...": 53

¹⁰⁰ Velázquez, "La defensa del Virreinato...": 56.

voluntad era, de sus vienes que Nuestro Señor le avía dado, dar veyntte y ocho mil pesos de oro común en reales y está presto de los dar y entregar al dicho padre provincial.¹⁰¹

La muerte de Melchor de Covarrubias acaeció el día 25 de mayo de 1592 sin dejar descendencia, ni esposa a quien heredar algunos de sus bienes. Por lo tanto, deja la mayoría de su patrimonio al Colegio del Espíritu Santo, sumando una cantidad total de noventa mil pesos.¹⁰² Francisco Javier Alegre menciona otras obras que en vida realizó el benefactor:

Fue muy liberal para con Dios y los pobres. Solo las limosnas dadas a los conventos de S. Agustín, del Carmen y Sta. Catarina de Sena llegaron a treinta y ocho mil pesos. Entre sus parientes y extraños pobres pasaron de veinte mil. En su última enfermedad, aunque aconsejado para lo contrario, dejó por heredero a su colegio en el testamento que otorgó el 16 de mayo, cuya clausula nos ha parecido insertar aquí como un monumento eterno de piedad y de su amor.¹⁰³

Es importante anotar que, en la revisión del testamento publicado de don Melchor de Covarrubias, no encontramos referencia alguna de la elaboración de la escultura del personaje; ni la que se hizo en piedra, ni tampoco la de madera que hoy sobrevive. Los restos de don Melchor al menos tuvieron tres diferentes ubicaciones:

El cuerpo de don Melchor fue sepultado en la capilla de san Miguel del Colegio del Espíritu Santo, situada en la esquina de las actuales 4 sur y 3 oriente, donde permaneció hasta 1602, año en que se trasladaron los restos a un honroso sepulcro junto al altar mayor del templo de la Compañía, consagrado apenas en 1600. Las honras fúnebres que celebraron los jesuitas en tal ocasión demostraron el gran aprecio que tenían por su benefactor; se erigió un túmulo sobre el que se colocó una estatua orante de don Melchor, vestido a lo militar. Dicha estatua de madera estofada se exhibe ahora en el Museo Universitario. Este templo fue derribado

¹⁰¹ *Testimonio del patronazgo*, 23. La fortuna desarrollada por Melchor de Covarrubias se acrecentó gracias a la producción y venta de grana cochinilla procedente de sus tierras en Oaxaca y que seguramente exportaba a España.

¹⁰² Esteban J. Palomera, "Don Melchor de Covarrubias, entrega los dineros prometidos", *Tiempo Universitario* 10:10 (2007): 2.

¹⁰³ Alegre, *Historia de la Compañía de Jesús...*, 33.

totalmente en el siglo XVIII para edificar otra mayor, el actual, y entonces las cenizas del fundador se trasladaron a la antesacristía.¹⁰⁴

Mariano Fernández de Echeverría y Veytia (1718-1779) en su obra, *La Historia de la Puebla de los Ángeles*, publicada en 1780, menciona la existencia de una escultura en piedra que actualmente no existe. El autor comenta que gracias a las generosas donaciones de Melchor de Covarrubias, a su muerte acaecida el 21 de mayo de 1592, le valió la elaboración de su escultura, que el autor la refiere como efigie. Es importante señalar que este cronista novohispano describe cómo estaba el altar mayor y en dónde estaba ubicada la escultura del donante, lo que hace de este dato una valiosa aportación para entender el contexto en el que se encontraba este bulto funerario. Echeverría y Veytia comenta lo siguiente:

El altar mayor está adornado de un magnífico retablo, que cubre su testero y lados hasta cubrir la bóveda, de una exquisita idea y especial dibujo, que la hace en todo singular, representa la venida del Divino Espíritu (que es el titular de la iglesia) sobre los apóstoles del Pentecostés, y así colocado en la parte superior en acción de descender de los cielos, rodeado de resplandores y lenguas, e inmediatamente sin división alguna la Reina del Cielo, de rodillas en postura humilde, recibiendo la primera sus celestiales dones, acompañada de dos ángeles que la asisten y obsequian como reina.

En el resto del retablo están colocados en bella proporción y con mucho arte los santos apóstoles, quedando en el primer cuerpo el tabernáculo del Augustísimo Sacramento de singular artificio, compuesto todo de piezas triangulares, movedizas, que forman tres fachadas diversas, una de oro, otra de plata y otra de espejos, para poder variar y diversificar como se quiera, con sólo volver los triángulos; a los lados en altura proporcionada, resaltan dos tribunas, que hacen juego con el restante adorno y talla de la máquina, que tiene entrada por la antesacristía, que ocupa el ámbito correspondiente al presbiterio, *detrás de la nave lateral de la Epístola, y debajo de la tribuna del lado del Evangelio está colocada la efigie de piedra del ilustre caballero Melchor de Covarrubias, fundador de este colegio.*¹⁰⁵

¹⁰⁴ Esparza Serrano, "En torno al testamento...", 7. Desgraciadamente, el autor no da las referencias de los documentos originales que consultó para darnos esta información.

¹⁰⁵ Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la Fundación de la Ciudad de Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente Estado* [1780], Libro II. Edición y prólogo Efraín Castro Morales

Manuel Toussaint, por su lado, comenta sobre el estado y material de la escultura de madera que actualmente encontramos: “En la sacristía del mismo templo se conserva una estatua de Covarrubias hecha en madera policromada; fue retirada de ese sitio y se trasladó al Salón de Actos del Colegio del Estado, mas como no cabía en el nicho preparado se le cortó la parte inferior de las piernas de madera”.¹⁰⁶ En la fotografía que acompaña al artículo del estudios sobre estas esculturas es posible ver que a las manos le faltaban dedos y que el encarnado presentaba importantes desprendimientos. Es notorio que actualmente, la imagen fue intervenida y se encuentra en buena conservación.

Como podemos notar en las citas anteriores, existieron dos esculturas de este bienhechor. Una de piedra, desaparecida, que se encontraba debajo de la tribuna, en el presbiterio de la iglesia jesuita del Espíritu Santo, en Puebla.¹⁰⁷ Otra de madera policromada que perteneció al túmulo funerario que se levantó durante las “segundas exequias” de don Melchor en 1602, que actualmente se encuentra en el Museo Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Según Esparza Soriano, “las honras fúnebres que celebraron los jesuitas en tal ocasión demostraron el gran aprecio que tenían por su benefactor; se erigió un

(Puebla: Ediciones Altamirano, 1963), 359. Manuel Toussaint, como el mismo lo comentó, encontró la escultura de este donante en madera policromada, la cual comenta le cortaron las piernas, sin embargo, tuve la oportunidad de observarla y me parece que no fue cortada, sino que da la impresión de haber sido desprendidas, pues encontré que probablemente en esta sección se usó un sistema de ensamblaje de “espiga y caja”. Las cursivas son mías.

¹⁰⁶ Manuel Toussaint, “La escultura funeraria en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 3:11 (1944): 51.

¹⁰⁷ Por su lado, Manuel Toussaint también habla de esta escultura citando a Echeverría y Veytia, reconociendo nuevamente que en efecto existieron dos esculturas desapareciendo la que se encontraba en el presbiterio y que tenemos ahora sólo la de madera que estuvo en el antiguo Colegio del Estado: “Es indudable que la estatua de piedra desapareció con el tiempo, como tantas otras que hemos visto en la ciudad. En la sacristía del mismo templo se conservaba un aestatua de Covarrubias hecha en madera policromada, fue retirada de ese sitio y se le trasladó al Salón de Actos del Colegio del Estado, mas como no cabía en el mismo nicho preparado, se le cortó la parte inferior de las piernas de madera que de una estatua pedestre se hizo algo que no es ni orante ni nada. Más tarde fue retirada de allí y arrumbada en una bodega. Por cierto, existe el detalle curioso de que las autoridades del estado y del Colegio, deseando honrar la memoria del fundador, mandaron hacer una copia de esta estatua en bronce, a tamaño menor que el original, la cual fue colocada en una placeta que queda frente al templo y colegio. Toussaint, “La escultura funeraria en la Nueva España”, 51.

túmulo sobre el que se colocó una estatua orante de don Melchor, vestido de militar. Dicha estatua de madera estofada se exhibe ahora en el Museo Universitario”.¹⁰⁸

No tenemos ninguna descripción del sepulcro del presbiterio, pero bien podría haberse limitado a la placa que posteriormente fue trasladada a la antesacristía (fig.14). La placa tiene una inscripción que dice así: *Hic jacent cineres, vivit vero memoria perillustris equitis D.D Melchioris de Cobarrubias, huius ecclesiae et collegii fundatoris insignis.*¹⁰⁹ Nuestra traducción es esta: “Aquí se encuentran las cenizas de cuya memoria vive del muy ilustre D. Melchor de Covarrubias fundador insigne de esta iglesia y colegio”. Queda la duda sobre la función y el emplazamiento que se dio a la escultura de madera del túmulo. Resulta poco factible que se contara con las dos imágenes, la de piedra y la tallada en madera, dentro de un mismo espacio del presbiterio. Dada la temporalidad de la crónica de Echeverría y Veytia y la remodelación del templo realizada en el siglo XVIII, cabe la posibilidad de que la escultura en piedra hubiera reemplazado a la de madera y que esta fuera trasladada a la antesacristía junto con los restos mortales del fundador, o bien que la identificación del material fuera errónea y se tratara de una sola efigie.

2.2 Sepulcro de Alonso de Villaseca († 8 de septiembre de 1580). Templo del Colegio de San Pedro y San Pablo, México

Este sepulcro constituye un caso único entre las obras analizadas. La escultura de Villaseca formaba parte de un programa arquitectónico completo. Se trataba de un *arcosolium* fabricado todo en mármol para la tumba de Alonso de Villaseca, patrón del colegio jesuita de San Pedro y san Pablo de la ciudad de México (figs.15 y16). Al centro se encontraba la efigie arrodillada de Alonso de Villaseca, seguramente en actitud orante. La obra estaba dotada de entrecalles y de un remate donde se disponían esculturas de las virtudes que representaban las cualidades del benefactor. Por desgracia, el sepulcro se encuentra hoy incompleto y la imagen del difunto ha desaparecido. Los restos fueron trasladados –en un

¹⁰⁸ Esparza Soriano, “En torno al testamento...”, 7.

¹⁰⁹ El texto fue tomado directamente de la placa que contiene los restos de Covarrubias en el Templo del Espíritu Santo, Puebla.



Fig.14 Placa con el epitafio de Melchor de Covarrubias. Contiene los restos del benefactor. Antesacristía. Iglesia de la Compañía. Puebla. Foto: Alejandro Vega.



Fig.15. Restos de la tumba de Alonso de Villaseca. Templo de San Miguel de Arcángel; Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.



Fig.16. Arcosolium de la tumba de Alonso de Villaseca. Templo de San Miguel de Arcángel; Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.



Fig.17 Alegoría de la caridad. Templo de San Miguel de Arcángel; Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.



Fig.18. Detalle del ornato fúnebre del arcosolium de la tumba de Alonso de Villaseca. Templo de San Miguel de Arcángel; Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.

fecha que desconozco— del Colegio de San Pedro y San Pablo al templo de San Miguel Arcángel, en el centro histórico de la Ciudad de México. Lo que queda del sepulcro es un arco de aproximadamente dos metros de alto (hasta el desplante del arco de medio punto) por dos metros de ancho en cuyo interior se encuentra una serie de casetones adornados con elementos fitomorfos. A modo de tímpano, sobrevive un bajorelieve de la caridad, representada por una mujer de cabellos largos flanqueada por un par de niños desamparados a los que acoge bajo su cuidado (fig.17). Las pilastras que sostienen el arco también están adornadas con motivos fitomorfos alternados con representaciones fúnebres de cráneos y tibias cruzadas que indudablemente hacen alusión a su función (fig. 18).¹¹⁰

La tumba de Alonso de Villaseca fue redescubierta y estudiada por Gonzalo Obregón en el año de 1956, fecha en la que publicó una descripción de los restos de dicho sepulcro. Su importancia radica en que esta es una de las pocas sepulturas que, como menciona Obregón, está documentada por completo en la *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús en la Nueva España* (1694), del padre jesuita Francisco Florencia. El cronista describe cómo era el “mausoleo” que Agustín Guerrero y Luna había mandado construir para su suegro en la capilla del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo.¹¹¹ Esta y otras crónicas jesuitas constituyen la principal fuente para la reconstrucción tanto de la vida de Villaseca, como del desaparecido sepulcro.

¹¹⁰ La tumba estuvo en el antiguo colegio jesuita de San Pedro y San Pablo, en la Ciudad de México. Sin embargo, no se sabe el momento exacto en que los restos de lo que fuera una tumba suntuosa, fueron trasladados a la parroquia de San Miguel Arcángel. El cierre del colegio de San Pedro y San Pablo se dio hacia 1850, lo que pudiera ser una fecha en la que podría haberse dado el traslado de la tumba. *Vid.* Mónica Pulido Echeveste, “Las ciudades de Mechuacan: Nobleza, memoria y espacio sagrado en la disputa por la capitalidad. Tzintzuntzan, Pázcuar, Valladolid. Siglos XVI-XVIII” (Tesis de doctorado en historia del arte, UNAM, 2014), 176, nota 40.

¹¹¹ Florencia utilizó de manera indistinta los términos de mausoleo y cenotafio para referirse a la sepultura. Según Sebastián de Covarrubias, un mausoleo es “nombre propio de una reina de Caria, la cual, muerto su marido Mausoleo, después de quemado su cuerpo, se bebió sus cenizas desatadas en vino y se encerró en un famosísimo sepulcro que le hizo, pareciéndole que era la urna más preciosa en que las podía depositar, y de allí adelante todos los entierros suntuosos tomaron el nombre de mausoleos”, mientras que el cenotafio se define como el “nombre griego, el túmulo y cadalso de honras que se hace para algún difunto, cuyo cuerpo está en otro lugar, así vale tanto como vacío sepulcro”. Según las definiciones de Covarrubias se trataría más de un mausoleo que de un cenotafio, aunque es probable que Florencia quisiera señalar que se trataba de un monumento fastuoso. *Cfr.* Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611] (Madrid: Editorial Castalia, 1995), 125 y 298.

2.2.1 Algunos datos sobre la vida de Alonso de Villaseca

Según los datos que nos proporciona Francisco Florencia, Alonso de Villaseca era natural de Arcicola, en el arzobispado de Toledo, hijo de Andrés de Villaseca y de Teresa Gutiérrez de Toranzo. Pasó a la Nueva España en el año de 1530, donde hizo una gran fortuna en la extracción de plata u oro de sus minas de Ixmiquilpan y Pachuca.¹¹² Por las indagaciones hechas por Gustavo Curiel, se sabe que Alonso de Villaseca llegó a México en 1535 como escudero y más tarde se casó con Francisca de Morón. Tuvieron una hija única que fue bautizada el 22 de diciembre de 1549. Con el paso del tiempo y a la muerte de la madre, ésta última fue nombrada heredera universal. Dentro de los bienes heredados, Mariana de Villaseca, hija de este matrimonio, recibiría una casa ubicada en la calle de Donceles. Este inmueble entraría en medio de un pleito iniciado el 22 de octubre de 1574 entre la hija de Villaseca y su padre, Alonso de Villaseca, por la tenencia de esta casa y cincuenta mil ducados de la dote que había sido aportada por Francisca Morón. Mariana de Villaseca, esposa de Agustín Guerrero, ganaría el pleito.¹¹³ Entre otros datos que Gustavo Curiel menciona, se encuentra lo siguiente:

Este notable personaje, llegó a ser considerado, en su tiempo, como el hombre más rico de la Nueva España. Entre sus múltiples propiedades se contaban dos estancias en el Valle de Toluca, llamada Ocotepic y Matalcingo-Ustutempan, una estancia en Alfajayucan, las estancias de San Juan y San Cristóbal, en Chichimecas, las estancias de Tultepec y Santa Clara, también en el Valle de Toluca, las minas de Zumpango, las casas y solares que dio a los miembros de la Compañía de Jesús para la fundación de su colegio, que valía siete mil pesos. Recibía tributos de Meztitlán, obtuvo por vía dotal de parte de García Morón, 40 indios y cinco esclavos negros, además de otros bienes. Entró en una compañía de mercaderías “debajo del portal”, con Miguel Zuloaga en la Ciudad de México [...] considerables

¹¹² Francisco Florencia, *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús den la Nueva España* [1694] (México: Academia Literaria, 1955), 312.

¹¹³ Gustavo Curiel Méndez, “Dos ejemplos de arquitectura habitacional del siglo XVI en la Ciudad de México: Las casas de don Alonso de Villaseca y la de Juan de Guerrero en la calle de la Moneda”, en: *Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998), 139, notas 9 y 12. Este pleito entre padre e hija está registrado, como lo confirma el Dr. Gustavo Curiel, en el Archivo General de Indias (en adelante AGI), Escribanía de Cámara 162 A.

ganancias representaban las estancias de las Fuentes en los Llanos de San Juan, las minas de Temascaltepec, las minas de Tlalpujahuá y las minas de Ixmiquilpan [...] Su fortuna se estimaba en millón y medio de pesos.¹¹⁴

En la *Relación Breve de la venida de los jesuitas a la Nueva España*, un documento anónimo fechado en 1602, encontramos datos abundantes de las obras pías de don Alonso de Villaseca. Gracias al trabajo de transcripción paleográfica de este documento por parte de Francisco González, se sabe el costo de las donaciones para la edificación del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, que fue su obra más distinguida obra, ascendió a los dos mil ducados. En un apéndice documental titulado *Traslado de la escritura y fundación que hizo mi abuelo Alonso de Villaseca*, el nieto de este personaje, Juan Guerrero, describe que en 1576 se hizo del conocimiento y aprobación de la fundación del colegio de San Pedro y San Pablo ante el general jesuita de Roma, Everardo Mercuriano, siendo papa Gregorio XIII:

Y dijo que por cuanto tenía entera noticia de cierta escritura de erección y fundación de un colegio de la misma Compañía de Jesús que en honra y gloria de su Santísimo Nombre y debajo de la invocación de los bienaventurados apóstoles San Pedro y San Pablo, el ilustre señor don Alonso Villaseca, vecino de la Ciudad de México en la Nueva España había fundado y dotado en la forma y manera que en la dicha escritura a que se refiere más largamente se contiene, cuyo tenor de verbo ad verbum es el que sigue: En las minas de Ixmiquilpan de esta Nueva España, en el asiento de las casas, fundaciones y haciendas que en las dichas minas tiene Alonso de Villaseca, vecino de la Ciudad de México, en veintinueve días del mes de agosto, año del nacimiento de Nuestro Salvador Cristo de mil y quinientos y setenta y seis años, por ante mí el escribano y testigos de *yuso escriptos*, el dicho señor Alonso de Villaseca dijo que, por cuanto y viendo cuan conveniente cosa era de que en esta Nueva España por el gran bien y fruto que de ello esperaba, y por consolación suya. Y envió a su hermano Pedro de Villaseca, que de su hacienda que él allá tenía, les diese dos mil ducados para las costas y gastos que hubiesen de hacer los padres y hermanos que viniesen a esta Nueva España.¹¹⁵

¹¹⁴ Curiel Méndez, "Dos ejemplos de arquitectura habitacional...", 139, nota 9.

¹¹⁵ *Relación breve de la venida de los de la Compañía de Jesús a la Nueva España* [1602] (México: Imprenta Universitaria, 1945), 95.

En cuanto a la fundación del Colegio de San Pedro y San Pablo el documento nos habla de que Alonso de Villaseca asignó varias de sus propiedades a la Compañía de Jesús para que se establecieran en ellas:

llegados a la Ciudad de México con el intento que siempre tuvo de ser fundador de la casa y Colegio de la dicha Compañía del nombre de Jesús de la dicha Ciudad de México, les ofreció y dio unas casas con ciertos solares junto a las casas de su morada, y ha tenido siempre intento de favorecer la dicha casa y colegio [...] pidió al dicho señor Doctor Pedro Sánchez le admitiese por fundador de la dicha casa y colegio, porque su voluntad era que de sus bienes que Nuestro Señor le ha dado dar para la dotación del dicho colegio, obra y sustento de los religiosos que al presente hay y hubiere de aquí en adelante, cuarenta mil pesos de oro común en plata diezmada.¹¹⁶

En sus notas a este documento, Francisco González nos menciona que el colegio de San Pedro y San Pablo fue fundado bajo la licencia del virrey Martín Enríquez de Almanza, el día 12 de agosto de 1573, ante el escribano Juan Cuevas.¹¹⁷ La Crónica de *Florenia* nos comenta que hubo incluso una patente enviada por Roma en el año de 1578 en donde se confirma a Villaseca como fundador del colegio de San Pedro y San Pablo. Además, agregaba: “Y oí decir a los padres antiguos, que alcanzaron a algunos de los primeros fundadores, que había prometido acabar la iglesia con todos sus altares y adornos, y lo hubiera hecho, si la muerte no lo hubiera atajado los pasos dos años después de haber recibido la patente de Roma”.¹¹⁸

Las acciones piadosas de don Alonso de Villaseca no se limitaron a la Nueva España. El propio padre Alegre señala que también envió hacia Europa fuertes sumas de dinero que ayudaron a diversas causas:

A pesar de su circunspección y silencio, se publicó bastante después de su muerte su caridad en opulentísimas limosnas, que constaron de sus papeles. Entre ellos se hallaron

¹¹⁶ Anexo documental número II, en *Relación breve de la venida...*, 95-96.

¹¹⁷ *Relación breve de la venida...*, 112, nota 48.

¹¹⁸ *Relación breve de la venida...*, 306.

cartas del gran maestre de la Orden de S. Juan de Jerusalén, conocida hoy por los caballeros de Malta, en que aquel príncipe daba las gracias por una de mas de sesenta mil pesos con que socorrió aquel cuerpo ilustre en la triste situación en que se hallaba, después del largo sitio que aquella isla había tenido que sufrir de los Otomanos en el año de 1565. Otras del Santo Pontífice Pío V por ciento cincuenta mil pesos que había remitido a S.S para el culto de los sagrados apóstoles S. Pedro y S. Pablo en su templo Vaticano [...]. En diversas ocasiones se hallaron dados para redención de cautivos diez y mas pesos, mas de cuarenta mil para los santos lugares de Jerusalén, y cuasi otros tantos para la parroquia y pobres de su patria Arsicola.¹¹⁹

Tanto Francisco de Florencia como Francisco Xavier Alegre narran en sus crónicas noticias sobre la muerte de su benefactor. Se sabe que don Alonso de Villaseca falleció el día 8 de septiembre de 1580. Según relata la citada crónica de Florencia, el cuerpo de Villaseca fue embalsamado por su yerno, Agustín Guerrero Luna, y puesto en una litera que se trajo de su hacienda de Ixmiquilpan. Sus restos fueron acompañados hasta la Ciudad de México por una gran comitiva compuesta por diversas órdenes religiosas. El cadáver hizo una parada para ser velado por tres días en el santuario de Guadalupe; después de dichos días los despojos mortales fueron trasladados a su casa, cercana a las inmediaciones del Colegio de San Pedro y San Pablo. Finalmente se le llevó al colegio de San Pedro y San Pablo en donde se le rindieron también honras fúnebres con una pira. Como cuenta Alegre, “Se había erigido en la Iglesia un suntuoso túmulo adornado de geroglíficos muy propios e ingeniosas poesías alusivas a las insignes prendas y virtudes del difunto. Por nueve días se le hicieron honras, cantando la misa algunos de los Sres. Prebendados, y la última el Sr. Arzobispo D. Pedro Moya de Contreras”.¹²⁰

Según relata la dicha crónica, el cuerpo de Villaseca fue depositado en la Iglesia Xacalteopan y posteriormente exhumado para darle segunda sepultura en la capilla del Colegio de San Pedro y San Pablo: “Con esta sentencia definitiva tomaron en sus hombros los padres el féretro [...] Lleváronlo a nuestra Iglesia de Xacalteopan, que era donde oí está la de San

¹¹⁹ Alegre, *Historia de la Compañía de Jesús...*, 177.

¹²⁰ Alegre, *Historia de la Compañía de Jesús...*, tomo II, 176.

Gregorio y en medio de la capilla lo depositaron, donde estuvo hasta el año de 1603, que acabada la iglesia. Que oí tienen en el Colegio, fue trasladado a ella”.¹²¹

Muy seguramente el mausoleo también fue terminado en 1603. Las obras fueron dirigidas por su yerno, quien continuaba así los gastos y atenciones que había mostrado durante los funerales. Florencia lo elogiaba: “en el funeral de su suegro Alonso de Villaseca, no se mostró heredero ni yerno Agustín Guerrero Luna, sino mas que hijo, y amigo, en la magnificencia, y gastos excesivos, que hizo: y porque se viese, que duraba, y permanecía en su ánimo la estimable memoria de quien con su hija le había dado tanta riqueza”. Con la exhumación y el traslado también se daba cumplimiento a la voluntad del finado, pues en la crónica mencionada, se especificaban los rituales mortuorios y la disposición que debía darse al cuerpo de Villaseca: “Item de más de lo susodicho se ha de dar entierro al dicho fundador en mitad de la capilla mayor con el túmulo, y pompa, que el dicho fundador pareciere. Ítem, sobre todo lo que dicho es, la compañía le hará participar en todas las misas, oraciones, disciplinas, ayunos, sermones, confesiones, y de todas las demás buenas obras, que ahora y perpetuamente se hacen”.¹²² Para el cumplimiento de dicha voluntad, el mismo Villaseca había previsto los fondos, pues como menciona más adelante Florencia, para la capilla y tumba: “traspasó en dicho Padre Provincial para dicho Colegio de dos censos uno de tres mil y cincuenta, con seiscientos, y setenta, y seis pesos de corridos, otro de dos mil pesos aplicados para la capilla mayor y sepulcro de la iglesia”.¹²³

En un apéndice documental, dentro de esta crónica titulada *Lo que en veces ha dado al Colegio de México el Sr, Alonso de Villaseca, su fundador, y el P. Alonso Guerrero, su nieto*, se dice lo siguiente: “Y más lo que mi padre Agustín Guerrero, mi señor, gastó en el sepulcro que por sus libros parece, y que son de once a doce mil pesos, teniendo obligación los padres

¹²¹ Alegre, *Historia de la Compañía de Jesús...*, 321.

¹²² Alegre, *Historia de la Compañía de Jesús...*, 301.

¹²³ Alegre, *Historia de la Compañía de Jesús...*, 304.

del colegio de hacer este sepulcro en medio de la capilla mayor a su costa, como parece en la escritura de patronazgo [...] \$11, 000”.¹²⁴

Según la descripción de Florencia, se trataba de “un ostentoso mausoleo todo de mármol blanco, obra corintia con columnas acanaladas, que sustentan el vistoso remate, que forman dos roleos que están teniendo un hermoso escudo de sus armas”. El escudo estaba compuesto por cuatro cuarteles: en los superiores, del lado derecho, un castillo con una estrella de ocho rayos sobre una almena y, a la izquierda, un águila; en los inferiores, trece roeles en campo de oro con tres flores de lis y una orla colorada, y una banda negra con perfiles colorados en campo de oro. Una orladura atraviesa de esquina a esquina y, a modo de timbre, un morrión con su penacho de plumas y un brazo con una espada. Florencia especificaba que solo los cuarteles de la derecha, el castillo y la banda, habían pertenecido a don Alonso, mientras que los de la izquierda correspondían al linaje de los Guerrero, “que como emparentaron por casamiento se mezclaron las divisas de las armas”. De esto se desprende que el escudo de armas representaba la nobleza del matrimonio de doña Mariana de Villaseca y Agustín Guerrero, con lo que el acomedido yerno obtenía también beneficios sociales.

A este escudo que representaba su nobleza política se sumaban las armas “de su hidalguía cristiana”, representadas por “las cuatro virtudes cardinales, prudencia, justicia, fortaleza y templanza, en los cuatro nichos del intercolumnio”.

La fe y la esperanza por remate de los roleos, y la caridad (todas con sus insignias) debajo del arco redondo, que cierra el Nicho principal, en que está *su estatua de cuerpo entero de rodillas mirando al Altar mayor*; con tal disposición, que dicha virtud esta sobre la cabeza, como corona; porque en la realidad fue esta virtud la que coronó sus virtudes. Sobre el escudo de sus armas está la fama sonora, vozeando con su Clarín por las vocas, y plumas de la Compañía desta, y de las demás provincias las virtudes de este tan heroico, y magnánimo Bienechor suyo. A un lado, y otro de su estatua, están dos cigüeñas de bronce dorado, y

¹²⁴ Anexo documental número III, en *Relación breve de la venida...*, 103. El original se encuentra en Archivo Histórico de Hacienda (AHH), temporalidades, leg. 258-3.

debajo, *sobre la loza de su sepulcro* cuatro leones del mismo o meta, prezeas que dexo vinculadas al Mayorazgo espiritual de su Fundación, y se estiman como prendas suyas”.¹²⁵

Un siglo más tarde, la Compañía mantenía viva la honra a la memoria de su benefactor. Francisco Javier Alegre en su crónica titulada *Historia de la compañía de Jesús en Nueva España* (1767), menciona también la obra y cualidades de Alonso de Villaseca. El cronista jesuita nos dice que se levantó un túmulo en honor a este donante y más adelante describe, aunque de manera escueta, la tumba y efigie de Villaseca. El cronista la refiere como escultura y la describe arrodillada:

El siguiente año de 1603, solo ofrece memorable la dedicación del templo del colegio máximo, el más suntuoso que había entonces en México, aunque sobre un terreno el más húmedo y cenagoso de toda la ciudad, dura aun hoy sin lesión alguna. Es un cañón bastante capaz, con un crucero bien proporcionado. La torre, aunque de una arquitectura muy sencilla, es hermosa y de una altura competente. Al lado del Evangelio se erigió al insigne fundador D. Alonso Villaseca, un túmulo de mármol, en que *se ve su estatua, hincadas las rodillas, bajo un vistoso arco que sostienen cuatro columnas corintias, y coronan las tres virtudes, Fe, Esperanza y Caridad*. Las cuatro virtudes cardinales ocupan los intercolumnios.¹²⁶

2.2.2 Reconstrucción hipotética de la tumba de Alonso de Villaseca

En su artículo “Un sepulcro plateresco en México”, Gonzalo Obregón realiza una interesante propuesta de reconstrucción hipotética de la tumba (Fig.19). Siguiendo la descripción hecha por el padre Florencia, Obregón nos ofrece una representación en donde es posible mirar, en primer lugar, el orden corintio de las cuatro columnas pareadas que sostuvieron un remate

¹²⁵ Francisco Florencia, *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús ...*, 322-323. El subrayado es mío. De esta precisa descripción podemos inferir que es sintomático el que el cuerpo después de tiempo, se trasladara a su morada definitiva en el la Capilla del Colegio Máximo de San Pedro y san Pablo, pues esto corresponde a lo que Thomas Loius Vincent llama “segundas exequias”, esto quiere decir que el cuerpo después de reposar en un primer lugar durante un tiempo es trasladado a otro lugar en donde reposará definitivamente teniendo como simbolismo de este proceso, el que el difunto ya trascenderá a la región funeraria que le corresponde, asumiendo su transformación de ser humano en antepasado, espíritu, etc. Louis-Vincent Thomas, *El cadáver. De la biología a la antropología* (México: FCE, 1980), 140-143.

¹²⁶ Alegre, *Historia de la Compañía de Jesús...*, 408. Las cursivas son mías.

con el escudo de armas del difunto Villaseca; entre los roleos se encontraban la esperanza, la fe y la caridad. En las entrecalles se admiran las virtudes cardinales que estaban colocadas: prudencia, justicia, fortaleza y templanza. Al centro, en el *arcosolium*, como se ha dicho, se encontraba la escultura orante de don Alonso de Villaseca. Gonzalo Obregón lo representa en su reconstrucción como un caballero arrodillado, ataviado con media armadura, lo cual me parece acertado pues, como lo vimos anteriormente, don Alonso de Villaseca contribuyó como caballero cristiano con la Orden de Malta en su causa contra la invasión otomana, lo que le valió seguramente representarse como noble caballero al servicio de su rey y de la causa cristiana.

Para el caso español, se ha identificado el uso de los diseños de diversos tratadistas, como las *Medidas de Romano*, de Diego de Sagredo, para diseñar algunos de los sepulcros.¹²⁷ Aunque es difícil aseverar si algún tratadista pudo ser usado en el caso del sepulcro de Villaseca sólo basándonos en una reconstrucción, no sería tampoco lejano que se hubiera usado a este autor, o bien el tratado de Sebastián Serlio conocido como *Los siete libros de arquitectura*, del cual se tiene conocimiento de su llegada y uso en la Nueva España. Me parece que de esta opinión fue también Gonzalo Obregón, pues encontré algunas láminas del libro tercero de Serlio que resultan cercanas a la reconstrucción que realizó. En el siguiente comparativo que propongo se puede apreciar la lámina LV del Tercer Libro de Arquitectura del citado tratadista (fig.20). Podemos observar una semejanza cercana a lo propuesto por Obregón; se observan columnas pareadas con capitel corintio y sus basas, si bien estas no están estriadas. Así mismo observamos el arco de medio punto, aunque sin casetones. El siguiente comparativo, que me parece el más cercano, se trata de la lámina LXVIII del mismo Serlio, donde se representa un arco del triunfo dedicado a Trajano (fig.21). En este se observan también columnas pareadas

¹²⁷ Autores como Jesús María González de Zárate, comentan el uso de varios tratados de arquitectura para la elaboración de algunos sepulcros españoles. De esta forma, se sabe que se tomaron como base para estos los tratados de *Medidas de Romano* de Diego de Sagredo o de *Re Aedificatoria* de León Battista Alberti. Es el ejemplo de la tumba de Cristóbal Martínez de Alegría, quien fuera enterrado en la catedral de Santa María, Vitoria. Otro ejemplo es el sepulcro de Antonio Sotelo, en la iglesia de san Andrés en Zamora del que también se sabe del probable uso de los tratados arquitectónicos mencionados. Vid. Testamento abierto de Antonio de Sotelo y Cisneros, Archivo de la Mitra. Citado por Jesús María González de Zárate, "En torno al arte sepulcral del siglo XVI. El sepulcro de Antonio de Sotelo y Cisneros en la iglesia de san Andrés en Zamora", *Norba: Revista de arte, geografía e historia* 7, (1987): 98.

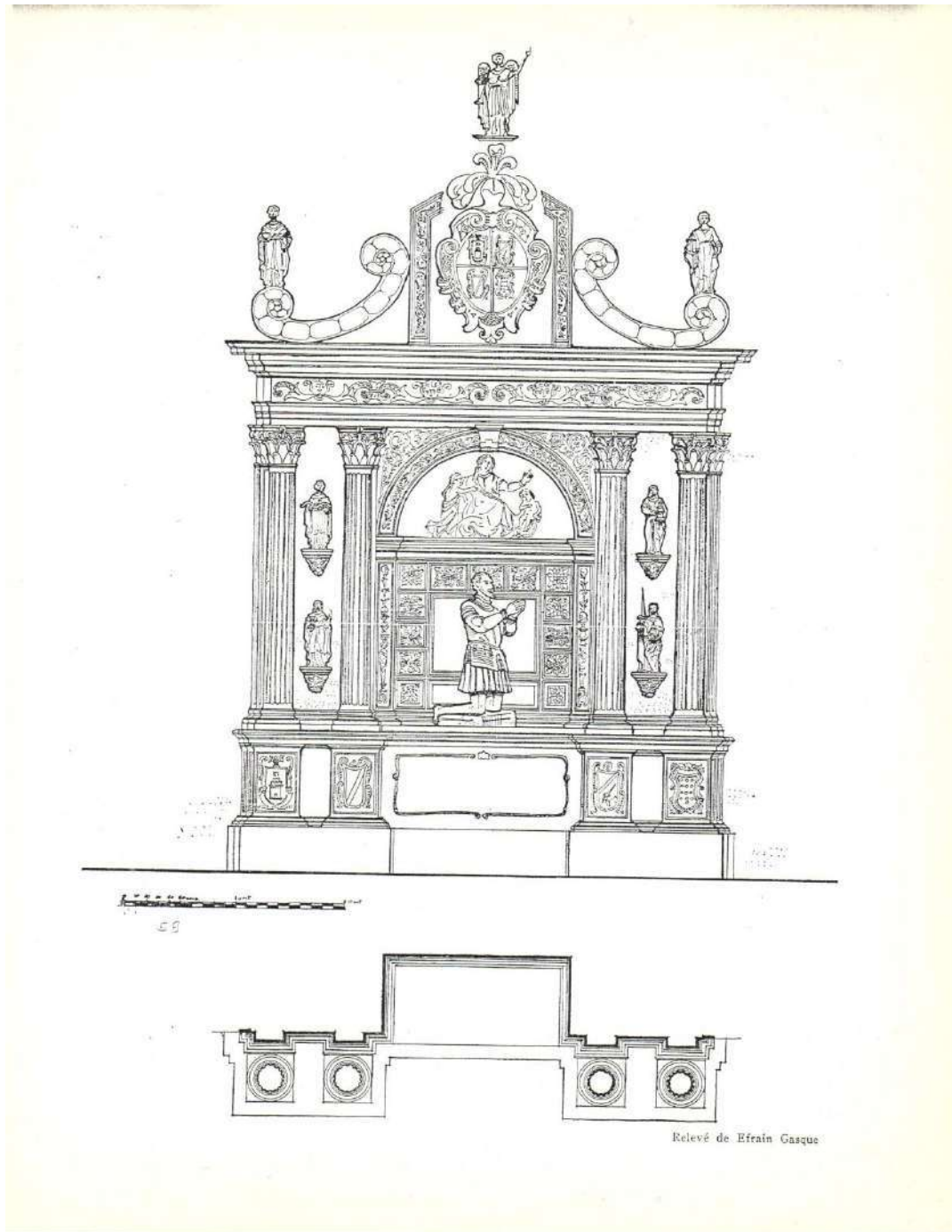


Fig.19. Reconstrucción hipotética de la tumba de Alonso Villaseca por Gonzalo Obregón.
Tomado de Obregón, 1964.

Porque ya he dicho el largo y el grueso deste arco no tratare sino del alto, y así digo primeramente que el alto del arco es al dos tãto que el ancho, y la vasa del pedestal tiene dos pies menos quatro minutos: y la cornija deste pedestal tiene treynta y cinco minutos, y la vasa dela colúna es el zocolo q̄ tiene embaxo tiene de alto cerca de vn pie. Los miembros particulares ansí los de esta basa como los del capitel desta colúna, se hallará bien proporcionados y medidos en mi libro quarto en el principio dela ordē cõpuesta. El neto o maziço del pedestal tiene quatro pies y medio, el alto dela colúna sin la vasa y el capitel tiene dezisiete pies y treze minutos, y el capitel tiene de alto vn pie y dezisiete minutos, y el alto del architraue es de vn pie y dezinueue minutos, y el alto del friso es de vn pie y dezisiete minutos. El alto dela cornija es de dos pies y seys minutos, el embafamento del epitaphio tiene de alto lo mismo que el friso, y el alto del mismo epitaphio es de nueue pies y doze minutos, y tien e de largo veynte y tres pies. Todos estos miembros mostraremos claramente descãados y escriptos en la hoja si guiente.



Debaxo de este arco de Tito en el papo del ay labrados quinze quadrados o artefonos, y en el artefon de en medio que es mayor que los otros.

Fig.20. Láminas 55 del Tercer Libro de Arquitectura de Sebastián Serlio (1552).

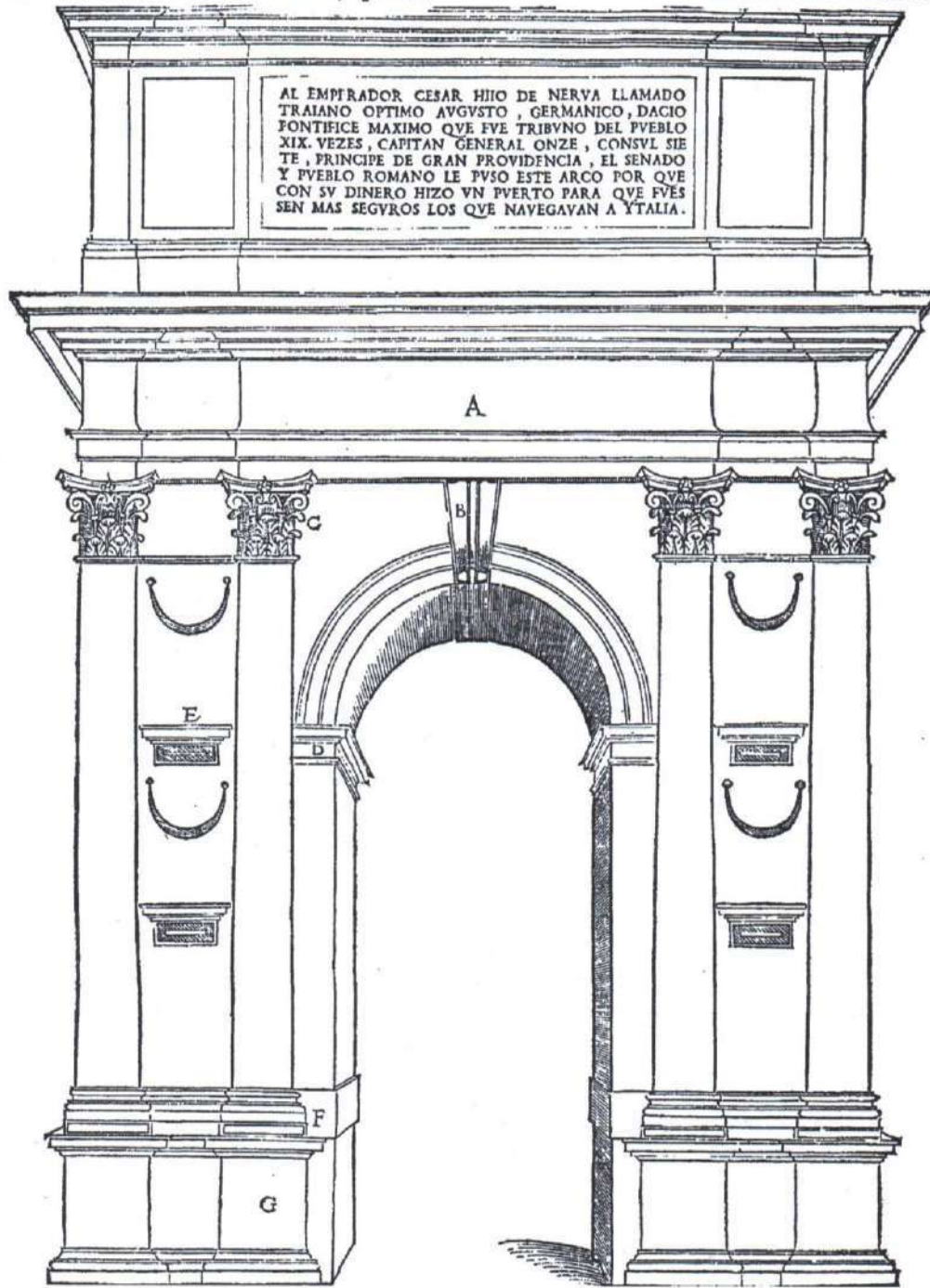


Fig.21. Lámina 64 del Tercer Libro de Arquitectura de Sebastián Serlio (1552).

de orden corintio con sus basas, aunque también los fustes son lisos; al centro, el arco sin casetones. En las entrecalles se pueden apreciar cuatro pedestales, como los que se hicieron para colocar las esculturas de las virtudes en el sepulcro de Villaseca. No asevero que estos fueron los modelos exactos que se usaron para trabajar la tumba de Villaseca, ni que Obregón partiera de ellos, pero me parecen modelos suficientemente cercanos para considerar la posibilidad de su uso.

2.3 Escultura de Pedro Ruiz de Ahumada († ca. 1602), Ex Colegio de San Francisco Javier, Tepotzotlán

La efigie de bulto redondo de Pedro Ruiz de Ahumada se encuentra en un nicho rematado por un frontón curvilíneo. Mira hacia el altar de reliquias, en el lado del Evangelio del presbiterio de la capilla doméstica del colegio jesuita de Tepotzotlán. La pieza muestra importantes rajaduras, debido probablemente a la propia dilatación de la madera con la que fue hecho el bulto. La pieza tiene las siguientes dimensiones: alto: 105 cm, ancho: 61 cm, profundidad: 84 cm. El personaje reposa arrodillado en una almohada de color oscuro, sin más tratamiento (fig.22). Al pie de la escultura, se observa un yelmo con la cimera y algunos detalles en dorado; mide 105 cm, contando la cimera de plumas (fig.23).

La escultura representa a un hombre de edad madura, barbado, cuyas manos y rostros poseen una encarnación tan pálida que parece casi blanca, como si pretendiera imitar la textura de la cera o el mármol, aunque puede que esta sea producto de una intervención y la imagen esté repintada en su totalidad. El trabajo de policromía que se observa actualmente es bastante sencillo, sin estofados; solo se muestran trabajos de dorado en ciertos detalles de la coraza. Si bien no existen rastros visibles de rajado, ni tampoco de que se practicara ningún tipo de punzonado, como se puede ver en alguna otra escultura de tema religioso o en la efigie de Melchor de Covarrubias, algunos desprendimientos dejan ver la hoja de oro subyacente (fig. 24).¹²⁸ Me parece que, acorde como era el uso y la manufactura de la escultura funeraria

¹²⁸ Quiero agregar que las observaciones de los rastros de hoja dorada bajo la oscura capa pictórica que cubre la armadura me fueron reveladas por Mónica Pulido.

española, la obra fue intervenida y repintada, de modo que el rostro y las manos no fueron cubiertos originalmente por una capa sólida de pintura blanca; sino que se puede observar que la encarnación, aunque pálida y mate, era muy distinta a la actual. La policromía actual, a pesar de tratarse de una escultura de madera, quiso simular como si las manos, la cabeza y las piernas hubieran sido hechas de alabastro o de mármol, recurriendo a pintar estas partes en blanco, dando como resultado una figura híbrida y de apariencia extraña.

Otro aspecto que no debemos soslayar, es el nicho en el que está colocada la imagen el cual da la impresión de que ésta es muy limitada, por lo que la imagen se ve estrechada por el mismo, aunque cabe con precisión. El nicho es abocinado, con pintura que simula las vetas del mármol. Del suelo hacia el desplante del nicho se levantó un pretil para colocar la imagen. El marco está constituido por una moldura acodada en su parte inferior con elementos estriados que han sido dorados que pareciera simular una puerta. A los lados, tanto del nicho como del marco, se colocaron diseños de roleos y motivos vegetales dorados. Como remate, se adicionó un frontón curvilíneo roto con exuberantes roleos y al centro, se puede ver una tarja con las abreviaturas IHS. Me parece que este nicho no era el original en donde se emplazó la imagen, dando la impresión de que este elemento arquitectónico también fue modificado en años posteriores y que estilísticamente no corresponde a la hechura de la imagen del siglo XVII (fig.25).

Manuel Romero de Terreros comentó esta pieza en 1921. Los prejuicios estéticos hacia la escultura lo hicieron considerarla una “obra sin arte”, pero es de notar que poseía todavía su policromía original. Menciona además la existencia de una inscripción, quizás una placa funeraria, que para entonces había desaparecido. Nos dice el estudioso de ella:

En la capilla doméstica del Colegio de Tepetzotlán, dentro de una hornacina, en el presbiterio, en el lado del Evangelio, se conserva la estatua orante de don Pedro Ruiz de Ahumada, quien en 1606 legó treinta mil pesos a aquella institución. De tamaño natural, representa al difunto de frente, arrodillado sobre un almohadón, con las manos juntas, vistiendo gregüescos, ropilla y gola, y a su lado, en el suelo, descansa un almete con plumas. Es obra sin arte, y de labor bastante pobre, tallada en madera y estofada, es decir: pintados sobre fondo dorado adornos

y relieves policromos que adquieren por lo mismo, reflejos metálicos. En el pedestal de esta estatua se leía antiguamente una inscripción, que desgraciadamente desapareció, cuando se hicieron ciertas mal comprendidas reformas en el vetusto edificio.¹²⁹

Por su lado, don Manuel Toussaint habla de esta pieza en su ya citado artículo. La descripción que hace sobre esta no difiere mucho de la que ya se ha expresado en líneas arriba; sin embargo, destaca la interpretación que hace sobre el color blanco del rostro y las manos:

Esta de rodillas sobre un cojín y en el mismo descansa un gran yelmo con su penacho de plumas. Es de sentirse que se haya borrado la inscripción o epitafio que debió haber tenido; pero si tenemos en cuenta que su principal donativo a Tepetzotlán tuvo lugar en 1606 y dada la época que se usó la gorguera de encajes de gran tamaño, puede asegurarse que esta estatua es anterior a 1620, en que comienza el uso de la golilla. Gran vigor ostenta la escultura; el vigor del rostro pálido, con cabellera y barba blancas, indica a un hombre entrado en años, pero que aún siente ímpetus guerreros o que, por lo menos, desea conservar y lucir el prestigio que adquieren las armas.¹³⁰

En cuanto a la vestimenta que porta Pedro Ruiz de Ahumada, la indumentaria corresponde a la portada hacia la primera mitad del siglo XVII. Como ya mencioné, esta se conformaba de un jubón, calzas o greguescos acuchillados, medias y calzado. De hecho, en la escultura de Pedro Ruiz de Ahumada es posible ver desde las calzas hasta el calzado, que bien pueden ser una especie de botines a los que se les llamó borceguíes. Un elemento que nos permite establecer una cronología es la gorguera que se asoma de la armadura y que cubría el cuello (fig. 26). Habrá que recordar que es hacia la segunda mitad del siglo XVII cuando, por decreto real, la indumentaria masculina tendrá cambios sustanciales y entre ellos la supresión de la enorme lechuguilla que se consideraba un elemento de mucha ostentación. La variación de la moda hacia la segunda mitad del siglo XVII coincide con la decadencia del Imperio

¹²⁹ Manuel Romero de Terreros, *Arte Colonial...*, 67. No debemos olvidar que para 1921, el año en que este autor escribió la descripción de la pieza, aún imperaba una educación en donde la comparación del logro estético fundado en los parámetros del arte clásico era lo usual. Es probable que, como me ha comentado la doctora Pulido, Romero de Terreros haya visto a la imagen con su policromía original, pues hemos visto que menciona que está estofada. Sin embargo, las modificaciones que se hicieron al edificio, como menciona el autor, son probables que también hayan alcanzado también a la imagen para modificarla.

¹³⁰ Toussaint, "La escultura funeraria en la Nueva España", 52.



Fig.22. Vista frontal de la efigie de Pedro Ruiz de Ahumada. Siglo XVII. Capilla Doméstica. Museo nacional del Virreinato-INAH. Foto: Alejandro Vega.



Fig.23. Yelmo de la efigie de Pedro Ruiz de Ahumada. Capilla doméstica del colegio jesuita de Tepotzotlán; EdoMéx. Foto: Alejandro Vega.

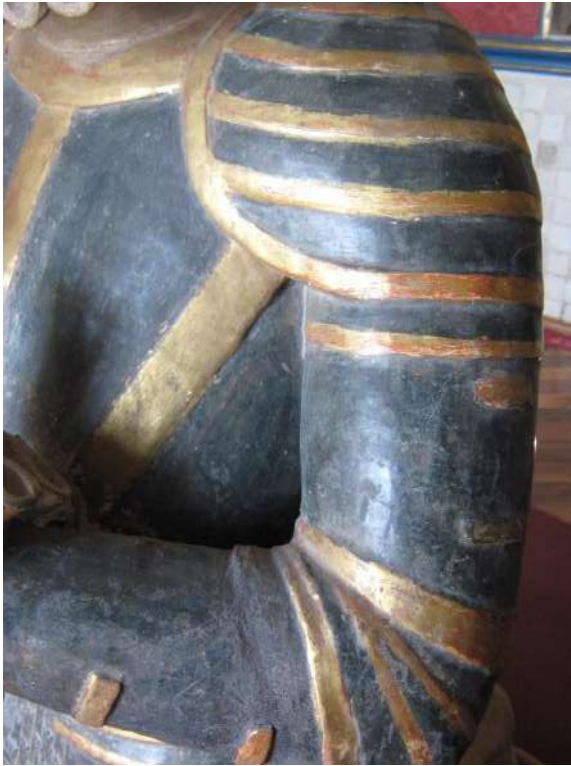


Fig.24 Detalle de la aplicación de hoja de oro a la efigie de Pedro Ruiz de Ahumada. Capilla doméstica del colegio jesuita de Tepotzotlán; Edo. Méx. Foto: Alejandro Vega.



Fig.25 Hornacina y marco en donde se ubica la efigie de Pedro Ruiz de Ahumada. Capilla doméstica del colegio jesuita de Tepotzotlán; Edo. Méx. Foto: Alejandro Vega.



Fig.26. Detalle del rostro y lechuguilla de la efigie de Pedro Ruiz de Ahumada. Capilla doméstica del colegio jesuita de Tepotzotlán; EdoMéx. Foto: Alejandro Vega.

Español que impone la austeridad. Hacia 1621, Felipe IV subió al trono y con él se dictó una serie de disposiciones con respecto a la moda de su tiempo:

Nada más subir Felipe IV al trono de España en 1621, la Junta de Reформación lanzó nuevas disposiciones legales para contener los gastos innecesarios que la población dedicaba al vestir [...]. Por primera vez, la pragmática de 1623 se obedeció siguiendo el ejemplo del monarca, que fue el primero en cumplirlas [...]. La pragmática provocó cambios sustanciales en el traje masculino al uso y alteró por completo la silueta. Los cambios afectaron a los dos elementos más llamativos del traje cortesano: las calzas y los cuellos de lechuguilla. Las primeras fueron sustituidas por los calzones; los segundos, por los nuevos cuellos de golilla.¹³¹

2.3.1 Algunos datos sobre la vida de Pedro Ruiz de Ahumada

Tal y como lo harían la familia Medina y Picazo y Melchor de Cuéllar, Pedro Ruiz de Ahumada aportó parte de su caudal a la fundación del colegio jesuita de Tepotzotlán. Andrés Pérez de Rivas menciona en su crónica la donación que Ruiz de Ahumada hizo a los jesuitas:

[En] el año de 1606 un ciudadano de México muy honrado y rico, devoto de la Compañía, llamado Pedro Ruiz de Ahumada, persona piadosa y ejemplar, inclinado siempre a obras del servicio de Nuestro Señor, disponiendo en su muerte gruesas limosnas de su mucha hacienda, dotó para la casa de Probación y Seminario de lenguas del Colegio de Tepotzotlán, con treinta cuatro mil pesos.¹³²

Y razón será que no callemos aquí otra obra de grande piedad de este noble caballero, mandando con cristiana liberalidad otra tanta cantidad de pesos a la cofradía del Rosario, fundada en la Iglesia del Real convento de Santo Domingo, para casar y premiar a doncellas huérfanas, que por su pobreza no pudiesen tomar estado. Obra la una y la otra dignas de eterna memoria, a las cuales debemos creer que le han correspondido el mérito de los bienes y riquezas eternas del cielo.¹³³

¹³¹ Desclazo, "El traje masculino español de la época de los Austrias", 23.

¹³² Andrés Pérez de Rivas, *Crónica y Historia Religiosa de la Provincia de la Compañía de Jesús en Nueva España* (México: Imprenta del Sagrado Corazón de Jesús, 1896), 169.

¹³³ Pérez de Rivas, *Crónica y Historia Religiosa de la Provincia de la Compañía de Jesús en Nueva España*, 169.

Por su lado, Francisco Javier Alegre en su crónica nos proporciona algunos datos más de este personaje. Llama nuestra atención que don Pedro Ruiz tuviera algún parentesco con santa Teresa de Ávila; además, gracias este cronista conocemos algunos de los detalles de su testamento:

Había muerto dos años antes en México un mercader, mas recomendable por su piedad que por su grande caudal e ilustre nacimiento, aunque derivaba su sangre de los Ahumadas de Ávila, a quienes dio tanto lustre la esclarecida Virgen Santa Teresa de Jesús, llamado D. Pedro Ruiz de Ahumada. En testamento que otorgó el día 24 de mayo de 1604 dejó una cláusula del tenor siguiente: Iten digo, que por quanto ha mucho tiempo yo he deseado hacer alguna fundación de colegio o casa de la Compañía de Jesús por la mucha devoción que siempre he tenido a esta santa religión y a su santo fundador el padre Ignacio de Loyola, y confiriéndolo conmigo y encomendándolo a nuestro Señor cuál cosa sería de mayor servicio suyo, estoy resuelto y determinado de fundar la casa de probación e noviciado de la dicha Compañía por ser cosa que hasta agora no ha tenido ni tiene de asiento en esta tierra y fundación propia, como lo acostumbra tener y tiene en otras provincias, y que tanto es necesario como seminario y fundamento de la misma religión, pues de ella han de salir ministros y obreros que se han de ocupar de esta Nueva España e islas Filipinas en la doctrina de españoles e indios, e nuevas conversiones de gentiles y demás ministerios que son del instituto de la Compañía. Y poniendo en ejecución este mi deseo, ruego y encargo al provincial de la dicha Compañía, que es o fuere de esta Nueva España, me admita por fundador de la dicha casa de probación o noviciado, el cual quiero y deseo se funde en esta ciudad distinto y aparatado de las demás casas y colegios que ya hay fundados en ella o en el pueblo de Tepotzotlán, donde estoy informado será muy a propósito por el buen sitio, temple y comodidad que allí hay, o en la parte y lugar que se juzgaré será más conveniente, porque esto lo remito a su elección y prudencia; para lo cual mando que de lo mejor y mas bien parado de mis bienes, y en primer lugar tomen mis albaceas hasta en cantidad de treinta y cuatro mil pesos en reales y los entreguen al dicho provincial, para que el susodicho dé traza y orden lo mejor que convenga para que los veintiocho mil pesos de ellos se impongan a censo sobre posesiones abonadas y cuantiosas, o se compren casas u otras haciendas con que puedan haber de renta dos mil pesos de oro común mas o menos como alcanzare, todo para el sustento de los dichos religiosos y novicios que de ordinario hubiere de haber en ella, y los seis mil pesos restantes para el edificio e iglesia que se hubiere de hacer en la cual quiero que

haya. También quiero que demás de los padres que son necesarios y forzosos para los ministros de dicho noviciado, en caso que se haya de fundar en el dicho pueblo de Tepetzotlán, haya otros que puedan enseñar las lenguas otomite y mexicana a los padres y a otras personas que quisieren de aprenderlas, y cuando no, hayan de acudir y acudan a la doctrina de los indios de dicho pueblo y su comarca que son de ambas lenguas. Y en cuanto al cumplimiento de este mi testamento, quiero que en primer lugar se cumpla la fundación de dicho noviciado de la Compañía de Jesús y todas las demás mandas y legados de esta Nueva España, y luego las mandas de Castilla, capellanías y obras pías, y en poster lugar la obra pía de casar huérfanas en esta ciudad del remanente de mis bienes en la cofradía de nuestra Señora del Rosario como dicho es.¹³⁴

En el acervo digitalizado por el Archivo General de Indias, en autos de bienes de difuntos, pude encontrar algunos de los “ecos” de la última voluntad de don Pedro Ruiz de Ahumada. En un documento fechado en 1611, se comenta que nuestro personaje había mandado la cantidad de 9,660 pesos para que se fundara una capellanía en Sevilla:

Juan Arias de Avila digo que yo fui fiador del doctor Alonso Adame rracionero de la santa iglesia desta ciudad en tal manera que una partida de nueve mill y seiscientos y setenta pesos que se trajeron a casa de la contratacion desta ciu[da]d por vienes de Pedro Ruiz de Ahumada difunto en las indias para fundar una capellania y otras obras pias y que dentro de dos meses lo avia enpleado en rrenta y del dicho empleo y patronazgo daria noticia a V[uestra] m[er]ced y presentan a testimonio ante los señores presidentes y oidores de la dicha audiencia.¹³⁵

Como es bien sabido, para la sociedad novohispana en general era muy importante garantizar la salvación del alma por medio de diversos actos piadosos; ya sea donando dinero a diversas obras o bien fundando, como nuestro personaje, una capellanía. Según Gisela Von Wobeser, esta se define así:

La capellanía pertenecía al género más amplio de las obras o legados píos y tenía esencialmente un propósito religioso, razón por la cual tuvo su origen en el derecho canónico, pero también fue reglamentada por el derecho civil [...]. El término capellanía se deriva de

¹³⁴ Alegre, *Historia de la Compañía de Jesús...*, tomo I, libro IV, 428-429.

¹³⁵ AGI, Contratación 944 A, n.1, r.15, Bienes de Difuntos “Pedro Ruiz de Ahumada”, 1r.

capilla, palabra que en la Edad Media se utilizaba para denominar tres cosas diferentes: un lugar en el cual se oficiaban misas; una sepultura que estaba provista de una tumba o epitafio, y una fundación, destinada a un sacerdote, cuya finalidad era que oficiara misas en memoria de los difuntos. Bajo esta última acepción, la palabra se fue transformando, con el tiempo, en capellanía de misas, y así se utilizó en el antiguo régimen y se usa hasta hoy día.¹³⁶

Con probabilidad a Pedro Ruiz de Ahumada le preocupaba su destino último después de su muerte y es posible que hubiera destinado este dinero para un capellán quizá designado por él. Desgraciadamente el documento no menciona ningún nombre; tampoco el número de misas que se debía decir en favor de su alma tal y como se procedía en esta institución: “Una capellanía de misas operaba de la siguiente manera: Una persona, a quien se llamaba fundador, donaba determinados bienes para que, con la renta que éstos produjeran, se sostuviera un capellán, mismo que quedaba obligado a decir, o a mandar decir, si todavía no estaba ordenado, cierto número de misas, en favor del alma del fundador”.¹³⁷

Otro hecho importante marcado por el documento es la donación de 1,062 pesos para el rescate de cautivos hechos por lo moros, cedidos a fray Melchor de Guerrero de la Orden de los Mercedarios a nombre del propio general de la misma orden, fray Alonso Monroy. Este hecho debió ser importante para Pedro Ruiz de Ahumada, que lo acredita como fiel súbdito de la corona española, como caballero cristiano. Es por ello que pienso que se explica el porqué la efigie de un comerciante porta una media armadura; pues esta cesión de dinero lo acredita como participante de un “hecho de armas” a favor del catolicismo tal y como lo hiciera por su lado don Alonso de Villaseca. El documento dice:

El Padre maestro fray Melchor Guerrero de la horden de nuestra S[eñor]ja de la merced e redencion de cautivos en me[moria] del generalisimo de la d[ic]ha orden y en birtud de su poder de que hago presentacion digo que en el rreg[istr]o maestre Gaspar Conquero bienen registrados y consinados a el dicho padre generalísimo de la d[ic]ha orden mill y sesenta y

¹³⁶ Gisela Von Wobeser, *Vida eterna y preocupaciones terrenales. Las capellanías de misas en la Nueva España, 1600-1821* (México: UNAM-IIH, 2005), 12.

¹³⁷ Von Wobeser, *Vida eterna y preocupaciones terrenales*, 12.

dos pessos para redención de cautivos que los mando para el dicho efecto Pedro Ruiz de Ahumada difunto como parece por la fee de rreg[istr]o de que le hago presentación.¹³⁸

3. MATRIMONIOS BENEFACTORES

El caso de los matrimonios de benefactores merece, aunque breve, una mención aparte. Tradicionalmente, se tiene por entendido que el esposo era quien, por su condición masculina, protagonizaba los destinos familiares y económicos que estaban bajo su decisión. Sin embargo, los matices sobre las figuras de las donantes femeninas deben mencionarse pues, al parecer, en no pocos casos llegaron a tener un papel protagónico en el manejo de sus propios capitales, herencias y en su destino a causas sociales, para beneficio de alguna orden religiosa.

El matrimonio entre personas de una condición social destacada era, en la Nueva España, un contrato que se establecía como un hecho conveniente. Las familias de gran prestigio, sobre todo aquellas que poseían un caudal económico considerable, o un título nobiliario, podían emparentar –incluso entre familiares– con el objetivo de acrecentar su capital, tanto económico como social. Como dice Verónica Zárate: “las unidades familiares conyugales deben su origen al matrimonio. Este formaba parte de una serie de estrategias que buscaban reproducir y sostener los mecanismos de control que ayudaban a incrementar o conservar riqueza, prestigio y honor familiar”.¹³⁹ Por lo tanto, además de que el atractivo convenio podía involucrar cuantiosas fortunas se buscaban que éstos tuvieran las mismas condiciones raciales y sociales, como sucedió con casi todos los miembros de la familia de los Fagoaga que, además, procuraban enlaces endogámicos:

Se pude decir que los Fagoaga siempre se casaban de la misma manera y bajo semejantes condiciones. Siempre mujeres muy jóvenes esposadas con hombres ya maduros; siempre con gente de su misma condición racial, de su misma condición social, con un rango económico

¹³⁸ AGI, Contratación 944 A, n. 1, r. 15, Bienes de Difuntos: Pedro Ruiz de Ahumada, 3 r.

¹³⁹ Verónica Zárate Toscano, *Los nobles ante la muerte en México. Actitudes, ceremonias y memoria (1750-1850)* (México: Colegio de México, 2005), 102.

y caudales también semejantes [...] siempre con elementos que veían felizmente a mantener y a mejorar los distintos negocios y actividades económicas de la familia.¹⁴⁰

Entre los elementos que se requerían para llevar a cabo un matrimonio se encontraba, obviamente, un aporte económico de parte de los contrayentes. El hombre debía aportar un capital, al que se le denominó arras, y la mujer llevaba a su matrimonio una dote que podía estar formada por dinero, casas, tierras y demás propiedades.¹⁴¹ Se ha demostrado que, por lo general, la dote era mucho más cuantiosa que las arras que el hombre aportaba a su matrimonio. Una mujer con una muy buena dote era muy atractiva para un español o criollo que quisiera ascender en prestigio social y económico ya que, si llegase a casarse con alguna de estas mujeres, tanto las arras y la dote eran manejados por el esposo; aunque jurídicamente esta dote tenía que ser regresada a su mujer, o herederos, cuando el esposo falleciera, sin tener el derecho de enajenar estos bienes.

Las viudas, ya fueran criollas o españolas, pese a su esperada marginilidad, no eran nada despreciables cuando contaban con una buena fortuna que pudiera ayudar a los interesados a remontar su posición social. El matrimonio no era, entre personas de elevado estrato social, más que un mero contrato. Al respecto, Juan Javier Pescador nos dice del fenómeno de los viudos en la ciudad de México: “como es sabido, los viudos tienen más oportunidades de volverse casar que las viudas y por ello integran el 17 por ciento, mientras que las mujeres viudas representan un 11 por ciento de su grupo. La proporción entre aquéllos y éstas es de 3 a 2; pero la diferencia se ahonda al tomar en cuenta que en la ciudad siempre hubo más viudas que viudos”.¹⁴²

¹⁴⁰ Juan Javier Pescador, “La familia Fagoaga y los matrimonios en la Ciudad de México en el siglo XVIII”, en *Familias novohispanas. Siglo XVI al XIX* (México: Colegio de México, Seminario de Historia de la Familia, 1991), 206. Según este autor, la edad mínima en la que se casaron las mujeres en el siglo XVIII era a los doce años, mientras los hombres se casan a los 27 años como promedio. En cuanto a las castas, las mujeres son mayores de edad que los hombres que se casan con ellas.

¹⁴¹ Ya hemos visto páginas atrás que en el pleito entablado por Mariana de Villaseca y su padre Alonso de Villaseca se encontraba de por medio la dote que debía ser entregada a la hija del rico minero. Debió ser esta dote tan cuantiosa e importante que Alonso de Villaseca se negaba a entregarla.

¹⁴² Pescador, “La familia Fagoaga y los matrimonios...”, 216.

De esta forma, tenemos los casos de mujeres como María Aguilar Niño, esposa de Melchor de Cuéllar, quien recién llegado de España se casó con ella e incrementó su fortuna. A la muerte de éste, fue su esposa y viuda quien tomó la decisión de donar parte de su fortuna tanto para la orden jesuita como a la carmelita, como se verá más adelante. También podemos mencionar el caso de doña Catalina de Peralta, quien siendo viuda también donó una importante cantidad de dinero para la construcción del convento de Santa Isabel, así como su propia casa para que se construyera el mismo.¹⁴³ También encontramos el caso opuesto en el matrimonio de Juan Fernández del Río y María de Gálvez, pues fue el primero, en calidad de viudo, quien cumplió la voluntad de donar los bienes de su esposa, si bien destaca también el desenlace, pues solo se construyó la escultura fúnebre del marido.

Para mujeres, hijas y esposas de hombres ricos como fueron Mariana Aguilar Niño, Isabel de Velasco o Elena de la Cruz, su vida espiritual y religiosa también formaba parte muy importante de su vida cotidiana. El salvar su alma por medio de la donación de sus bienes a la iglesia, como lo hicieran también los hombres, era una forma de afirmar su prestigio y el de sus descendientes, y la posibilidad de actuar con cierta libertad para incidir en su entorno como mujeres de alta valía social y religiosa. Además, en los casos de aquellas que no tuvieron descendencia, su caudal fue destinado en su totalidad a las fundaciones religiosas y acciones de caridad, como es el caso de Mariana Aguilar de Niño, Catalina de Peralta o Isabel de Velasco. Como patronas de las fundaciones que ellas financiaron, también ganaron el pleno derecho a una tumba destacada; no todas tuvieron una efigie funeraria pero si una tumba en un sitio privilegiado dentro de las fundaciones que ellas construyeron.¹⁴⁴

¹⁴³ Josefina Muriel menciona que el convento de Santa Isabel se fundó el día 11 de febrero de 1601 siendo autorizada Catalina de Peralta, como fundador por aprobación de Clemente VIII hacia el año de 1592. Catalina de Peralta sería la primera novicia del convento. *Vid.* Josefina Muriel, *Convento de Monjas en la Nueva España* (México: Editorial Jus, 1995), 211.

¹⁴⁴ En el caso de Catalina de Peralta, se encontró hacia 1910, la lápida con el epitafio en la zona en la que se levantó el convento de Santa Isabel durante trabajos de desagüe. *Vid.* David Escobedo Ramírez, et.al, *Arqueología Frente a Bella Artes* (México: INAH, Dirección de Salvamento Arqueológico, 1995).

3.1 Esculturas de don Vicente Zaldívar (†1636) y doña Anna Bañuelos (†1614), Templo del Colegio de la Purísima Concepción, Zacatecas

En la *Breve descripción de la fábrica y adornos del Templo de la Compañía de Jesús de Zacatecas*, publicado en 1750, se señala la existencia de un par de esculturas de mármol del fundador, don Vicente Zaldívar, y su esposa, doña Anna Bañuelos, que estaban colocadas en el presbiterio.

Las paredes colaterales del Presbyterio se desaparecen del todo, vestidas por la parte superior de dos grandes Lienzos, que cubren todo el ámbito de las dos Lunetas, de donde cuelga una vistosísima Colgadura, que con increíble naturalidad, remeda de pinzel lo mas celebrados aciertos del texido. *Interrumpese con el Nicho, en que devengadas de la muerte, se eximen también de la jurisdicción del tiempo, eternizadas en Estatua las memorias del Sr. Maestre de Campo. D. Vicente Saldívar, Fundador de este colegio, juntamente con las de su Nobilissima Consorte Doña Anna Bañuelos, nuevamente retratada enfrente de su Esposo, por aver sido la primera Authora de la Fundacion.*¹⁴⁵

Manuel Romero de Terreros ignoraba, en su momento (1921), si aún existía la efigie del fundador.¹⁴⁶ Hoy las esculturas ya no se conservan, pero contamos con más información sobre este matrimonio gracias a la transcripción paleográfica de diversos documentos que pertenecieron al colegio jesuita de Zacatecas. Emilia Recéndez ha encontrado abundantes datos sobre Vicente Zaldívar y su patronazgo en el Archivo Nacional de Santiago de Chile. Por un documento titulado “Fundación del colegio sacada del testimonio existente en la pieza del inventario del colegio”, se sabe que, en 1616, se le concedió a don Vicente Zaldívar la fundación del colegio de jesuitas de la Purísima Concepción, en el pueblo de Santa María, Zacatecas, y que para ello donó la hacienda y estancia de ganado de “La Cieneguilla”. La obligación de manutención quedó formalizada ante el escribano Martín Codilla, el 27 de diciembre de 1616:

¹⁴⁵ *Breve descripción de la fábrica y adornos del templo de la Compañía de Jesús de Zacatecas* (México: Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, 1750), 9-10. Las cursivas son mías.

¹⁴⁶ Romero de Terreros, *Arte Colonial*, 74.

Para la subsistencia del citado colegio le hizo donación de haciendas y estancias de ganado mayor llamada la Cieneguilla, en jurisdicción del Valle de Teocaltiche, que hubo y compró de Juan de Zepeda con todas las tierras, montes, ganados y demás anexos con la canción de herradero y servicio de indios libre de todo gravamen, y aunque cuando hizo la expresada sesión de esta hacienda se hallaba en ella impuesto uno de 4,000 pesos de principal a favor de la iglesia catedral de Guadalajara, se obligó al fundador redimirlo y pagar en el interés los réditos.¹⁴⁷

Dicha escritura de fundación incluye datos como la obligación que tenían los jesuitas con Vicente Zaldívar y su esposa como patronos, el coste y sesión de propiedades para la fundación del colegio mencionado y también la disposición que se había de dar a sus cuerpos al morir los donantes.

En la escritura de fundación, don Vicente Zaldívar proporciona información sobre sus orígenes familiares: “Sepan cuantos esta carta vieren como yo, Vicente Zaldívar Mendoza, maestre de campo de las Provincias e Nuevo México, hijo legítimo del general Vicente Zaldívar, difunto que sea en Gloria, y de doña Magdalena Mendoza, su mujer, que Dios guarde, vecino y minero que soy de esta muy noble y muy leal ciudad de Nuestra Señora de los Zacatecas, Reino de la Nueva Galicia”.¹⁴⁸

Tanto Vicente Zaldivar como su esposa, Ana Temiño de Bañuelos, formaban parte de la élite zacatecana. Doña Ana era descendiente del capitán Baltasar Temiño de Bañuelos, conquistador de la Nueva España y fundador de la ciudad de Zacatecas, y de María Zaldivar de Mendoza. Se casó en segundas nupcias con el maestre de campo Vicente Zaldivar y Oñate, maestre de campo y minero de la ciudad.¹⁴⁹ Ambas familias estaban emparentadas desde una

¹⁴⁷ Archivo Nacional de Santiago de Chile (en adelante ANSCH), Jesuitas, vol. 274, “Fundación del colegio sacada del testimonio existente en la pieza del inventario del colegio”, f.238, en Emilia Recéndez Guerrero, *La compañía de Jesús en Zacatecas: Documentos para su estudio* (México: Universidad Autónoma de Zacatecas-Coordinación de Investigación y Posgrado, 2015), 320.

¹⁴⁸ ANSCH, Jesuitas, vol. 273, “Escritura de fundación de este colegio que fundó el señor Vicente Saldívar Mendoza”, 1616, f.167, en: Recéndez Guerrero, *La compañía de Jesús en Zacatecas*, 244.

¹⁴⁹ Ángela Pereda López, “Baltasar Temiño de Bañuelos, uno de los fundadores de la ciudad de Zacatecas en 1548”, *B.I.F.G. Burgos* LXXV:214 (1997): 17.

generación atrás, confirmando así que la conservación y aumento de las riquezas y el linaje estaban por encima de la exogamia.

En el documento, Vicente Zaldívar comenta el deseo que tenían él y su esposa, Anna de Bañuelos, de fundar un colegio e iglesia de la Compañía de Jesús, por lo cual, con el consentimiento de su esposa, difunta en 1614, trató sobre la fundación con el padre Salvador de Avilés. Para tal efecto, Vicente Zaldívar donó cien mil pesos: 8,000 que debían cubrir tanto la construcción del templo, 27,000 para la fábrica del colegio y el resto para su manutención, los cuales fueron invertidos en la hacienda de la Cieneguilla. También menciona el cumplimiento de misas que se deben a ellos en calidad de patronos:

Y la capilla y altar mayor con los demás privilegios con ciertas misas y conmemoraciones les serviríamos y haríamos donación de bienes raíces cuantiosas para la sustentación de los religiosos y de 8,000 pesos para la reedificación de esta iglesia del dicho colegio, y habiéndose dado parte de ello al padre Rodrigo Cabrero que entonces era provincial y su paternidad, dadlas al reverendísimo padre Nuncio Vitelechi, generalísimo de la dicha orden, y confiéranle conforme a sus sagradas constituciones aceptó la dicha fundación y patronazgo y remito la ejecución de ella al padre Nicolás de Anaya, provincial que ahora es de esta Provincia de la Nueva España.¹⁵⁰

Como antes expresé, la preocupación por la vida después de la muerte era un tema que tenía que asegurarse para hombres y mujeres novohispanos. Vicente Zaldívar pediría, dentro de las obligaciones que el documento de fundación imponía, que se rezara por el alma suya, de su esposa y descendientes que fungieran en el patronato una serie de misas en tiempos determinados:

Según lo que resulta del instrumento de fundación del colegio, tiene este colegio la carga indispensable de celebrar por la intención de sus fundadores dos misas solemnes cada año, una el día de la Concepción y otra el día de la Anunciación; y en esta última ofrecía el rector

¹⁵⁰ ANSCH, *Jesuitas*, vol. 273, "Escritura de fundación de este colegio que fundó el señor Vicente Saldívar Mendoza", 1616, f.167, en Recéndez Guerrero, *La compañía de Jesús en Zacatecas*, f.167, en Recéndez, *La compañía de Jesús en Zacatecas*, 245.

del colegio al fundador una candela en memoria de eterno agradecimiento para beneficio recibido. Otro día de la Anunciación de Nuestra Señora tenía obligación todos los individuos del colegio de aplicar sufragios por las almas de los fundadores en esta forma: los sacerdotes las misas y los hermanos una corona una corona de rosario. Así mismo cada mes se haría de decir por cada sacerdote de los existentes en el colegio una misa rezada y cada hermano una corona de rosario. En cada semana perpetuamente se había de celebrar dos misas rezadas por las almas de los fundadores y patronos, y se había de rezar dos corazones de rosario.¹⁵¹

Para el interés de nuestro tema, en el documento se precisa el lugar de enterramiento que, como patronos, Vicente Zaldívar y su esposa debían tener en el templo del colegio jesuita zacatecano:

Yten. Que se han de dar y efectuar para nos los dichos patronos que somos y fueren perpetuamente, la capilla y altar mayor de la iglesia de dicho colegio, para que al lado del Evangelio en la parte y el lugar que quisiéremos, se labre y haga sepulcro y entierro y en él se pongan las lozas, rótulos, blasones y escudo de nuestras armas, y así mismo en la portada de la dicha iglesia y demás partes, sin que en ellos se ponga impedimento alguno, y en este dicho entierro y capilla mayor no se ha de poder sepultar ninguna persona que no sea de mi linaje sin permiso del fundador o el patrón.¹⁵²

Como el lector puede notar de la anterior cita, sabemos que don Vicente Zaldívar mandó que se “labrara” su sepulcro y el de sus descendientes junto al altar mayor de la iglesia zacatecana de la Compañía. Así mismo, se manda que se hagan lozas en las que se grabaron seguramente los nombres y dignidades de los patronos que se enterraron; sin embargo, no se menciona la producción de esculturas orantes de estos personajes. Seguramente estas efigies se colocaron en fecha posterior si tomemos en cuenta que este documento de fundación se fechó el día 27 de diciembre de 1617, cuando Ana Bañuelos ya había fallecido, que Zaldívar murió hacia 1636 y la actual iglesia se construyó entre 1746 y 1749, mientras que en el texto de la *Breve descripción de la fábrica...* el cronista ha visto a estas esculturas para el año de 1750, fecha

¹⁵¹ ANSCH, Jesuitas, vol.274, “Cargas y deudas que tenía contra si el colegio al tiempo de la ocupación”, ff.226-227, en Recéndez Guerrero, *La compañía de Jesús en Zacatecas*, 312-313.

¹⁵² ANSCH, Jesuitas, vol. 273, “Escritura de fundación de este colegio que fundó el señor Vicente Saldívar Mendoza”, 1616, f.168, en Recéndez Guerrero, *La compañía de Jesús en Zacatecas*, 248. Las cursivas son mías.

en la que se publica esta última obra. No sabemos hasta el momento cuándo se colocaron las efigies orantes o quien las mandó a elaborar; si estas formaban parte del programa original de la iglesia construida en el XVII o si se incorporaron hasta la reedificación del XVIII.

Después de la expulsión de los jesuitas, la iglesia pasó a mano de los dominicos. Quizá la orden de predicadores no consideró necesario conservar las efigies de los benefactores de sus predecesores y las esculturas se perdieron. Actualmente se encuentra en el presbiterio, del lado del Evangelio, el escudo de armas de Vicente Zaldívar; acaso sea un fragmento que sobrevivió de lo fuera su sepultura (fig.27).

3.2 Escultura orante de Melchor de Cuéllar (†1633). Santo Desierto de Tenancingo, Estado de México

En la iglesia del Santo Desierto de Tenancingo, del lado del Evangelio, se encuentra la escultura de bulto redondo de don Melchor de Cuéllar (figs. 28 y 29). La escultura llegó a este templo en 1801, cuando los carmelitas del Santo Desierto de los Leones se vieron forzados a abandonar esta casa y trasladarse al conjunto de Tenancingo, fundado en 1797. Una cartela advierte: “Aquí se reserva los huesos del Señor D. Melchor de Cuéllar, Insigne Bienhechor de los Carmelitas y fundador de este santo desierto. Murió en México a 13 de Enero de 1633. *Requiescat in pace. Amén*”, por lo que puede suponerse que junto con la escultura se trasladaron los restos fúnebres del fundador y la cartela misma.¹⁵³

La escultura se encuentra en el presbiterio del templo, elevada aproximadamente a unos 3 o 4 metros de altura, en un tímpano, sobre la puerta de acceso a la sacristía y mirando hacia el altar mayor. Debido a la altura en donde se encuentra la pieza fue imposible tomar las medidas exactas de la efigie, sin embargo, gracias a los cálculos estimados del arquitecto Tomás Bolaños López, a quien agradezco su intervención, se puede estimar una altura

¹⁵³ El historiador Gonzalo Tlaxani, a quien agradezco su información, me refiere que los restos de Melchor de Cuéllar se encuentran en una bolsa de cuero, detrás de la propia escultura. En mi opinión, este dato debe confirmarse pues me parece inusual el tratamiento mortuario dado a quien fue un importante donante de la orden. Por lo general, unas segunda exequias, como pudo ser este caso, requiere del traslado de los restos de manera certificada hasta llegar a su segunda morada.

aproximada de 1.20 mts (fig.30). La imagen, de madera tallada y policromada, retrata a un hombre maduro, con bigote y una pequeña piocha en la barbilla. Se le observa arrodillada, con sus manos ligeramente separadas, en acción de orar. Porta una media armadura que le cubre el torso, del cuello se asoma una gran gorguera, usual hasta antes de 1623.¹⁵⁴

El encarnado que presenta es mate, con un sonrojado en las mejillas muy pronunciado, simulando al personaje en vida, aunque quizá es producto de un repinte de escasa calidad (fig.31). La pieza muestra importantes desprendimientos de la policromía, como también pérdidas en los dedos. Melchor de Cuéllar muestra las mismas prendas básicas de la época de la primera mitad del siglo XVII. Es difícil apreciar los detalles de la coraza por la altura a la que se encuentra y el polvo que cubre a la imagen, pero se puede observar que debajo de la media armadura de don Melchor de Cuéllar, asoma una ropilla de color naranja y unos greguescos acuchillados que muestran restos de la policromía original.

3.2.1 Algunos datos sobre la vida y obra de Melchor de Cuéllar

La historia de Melchor de Cuéllar presenta similitudes con otros españoles que, tras avvicindarse en la Nueva España, se convirtieron en ricos comerciantes. Francisco Fernández del Castillo, en su *Historia de San Ángel*, da algunas noticias sobre los orígenes de su benefactor.

Este D. Melchor era natural de Cádiz; siendo joven y estando pobre, decepcionado por su situación precaria, pensó en entrar de religioso en un Convento del Carmen, pero el Provincial, conociendo que la determinación de Cuéllar no provenía de la verdadera vocación, sino motivada por la extrema pobreza en que se encontraba, lo disuadió de su idea. Entonces fue a Veracruz y Puebla, en donde logró reunir una regular fortuna; estando en Puebla, supo que los carmelitas trataban de fundar un Yermo o Desierto, y para la fundación dio los fondos necesarios.¹⁵⁵

¹⁵⁴ En una pragmática dada en 1623, por parte de Felipe IV, quedaba prohibida el uso de las lechuguillas. Cfr. Carlos Duarte, *Historia del traje durante la época colonial venezolana* (Venezuela: Armitano, 1994), 45.

¹⁵⁵ Francisco Fernández del Castillo, *Historia de San Ángel. Apuntes para la Historia de San Ángel y sus alrededores* [1913] (México: Editorial Innovación, 1981), 49.



Fig.27. Escudo de armas del maestre de Campo, Vicente Zaldívar. Presbiterio del templo de Santo Domingo, Zacatecas. Foto: Bernardo del Hoyo Calzada.



Fig.28. Efigie de Melchor de Cuéllar. Siglo XVII. Santo desierto de Tenancingo; Edo. México. Foto: Alejandro Vega.



Fig.29. Epitafio de la escultura de Melchor de Cuéllar. Siglo XVII. Santo desierto de Tenancingo; Edo. México. Foto: Alejandro Vega.



Fig.30. Vista general de el contexto de ubicación de la escultura de Melchor de Cuéllar. Siglo XVII. Santo desierto de Tenancingo; Edo. México. Foto: Alejandro Vega.



Fig.31. Detalle del rostro e indumentaria de Melchor de Cuéllar. Siglo XVII. Santo desierto de Tenancingo; Edo. México. Foto: Alejandro Vega.

Al respecto, nos dice Jessica Ramírez: “En 1593, cuando el padre Juan de Jesús María era maestro de profesos en San Sebastián, llegó a confesarse Melchor, un joven a quien el religioso disuadió de tomar el hábito carmelitano. Aquel debía arreglar algunas cosas al ser encomendero y mercader en Veracruz”.¹⁵⁶ Fray Manuel de San Jerónimo narra en su *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, publicado en 1710 en Madrid, los hechos posteriores que llevaron a Melchor de Cuellar a constituirse en patrón del Carmelo.

No es de olvidar que le pasó en este tiempo que estuvo en México el Siervo de Dios [fray Juan de Jesús María], porque como se dedicava tanto al bien de sus prójimos, y Dios ponía en su boca palabras de vida, aconteció llegar a sus pies un mancebo de hermosa disposición, buena capacidad, y aun doctrina con alguna Gramatica, llamado Melchor de Cuellar. Viendolo el Venerable padre tan dispuesto, lo dirigió para Dios, y aconsejó, que pues se hallaba libre, no se dexasse enredar de los alhagos del mundo, y se entrase, si sentia vocación, entre nosotros, donde hallaría un anticipado cielo, que lo assgursse de los peligros del mundo. Tanto se le imprimieron estas razones, que formó propósito, y dio palabra de tomar nuestro Habito. Asegurolo quanto pudo en el intento; y el mancebo, que tenía obligación a pasar a la Veracruz a disponer cosas de su hazienda, y empleos, ofrecio volver para principios de Quaresma, y lo cumplió assi; mas quando volvió ya el Padre Venerable avia pasado a Valladolid, en cuya fundación, y la de Guadalaxara gastó mas de tres años. Halladonse Cuellar sin norte, se resfrió en el propósito, y buelto a la Vercruz se casó con una señora de Sevilla, llamada Doña Mariana de Aguilar Niño, muy rica. Eralo también Cuellar, y creció tanto desde el casamiento su fortuna, que aunque no la tuvo en la sucesión, en la hazienda la experimento desmedida. La centella de la primera vocación, la devoción a nuestra Orden, y el amor del Venerable Padre, le duró lo que la vida, y governandola por sus consejos, hizo después la fundación del Desierto de aquella provincia.¹⁵⁷

Jessica Ramírez aporta datos de suma importancia en cuanto al origen familiar de este matrimonio conformado por don Melchor y doña Mariana.

¹⁵⁶ Jessica Ramírez, “Los Carmelitas: políticos inmersos en la dinámicas novohispanas”, *Boletín del Archivo general de la Nación* 18 (2007), 87.

¹⁵⁷ Manuel de San Jerónimo, *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, tomo VI (Madrid: Jerónimo Estrada Impresor de su Majestad, 1710), 86.

Natural de la ciudad de Cádiz, hijo legítimo del Dr. Diego de Cuéllar y doña Leonor de Ocampo. Se casó con doña Mariana Aguilar Niño, cuyos padres, don Melchor de Aguilar y doña Leonor de escobar Melgarejo, hizo escritura para recibir de dote 20,000 pesos de oro. En Veracruz obtuvo buenos ingresos en cuestiones de comercio; después pasó a Puebla donde fue regidor y en la Ciudad de México compró el oficio de ensayador y fundidor de la Casa de Moneda.¹⁵⁸

Entre las obras que en vida benefició Cuéllar encontramos al Santo Desierto de Cuajimalpa, conocido como el “Desierto de los Leones”. La solicitud fue hecha por fray Juan de Jesús, fundador del desierto de Cuajimalpa, quien pidió a Melchor de Covarrubias que patrocinara el nuevo Carmelo. Era deseo del benefactor que se fundara cerca de Puebla de los Ángeles, donde tenía residencia, para poder acudir a la comunidad religiosa de manera directa.

Tan de antemano tenía Dios predestinada esta insigne obra por la mano de este su Siervo, que ninguno passo se dio en ella, que no se le debessiese a su cuidado. El fue el primero que estampó en el corazón de Melchor de Cuéllar, Fundador, y Patron de aquel Convento, la devoción a nuestro Santo Habito, como dixo el capitulo pasado, y lo mantuvo en ella con su palabra, y exemplos contra el infierno, y su embidia, que procuraron desquiciarlo. El fue el que lo venció, para que se fundasse el Desierto en la jurisdiccion de México; siendo assi, que su inclinación, y su deseo fue siempre labrarlo en la Sierra nevada, jurisdiccion de la Puebla, donde avia mudado su casa, hazienda. Y siendo este dictamen en Cuellar tan inflexible, que no bastaron cartas del Arzobispo de Mexico, ni persuasiones de muchos oidores, para vencerlo hazer la fundación en el distrito de Mexico; porque el Obispo de la Puebla no quiso dar su licencia, y basto una carta del Venerable Padre, para que Melchor de Cuellar cediesse en su dictamen; y privándose del gusto de tener cerca de su casa su Convento, lo fundasse cinco leguas de México.¹⁵⁹

Los datos de esta crónica, son confirmados por la pesquisa documental de Jessica Ramírez. En efecto, el prior del convento carmelita, Juan de Jesús María, dio a fray Juan de San Pedro y a fray Tomás Aquino a gestionar un lugar en el cual se podría levantar un Carmelo en

¹⁵⁸ Ramírez, “Los Carmelitas...”: 87, nota. 45.

¹⁵⁹ De San Jerónimo, *Reforma de los Descalzos...*, 87.

Puebla. Es así que en 1593, como se dijo antes, se encuentran con el entusiasmo de Melchor de Cuéllar para construir este convento: “En general, el patrono del yermo se comprometió a dar, para la obra y el edificio, 16,000 pesos de oro común hasta que se acabara el monasterio, y se obligó a dar la misma cantidad para el sustento de sus habitantes cada año. A cambio, además del rezo de su alma, quiso que el yermo se llamara Virgen María del Monte Carmelo”.¹⁶⁰ El yermo que patrocinaría Melchor de Cuéllar en villa de Carrión, actualmente Atlixco, no se llevaría a cabo a pesar de contar con la licencia dada por Felipe III, que se tenía que ratificar en 1603. También se tendría la ratificación en 1604 del virrey marqués de Montesclaros y del arzobispo fray García Mendoza.¹⁶¹

La negativa del obispo, Diego Romano, por evitar que los carmelitas utilizasen algún territorio de su jurisdicción hizo que estos trataran de convencer a Melchor de Cuéllar de cambiar el sitio de la fundación, a lo que en un principio, el donante se negaría. Fue gracias al padre fray Juan de Jesús Guerrero que el donante se convenció. En una carta escrita en Puebla de los Ángeles, el 19 de noviembre de 1604, Melchor de Cuéllar contesta para testimoniar su aprobación, pero también hace constancia de que quizá no vea y disfrute del convento que se comenzaría a construir, pero que en algún momento gozará de las oraciones que se le dirijan. Quizá, en este fragmento está el sentido de su figura funeraria y el de otros donantes. Su figura, representación y sustituto de su persona, ganará a su favor las oraciones que se le dirijan y así mismo, estará presente en medio de su comunidad aún después de fallecido:

Si en esta vida no pudiese gozar mi alma del consuelo que le causara frecuentar la asistencia en ella y la comunicación de los siervos de dios que la han de habitar, confío en la divina misericordia que en la otra tendrá el premio de haberla hecho y gozará del mérito de las oraciones y sacrificios que por ella se han de ofrecer.¹⁶²

¹⁶⁰ Ramírez, “Los Carmelitas...”: 88.

¹⁶¹ Ramírez, “Los Carmelitas...”: 90.

¹⁶² Ramírez, “Los Carmelitas...”: 92.

Una de las facetas poco conocidas de Melchor de Cuéllar es la de promotor de teatro durante su residencia como regidor de Puebla. La fiesta del *Corpus Christi* era una de las más esperadas, pues se hacían representaciones y comedias en un tablado improvisado frente a la catedral poblana, o bien en el interior del hospital de San Roque. Para 1603, la figura de Melchor de Cuéllar se asocia como contratista de dos empresarios teatrales: Alonso Velázquez y Gonzalo Riancho.

En este día se acordó que, para el día de la fiesta de Corpus Christi deste año, se haga una comedia en la catedral de la Ciudad a costa de los propios, y que atento a que ay dos compañías de comediantes, la una de Riancho y la otra de Velázquez, para que se vea con que de las compañías se amas a propósito concertarse, se cometió a los Regidores, Pedro de Urive e Melchor de Cuellar, para que se pueda concertar con uno de los dichos autor por la cantidad de pesos en oro que les pareciese justo y hacer sobre ello asiento y que, en virtud de esta acta, libran de los propios y la cantidad de oro consigne el mayordomo.¹⁶³

El 19 de julio de 1631, Melchor de Cuellar dictó su testamento, mismo que se abrió el 22 de enero de 1633, tras el fallecimiento de nuestro personaje. En este se confirmaba como albaceas a su propia esposa, doña Mariana Aguilar Niño, al capitán Bernardo de Cuéllar, su hermano, a fray Juan de Jesús María, religioso de la orden del Carmen, y a los padres provinciales “que fueren” de los mismos carmelitas.¹⁶⁴ Mientras que su hermano se ocupó de los asuntos comerciales que quedaron pendientes, como demuestran las gestiones que hizo sobre unos fardos con mercaderías que se estaban importando en Veracruz,¹⁶⁵ el fraile Juan de Jesús María y sus sucesores quedaron a cargo del legado que hizo al Santo Desierto.

Melchor de Cuéllar y su esposa también actuaron a favor de la orden Jesuita, como lo haría Pedro Ruiz de Ahumada o los Medina Picazo, quienes estaban por construir el noviciado de Tepetzotlán. Francisco Fernández nos comenta del asunto lo siguiente: “Años después de la fundación del Convento del Desierto, sabiendo el matrimonio Cuéllar que el noviciado de la

¹⁶³ Libro de Cabildos de Puebla, 1597-1605, núm.13, foja 221v., en Harvey L. Johnson, “El primer siglo del teatro en Puebla de los Ángeles y la oposición del obispo don Juan de Palafox y Mendoza” en: *Revista Iberoamericana* 10:20 (1946), 300.

¹⁶⁴ AGI, Contratación 960, n.11, “Bienes de difuntos: Melchor de Cuéllar”, 7v-8r.

¹⁶⁵ AGI, Contratación 960, n.11, “Bienes de difuntos: Melchor de Cuéllar”, 5r.

Compañía de Jesús estaba en el pueblo de Tepotzotlán, en una casa alquilada, vieja y ruinosa, pensaron traerlo a México. Después de varias pláticas con el provincial, el padre Juan Lorencio, convinieron en las condiciones de la fundación, que se formalizó ante el Escribano Real Francisco de Arceo, y por una de sus capitulaciones adquiría el matrimonio Cuéllar el patronato de la casa de novicios, así como de la iglesia”.¹⁶⁶

La escritura de donación, firmada el día 12 de diciembre de 1624, se reafirma que Melchor de Cuéllar es ensayador de la casa de moneda de la Ciudad de México, que su mujer es Mariana de Aguilar y Niño y que no tienen descendencia alguna. Ante el rector del colegio de novicios de la Compañía de Jesús, Guillermo de los Ríos, se estipuló lo siguiente:

y para su dotación y renta le hayamos de dar y entregar de nuestros bienes comunes y partibles sesenta mil pesos de oro común en Rs. Para que con ellos se compren posesiones, casas y heredades y demás haciendas y rentas que al dicho provincial le pareciere, y de lo que procediere de sus rentas se labre el dicho colegio, casa e iglesia, y se sustenten los religiosos que en él hubiere, de manera que con la dicha cantidad se consiga el efecto de la dicha fundación, y gocemos de las misas, sufragios, oraciones y demás preminencias y gracias que conforme a las constituciones de la dicha Compañía, están concedidas a semejantes patronos y fundadores.¹⁶⁷

Una clausula interesante de este documento es la disposición del entierro de los donantes al sucederse el fallecimiento de éstos. La disposición del lugar de la inhumación recae en el rector Guillermo de los Ríos en el que se dice lo siguiente:

Yo, Guillermo de los Ríos en el dicho nombre lo admito y recibo así, sin que el dicho Provincial que es o fuere de la dicha Compañía pueda dar el dicho patronazgo a otra persona alguna regular, ni seglar ni mudar el dicho colegio a otra parte fuera de la ciudad, donde como dicho es, se ha de fundar, dándoles como así mismo les doy y señalo por su entierro particular, conforme a las mismas constituciones, todo el espacio y lugar que hay en la iglesia del dicho colegio desde la reja y barandilla de comulgar hasta el testero del altar mayor, de un lado y

¹⁶⁶ Fernández del Castillo, *Historia de San Ángel*, 51.

¹⁶⁷ “Escritura de donación de D. Melchor de Cuéllar y de su esposa Da. Mariana de Aguilar y Niño, a favor de la Compañía de Jesús, 12 de diciembre de 1624” en Fernández del Castillo, *Historia de San Ángel*, 52.

de otro, donde ninguna otra persona se pueda enterrar sino fuere los dichos patrones y fundadores y los religiosos del dicho colegio.¹⁶⁸

Sabemos que dichos patronos nunca se enterraron ahí. Melchor de Covarrubias sería enterrado en el convento del Desierto de los Leones donde posteriormente fueron exhumados sus restos para ser trasladados al Santo Desierto de Tenancingo, Estado de México. En cuanto a su esposa, Mariana de Aguilar y Niño, fue enterrada dentro del templo de carmelita de San Angel, pues habría de fungir como patrona de este convento:

Durante diez y seis años, conservó por titular a San Ángelo mártir, hasta que el de 1633 la Sra. Dna. Ana Aguilar y Niño, viuda del Sr. D. Melchor de Cuéllar, el mas insigne y generoso favorecedor de los carmelitas que muchos años había deseado consagrar un templo a la gloriosa Santa Ana, y no lo había logrado, aun cuando muchos sacrificios pecuniarios hiciera, ocurrió a los carmelitas de San Ángel, ofreciéndoles toda su hacienda, como donación inter vivos, a condición de que le cediesen el patronato de su iglesia, y quedase por titular Santa Ana. Hubo algunas dificultades, opuestas por la piedad y el derecho adquirido por el primer santo titular; pero la gratitud religiosa que jamas podrá olvidar al Sr. Cuéllar, arbitró que el primer convento que de nuevo se fundase, se consagraría a San Ángelo, como realmente se hizo, dedicándole el de Salvatierra; y con tal arbitrio, que todo lo conciliaban, quedó la señora viuda en posesión del patronato de esta iglesia, y desde entonces es reconocida por titular la gloriosa Santa Ana. Es digno de notarse, que el cadáver de la Sra. Aguilar de Cuéllar se conserve casi íntegro en una de las bóvedas de la iglesia, y sabemos que los religiosos, para dar una nueva prueba de amor y gratitud a su piadosa bienhechora, piensan erigirle en el crucero de la iglesia un elegante mausoleo.¹⁶⁹

Según Jessica Ramírez, jesuitas y carmelitas mantuvieron relaciones tirantes en Nueva España, pues ambas órdenes estaban interesadas en conseguir el apoyo de criollos y españoles para financiar sus fundaciones. Por lo tanto, el patrocinio de Cuéllar hacia los carmelitas –y el legado del título de real ensayador– seguramente debe mucho a la labor de

¹⁶⁸ “Escritura de donación de D. Melchor de Cuéllar y de su esposa Da. Mariana de Aguilar y Niño, a favor de la Compañía de Jesús, 12 de diciembre de 1624” en Fernández del Castillo, *Historia de San Ángel*, 54.

¹⁶⁹ Pablo Antonio del Niño Jesús, “Colegio de san Ángel de los Carmelitas Descalzos”, en *La Cruz. Periódico exclusivamente religioso* VI:12 (1857),388-389.

convencimiento realizada por fray Juan de Jesús. Resulta muy significativo que en el mismo año de 1624, fray Juan de Jesús María publicara el *Epistolario Espiritual para personas de diferentes estados*, el cual dedica a don Melchor de Cuéllar. En su obra señala que su gran benefactor había de ganar el premio del cielo por haber dado de su caudal una generosa suma para la construcción del desierto de Cuajimalpa (fig. 32).¹⁷⁰ Fray Juan de Jesús María dice:

A v.m en común todos le dan mil parabienes, y le hechan otras tantas bendiciones, por averla hecho; tienenle por muy discreto, y avisado, en aver gastado también, y en una obra de tanto servicio de Dios, y edificación del pueblo Christiano parte de su hazienda... lo que su divina Magestad sabe y ho de su divina bondad le dara al fin de la jornada la vida eterna, que es el premio, y galardón cumplido, de lo que solo por su amor se haze, que tan agardecido, y tan liberal como esto se muestra Dios nuestro Señor, para con sus bienhechores, démosle aqueste nombre, pues el mismo Señor de lo dara, quando diaga en presencia dando el Cielo, y la tierra; venid benditos de mi padre.¹⁷¹

Aunque el traslado del noviciado a la ciudad de México no se haya llevado a cabo y, por lo tanto, tampoco el enterramiento del matrimonio, es posible que de la cercanía con los jesuitas haya nacido el anhelo de don Melchor y doña Mariana de contar con mausoleos que perpetuaran su memoria, tal como gozaban ya los benefactores de la Compañía, Melchor de Covarrubias, Alonso de Villaseca y Pedro Ruiz de Ahumada.

3.3 Los sepulcros de Inés de Velasco (†1599-1600) y Diego Caballero (†¿1644?), templo del convento de Santa Inés, México

Hacia 1595, Inés Velasco y Diego Caballero, marqueses de la Cadena, plantearon la creación de un nuevo convento de monjas concepcionistas. El matrimonio poseía una gran riqueza y propiedades, al parecer no tenían hijos: “Era Diego Caballero e Inés de Velasco un matrimonio feliz, los había dotado Dios de un enorme caudal, tenían centenares de esclavos, los ingenios azucareros más grandes de la Nueva España era suyos, una gran estancia y fincas

¹⁷⁰ Juan de Jesús María, *Epistolario espiritual para personas de diferentes estados* (Madrid: Domingo de la Iglesia, 1624), s.p.

¹⁷¹ Juan de Jesús María, *Epistolario espiritual para personas de diferentes estados*, s.p

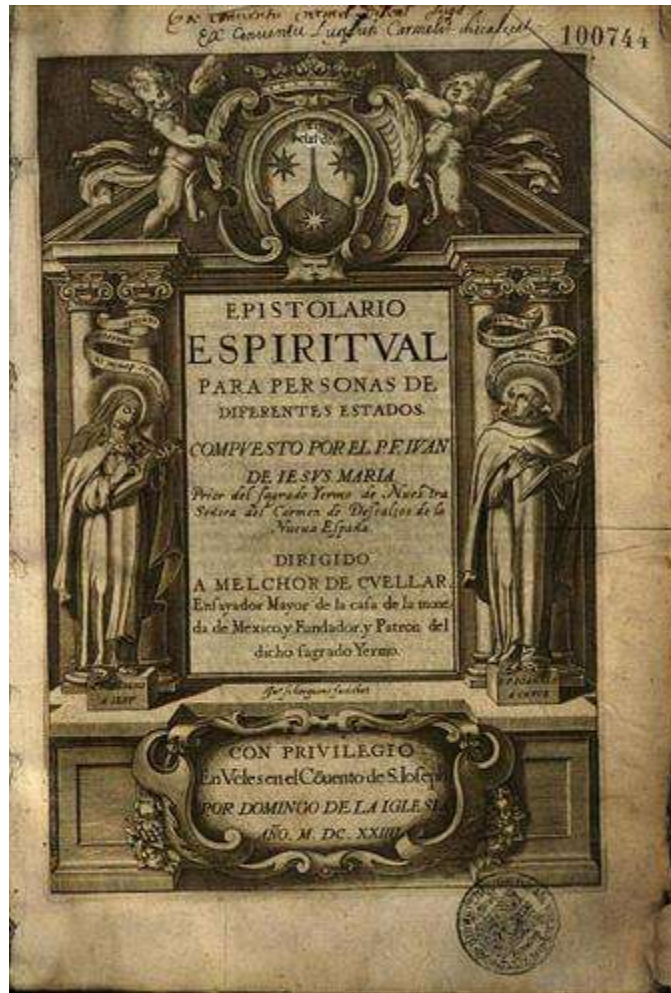


Fig.32. Portada del Epistolario Espiritual de fray Juan de Jesús María; dedicado a Melchor de Cuéllar. 1624. Biblioteca Universitaria de Lyon. Archivo Digitalizado.

urbanas completaban sus riquezas. En su vida matrimonial no habían tenido hijos”.¹⁷² La ciudad contaba ya con diez fundaciones, pero la propuesta por el matrimonio se distinguiría por recibir a mujeres pobres y no solicitar dote:

Diez conventos de diversas reglas existían ya en la Nueva España, pero en todos ellos el ingreso era costoso. En Jesús María había plazas gratuitas, pero reservadas a las nietas de conquistadores, lo cual reducía el número de las jóvenes que podían gozar de ellas.

Diego Caballero, deseando ayudar a las numerosas mujeres que pretendiendo tomar hábito no lo hacían por falta de recursos, empezó a planear la creación de un gran monasterio [...]. Allí no se cobraría dote alguna, pues él y su esposa lo dotarían tan magníficamente que nunca carecerían las monjas de lo necesario.¹⁷³

El convento debía quedar bajo el patrocinio de santa Inés y sería edificado en solares que Inés de Velasco había heredado de su padre y su tío, Francisco de Orduña y Bernardino del Castillo. El 23 de marzo de 1596 el papa Clemente VIII otorgó la bula para su fundación y, al año siguiente, el rey Felipe II emitió la cédula real que la admitía. En los siguientes años se prosiguieron las diligencias en Nueva España, hasta que en 1600 el virrey Gaspar Zuñiga y Acevedo, conde de Monterrey, dio licencia para su fundación. La condición para la construcción del convento, según especificaba la bula, era que los patronos reunieran la cantidad mínima de 12,000 escudos. Así mismo, don Diego planeaba dar 4,000 pesos anuales de oro común, que era mucho más de lo pedido por el papa, según comenta Josefina Muriel.¹⁷⁴ La escritura de donación ya se había realizado hacia 1599, en esta se relata que don Diego y doña Inés deseaban fundar un convento para jóvenes pobres. También aportaron los terrenos con su edificio y huerta, además de 5,000 pesos en oro obtenidos de los ingresos del ingenio de Amilpas, Cuautla. Asimismo, también dieron el ingenio de Analco con todo y sus esclavos y 30,000 pesos que eran de la dote de doña Inés. En caso de morir don Diego, las propiedades citadas serían entregadas al convento y doña Inés ingresaría al mismo.¹⁷⁵

¹⁷² Muriel, *Convento de Monjas...*, 112.

¹⁷³ Muriel, *Convento de Monjas...*, 113.

¹⁷⁴ Muriel, *Convento de Monjas...*, 113.

¹⁷⁵ Muriel, *Convento de Monjas...*, 114-115.

Diego Caballero, Inés de Velasco y sus sucesores fueron reconocidos como patronos perpetuos y quedó establecido su derecho a colocar en la iglesia sus armas. Al respecto Josefina Muriel nos dice:

Don Diego Caballero adquiriría para él y sus sucesores el derecho de ser considerados con su mujer y sus sucesores como patronos perpetuos y fundadores del convento, y como tales poder colocar en la iglesia y convento sus armas y blasones [...]. Además, para que el convento reconociese públicamente a sus patronos, les darían en la iglesia un asiento especial y en las solemnidades de Santa Inés y Santiago los recibiría con vela encendida, y les enterraría en la iglesia mayor con tumba, túmulo, insignias, etc.¹⁷⁶

En junio de 1600 se eligieron cuatro monjas como fundadoras: Catalina de Santa Inés, abadesa, María de San Juan, vicaria, Inés de San Nicolás, tornera y Luisa de San Miguel, portera y el 17 de septiembre del mismo año ingresaron al convento junto con otras 29 novicias hasta sumar el número de los 33 velos con los que se dotó al convento.¹⁷⁷ Estas jóvenes tendrían también como obligación fungir como capellanas para rezar por el alma de los donantes.

Pero antes de que se concretara la fundación, Inés de Velasco enfermó y, tiempo después, falleció. Diego Caballero solicitó entonces una licencia para enterrar a su esposa en la iglesia provisional del convento de Santa Inés, donde debía permanecer hasta que la definitiva se concluyera y pudiera exhumar sus restos para darle el enterramiento que le correspondía como fundadora.

y en este medio he sido Ynformado que doña Ynes de Velasco, su mujer, esta en ultimo de su vida y que desea íntimamente enterrarse en cierta iglesia que esta habiendo en las cassas y parte que a donde a de ser el dicho monasterio y que a tenido el mismo deseo de muchos días a esta parte que padece la dicha enfermedad con cuya consideración y ser justo que en este recivia consuelo en semexante punto y averse sido informado que el gobierno de este arçobispado da beneplácito y licencia para ello he acordado de darla como la doy también en

¹⁷⁶ Muriel, *Convento de Monjas...*, 117.

¹⁷⁷ Muriel, *Convento de Monjas...*, 116.

nombre de su magestad para que precediendo la dio gobernador fallecida que sea la dicha doña Ynes de Velasco pueda por ahora depositarse su cuerpo en la dicha iglesia y parte que esta asignada para fundarse el dicho monasterio hasta que se acave de hacer las dichas diligencias y que yo provea lo que convenga sobre la dicha fundación conforme a la dicha real cedula y patronazgo.¹⁷⁸

El sepulcro de Inés de Velasco ya no existe en la actualidad. Sólo tenemos, como veremos más adelante, un posible retrato *post mortem* de esta benefactora. La siguiente noticia que se tiene fue ubicada por Glorinela González y María del Carmen Olvera, quienes en su catálogo de *Artistas y artesanos a través de fuentes documentales (1994)* dan noticia de que en 1634 se contrató a Juan Gómez de Trasmonte: “En noviembre de 1634, como ‘obrero mayor de la Ciudad’ contrató con el convento de Santa Inés la hechura, en el lado derecho del altar mayor de su iglesia, del ‘entierro del patrón’, fundador de este convento, el cual sería de piedra de mármol y tendría un costo de 5 mil pesos”.¹⁷⁹ Es de notar que se habla del “entierro del patrón” y que no se menciona nada sobre Inés de Velasco, aunque para ese entonces Diego Caballero todavía estaba vivo. Según María de los Ángeles Martínez, la tumba que diseñaría Gómez de Trasmonte era para doña Inés.

La fundadora del convento de Santa Inés de la ciudad de México, doña Inés de Velasco, tuvo también por este motivo sepultura privilegiada. Como muere antes de que se terminen las diligencias de fundación y patronazgo (1599), su esposo pidió permiso para enterrarla en la iglesia [...]. Años más tarde en 1634, la abadesa del convento mandó construir sobre su sepultura, en el lado derecho del altar mayor de la iglesia, un monumento de piedra y mármol, a Juan Gómez de Trasmonte, obrero mayor de la ciudad con un costo de cinco mil pesos. Como en ese momento el convento pasaba por aprietos económicos, y faltaban las armas, cornisas, pilares y “vanco”, ordenó que se hicieran de madera; Juan Gómez de Trasmonte recibió como pago de la nueva obra las piedras de mármol que estaban en el convento. A pesar de tener un lugar privilegiado y de señalarse su sepultura de manera preeminente, la

¹⁷⁸ Archivo General de la Nación (en adelante AGN), General de Parte, vol.5, exp.608, “Licencia a Diego caballero para que precediéndola del gobernador de este arcobispado fallecida que sea Doña Isabel de Velasco su mujer se pueda depositar su cuerpo en la iglesia que esta haciendo”, f. 132v.

¹⁷⁹ Glorinela González Franco y María del Carmen Olvera Calvo, *Artistas y artesanos ...*, 176.

tumba de la fundadora de Santa Inés tuvo que ajustarse a la situación económica del convento, al aparentar sólo con escenografía ornamental su relevancia social.¹⁸⁰

De acuerdo con la documentación, el permiso dado a la abadesa del convento de Santa Inés, María de San José, para levantar una tumba en el convento de Santa Inés en la ciudad de México, al calce dice así:

En México a 23 de noviembre de 1634, despachase licencia para que la madre abadesa de nuestro convento de sancta ynes de esta ciudad con intervención de su definitorio abiendose sacado por dos personas peritas en el arte nombradas la una por el dicho convento y la otra por el Maestro mayor Juan Gomez de Trasmontes la obra que estuviere hecha por su cuenta de piedra blanca para el sepulcro del fundador del dicho convento y las baras que la dicha piedra estuviere en sur juntamente con los mil y seiscientos y cinquenta pesos que el dicho maestro mayor tiene recibidos tomara en cuenta de la nueva obra de madera jaspeada que se trata de hazer y aga el concierto y escripturas necesarias con el y las otorgue de que an [¿?] se nos dara hecha el ilustrísimo señor Don Francisco Manzo y Zuñiga arzobispo de México, lo proveyó.¹⁸¹

Es interesante notar de este documento que al parecer hubo un primer proyecto para esta tumba, pero después se pretendió hacer una nueva obra que simulase el mármol, pues como se habrá notado el mismo documento menciona que la tumba sería de madera jaspeada. Esta circunstancia no constituye un caso aislado pues es bien sabido que hasta en pleno arribo del neoclásico no fueron pocos los retablos que se construyeron de madera simulando mármol. Más adelante, el documento aclara el coste, la ubicación de la tumba y el por qué terminar de madera cierto detalles del sepulcro. En realidad la hechura de esta tumba se habría de tasar en 1,650 pesos, pero para terminarla con elementos de “madera jaspeada” se determinó que se debieran de usar 5,000 pesos dados a Juan Gómez de Trasmonte:

¹⁸⁰ María de los Ángeles Rodríguez Álvarez, *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España* (México: El Colegio de Michoacán, El Colegio Mexiquense, 2001), 69.

¹⁸¹ AGN, Bienes nacionales, caja 140, exp.67, "Permiso otorgado a la abadesa del convento de Santa Inés de la ciudad de México, María de San José, para que Juan Gómez de Trasmonte ejecute la tumba del fundador por 5, 000 pesos", f. 1r.

María de San Joseph abadesa en el convento de santa Ynes digo que como a vuestra señoría consta la Madre María de San Juan siendo abadesa del dicho convento hiço concierto con Juan Gomez de Trasmonte obrero maior de esta ciudad de que hubiese de hacer en el lado derecho del altar maior de la yglecia del el entierro del patrón y que esto ubiese de ser de piedra marmol recibiendo en quenta el susodicho un mil secientos y cinquenta pesos de la cantidad en que se conserto que fueron cinco mil pesos y atento a la necesidad que el dicho convento padece a parecido conveniente que el dicho entierro en lo que falta que son armas cornisas, pilares y banco se hagan de madera.¹⁸²

En 1644, después del fallecimiento de Diego Caballero, sus albaceas dieron cumplimiento a su voluntad. En su testamento había ordenado que de un ingenio que tenía en el pueblo de Amilpas se sacaran 16,000 pesos para poder terminar la iglesia y convento de Santa Inés que aún se estaba construyendo. Se estableció también el costo de la escultura y de su sepulcro como donante:

El primer arrendamiento del Yngenio de las Amilpas fue de 16 mil pesos cada con año lo que del resuelto sea cercano la iglesia y convento que faltara mucho que hacer como fue cubrir la iglesia hacerla sobre [rexa] y *entierro del dicho fundador que sola su estatua costo mil pesos hiso su monumento que costo cinco mil pesos*, corrió la obra por mano de Pedro de [anciondo/landasiano] deudo de dicho fundador y a quien le dejo encargada a Alonso Martin Lopes, obrero mayor y a Juanes de [urrina] pasados, nueve años de este a arrendamiento.¹⁸³

El 2 de septiembre de 1599, después de la muerte de doña Inés, Diego Caballero dictó su testamento. En el documento se señala que ambos son patronos del convento de Santa Inés y que este testamento se hizo ante el escribano Juan Clemente de Escobar. Las condiciones del entierro de nuestro personaje son las siguientes:

¹⁸² AGN, Bienes nacionales, caja 140, exp. 67, "Permiso otorgado a la abadesa...", f. 1r. El documento menciona que Juan Gómez de Trasmonte debía de tasar el coste de lo que se había hecho ya con la tumba de mármol sin terminar, para que, una vez concluida la obra con los elementos de madera adicionales, el arquitecto tuviera una compensación con el mármol restante que se encontraba en el convento.

¹⁸³ AGN, Bienes Nacionales, leg. 420, exp. 7, año de 1644, "El capitán Juan Belazques del con patrón del convento de monjas de sancta Ynes", f. 3v. Las cursivas son mías.

Primeramente mando que mi cuerpo sea sepultado en la iglesia que de presente tiene el convento de monjas de santa ynes junto al altar mayor del lado del evangelio hasta tanto que se acabe la iglesia nueva del dicho monasterio y convento quede presente se hace a mi costa para que allí se trasladen mis huesos justamente con los dela dicha doña ynes de Velasco mi mujer quando se celebren en ella los divinos ofisios conforme lo dexamos dispuesto y hordenado en el dicho testamento.¹⁸⁴

Es interesante hacer referencia que en el documento se señala a Alonso Martín como constructor de un nuevo convento para la comunidad de monjas de Santa Inés, pero también es el encargado de terminar el sepulcro de Diego Caballero en el que se trasladarán y depositarán sus huesos a este sepulcro del nuevo templo:

Yten mando que en la capilla mayor de la dicha iglesia nueva del dicho convento de santa ynes junto al altar mayor al lado del evangelio en el hueco de la pared se haga un enterramiento y en el se ponga una estatua a mi semejanza según y como lo tengo tratado con el dicho Alonso Martin y de la suerte que a el le paresiere para que quede memoria de ser yo el fundador del dicho convento y de los bienes que dexo y de los mas bien pasado dellos se saque y baya sacando todo lo necesario de manera que la dicha obra no pare hasta tanto que se acabe de todo punto por la forma que esta enpesada y tasada por el dicho Alonso Martín.¹⁸⁵

Hasta aquí, el documento nos ha dado importantes datos del costo de la tumba y de la escultura de don Diego; no sabemos cómo debía ser la efigie del patrono pues no lo dice el documento. Aunque se le deja a su elección la manera en la que se tenía que elaborar la escultura por parte de Alonso Martín, es probable que bajo el uso en la que se representan a los patronos distinguidos, ésta también fuera un bulto orante.

En la actualidad no se conservan ninguno de los dos sepulcros. En el caso de Diego Caballero se afirma que su estatua tuvo un costo de 1000 pesos, por lo que podemos suponer que, en cumplimiento de su voluntad, el fundador tuvo el enterramiento que deseaba. Francisco de la Maza supone que la escultura se perdió debido al vandalismo eclesiástico que arrasó en el

¹⁸⁴ AGN, Bienes Nacionales, leg.420, exp.7, año de 1644, f. 13v.

¹⁸⁵ AGN, Bienes Nacionales, leg.420, exp.7, año de 1644, f. 14r. Las cursivas son mías.

siglo XIX con casi toda la escultura funeraria de la Nueva España, “no respetando ni a virreyes ni a obispos, menos a modestos burgueses”. Lo que si pudo observar es que aún quedaba “su efigie, con la de su esposa, en una de las bellas puertas del templo”.¹⁸⁶

En el *Isabella Stewart Gardner Museum* se conservan los retratos al óleo de Inés de Velasco y Diego Caballero de medio cuerpo, en actitud de donantes. Doña Inés aparece como una mujer joven, con la mirada piadosa dirigida hacia el cielo y las manos enjoradas juntas en señal de oración. Va vestida de negro, con una gorgera de encaje y una delicada mantilla casi transparente. Bajo un marco fingido, se lee la inscripción *LA M. ILE. SEÑORA DA. INES DE VELASCO. Piadossisima Fundadora deeste convento y Iglesia de N. M. S. INES. Requiescat in pace. AMEN.* A don Diego se le representa como un hombre entrado en años, con barba y cabellos canos. Porta una indumentaria propia de la primera mitad del siglo XVII, con jubón y capote de color negro. En la mano derecha sostiene un rosario, mientras que la izquierda, jugando al trampantojo, sobresale del marco fingido (fig. 33). La cartela que acompaña al cuadro dice: *EL INCLYTO SEÑOR DIEGO CABALLERO. Insigne fundador desste Religiosisimo Monasterio de N. M. Santa INES. REQUIESCAT IN PACE. AMEN.* En ambos casos, se muestra el escudo de armas en la parte superior.¹⁸⁷

Por otro lado, en el Museo Nacional de Arte se encuentra un cuadro atribuido a Baltasar de Echave Orio que, se propone, es una primera versión del retrato de Doña Inés de Velasco. Este óleo se conoce simplemente como *Retrato de una dama*. Por mucho tiempo la identidad del personaje había estado oculta y solo la aparición del segundo retrato con la cartela ha permitido realizar la identificación (figs.34 y 35). Si bien, el cuadro del MUNAL de Inés de Velasco es atribuido a Baltasar Echave Orio, es probable que también haya existido una primera versión de Diego Caballero pintado por el mismo artista. Tal como lo piensa

¹⁸⁶ Francisco de la Maza, *Arquitectura de los coros de Monjas en México* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1956), 31.

¹⁸⁷ Estos retratos fueron dados a conocer en Michael Brown A. “Spanish presence in a Fledling Republic”, en *New England/New Spain: Portraiture in the Colonial Americas, 1492-1850* (Estados Unidos: Denver Art Museum, University of Oklahoma Press, 2016), 283. Agradezco tanto al maestro Rogelio Ruiz Gomar como a la doctora Paula Mues sus comentarios. Ellos me confirmaron que el cuadro de la dama que se encuentra en el MUNAL ya lanzaba las sospechas de que se tratara de un cuadro usado para memoria de un difunto, tal y como en su momento habría sido sugerido por Manuel Romero de Terreros.



Fig.33. Retrato de Diego Caballero, óleo sobre tela. Siglo XVII. Fotografía propiedad de Isabella Steward Gardner Museum.



Fig.34. Retrato orante de Inés de Velasco. Siglo XVII. Óleo sobre tela. Isabella Stewart Gardner. Museo de Bostón. Foto: Tomada de Michel Brown, 2016; p. 209



Fig.35 Retrato de Inés de Velasco. Siglo XVII. Óleo sobre tabla. Museo Nacional de Arte, México. Atribuido a Baltasar de Echave Orio. Foto: Alejandro Vega

Alejandro Torres Huitrón, coincide en que los cuadros de la colección de Isabella Stewart fueron pintados posteriormente y que, no necesariamente, se basaron en las imágenes fieles de los donantes:

El cuadro de Diego también está blasonado y llama la atención por múltiples razones. En primer lugar, sería un retrato de la mano de Echave Orio, con lo que aumentaría los cuadros del artista, en segundo lugar, su posible relación con los condes afianza la idea del pintor rodeado por los personajes más importantes de la sociedad novohispana [...]. También llama la atención que en el cuadro de don Diego hace un gesto con la mano izquierda, la mano transgrede el cuadro y el espacio [...]. A este respecto habría que preguntarse hasta dónde realmente los artistas novohispanos ejercitaron sus pinceles con modelos al natural, pues los cuadros parecen haberse hecho de manera póstuma.¹⁸⁸

Al respecto del tema de estos cuadros, Nelly Sigaut comenta que el óleo titulado *Retrato de una dama*, de Echave Orio, está fechado entre los años de 1590-1600: “donde representó a una mujer en posición orante, de tres cuartos, con la mirada elevada hacia una imagen hoy desaparecida. Viste de raso labrado de negro adornado con botonadura de oro, lleva una gorguera que le rodea la cara, bordeada por encaje de punta de bolillo, que pasa por debajo de las orejas, tal como se usó entre 1560 y 1570”.¹⁸⁹ La estudiosa menciona que este cuadro retoma ciertos elementos del retrato flamenco, sin embargo, lo fundamental para mí es la interpretación que de este cuadro hace:

El pintor no hizo concesiones y destacó las arrugas en torno a los ojos, así como la nariz afilada y la sonrisa suave. Esta descripción de su piel deriva del retrato flamenco, que fue estudiado en profundidad por los italianos: ambas tradiciones plásticas confluyeron en Sevilla desde principios del siglo XVI y posiblemente las conociera Echave antes de su viaje a Nueva

¹⁸⁸ Alejandro Torres Huitrón, “Elevar la mirada: Baltasar de Echave Rioja y la constelación del predicador visual novohispano” (Tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2019), 75.

¹⁸⁹ Nelly Sigaut, “Los primeros pintores hispanos en México”, en *Trazos en la Historia. Arte español en México* (Madrid: Ediciones el Viso, 2017), 58.

España. La mirada femenina se dirige hacia la imagen sagrada ausente pero sugerida. Cumple con los requisitos del retrato del alma.¹⁹⁰

Me parece importante que la estudiosa caracterice a este cuadro como “retrato del alma,” ya que podemos inferir que este tipo de pinturas, aunado con lo que inferimos del corpus escultórico estudiado, pueden ser interpretados como personajes que simulan estar ante una hierofanía. No parece gratuito que Echave Orio, en estos casos, represente a Isabel de Velasco a la “manera flamenca”. Bien se sabe que el donante integrado en las escenas sagradas, era una manera de asociar su imagen “como dobles de sí mismos” con la cercanía de lo celestial, como lo hicieron diversos pintores flamencos y españoles.¹⁹¹

Es muy probable que el cuadro, con respecto a que la tumba estuvo ubicada en el presbiterio, se hallase ahí como sustituto de la escultura orante si es que ésta no se elaboró. El uso de un cuadro que fungiera como sustituto de una escultura funeraria fue ya aclarado por Manuel Romero de Terreros en sus estudios. Nos dice el investigador al respecto: “Casi todos los sepulcros, pues, se cubrían con lápidas más o menos historiadas; y era costumbre muy general colocar en la pared, arriba de las tumbas respectivas, los retratos al óleo de los magnates allí enterrados. En el Convento del Carmen, figuraban los del Marqués de Altamira, de don Francisco de Fagoaga, y del Virrey Duque de Linares, obras, por cierto, de muy buen pincel que hoy se exhiben en el Museo Nacional”.¹⁹²

Por lo tanto, pienso en la posibilidad de que estos cuadros hayan sido utilizados tal y como don Manuel Terreros lo ha señalado, es decir, como efigies funerarias en el espacio donde se encontraban las tumbas de doña Inés de Velasco y Diego Caballero.¹⁹³ Como repito, la documentación hasta ahora obtenida, no nos dice si se fabricó la escultura de la patrona, o en su defecto, si al desaparecer los bultos se colocaron los retratos. Tomemos como ejemplo, el

¹⁹⁰ Sigaut, “Los primeros pintores hispanos en México”, 60.

¹⁹¹ Al respecto, recomiendo el texto de Rosa Alcoy, *Anticipaciones del Paraíso. El donante y la migración del sentido en el arte del occidente medieval* (Barcelona: Sans Soleil Ediciones, Colección Pigmalión, 2017).

¹⁹² Romero de Terreros, *Arte colonial*, 6. Desafortunadamente don Manuel Romero no agregó alguna referencia o descripción de estas pinturas, ni tampoco alguna fotografía de referencia de las mismas.

¹⁹³ La doctora Mónica Pulido, me ha comentado que es posible que en una de las reconstrucciones del templo, se eliminaran los sepulcros originales para después dejar otros sepulcros en donde se utilizaran los retratos.

sepulcro de Juan de Valverde el cual se encuentra en la capilla de Nuestra Señora de los Dolores, en la catedral de Valladolid, España. En efecto, vemos asociado al proyecto arquitectónico el retrato de este personaje, que lo muestra vivo y debajo de su cuadro, una cartela con su epitafio. Podríamos especular, que el sepulcro de doña Inés de Velasco pudiera ser como este sepulcro que relato (fig. 36).

3.4 Sepulcro de María de Gálvez (†1642) y Juan Fernández del Río Frío (†1642), ex convento de san Lorenzo, México

En su citado artículo de escultura funeraria de 1942, Manuel Toussaint registra la desaparición de un sepulcro en el ex convento de san Lorenzo de la ciudad de México, del que había tenido conocimiento por medio de una fotografía. Como señaló él mismo, adquirió la imagen por vía del historiador Francisco del Castillo, quien, según Eva Martínez Ceballos, informó a don Manuel que ésta procedía de un documento del archivo del convento de San Lorenzo y que correspondía al proyecto de la tumba de Juan de Chavarría.¹⁹⁴ Propongo, con base en lo aquí expuesto, que esta tumba, que ya no se conserva, corresponde a la que se diseñó para Juan Fernández del Río Frío.

En la imagen se observa una construcción compuesta de dos cuerpos (fig.37). Sobre un banco con molduras entableradas se sostienen cuatro columnas pareadas de orden toscano. Al centro, se mira un nicho que contenía la imagen orante, acaso de Juan Fernández del Río. La escultura, puesta en hinojos sobre un cojín y con manos en postura de oración, estaba atavida con media armadura, a su lado se observaba un yelmo con su cimera. Es una escultura muy similar a las que hemos visto en los ejemplos de Melchor de Covarrubias o Melchor de Cuéllar, sólo que, como vemos en la imagen, el personaje está ataviado a la moda de mediados siglo XVII, a juzgar por la golilla y valona que porta el personaje. El segundo cuerpo de la tumba desplanta con un friso con triglifos y un frontón triangular roto. Como remate, se encontraba el escudo de armas del personaje.

¹⁹⁴ Toussaint, “La escultura funeraria en la Nueva España”, 46, nota 10.

Don Manuel Toussaint pensó en su momento que este sepulcro pertenecía a Juan de Chavarría, a quien atribuye la reconstrucción de la iglesia de San Lorenzo. En su artículo, señala lo siguiente:

Entre los documentos valiosos que enriquecen nuestro trabajo, merece citarse en primer lugar el proyecto para una sepultura con estatua orante que reproducimos aquí mismo. Don Juan de Chavarría nació en México y fue bautizado en el Sagrario Metropolitano el 4 de junio de 1618. Se casó con Luisa de Vivero y Peredo, hija del segundo conde del Valle de Orizaba, don Luis de Vivero y doña Graciana Peredo y Acuña. Reedificó la iglesia de San Lorenzo y en ella se le dio el hábito de Santiago en 26 de diciembre de 1625.¹⁹⁵

Toussaint retomó estos de la obra de Luis González Obregón, *México Viejo*, de 1909, quien realizó la identificación de dicha tumba, para ese entonces ya desaparecida.

Pocas noticias biográficas tenemos acerca del Capitán Juan de Chavarría. Nació en México y se le bautizó en el Sagrario Metropolitano el 4 de junio de 1618 [...]. Fue hombre religioso y gran limosnero. A su cuidado se reedificó la iglesia de San Lorenzo, de la cual fue patrón, y en la tarde del 26 de Diciembre de 1632 en ella se le dio el hábito de Santiago, ante lucida concurrencia y con asistencia del Virrey.

Don Juan de Chavarría murió en México y en su mencionada casa el 29 de noviembre de 1682, legando una fortuna de 5,000 pesos, y como a patrono que era de San Lorenzo, sobre su sepulcro se le erigió una estatua de piedra, que le representaba hincado de rodillas sobre un cojín en actitud devota.

Hoy ya no existe el monumento sepulcral levantado a su memoria. Su buena fama dio nombre a una calle, y el símbolo de su piedad se conserva en el antiguo nicho de la vieja casa de su morada.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Toussaint, "La escultura funeraria en la Nueva España", 46.

¹⁹⁶ Luis González Obregón, *México Viejo y Anecdótico* (México: Viuda de Ch. Bouret, 1909), 13. Como notará el lector, la tumba del personaje había ya desaparecido al principiar el siglo XX.

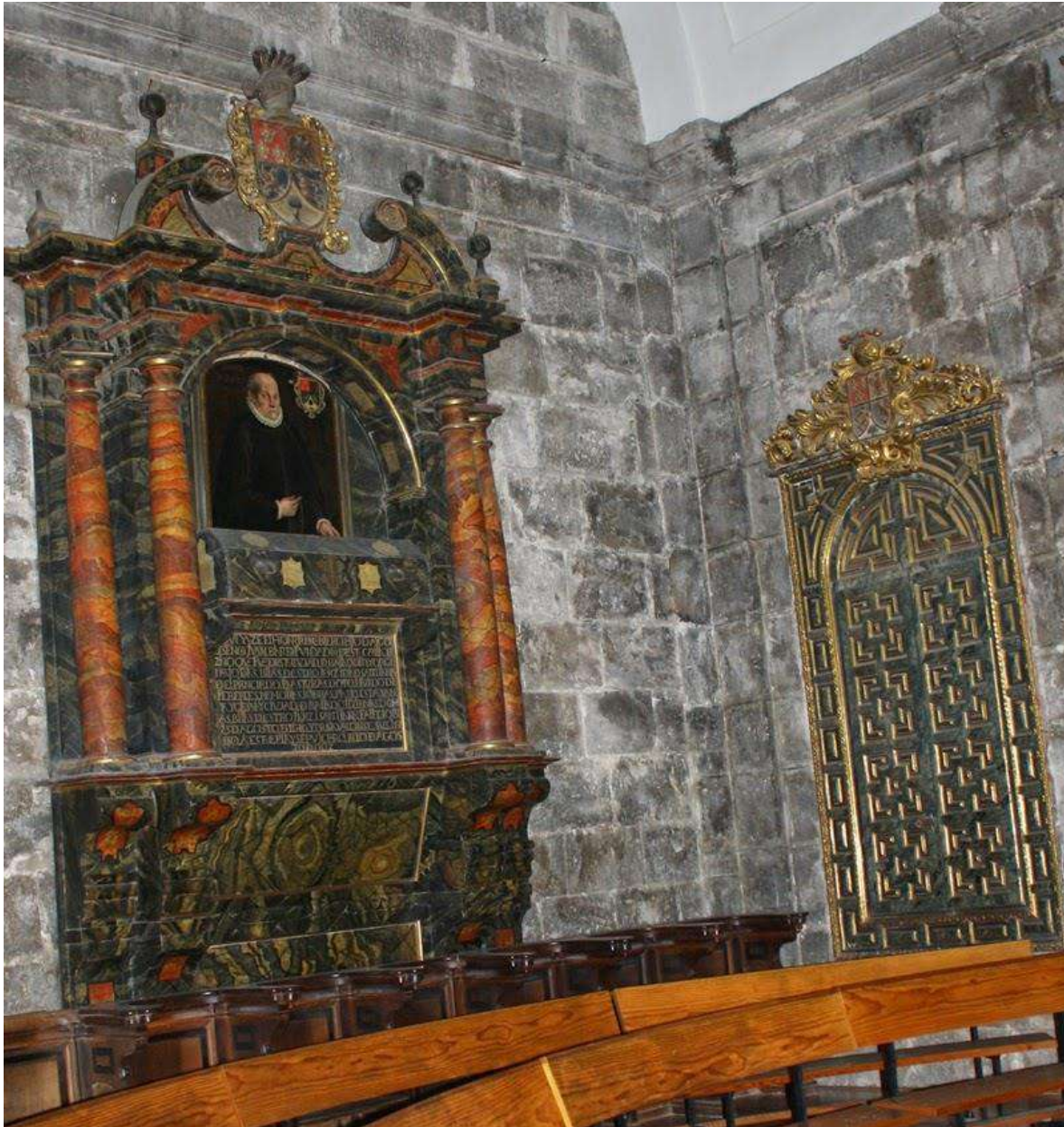


Fig.36. Sepultura de Juan de Valverde. Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Catedral de Valladolid, España. Foto: Sira Gadea.

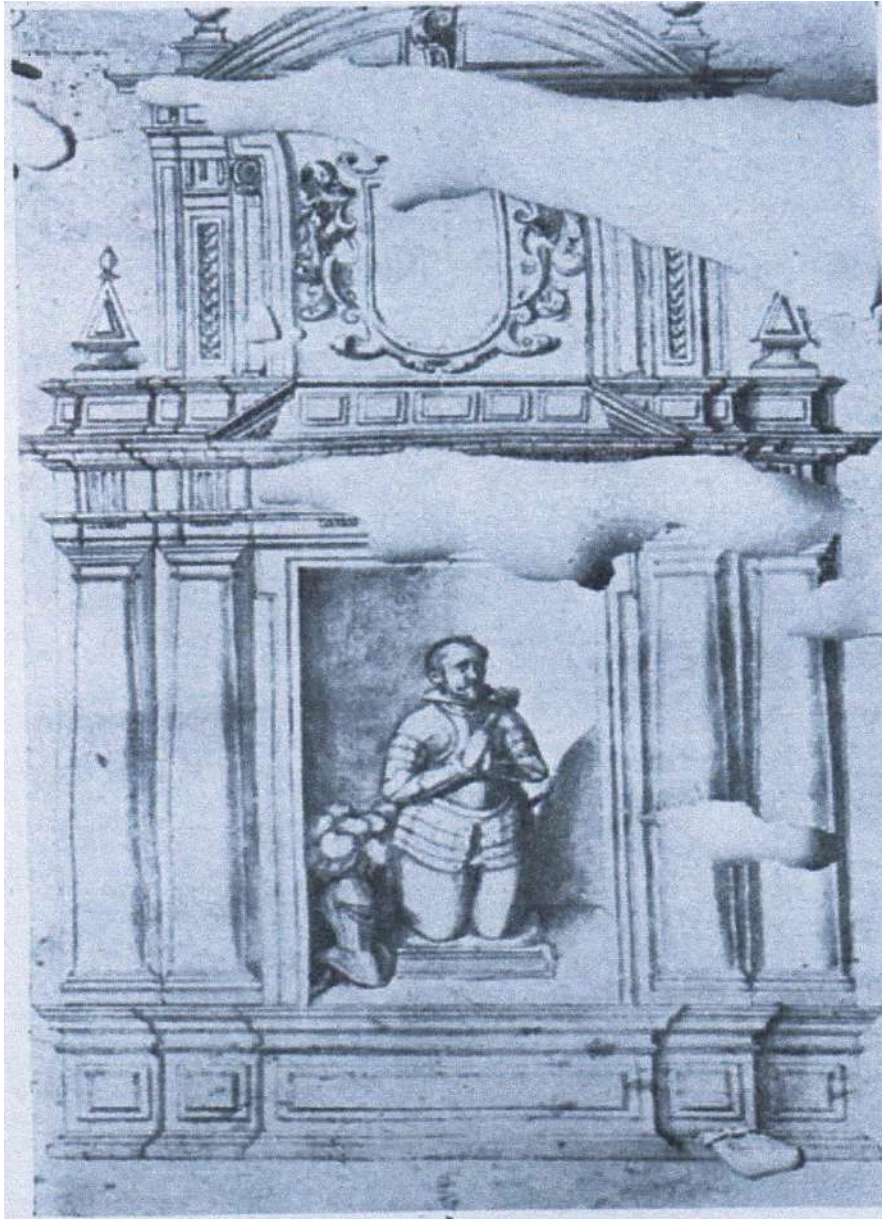


Fig.37 Escultura orante de Juan Fernando del Río Frío en el templo de San Lorenzo; Ciudad de México. Anteriormente Manuel Toussaint proponía este proyecto como la tumba de Juan de Chavarría. Tomado de Toussaint, 1944.

3.4.1 Algunos datos sobre la vida y obra de Juan Fernández del Río

Gracias al profundo estudio monográfico que el arqueólogo Enrique Tovar Esquivel hizo del ex convento de San Lorenzo, sabemos que los patronos de la reedificación de San Lorenzo fueron en realidad los tíos de Juan de Chavarría, Juan Fernández del Río y María de Gálvez, quienes no tuvieron descendencia y otorgaron a su sobrino la responsabilidad de llevar a cabo el cumplimiento de su voluntad. El templo había sido construido hacia 1598 con las donaciones de otro matrimonio formado por Marina Saldívar y Mendoza y Santiago Riego. La iglesia se dañó en las inundaciones y hubo que demolerlo, por lo que, en 1643, don Juan Fernández del Río y María de Gálvez retomaron el patronazgo.¹⁹⁷

En 1642, un año antes había hecho su testamento, falleció María de Gálvez, dejando por heredero de sus bienes a su esposo. En cumplimiento de su voluntad, Juan Fernández del Río veló porque se aplicaran para la construcción del templo de San Lorenzo entre 70 y 80 mil pesos. Estos se usaron también para levantar el coro alto y bajo del mismo. María de Galvez pidió asimismo que se les otorgara en perpetuidad el título de patronazgo, en cuyo beneficio se encontraba el demandar un cierto número de misas y el lugar de entierro.¹⁹⁸ Según los documentos notaríaes, se sabe que los restos de María de Gálvez debieron pasarse del convento de Santo Domingo al de San Lorenzo cuando este se hubiera reconstruido y se obtuviera el patronazgo:

Yten declaro que me comunico la dicha doña Maria de Galbes mi muger fuese sepultada como se declara en el dicho poder en el combento del señor santo Domingo de esta dicha ciudad en el altar de las onze mil vírgenes donde tenemos nosotros el entierro y estan enterrados sus padres [...]. Yten por quanto su divina magestad se sube tanto de que sus fieles atendido a la adoracion que se le debe como a nuestro verdadero Dios y señor le edifiquen templos y altares donde perpetuamente se adorado alabado y reverenciado su santissimo nombre tocando los bienes temporales que su poderosa y dadivosa mano emos recevido por los spirituales y eternos como heredero que soy de la dicha doña Maria de galbes mi muger

¹⁹⁷ Enrique Tovar Esquivel, *Espacios trastocados. Historia del Convento de San Lorenzo a través de su arquitectura* (México: Instituto Politécnico Nacional, 2011), 75

¹⁹⁸ Tovar Esquivel, *Espacios trastocados*, 76.

aplico de los bienes de esta herencia de setenta y ocho mil pesos de oro comun para que con ellos en tiempo de ocho años se aga una iglesia con coro alto y bajo en el convento de monjas de señor San Lorenzo de dicha ciudad a mi orden y dispossicion dando el dicho combento el patronazgo a la dicha maria de galvez mi muger y a mi por todos los días de mi vida por esta fundación señalando nos entierren y aplicándonos los sacrificios de missas y comunicaciones raciones diciplinas y unos exercicios y numero de monjas que yo asentare y consertare con el dicho combento y a quien se a de dar la vela en la festividad de nuestra señora de la encarnacion y los sacrificios que se aplicasen a la yntencion de dicha mi muger no teniendo necesidad de possar dellos sean por las animas de su padres y deudos y parientes.¹⁹⁹

Juan Fernández de Río falleció antes de haber cumplido la voluntad de su esposa, por lo que en su testamento reiteró lo mandado por María de Galvez y transfirió a Juan de Chavarría el deber de darle seguimiento. En el testamento además se proporcionan datos interesantes acerca del nombre de los padres del donante y se especifica que sus restos también debían de ser sepultados en Santo Domingo y trasladados a San Lorenzo cuando se terminaran las obras.

Por quanto, todo fee xtiano es obligado a disponer bien su sea notoria a que esta scriptura de testamento viere como yo Juan Fernandez Rio Frio hijo legitimo de Diego Fernandez Rio Frio y de Luisa de Mata su muger ya difuntos vecinos que soy de esta ciudad de mexico estando en mi libre juicio y entendimiento natural deseando como sea.

Yten mando el cuerpo a la tierra de que fue formado y quando de mi acaesa y finamiento quiero se deposite en el tiempo y que tengo en el convento de Santo Domingo junto al altar de las onze mil vírgenes para que de alli se trasluden mis guesos con los de doña maria de galbes señalaren en el convento de monjas, de San Lorenzo de esta ciudad dandosenos el patronazgo, del en la forma que tengo dispuesto en el testamento que en nombre de la dicha doña maria deja como su albacea y heredero, otorga ante el presente escribanos en el nuestra señora de la concepción y no teniendo efecto de asentarse en ninguno de ellos la obra de la iglesia que se declara en dicha clausura se queden mis huesos en el dicho entierro de santo domingo porque asi es mi voluntad.²⁰⁰

¹⁹⁹ Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México (en adelante AHNCDMX), Juan Pérez de Rivera, not. 630, vol. 4364, 1642. ff. 56r-57r.

²⁰⁰ AHNCDMX, Juan Pérez de Rivera, not. 630, vol. 4364, 27/05/1642, ff.111r-111v.

En junio de 1642 se escribió la memoria de patronazgo de Juan Fernández del Río Frío y de su esposa María de Gálvez en la que se dice:

Lo primero que se le haya de dar y del dicho patronazgo con título perpetuo a los dichos Juan Fernández del Río Frío y doña María de Gálvez su mujer, recibiendoles por tales patronos de la dicha iglesia nueva. Y que en distintas festividades (el día de San Lorenzo, de Nuestra Señora de la Encarnación, de san Juan Bautista, de la Ascensión de Nuestro Señor, entre otras) se les diga misa cantada, comunión, ayuno, vísperas y oficio divino por sus almas.

El convento se obligaba a darles entierro en el altar mayor, al lado del evangelio, donde se ha de poner de piedra blanca o mármol de bulto, la persona de dicho patrón para siempre, además de trasladar sus huesos del convento de Santo Domingo donde estaban depositados.²⁰¹

Más delante el documento nos dice que: “El 7 de abril de 1643, se da licencia para el otorgamiento de las escrituras del patronazgo por la iglesia nueva que se ha de hacer y fabricar a Juan de Chavarría Valera, albacea de Juan Fernández del Río Frío y María de Gálvez”.²⁰² Es interesante anotar que Juan de Chavarría contrató, el 7 de abril de 1643, al maestro de arquitectura Juan Gómez de Trasmonte para la construcción del templo de san Lorenzo. El documento constata la intervención de este arquitecto:

Y habiéndose llevado la dicha postura con la planta y condiciones que en ella se refieren al dicho señor obispo visitador, fue servido de concertar la dicha obra con Juan Gómez de Trasmonte, obrero mayor y con el dicho Juan Serrano para que ambos los susodichos la hagan, por cuantía de setenta y tres mil pesos de oro común en que se concerta, y envió orden para que se otorgasen las escrituras necesarias en esta razón; y habiendo visto la dicha planta y condiciones con lo que por nuestra parte se ofreció añadir a ellas.²⁰³

El contrato de construcción determina que la obra debe ser acabada en cuatro años. El documento transcrito no menciona si este arquitecto también diseñó la tumba de los patronos. Pero ya hemos visto que Juan Gómez de Trasmonte fue contratado para la construcción de la tumba de Inés de Velasco en el templo de Santa Inés de ciudad de México, por lo que no

²⁰¹ AHNCDMX, Juan Pérez de Rivera, not. 630, vol. 4364, 07/04/1643, fs.62-63v.

²⁰² AHNCDMX, Juan Pérez de Rivera, not. 630, vol. 4364, 07/04/1643, f.68.

²⁰³ AHNCDMX, Juan Pérez de Rivera Cáceres, not. 630, vol. 4365, 12/05/1643, ff. 123-128v.

sería extraño que también hubiera podido intervenir en la fabricación de la que se hizo en San Lorenzo. En cuanto al sepulcro, dice el documento claramente:

Aceptaron también mandar hacer una figura de bulto de piedra blanca o mármol que represente la persona de Juan Fernández de Río Frío con los escudos, armas, blasones y pinturas que dispusiere el dicho bachiller Juan de Chavarría Valera su albacea y heredero, poniendo así mismo las dichas armas en las puertas de la dicha iglesia e imágenes de su devoción para perpetuar memoria de dicho patronazgo, sin que en ningún tiempo se pueda borrar ni quitar cosa alguna.²⁰⁴

Asimismo, en el documento que especifica el contrato de construcción con Juan Gómez de Trasmonte y Juan Serrano, se dice claramente que deben construir el espacio para el entierro de los patronos; sin embargo, no se les adjudica directamente la construcción de la tumba con su orante: “Item, se ha de hacer las bóvedas para el entierro de los patronos”.²⁰⁵ Cabe preguntarse por qué en el entierro contratado se solicitó únicamente que se colocara la figura de Juan Fernández de Río Frío y no la de María de Gálvez, dado que tanto la herencia con la que se edificó, como la decisión de patrocinar al convento, se hacían en cumplimiento de la voluntad de ella. Pero es innegable que la tumba que se mandó a construir fue hecha para don Juan Fernando de Río Frío y no para Juan de Chavarría, como lo propuso en su momento Luis González Obregón y después Manuel Toussaint. Es entonces Juan de Chavarría el encargado de que se le haga su sepulcro a sus tíos. En el testamento hecho por el propio Juan de Chavarría, en 1681, se manda que su cuerpo sea enterrado junto al de su esposa en el templo de San Lorenzo; sin embargo, a diferencia de la honra que se hizo a su tío con la colocación de una escultura, este pide un entierro discreto. El testamento del sobrino dice lo siguiente:

Primeramente encomiendo mi alma a dios nuestro señor que la crio y redimio con su pressiosa sangre muerte y pasion y el cuerpo a la tierra de que fue formado: y quando es divina Magestad fuere servido de llevarme de esta presente vida sea sepultado mi cuerpo en la yglesia del combento de Religiossas del Gloriossimo Martir Señor, San Lorenzo de esta ciudad de Mexico, en la parte y lugar que se sepulto el de la señora Doña Luisa de Vivero y

²⁰⁴ AHNCDMX, Juan Pérez de Rivera Cáceres, not. 630, vol. 4365, 07/04/1643, ff. 52-76v.

²⁰⁵ AHNCDMX, Juan Pérez de Rivera Cáceres, not. 630, vol. 4365, 12/05/1643, ff. 123-128v.

Velasco mi esposa, y demas señores patrones de dicha yglesia difuntos= y siendo mi fallecimiento fuera desta ciudad se depositen mi cuerpo en la yglesia parrochial del lugar, donde acarsiere, hasta tanto que mis Albaceas lo hagan trasladar a la dicha Yglsia de señor San Lorenzo, y el dia de mi entierro y el de traslacion si fuere ora, y sino el siguiente se diga por mi alma una missa cantada de cuerpo presente como es costumbre y un novenario de misas cantadas en dicha yglesia de señor san lorenzo= y en quanto al entierro pompa, y funeral y acompañados y sus gastos, ruego a mis albaceas lo hagan con la menores que fuere posible, escusando banidad y todo lo dejo a la disposcion voluntad y orden de dichos mis albaceas y que se pague de mis vienes= y amortajado en la forma que sea acostumbra a los caballero de dicha orden de señor Santiago.

En cuanto a los restos, como ya se dijo en líneas anteriores, fueron sepultados en Santo Domingo y reubicados posteriormente en San Lorenzo cuando la tumba estuvo lista. Como ya se habrá notado, fue una constante el que los restos de los más prominentes donantes ocuparan el sepulcro tras su exhumación, cuando éstos eran prácticamente huesos. El traslado de los restos óseos implicó un ritual religioso a modo de un “segundo funeral” o “segundas exequias”: “los recibiremos y cantaremos una misa y vigilia por las ánimas de los dichos patrones, continuando esto por nueve días con toda solemnidad, poniendo tumba conseja en el dicho entierro con su responso en canto de órgano hallándose toda la comunidad en el coro”.²⁰⁶

Pese a la humildad mostrada en su propio testamento, parece que durante estas segundas exequias el protagonismo de los fundadores –encarnado en sus restos óseos y en la efigie de Juan Fernando de Río Frío–, fue compartido por su albacea, Juan de Chavarría. La elección de erigir una escultura únicamente de su tío, con quien tenía un vínculo de sangre directo, y no de María de Galvez, quien había realizado el legado, le devengaba prestigio. El albaceazgo representaba un capital simbólico que no dudó en aprovechar. Juan de Chavarría, que contaba con menos de 25 años cuando asumió el cargo, se nombraba a sí mismo como patrono y bajo este derecho solicitó ser sepultado en la misma iglesia. Visto lo anterior, podría no ser casual

²⁰⁶ AHNCDMX, Juan Pérez de Rivera Cáceres, not. 639, vol. 4365, 07/04/1743, ff. 52-76v.

la confusión que se generó sobre la identidad del efigiado. El caso muestra con claridad que los beneficios sociales recaían sobre el linaje antes que en la fundadora o el fundador.

3.5 Esculturas de don Diego del Castillo († 1678) y doña Elena de la Cruz (?). Ex convento de Churubusco, México

Las siguientes esculturas son las pertenecientes a los patronos del ex convento de franciscanos descalzos de Churubusco: los bultos orantes de Diego del Castillo y de su esposa, Elena de La Cruz. Estas ya no se encuentran en el contexto original al interior de la iglesia, sino que forman parte de la colección Museo Nacional de las Intervenciones.²⁰⁷ La efigie de Diego del Castillo representa a un hombre maduro, con una pronunciada calvicie, bigote y barbilla de “mosca”, muy usual en la moda del siglo XVII (figs. 38 y39). Elena de la Cruz es representada como una mujer madura, de rostro un tanto inexpresivo (figs.40 y 41). Las tallas son de menor calidad que las de los benefactores jesuitas. El trabajo de los pliegues en la vestimenta se mira poco trabajado y hay menos detalles en los rasgos que los identifiquen, incluso parecería que los dos fueron hechos sobre una misma base, pues poseen el mismo rostro ancho y cuadrado con encarnado mate, ojos pintados, cejas arqueadas y delgadas, la nariz recta y la boca pequeña. Esto me hace inferir que no fueron elaboradas con base en algún retrato, por lo que es probable que se trate de rostros idealizados. Ambos llevan las manos al pecho, posando una sobre la otra, un gesto de devoción que sugiere humildad.

Es evidente que las dos tallas fueron realizadas al mismo tiempo, ya que su manufactura es muy similar. La figura de Diego del Castillo constituye una escultura de media talla con medidas de 119 cm de alto, 68.5 cm de ancho y 36 cm de profundidad. La media talla de doña Elena tiene unas medidas de 116 cm de alto, 68 cm de ancho y 25 cm de profundidad. En el informe de restauración de estas piezas, Ana San Vicente Charles, Subdirectora Técnica

²⁰⁷ Cuando Manuel Toussaint conoció estas piezas, aún se encontraban en el interior del templo, pero hacía tiempo que habían perdido su emplazamiento original: “Las dos estatuas orantes se encontraban seguramente en el templo. En la actualidad, después de haber andado de la ceca a la meca, han sido instalados en sendos nichos en un ambulatorio del piso alto, a ambos lados del ingreso de la tribuna. El arreglo es bastante adecuado y puede estudiarse detenidamente”. Toussaint, “La escultura funeraria en la Nueva España”, 53-54.

del Museo Nacional de las Intervenciones, determinó que ambas fueron hechas por medio de la unión de diversos tablones.²⁰⁸ En el caso de la escultura de don Diego fueron en total seis y en el de doña Elena cuatro módulos que fueron ensamblados y posteriormente reforzados por el entelado.

Es notorio que las piezas se tallaron primero creando un embón en el que es posible ver la unión de las diferentes tablas, para posteriormente ahuecar este núcleo y comenzar propiamente la talla con su policromía. En ese sentido, la manufactura de las piezas guarda similitud con la técnica observada en otras imágenes religiosas como la Virgen de la Anunciación del siglo XVI que nos muestra Roberto Alarcón y Armida Alonso en su *Tecnología de la obra de arte en la época colonial*.²⁰⁹ Al igual que las imágenes de los donantes de Churubusco, esta pieza está ensamblada y ahuecada por la parte posterior (figs. 42 y 43). Finalmente, presentan un entelado sobre el cual, con probabilidad, se adicionó una imprimatura para que estas recibieran la policromía. Las piezas muestran una serie de repintes posteriores y despostilladuras en las que se observa la aplicación de textiles. En la sección de las manos se puede ver la capa del entelado y la escayola desprendida. Asimismo, es visible una serie de pernos que fijan las manos. Como sucedió en la elaboración de esculturas coloniales, las manos se integran después de elaborar el cuerpo con un sistema de ensamble de caja y espiga.

La indumentaria que portan corresponde a la usada durante la segunda mitad del siglo XVII. En el caso de Diego del Castillo se compone de calzones, jubón rematado por la acartonada valona y golilla y una capa, todos estos elementos de color negro. El uso de la media armadura ha desaparecido. La usanza de este tipo de indumentaria impuesta en la corte de Felipe IV, trajo consigo una connotación político religiosa que se extendió hasta las colonias ultramarinas españolas. El color negro, preponderante en la vestimenta masculina de esta

²⁰⁸ Agradezco a la restauradora Ana San Vicente Charles su amabilidad en darme acceso a estas piezas así como sus observaciones hechas sobre las mismas.

²⁰⁹ Alonso Lutteroth y Roberto Alarcón *Tecnología de la obra de arte en la época colonial. Pintura mural y de caballete, escultura y orfebrería*. (México; Univeridad Iberomaericana, 1994), 49.

época, resaltaba la austeridad de los súbditos de la corte española, como también remarcaba autoridad política y virtud moral (figs. 44 y 45).²¹⁰

Al respecto de la escultura de Elena de la Cruz, se le caracteriza como una viuda, con un largo vestido negro y un rostrillo blanco que cubre parte de su pecho, sobre el cual porta un largo velo negro. Como notará el lector, el atuendo de esta mujer es sencillo, sin embargo, posee algunas connotaciones culturales a destacar. Aunque como bien sabemos, durante el siglo XVII era usual el color negro, dicha indumentaria se acerca mucho a un hábito monástico. La investigadora Cordula Van Wyhe señala que diversos miembros femeninos de la corte española, como las emperatrices María y Mariana de Austria, optaron por vestir indumentaria casi monástica al enviudar, o bien cuando decidían ser parte de un tercer orden, como la franciscana.²¹¹ Sin embargo, a pesar de tener un parecido con un hábito religioso, se trata más bien de una indumentaria de luto:

Las características y la confección de los atuendos de las viudas tenían mucha relación con las de los hábitos monásticos. Mientras una viuda no volviera a casarse, compartía las mismas máximas de celibato, reclusión y modestia que las monjas. Por lo tanto, la apariencia monástica de la indumentaria de una viuda expresaba que ésta había reingresado en el sagrado estado del celibato en honor a su difunto marido. Para muchas viudas de los Habsburgo, este signo de su devoción como esposas era una poderosa herramienta para promocionarse como herederas políticas de sus consortes [...]. La combinación de los colores blanco y negro en la indumentaria de las viudas era especialmente apropiada para honrar a un esposo fallecido, pues si el negro representa la penitencia y el luto, el blanco denota pureza y gozo, y simboliza el cielo.²¹²

²¹⁰ Durante esta centuria, el traje masculino español tuvo sustanciales cambios en su aspecto. La variación de la moda hacia la segunda mitad del siglo XVII, coincide con la decadencia del Imperio Español que impone la austeridad. Hacia 1621, cuando Felipe IV subió al trono se dictaron una serie de disposiciones sobre la moda de su tiempo, que incluyó el cambio de la lechuguilla a la golilla, el estrechamiento del cuerpo y el uso del color negro que la corte española retomó de la corte borgoñona hacia el siglo XV. Sobre el tema, véase: Amalia Desclazo, “El traje masculino español de la época de los Austrias” y José Luis Colomer, “El negro y la imagen real”, en *Vestir a la española* (siglos XVI y XVII), vol.I (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014).

²¹¹ Es interesante notar que existe un cuadro de Juan Pantoja de la Cruz, que muestra a la emperatriz María de Austria con un atuendo prácticamente igual al portado por Elena de la Cruz, es decir, un largo vestido negro, con un rostrillo blanco que llega al pecho y largo velo negro.

²¹² Cordula Van Whye, “Desarrollo y sentido del hábito monástico en las cortes de los Austrias españoles”, en *Vestir a la española* (siglos XVI y XVII), vol. I (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014), 269.

Podemos señalar que los vestidos que porta Elena de la Cruz son indumentaria de luto (figs. 46 y 47). Además, se debe mencionar que dicho atuendo se mandaba vestir en algunas pragmáticas, como la de 1684, en donde se menciona el uso de “mongiles” para las mujeres que portaban luto. La pragmática, dada por Carlos II, dice: “Los hombres han de poder traer capas largas y faldas caídas a los pies, y han de durar en esta forma en esta forma hasta el día de las honras y las mujeres han de traer mongiles de bayeta, si fuere en invierno, y en verano de lanilla, con tocas y mantos delgados, que no sean de seda; lo cual también ha de durar hasta el día de las honras y se después se pondrán el alivio del luto correspondiente”.²¹³ El documento tiene la intención de moderar el uso excesivo y lujoso de algunos trajes y practicas funerarias que sólo eran destinadas para la nobleza o los “grandes de España”. Así mismo, se prohíben ciertos elementos, como el uso de carrozas funerarias y enlutar lujosamente iglesias y casas en donde se encontrara el finado.

3.5.1 Algunos datos sobre la vida de Diego del Castillo

Los datos más recientes sobre don Diego del Castillo han sido expuestos en una investigación de Antonio Rubial García. En su estudio sobre los mercaderes de la plata destaca sin duda la figura de nuestro personaje. Al igual que los otros benefactores que hemos analizado, Diego del Castillo fue un mercader que se enriqueció tras asentarse en la Nueva España. Originario de Granada, hijo de Diego de la Peña y Francisca del Castillo, llegó a México en 1628 y buscó fortuna en los reales de minas de Zacatecas y San Luis Potosí. Según señala Rubial,

Muy posiblemente esto lo llevó a participar en un principio como prestamista, al igual que muchos comerciantes radicados en dichos centros. La falta de dinero en efectivo que había en la Nueva España convertía a un comerciante con disponibilidad inmediata de capital líquido en un hombre acaudalado gracias a los intereses que recibía. Durante su estancia en los reales de minas, don Diego descubrió también que había mucha necesidad de metal amonedado y fue entonces, a mediados del siglo XVII, cuando se convirtió en mercader de plata. Este tipo de comerciante, nos dice Bakewell, “era un rescatador a gran escala.

²¹³ *Pragmática que su magestad manda publicar, para que se guarde, execute, y observe la que se publicó en el año 1684 sobre la reformation en el exesso de Trages, coches, y otras cosas en esta contenidas* (Madrid: Juan Francisco Blas, 1691), capítulo 22.



Fig.38. Escultura de Diego del Castillo. Siglo XVII. Museo Nacional de las Intervenciones- INAH. Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega



Fig.39. Vista lateral de la escultura de Diego del Castillo. Siglo XVII. Museo Nacional de las Intervenciones- INAH. Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.



Fig.40. Escultura de Elena de la Cruz. Siglo XVII. Museo Nacional de las Intervenciones- INAH. Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.



Fig.41 Vista lateral de la escultura de Elena de la Cruz. Siglo XVII. Museo Nacional de las Intervenciones- INAH. Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.



Fig.42. Detalle de la parte posterior de la media talla de Diego del Castillo. Siglo XVII. Museo Nacional de las Intervenciones-INAH. Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.



Fig.43. Detalle de la parte posterior de la media talla de Elena de la Cruz. Siglo XVII. Museo Nacional de las Intervenciones-INAH. Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.



Fig.44. Detalle de la vestimenta de Diego del Castillo. Siglo XVII. Museo Nacional de las Intervenciones-INAH. Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.



Fig.45. Retrato del virrey Antonio Sebastián Álvarez, marqués de Mancera. Siglo XVII. Museo Nacional de Historia- INAH; Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.



Fig.46. Escultura de Elena de la Cruz con vestimenta de monjiles. Siglo XVII. Museo Nacional de las Intervenciones-INAH; Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.



Fig.47. Retrato de la emperatriz María de Austria. Juan Pantoja de la Cruz, 1600. Monasterio de las Descalzas Reales. Tomado de Cordula Van Wyhe, 2014, p.268.

Compraba plata en bruto en grandes cantidades y actuaba como proveedor de crédito en gran escala por medio de agentes que vivían en los poblados mineros.²¹⁴

En 1648, Del Castillo se había avecindado ya en la ciudad de México y contrajo matrimonio con la viuda Elena de la Cruz, en la parroquia de la Santa Veracruz.²¹⁵ Doña Elena, hija de Pedro Rodríguez y de María de la Cruz, se había casado en 1628 en la misma parroquia con el portugués Manuel Fernández, natural de Tavira de Algarve.²¹⁶ Aunque sabemos muy poco sobre su origen, el matrimonio debió traer ventajas económicas y sociales a don Diego. El matrimonio no tuvo hijos, pero adoptaron a varios huérfanos que criaron como propios. Antonio Rubial nos proporciona más datos al respecto.

Alrededor de 1653 llegó María y una década después recibía a otra criatura que fue llamada Francisca como la madre de don Diego. Para este tiempo, Castillo ya era miembro de la archicofradía del Santísimo Sacramento, en donde llegó a ser diputado, y es muy posible que esta huérfana procediera del colegio de la caridad que esa hermandad administraba, por ello Castillo y su mujer adoptaron a otros cuatro niños durante esos años: Diego, José, Rosa y Francisco. El 10 de Julio de 1667 su primogénita profesaba en el Real convento de Jesús María de la Trinidad. Don Diego concedió a su hija adoptiva una celda privada y una casita adosada a los muros del convento, de la que María obtendría alguna renta. Para la iglesia conventual que la albergaría regaló también un retablo dedicado a Cristo crucificado y al apóstol Santiago.²¹⁷

El matrimonio parece haber seguido varias estrategias para aumentar su prestigio social y su caudal. La archicofradía del Santísimo Sacramento y Caridad fue una de las más afamadas y adineradas de la ciudad de México. Tenía sede en el convento de San Francisco y posteriormente se trasladó a la catedral de México, donde tenía bajo su administración dos

²¹⁴ Antonio Rubial García, *Un caso criminal de oficio de la justicia eclesiástica* (México: El Colegio de México, 2017), 43-46.

²¹⁵ Archivo de la Parroquia de la Santa Veracruz (en adelante APSV), Matrimonios de españoles, vol. 1, 1568-1576, "Velados Diego del Castillo y Elena de la Cruz", 25 de marzo de 1648.

²¹⁶ APSV, Matrimonios de españoles, vol. 1, 1568-1576, "Velados Manuel Fernández y Elena de la Cruz", 29 de octubre de 1628.

²¹⁷ Rubial García, *Un caso criminal de oficio...*, 43-46.

capillas y una sala de cabildos.²¹⁸ Asimismo, el convento de Jesús María era uno de los más prestigiosos. A los beneficios espirituales que traía al matrimonio las oraciones de su hija, se unieron las ventajas que podía traer un matrimonio conveniente.

En 1673 un año después de la profesión de María, don Diego casaba a Francisca, su segunda hija, con Domingo de la Rea, un capitán vasco natural de Eribe, en Álava. Domingo era viudo, y de su primera mujer, Josefa de Solís y Palomino había tenido varios hijos. Este hombre se dedicaba al comercio y podríamos decir que era un buen partido. Resultó tan bueno que cinco años después, el 28 de junio de 1678, Castillo lo convirtió en su socio y fundó con él una compañía para el tráfico de la plata. Con el dinero que le aportó esta sociedad y al poco tiempo muerto don Diego, Domingo y su hermano Juan arrendarían a la Real Hacienda el importante asiento de Pulque de la capital. Antes de morir, Castillo había pagado la conclusión del templo y la remodelación del monasterio de las monjas clarisas de Santa Isabel y había construido a su costa un nuevo convento de franciscanos descalzos en Churubusco.²¹⁹

En la *Crónica de la Santa Provincia de San Diego*, fechada en 1682, encontramos referencias al patronato a favor de los dieguinos de Huitzilopochco por parte de Diego del Castillo y Elena de la Cruz, para la reconstrucción del convento que se encontraba en mal estado:

Este daño del suelo, y aguas de las vertientes, del rio de Coyoacan, se procuró remediar con reparos al Convento, continuamente maltratado en su vivienda, hasta que Diego del Castillo, vezino de México, natural de la Ciudad de Granada, Mercader de la plata, y su mujer Doña Helena de la Cruz, se ofrecieron por Patrones, reedificándole a su costa, y levantando Convento, e iglesia desde los cimientos, con gastos de sesenta mil pesos, que se consumieron en su fabrica, dedicado en dos de Mayo de mil seiscientos y setenta y ocho [...]. El mismo Patron Diego del Castillo, labró a costa de mas de cien mil pesos de su caudal, iglesia, y Convento a las religiosas Descalzas de Santa Clara, titulo de la Visitación de Santa Isabel, en el sitio de su antiguo Templo, y Casa de México, casi arruynada de los tiempos [...]. El hidalgo

²¹⁸ Constanza Ontiveros, “La vinculación romana de las archicofradías”, en *Intersecciones de la imagen religiosa en el mundo hispánico* (Morelia: ENES Morelia-UNAM, 2019), 155.

²¹⁹ Rubial García, *Un caso criminal de oficio...*, 43-46.

animo de nuestro heroico bienhechor, merece esta dulce memoria, aun en la vida, que oyo goza, para continuo exercicio a su charidad.²²⁰

La crónica, como se podrá advertir, no especifica el derecho de enterramiento de los patronos en el actual templo de Churubusco, ni muchos menos se comenta sobre la elaboración de las esculturas que los representan, pues como se podrá leer, estas líneas fueron escritas cuando aún don Diego del Castillo estaba vivo y fueron publicadas a un año de fallecer. Es muy probable que estas obras fueran procuradas por su viuda, Elena de la Cruz, o bien por sus herederos que también habrían encontrado beneficios sociales en hacer patente su distinguido linaje.

3.6 Escultura de José Retes Lagarche (†29 de octubre de 1685) y su familia. Templo de San Bernardo, ciudad de México

Un caso excepcional y, lamentablemente, perdido, fue el de las esculturas de los patronos del convento de San Bernardo de monjas concepcionistas, en la ciudad de México (Fig.48). Se trataba de cuatro imágenes: las del matrimonio compuesto por don José Retes Lagarche y doña María de Paz y Vera, y las de su hija, doña Teresa Francisca María de Guadalupe Retes y Vera, y su marido, Domingo de Retes, primer marqués de San Jorge. Después de la exclaustación de las monjas en julio de 1861, se determinó abrir una calle –la actual 20 de noviembre– que atravesó el monasterio y la parte trasera de la iglesia. Por lo tanto, el presbiterio –en donde probablemente se ubicaban estas efigies– y las imágenes mismas han desaparecido.

El convento de San Bernardo tuvo su origen en una fundación del siglo XVII. En 1621, Juan Márquez de Orozco, vecino del comercio de la ciudad, murió legando sus bienes a la fundación de un convento de monjas bajo la regla de San Bernardo. Se pretendió entonces fundar un monasterio de monjas cistercienses y así quedó asentado en la real cédula otorgada por Felipe IV en 1625. Ante las dificultades para hacer venir a fundadoras de la orden desde Madrid y a raíz de un conflicto al interior del convento de Regina Coeli, se determinó que las hijas y nietas del marqués de Salinas salieran a fundar el convento de San Bernardo. En

²²⁰ Baltasar de Medina, *Crónica de la Santa Provincia de San Diego* (México: Juan de Ribera, 1682), 21-22.

1636 tuvo efecto la nueva fundación bajo la orden de las concepcionistas. El convento que habitaron era pequeño y en 1679 se hicieron evidentes las malas condiciones de la cubierta de madera y la iglesia, por lo que se requerían obras mayores. La edificación de una nueva iglesia en las inmediaciones de la portería fue posible gracias al patronato del capitán don José de Retes Largache, caballero de Santiago.

3.6.1 Algunos datos sobre José de Retes Ortiz y Lagarche

José de Retes Ortiz y Lagarcha era originario de Arciniega, en Álava, España, y fue bautizado el 16 de julio de 1623. Su esposa, María de Paz y Vera, era originaria del real de minas de Zacatecas. Se sabe que don José de Retes hizo su fortuna como comerciante:

Don José de Retes Ortiz y Lagarcha había pasado a la Nueva España muy joven como comerciante; en 1668 adquirió el oficio de Apartador General del Oro y de la Plata; se sabe que también fue síndico y benefactor de la provincia de San Diego. En 1681 ingresó como Caballero de la Orden de Santiago. Este matrimonio procreó también a Josefa Lucía de Retes y Paz (n.1665) y a Miguel José de Retes y Paz (n.1667), hermanos de doña Teresa, quienes debieron haber muerto en edad pupilar.²²¹

Existe un retrato de don José de Retes hecho por Cristóbal de Villalpando, fechado hacia 1690 (fig.49). Este lienzo nos aporta interesantes datos adicionales. El cuadro representa a un hombre entrado en años, un tanto calvo, con un pequeño bigote. El personaje es retratado de pie, vestido a la usanza de Felipe IV, cuya indumentaria se usó hacia la segunda mitad del siglo XVII. Va vestido de negro y con capa, muestra la insignia de la orden de los caballeros de Santiago en el hombro izquierdo. Sobre una mesa apoya el brazo izquierdo y nos muestra un anillo; al lado se encuentra una calavera. La mano derecha se sostiene sobre un bastón. A sus pies, se encuentra una cartela que nos informa:

²²¹ Gustavo Curiel, "El efímero caudal de una joven noble. Inventario y aprecio de los bienes de la marquesa Doña Teresa Francisca María de Guadalupe Retes Paz Vera (Ciudad de México, 1695)", *Anales del Museo de América* 8 (2000), 68.



Fig.48. Fachada del templo de San Bernardo; Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.



Fig.49. Retrato de José de Retes y Lagarcha por Cristóbal de Villalpando. 1690. Fomento Cultural Banamex.

El capitán don José de Retes y Lagarcha Zalar, Cavallero Prodigioso Del Orden del Señor Santiago, Natural de la Villa de Arciniega en el Señorío de Vizcaya; Apartador General del Oro I De la Plata en esta Nueva España. En peso a su Costa Esta Iglesia Y Convento Del Dulcísimo Nombre De María y del Glorioso S. Bernardo en veintiséis de abril cuya primera piedra puso a veinticuatro de junio Domingo infra octava de Corpus Christi; Del año de mil seicientos Ochenta y cinco: Murio en dicho año a veinte i nueve de octubre. Pidiese a esta religiosa comunidad encomiende a Dios En todos sus exercicios espirituales i Le tenga en su memoria para rogar A la Divina Magestad por su Alma ore por su misericordia Requiescat in Pace. Amen.

Este rico comerciante se comprometió a proporcionar 80,000 pesos en un plazo de cinco años. Las obras serían dedicadas al descanso y salvación del alma de su esposa, doña María de Paz y Vera, además de adquirir privilegios de cuatro velos negros para las mujeres de su familia. Las obras iniciaron en 1685 y concluyeron en 1689. Sin embargo, don José de Retes Largache no logró ver concluida la obra, pues falleció un año antes y fue sepultado en la catedral. Tras su muerte, fue sucedido en el patronato por su hija, doña Teresa Francisca María de Guadalupe de Retes Paz y Vera, la única hija sobreviviente del matrimonio, y por su marido, Domingo de Retes, quien además era sobrino de don José. Don Domingo, natural de la villa de Arciniega, donde fue bautizado en 1662. El matrimonio ofreció terminar las obras pendientes y en 1690 se celebró la dedicación de la iglesia. Sor Juana conmemoró la dedicación con las “Letras de San Bernardo”.²²² El interior de la iglesia era especialmente rico. Como señala Concepción Amerlinck, para la ornamentación de los muros se utilizó con profusión yeso policromado y dorado.

San Bernardo contaba con antesacristía, cuarto de predicadores, sacristía exterior e interior. Sobre la sacristía estaba una tribuna, decorada con diez soles de oro y caprichosos motivos en oro y azul. El retablo mayor, contratado en 1688 por el notable ensamblador Pedro Maldonado, era espléndido: tuvo columnas salomónicas caladas, pinturas de Cristóbal de Villalpando y esculturas de Lucas de los Ángeles, un indio del barrio de Santa Ana. Tenía

²²² Concepción Amerlinck, *Conventos de monjas. Fundaciones en el México virreinal* (México: Ediciones del Equilibrista, Turner Libros, 1995), 111-112.

detalles semejantes al colateral de San Gabriel, de la iglesia de San Pedro y San Pablo, y al retablo mayor de Jesús María.²²³

En el año de 1691, Alonso Ramírez de Vargas sacó a la luz un texto llamado *Padrón y panegíricos sermones a la memoria debida al sumptuoso Magnífico Templo, y curiosa Basilica del Convento de Religiosas del glorioso Abad San Bernardo*. La publicación – también consultada por Manuel Toussaint– tuvo como objetivo principal recordar y ensalzar el recuerdo de la construcción del templo de San Bernardo y de su patrono, el capitán José de Retes y Lagarche. En el apartado titulado “Descripción del altar mayor”, se menciona la existencia de cuatro esculturas de donantes en sus nichos: “divididos en sus dos cuerpos dos Nichos, o conchas doradas, que servían de respaldo a *quatro vivas semejantes de los nobilísimos Patronos*, que estaban de talla entera apostando a la posteridad duraciones, créditos a la fama, y a el culto exemplo”.²²⁴ Llama la atención que Alonso Ramírez describiera a estas esculturas como “vivas”, característica que parece se buscaba en el momento de elaborar estas esculturas. Esto es, que pareciera que el personaje aún siguiera ahí, viviendo a través de su imagen. Se incorporó además un soneto dedicado a la efigie de José de Retes y Lagarche:

Aquella estatua cuyo peso oprime
El breve sitio donde se decora,
Voz eloquente oculta donde implora
Nuevo espíritu goza que el anime
El juicio duda en que la especie imprime,
Si la lengua pronuncia, el mármol ora.
Mira los ojos o el semblante adora:
Tanto cincel valiente, afecto exprime.
Devota, arrodillada, se refiere

²²³ Amerlinck, *Conventos de monjas*, 112-113.

²²⁴ Alonso Ramírez de Vargas, *Sagrado padrón y panegíricos sermones. A la memoria debida al sumptuoso Magnífico Templo, y curiosa Basilica del convento de Religiosas del glorioso Abad San Bernardo* (México: Viuda de Francisco Rodríguez, 1691), 16. El subrayado es mío.

A su dueño excediendo de trasunto
En quanta alma vivaz informar quiere.
Mas sacrificio a Dios se halla en un punto:
Estar gozando allá lo que no muere,
Y acá adorar viviendo lo difunto.²²⁵

De estos versos se desprende que la escultura estaba arrodillada, en actitud devota y que se trataba de una talla de mármol. Por las fechas, podemos saber que las esculturas fueron realizadas tras la muerte de los primeros patronos, pero en vida de los segundos. Es probable que los beneficios sociales que se desprendían de esta obra fueran especialmente caros a Domingo de Retes, pues su matrimonio con doña Teresa Francisca María de Guadalupe, ocurrido tras la muerte de don José, no dejaba de tener un halo de ilegitimidad. Como ha expuesto Gustavo Curiel, doña Teresa “era una de las mujeres más ricas de la Nueva España, pues cómo única heredera de su padre [...] había recibido una cuantiosa fortuna, producto de los redituables negocios con la plata y el ganado”.²²⁶ Dado que era menor de edad y estaba impedida de sus facultades mentales –había sido juzgada por varios doctores como “mentecapta”– quedó bajo el cuidado de sus tíos. El matrimonio con Domingo de Retes, el 20 de abril de 1688, quien era su primo hermano, requirió de una dispensa de Roma.

El 29 de noviembre de 1695 falleció doña Teresa Retes a una edad muy temprana, de apenas veintidós años de edad. Los funerales se celebraron con toda pompa en el templo de san Bernardo, de modo que “La marquesa sería sepultada al lado de su padre en el lugar que le correspondía como patrona del templo, es decir, bajo el altar mayor. Los funerales deberían ser grandiosos, acordes a la investidura social de la rica difunta”.²²⁷ Después de la muerte de doña Teresa y dado que no habían tenido hijos, la familia demandó la restitución de la dote a Domingo de Retes, quien murió en medio de la pobreza, en Puebla, en 1712. Fue sepultado en la iglesia de San Antonio de la misma ciudad, lejos de la efigie que lo immortalizaba.

²²⁵ Ramírez de Vargas, *Sagrado padrón y panegíricos sermones*, 16.

²²⁶ Curiel, “El efímero caudal de una joven noble”: 65-66.

²²⁷ Curiel, “El efímero caudal de una joven noble”: 67.

3.7 ESCULTURAS DE PERSONAJES NO IDENTIFICADO

3.7.1 ¿Diego de Agreda? ¿Diego Suárez de Peredo?

En el claustro alto del exconvento de Churubusco, hoy Museo Nacional de las Intervenciones, se ubica una escultura de un donante cuya identidad no he podido descifrar. Don Manuel Toussaint menciona lo siguiente: “Romero de Terreros dice que se trata, según parece, de don Diego Saures (sic) de Peredo, en tanto que el señor don José de Agreda y Sánchez manifestó a mi amigo, Federico Gómez de Orozco, que el caballero representado es don Diego de Agreda, conde del mismo título”.²²⁸ He tratado de buscar alguna referencia de este personaje con los nombres arriba citados, sin embargo, hasta el momento no he encontrado ningún dato sobre ellos que se pueda asociar con esta obra.²²⁹ Según comenta Toussaint, la escultura estaba colocada en el convento dieguino de Tacubaya, mas no informa su fuente.

La escultura, de bulto redondo, representa a un personaje masculino en hinojos y en actitud orante. Mide 116 cm de alto, 68 cm de ancho y 25 cm de profundidad (fig.50). El personaje lleva el pelo a la “nazarena”, como se estilaba en el tiempo de Carlos II. Asimismo, porta un cuello acartonado nombrado como “goletilla”, también propio de la segunda mitad del siglo XVII y una capa que presenta la cruz de la orden de Santiago en el hombro derecho (fig.51). La figura, probablemente hecha de una piedra basáltica, se estucó y posteriormente se aplicó una capa de color dorado. Quizá, este acabado trató de emular a las esculturas de orantes hechas en bronce; no hay que olvidar que las efigies más afamadas del género, las hechas por Pompeo Leoni en el Escorial para los reyes Carlos V y Felipe II, así como como la que el mismo escultor hizo para el duque de Lerma, fueron elaboradas en bronce dorado (fig.52). Sin embargo, al no haberse realizado estudios sobre su materialidad, no me es posible saber si originamente estuvo policromada.

²²⁸ Toussaint, “La escultura funeraria en la Nueva España”, 54.

²²⁹ Cfr. Baltasar de Medina, *Chronica de la santa provincia de San Diego de México, de religiosos descansos de NSPS Francisco de la Nueva España* (México: Juan de Ribera, 1682).



Fig.50. Escultura de Diego de Agreda o Diego Suárez de Peredo. Siglo XVII. Museo Nacional de las Intervenciones-INAH. Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.



Fig.51. Detalle de el rostro de la escultura de Diego de Agreda. Siglo XVII. Museo Nacional de las Intervenciones-INAH. Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.



Fig.52. Efigie de el Duque de Lerma. Escultura de Pompeo Leoni. Antiguamente ubicada en el templo de san Pablo; Valladolid. Imagen propiedad del Museo Nacional de la Escultura; Valladolid.

CAPITULO II

ESCULTURAS ORANTES DEL SIGLO XVII

1. LA IMPRONTA POBLANA

La noble y orgullosa ciudad de Puebla de los Ángeles, fundada en 1531, se constituyó como la segunda ciudad en importancia dentro del virreinato. Puebla construyó una identidad urbana muy ligada a una economía floreciente y una producción artística diferenciada, por lo que es posible reconocer el desarrollo de talleres y gremios autónomos, e incluso en abierta competencia con la producción de las artes de la metrópoli. Las numerosas fundaciones conventuales fueron también prueba fehaciente de su virtud y de su riqueza. A principios del siglo XVIII, algunas iglesias poblanas recurrieron a la fórmula del orante para honrar a sus benefactores. Después de la ciudad de México, las cinco esculturas poblanas comprenden el corpus más numeroso; contando tanto trabajos de tallas en madera como esculturas labradas en piedra tecali.

El escenario de la escultura poblana estuvo rodeado del enorme desarrollo económico y social que la angelópolis tuvo al ser una ciudad que fue enlace entre Veracruz y la ciudad de México, lo que la proveyó de materias primas, inversiones, crecimiento de obrajes y el avestamiento de maestros, tanto españoles como de otras latitudes, que dejaron su huella por medio de sus talleres.²³⁰ Aunque en la mayoría de los casos resulta difícil y complejo establecer autorías en escultura, se conocen nombres de algunos escultores por los registros documentales. En el siglo XVII se ha identificado a figuras de la escultura como Francisco de la Gándara, Pedro Ferrer García, Lucas Méndez, Diego Folch y a José de Cuéllar, considerado como el principal imaginero de Puebla.²³¹ El siglo XVIII vio el desarrollo de sus

²³⁰ Vid. Montserrat Galí Boadella "Arte, ornato y vida cotidiana en Puebla en el siglo XVII", en *Arte y Cultura del Barroco en Puebla* (México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 2000).

²³¹ Galí Boadella, "Arte, ornato y vida cotidiana...", 172-181.

artes bajo los tiempos de los borbones. Entre los escultores de esta época figuran Manuel Ramos, José Villegas Cora, Antonio de Villegas, Manuel Antonio Villegas y Gaspar de los Reyes, entre otros.²³²

Como comenta Franziska Neff, desde 1570 los maestros del arte de la madera se habían definido perfectamente y los escultores trabajaron de manera independiente de los carpinteros.²³³ Al respecto, Patricia Díaz Cayeros señala que, “a diferencia de México, no se tiene registradas solicitudes de separación de gremio de los carpinteros poblanos pues aparentemente –y a pesar de los enormes semejanzas entre ambos oficios–, se mantuvieron separados a lo largo de todo el periodo virreinal. De las ordenanzas poblanas se deduce que a partir de 1570 los gremios de carpinteros y de los albañiles se encontraban unidos por sus ordenanzas”.²³⁴

Debieron ser numerosos los talleres del gremio de entalladores y escultores en Puebla; se sabe que para un tiempo tardío, 1773, se contaban al menos con diez talleres reconocidos de este oficio.²³⁵ Asimismo, Díaz Cayeros señala que “las primeras ordenanzas que he localizado para ensambladores, escultores y talladores de Puebla datan de 1589 y 1703 y son casi idénticas a las correspondientes de la ciudad de México. De hecho, las ordenanzas en sí no varían, parecen haber sido tomadas íntegramente de las mexicanas y puestas juntas en un solo documento”.²³⁶ Los problemas entre gremios de entalladores, pintores y doradores estuvieron manifiestos hasta muy entrado el siglo XIX, pues algunos doradores y pintores llegaban a tallar la madera, o bien los trabajadores de la madera podían llegar a pintar o dorar sin haber sido examinados en estos oficios, “Todo ello nos da una somera pero clara idea de

²³² Franziska Martha Neff, “La escuela de Cora en Puebla. La transición de la imaginería a la escultura neoclásica” (Tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2013), 52.

²³³ Neff, “La escuela de Cora en Puebla”, 51.

²³⁴ Las ordenanzas poblanas se confirmaron el día 13 de octubre de 1570 en la Ciudad de México por el virrey Martín Enríquez. Patricia Díaz Cayeros “Las ordenanzas de los carpinteros y alarifes de Puebla” en: *El mundo de las catedrales novohispanas* (México: BUAP-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 2002), 94.

²³⁵ Neff, “La escuela de Cora en Puebla...”, 52.

²³⁶ Díaz Cayeros “Las ordenanzas de los carpinteros...”, 94

lo complejas que eran las distinciones entre los diversos oficios y la facilidad con que se invadían los terrenos profesionales”.²³⁷

Como comenta Francisca Neff, se conocen algunos pormenores de los trabajadores de la madera, pero no así de otros artífices, “La información que se ha brindado se refiere a los artífices que trabajaban la madera. Más difícil es obtener datos acerca de aquellos que labraban esculturas en piedra, dado que en la Puebla virreinal es escasa la información acerca de quienes ejercían ese oficio, si eran canteros o escultores”.²³⁸ Por lo que ha investigado Neff, queda pendiente saber si era el gremio de entalladores o el de arquitectos y canteros quienes podían hacer los bultos de piedra, pues las labores entre un gremio y otro parecen entrecruzarse.

A razón del material con que se trabaja, el oficio de labrar la piedra debería pertenecer al gremio de arquitectos, como efectivamente sucedió de la Ciudad de México al formar parte de los canteros de aquel gremio. Sin embargo, para Puebla la situación es diferente, dado que los arquitectos estaban espaciados a los carpinteros, ni en sus ordenanzas de 1570, ni en las de 1775 se menciona a los canteros ni la actividad de labrar ornamentos o figuras humanas en piedra, por lo que no se puede asegurar, a quien correspondía la vigilancia de este oficio. Aunque es probable que los carpinteros se ocuparan de ello, dado que ya integraban a los arquitectos, quienes por su oficio estaban relacionados tanto con el material de piedra como con los canteros quienes lo trabajaban.²³⁹

Montserrat Galí por su lado, plantea que la escultura en Puebla fue realizada por varios gremios según los materiales que se empleaban, “La organización gremial divide de hecho la actividad escultórica en dos ramos aparentemente distintos: Los escultores en madera pertenecen al gremio de los entalladores, escultores y violeros y con frecuencia son también

²³⁷ Montserrat Galí Boadella, “La catedral de Puebla, punto de encuentro de la escultura. Siglos XVI- XIX” en: *El mundo de las catedrales novohispanas* (México: BUAP- Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 2002), 171.

²³⁸ Neff, “La escuela de Cora en Puebla...”, 58.

²³⁹ La doctora Franziska Neff pone como ejemplo el caso de Cayetano Sánchez, quien es llamado arquitecto y ensamblador cuando en 1753 se le contrata para el retablo del templo de la Santísima Trinidad: el mismo labraría las figuras en piedra de un san José, un santo Ángel Custodio y un san Miguel para el atrio catedralicio en 1749. Neff, “La escuela de Cora en Puebla...”, 58-59.

quienes ejecutan retablos, incluso en algunos casos son quienes proveen la traza. En cambio los escultores en piedra proceden del campo de la cantería es decir de la talla de piedra y otros materiales duros y trabajan asociados con los arquitectos y alarifes”.²⁴⁰

Ha sido difícil identificar el nombre de algún artífice poblano que haya labrado las esculturas funerarias con las que cuenta Puebla hasta la actualidad. Las ordenanzas tanto de la ciudad de México como las poblanas no mencionan nada sobre la producción de este tipo de figuras. Sin embargo se sabe de la presencia un escultor español vecindado en Puebla que labró un par de efigies funerarias. Oscar Flores y Ligia Fernández, mencionan la actividad artística de Francisco de la Gándara en varios proyectos de Puebla. De este artista se sabe que provenía de la región de Cantabria: “Francisco de la Gándara fue oriundo de la localidad de Ceceñas en Cantabria y es uno de los pocos artífices que en la documentación poblana es nombrado exclusivamente como escultor aunque en la relacionada con sus obras en la Nueva Galicia él se denomina como escultor arquitecto”.²⁴¹

Los estudiosos mencionan que este escultor trabajaría para el ducado de Medina Sidonia en el que participa en la construcción de una tumba: “Se encontraba trabajando para la casa ducal de Medina Sidonia en Andalucía, para la que realizó algunas esculturas aisladas y en 1605 colaboró en los monumentos funerarios de los duques que se localizaban a ambos lados del retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda, cerca del vecino puerto de Cádiz”.²⁴² Es probable que esta previa experiencia le permitiera a de la Gándara realizar lo que en Puebla llevaría posteriormente a cabo. No se sabe cuándo dejó el artista España, pero para 1610 se tiene noticia de su trabajo en Puebla:

En 1610 realizó varias “obras de ensamblaje, talla y escultura” en Quecholac y ese mismo año se le contrató también para hacer un retablo en la iglesia de Santo Domingo en Puebla en cuyo primer cuerpo el maestro realizaría cuatro niños de escultura que sobre carga las

²⁴⁰ Galí Boadella “La catedral de Puebla, punto de encuentro...”, 168-169.

²⁴¹ Oscar Flores Flores y Ligia Fernández Flores, “Entre Puebla y México. Algunas consideraciones sobre escultura en el Virreinato de la Nueva España”, en *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana* (Granada: Universidad de Granada, 2018), 448.

²⁴² Flores y Fernández, “Entre Puebla y México”, 448.

columnas, sagrario al centro y a los lados los retratos de don Marcos Rodríguez Zapata y doña Clara Cerón a saber los comitentes que habían financiado el retablo que decoraría su capilla, la cual estaba dedicada a la Virgen de Atocha.²⁴³

Como bien lo comenta Oscar Flores y Ligia Fernández, esta obra poblana reviste interés por su posible relación con las efigies fúnebres que haría años antes en la iglesia dominicana de San Lúcar de Barrameda: “La noticia es relevante ya que nos permite establecer un posible vínculo entre esta obra poblana y la realizada cinco años antes en la iglesia de Santo Domingo de San Lúcar de Barrameda, en donde el artífice incluyó las esculturas fúnebres de los patronos, antecedente que bien pudo ser considerado por sus comitentes poblanos”.²⁴⁴ Hasta el momento, no tenemos más noticias conocidas sobre la identidad de otros artistas que hayan llevado a cabo la talla de otras efigies fúnebres en Puebla. Como se puede inferir, tomando en cuenta lo anteriormente expresado, la posible talla de una efigie funeraria pudo haber sido hecha por un maestro arquitecto, cantero o carpintero indistintamente.

1.1 Escultura de Diego Ortiz de Largache (†¿?). Templo del convento de Santa Ana, Puebla.

Entre las esculturas de las que se tiene noticia y que han desaparecido se encuentra el caso de Diego Ortiz de Largache. La existencia de una escultura de piedra en la iglesia de las capuchinas de la ciudad de Puebla fue dada a conocer por Mariano Fernández de Echeverría y Veytia (fig.53). El cronista informa que sus restos y los de su esposa, fueron trasladados y sepultados en segundas exequias en la iglesia, en 1711. Me di a la tarea de constatar si la pieza existía, pero ésta ha desaparecido y no hay, hasta el momento, mayor noticia de ella. Pero el fundador del convento no fue don Diego, sino su esposa, doña Ana Francisca Fernández de Zuñiga y Córdoba. Según cuenta Echeverría y Veytia,

Habiendo venido a fundar el convento de religiosas capuchinas de México, seis del de Toledo, el año de 1665, arribaron a Veracruz el día 8 de septiembre y a su desembarco las esperaba

²⁴³ Flores y Fernández, “Entre Puebla y México”, 448.

²⁴⁴ Flores y Fernández, “Entre Puebla y México”, 449

en el muelle la señora doña Ana Francisca de Zúñiga y Córdoba, mujer del señor don Diego Lagarchi, de la orden de Santiago, actual gobernador de aquella plaza, quien las condujo a su casa y las hospedó en ella, hasta el día 25 del mismo salieron para seguir su viaje a México. Con este motivo se aficionó mucho esta señora a las religiosas y habiendo concluido su marido el tiempo del gobierno y venido a establecerse a esta Ciudad de los Ángeles, murió en ella dejando a su mujer por heredera de un crecido caudal, respecto a no haber tenido sucesión en su matrimonio.²⁴⁵

En 1593, doña Ana Francisca Fernández manifestó al obispo don Manuel Fernández de Santa Cruz, y a los miembros del ayuntamiento su pretensión. Dado que la abadesa de las capuchinas de México se opuso a que las fundadoras salieran de su convento, se acordó que las fundadoras debían venir del convento de descalzas de Granada y así se acordó en la real cédula otorgada en 1699 que quedó sin tomar efecto. Tras el fallecimiento de la abadesa y del arzobispo, las mismas capuchinas acordaron enviar a las fundadoras. Felipe V aprobó las nuevas condiciones y emitió una nueva cédula en 1703, pero entonces sobrevino el fallecimiento de la benefactora, por lo que fueron sus albaceas quienes debieron dar cumplimiento. El 1704, cinco monjas y una hermana lega tomaron posesión de su nuevo convento que quedó erigido bajo la advocación de Santa Ana, santa patrona de la fundadora.²⁴⁶

La construcción de la iglesia del convento se concluyó hasta 1711. Fue así que, como narra el mismo Echeverría y Veytia, “el día primero de diciembre del año de 1711 se trasladaron a esta iglesia los huesos de los fundadores, los de don Diego Lagarchi al presbiterio, al lado del evangelio, donde se puso su estatua de piedra y encima su escudo de armas, y los de la señora Ana en el coro bajo, en el sepulcro de las religiosas”.²⁴⁷ Al sepultarla en el interior del coro se le daba a la fundadora la oportunidad de profesar simbólicamente tras su fallecimiento, cumpliendo el deseo que no había podido llevar a cabo en vida. Al igual que en el caso de Juan Fernández de Río Frío y María de Galvez, aunque por circunstancias muy

²⁴⁵ Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la Fundación de la Ciudad de Puebla*, 466.

²⁴⁶ Amerlinck, *Conventos de monjas*, 184.

²⁴⁷ Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la Fundación de la Ciudad de Puebla*, 472.

diferentes, es el esposo de la fundadora quien fue homenajeado por medio de una escultura fúnebre, mientras que el entierro de ella se interpreta como decorosamente humilde, lejos de las miradas mundanas.

La iglesia fue remodelada durante el siglo XIX y los retablos fueron reemplazados por altares neoclásicos. Aunque se conservaron las esculturas realizadas por José Villegas de Cora, como la de San Joaquín, y las pinturas de Antonio Padilla, la escultura de piedra perdió su sitio, quizá por no corresponder con los criterios academicistas del nuevo programa.²⁴⁸

1.2 Escultura orante de Sor María de la Cruz († ca. 1600). Museo de arte religioso. Ex convento de Santa Mónica

Esta escultura de Sor María de la Cruz, fundadora del convento de monjas dominicas de Santa Catalina de Sena, de Puebla, constituye una verdadera pieza orante. Se trata de un bulto redondo, tallado y policromado en madera, que muestra a sor María con sus manos casi juntas, en actitud de oración. Actualmente forma parte de la colección del Museo de arte religioso de Santa Mónica. Porta el hábito dominico de color blanco, rostrillo y velo negro. Un rostro encarnado mate deja mostrar un sonrojamiento en las mejillas. Los ojos de vidrio se destacan con la aplicación de pestañas postizas, aunque las actuales bien pueden ser contemporáneas. La efigie mide 1.8 m de alto, 43 cm de ancho y de 24 cm de fondo. Sor María de la Cruz porta un largo rosario que muestra una serie de medallas pintadas (figs. 54 y 55).²⁴⁹

No sabemos en qué sitio exactamente se puso la escultura en el convento de Santa Catalina de Siena, pero tomando en cuenta lo hasta ahora visto, es probable que se ubicara en el presbiterio, en el lugar que habría sido marcado por una placa de alabastro que hoy se

²⁴⁸ Amerlinck, *Conventos de monjas*, 185.

²⁴⁹ Este rosario ya se muestra en una fotografía que Manuel Toussaint presenta en su citado artículo de *Escultura Funeraria de la Nueva España* sobre esta imagen. La arquitecta Fernanda Malpica me comunicó que en un momento determinado, la pieza fue intervenida para su conservación. Sin embargo, se conserva esta escultura sin alguna alteración que modifique su aspecto original.

encuentra también en el museo de arte religioso de Santa Mónica (fig.56). La placa que acompañó a la escultura dice:

Este Convento de Sta. Catalina de Sena y de Sa. Sta. Ana dedica y erige este publico Monumento en testimonio de su gratitud a su Insigne Fundadora, única Abadeza bendita y primera Priora la M.R.M. María de la Cruz (en el siglo la M. Ilustre Señora Da. Maria Montenegro Viuda de Dn. Francisco Marquez) por cuya piadosa liberalidad y humildes suplicas al Emmo. Señor Presbytero Cardenal de Sta. Praxedis Sn Carlos Borromeo Penitenciario Mayor del Sa. Sr. Pio V Pontifice Maximo, se alcanzo de su Beatitud la Fundacion de el, que es el mas antiguo de este Obispado, y primero de Religas. Dominicas de todo este Reyno, el dia 11 de Marzo de 1567 as. Segundo de su Pontificado. XII mo del Reynado del Sor. Felipe II el Prudente y siendo Obispo de esta Diocesi el Ilmo. y Rmo. Sor. Dn. Fernando de Villagómez, en cuyas manos hizo su solemne Profession y la consagró a la Abadeza solemnemente (no ha tenido semejante en todo el reyno) el dia Domingo 1º de henero de 1568 añ.s.²⁵⁰

Me parece que la figura puede fecharse hacia el siglo XVIII, pues se colocó ojos de vidrio y pestañas para realzar el realismo de la imagen como era usual en las piezas de esta época. Pienso que en ningún sentido la imagen fue colocada en años cercanos a la muerte de la fundadora, que debió acaecer a fines del siglo XVI o principios del siglo XVII, pues el convento se fundó alrededor del año de 1568.²⁵¹ El conjunto conventual resultó muy dañado por el proceso de exclaustración y expropiación iniciado en 1861. El convento fue desmembrado y vendido en lotes, mientras que la iglesia perdió su distribución original con la destrucción de sus coros bajo y alto. Las obras que sobrevivieron y se consideraron de valor artístico –como la escultura que nos ocupa– fueron trasladadas al Museo de Santa Mónica.²⁵²

²⁵⁰ Agradezco a María del Consuelo Ángel Navarro (†), jefa de colecciones del Museo de Arte Religioso de Santa Mónica, y al Mtro. Alejandro Andrade el haberme dado la noticia de la existencia de esta placa.

²⁵¹ Rosalba Loreto López, *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII* (México: Colegio de México, 2000), 53.

²⁵² Amerlinck, *Conventos de monjas*, 156.



Fig.53 Fachada de el actual templo de Capuchinas, Puebla. En este edificio se encontraba la escultura de Diego Lagarchi. Foto: Alejandro Vega



Fig.54. Efigie de la madre María de la Cruz. Siglo XVIII. Museo de Arte Religioso de Santa Mónica-INAH; Puebla. Foto: Alejandro Vega



Fig.55. Detalle del rostro de María de la Cruz. Siglo XVIII. Museo de Arte Religioso de Santa Mónica, Puebla-INAH. Foto: Alejandro Vega



Fig.56. Placa de alabastro que rinde honor a la madre María de la Cruz como fundadora del convento de Santa Catalina de Siena en Puebla. Siglo XVIII. Museo de Arte Religioso de Santa Mónica, Puebla-INAH. Foto: Alejandro Vega.

1.2.1 Algunos datos sobre la vida de María de la Cruz

Son escasos los datos sobre la vida de sor María de la Cruz. Sin embargo, existe una mención temprana hecha por el cronista Echeverría y Veytia, quien se refiere a ella como la fundadora del convento poblano de Santa Catalina de Siena, de la orden dominica. María de Montenegro fue esposa del conquistador Francisco Marquez de Amarillas, con quien tuvo dos hijos, Juan y Melchor Marquez de Amarillas. Después del fallecimiento de su marido, hacia 1554, decidió recluírse en su casa junto con tres sobrinas y mudar su nombre por el de María de la Cruz. En 1556 solicitó apoyo del obispo fray Martín Sarmiento para fundar un beaterio.²⁵³ Se dedicó entonces a recoger a muchachas pobres que descendían de conquistadores, educándolas y protegiéndolas. Como lo menciona Echeverría y Veytia, quiso con estas mujeres seguir una vida religiosa bajo la regla de Santo Domingo.²⁵⁴ Por su lado, don Miguel Zerón Zapata complementa algún dato de este personaje como fundadora del convento de Santa Catalina de Siena:

Dio sitio de este ilustre convento el Capitán Juan Limpías de Carvajal, poblador aunque otros entienden que la venerable Madre María de la Cruz, una de las fundadoras de quien se hará mención, compró el sitio que servía de obrador de paños, fue el convento de religiosas que dio principio en la Puebla, viniendo a ella de la ciudad de México sus fundadores, como es costumbre en las fundaciones nuevas.²⁵⁵

En 1567, María de la Cruz Montenegro consiguió la bula de fundación del papa Pio V que le permitiría elevar el beaterio a convento. Para poder hacer efectiva la fundación buscó el apoyo de las autoridades del reino. En el Archivo General de Indias recopilé dos informes sobre una petición de ayuda económica que se hicieron a nombre de la fundadora. Una es dirigida al arzobispado de México y la otra la Real Audiencia, ambas fechadas en el mismo año de 1567. En el documento dirigido al Arzobispado de México, fechado el 16 de noviembre de 1567, se menciona que la beata María de la Cruz al enviudar conjuntó a mujeres

²⁵³ Jorge Garibay Álvarez, coord. *Inventario del Archivo Conventual Monasterio de Santa Catalina de Siena y Señora Santa Ana, Puebla, Puebla* (México: ADABI, 2004), 11-12.

²⁵⁴ Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la Fundación de la Ciudad de Puebla*, 425

²⁵⁵ Miguel Zerón Zapata, *La Puebla de los Ángeles en el siglo XVII* (México: Patria, 1945), 91.

descendientes de conquistadores y que se había encerrado con ellas desde hacía diez años. Además se informa que había gastado su caudal para el mantenimiento de la comunidad:

Una Ynformacion de que ante nos en el n[ues]tro consejo de las Yndias por su parte fue hecha Presentacion la d[ic]ha maria de la cruz dama De diez años que guarda y [ilegible] del d[ic]ho Monesterio donde aviendo quedado viuda Y con alguna haçienda a dios n[tr]o S[eñ]or allego a si a ciertas mujeres e hijas De conquistadoes antiguos que por aver Quedado pobres viudas y huérfanas y sus [ilegible] no peligrasen se encer[r]o con ellas A su mon[asteri]o y an perseverado y perseveraran De professar en el, y que en este discurço De tiempo que aquí se encerro conellas en el D[ic]ho monesterio. A gastado mas de siete mil pesos de su haçienda Por lo qual avia A ver sido en gran pobreça.²⁵⁶

El otro documento dirigido a la Real Audiencia, fechado el mismo día 16 de noviembre de 1567, expresa idénticos detalles de la misiva anterior a la que ya hemos hecho referencia. A nombre de la considerada beata María de la Cruz, se pide una ayuda económica o limosna de “caja rica” para poder mantener a la comunidad de mujeres descendientes de conquistadores. También se expresa que la fundadora ha gastado de su caudal siete mil pesos.²⁵⁷ La respuesta debió ser favorable, pues el convento fue erigido el 10 de enero de 1568, entrando como fundadoras Ana de Siena, María de San Silvestre, Francisca de la Cruz, María de Santo Tomás, María de San Pablo, Luisa de San Jerónimo, Beatriz de Cristo, Amadora de Siena, Isabel de Santo Domingo y Juana de San Francisco, con María de la Cruz como priora.²⁵⁸

El convento de Santa Catarina de Siena y Santa Ana fue la primer fundación femenina de la ciudad y el primer convento de dominicas de Nueva España. Con el tiempo se volvió uno de los conventos más ricos y afamados de Puebla. Para 1603, las casas donadas por María de la Cruz eran ya insuficientes, por lo que el convento se amplió a unos solares colindantes.

²⁵⁶ AGI, México 1089, l.5, “Real cédula al arzobispo de México para que informe al Consejo de Indias sobre el Monasterio de Santa Catalina de Siena de Los Ángeles, fundado por la beata María de la Cruz [Montenegro], ff. 147r-147v.

²⁵⁷ AGI, México 1089, l.5, “Real Cédula de México para que informe al Consejo de Indias con su parecer sobre el monasterio de Santa Catalina de Siena de los Ángeles, fundado por la beata María de la Cruz [Montenegro], ff. 149r-149v.

²⁵⁸ Amerlinck, *Conventos de monjas*, 155.

Durante los siglos XVII y XVIII se hicieron continuas obras tanto en el interior del convento, como en la iglesia. Según Concepción Amerlinck, la iglesia actual es, al menos parcialmente, la construida por el arquitecto Juan Bautista Castillo en 1645, mismo que reconstruyó en 1699. Entre 1704 y 1705 se sustituyó el artesonado de madera por bóvedas y se amplió el altar mayor; se le agregó un sagrario, un nicho, columnas y un tercer cuerpo. Así lo vio Zerón Zapata quien describe el templo: “con muchos altares dorados con todo primor y arte, mucho adorno y muy excelentes y devotas imágenes”.²⁵⁹

En 1778 se renovaron parte de los interiores, contratando con Francsico de Mesa y Manuel del Castillo “el forrado y adorno de las dos paredes laterales del presbiterio, *la portada y forro interior del nicho de la Señora Fundadora*, el frontis del coro alto y bajo, el medio punto que cierra dicho coro, los paramentos y adornos de las portadas interiores de las dos puertas, los forros tallados a medio relieve de dichas puertas y ventantas”, además de un total de diez esculturas nuevas de los apóstoles para el altar mayor.²⁶⁰ Nuevos retablos se contrataron entre 1784 y 1786.²⁶¹ De la escultura funeraria de esta donante no se menciona nada en particular, por lo que podría haber existido ya desde antes de 1778; es probable que esta hubiera sido contratada en las obras de 1704 y 1705.²⁶²

1.3 Escultura del obispo Diego Osorio de Escobar y Llamas († 1673). Templo de la Santísima Trinidad, Puebla

En el templo poblano de la Santísima Trinidad, se encontraba la efigie del obispo Diego Osorio de Escobar y Llamas (figs.57 y 58). Echeverría y Veytia hace referencia a la escultura

²⁵⁹ Concepción Amerlick, “Las prioras y el arte”, *Boletín de Monumentos Históricos*. (México.INAH-Dirección de Monumentos Históricos. III:30 [2014]),110.

²⁶⁰ Franziska Martha Neff, “Apuntes documentales sobre escultura, retablos y sus artífices a finales del siglo XVIII en Puebla”, en *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles* (Puebla: Fundación Amparo, Museo Amparo, UNAM-IIE, 2012), 218-219.

²⁶¹ Concepción Amerlick, “Las prioras y el arte”, 109-110.

²⁶² Es probable que, para el año de 1963, tiempo en el que Efraín Castro hizo los comentarios de la crónica de Echeverría y Veytia, la escultura ya no estuviera ubicada en su lugar original. La arquitecta María Fernanda Malpica, Jefa de área de investigación y curaduría del museo de Santa Mónica, me ha comentado que las hermanas del convento de Santa Catalina de Siena tienen una reproducción de la escultura de su fundadora.



Fig.57. Fachada actual del templo de la Santísima Trinidad; en la Ciudad de Puebla. En ella se encontraba la efigie del obispo Diego Osorio de Escobar; actualmente desaparecida. Foto: Alejandro Vega



Fig.58. Retrato del Obispo Diego Escobar y Llamas. Óleo sobre tela, 1664. Museo Nacional de Historia. Castillo de Chapultepec. Propiedad de Mediateca-INAH.

del obispo quien gestionara lo necesario para la fundación de un segundo convento de hermanas concepcionistas. Es importante notar que en este caso también hubo una exhumación y una segundas exequias. El cuerpo del personaje fue enterrado primero en la catedral poblana, como correspondía a su dignidad, y después, por disposición suya, sus restos fueron trasladados al presbiterio de la fundación que promoviera. El texto de Echeverría y Veytia dice lo siguiente:

Al otro lado del Evangelio está el sepulcro del ilustrísimo y excelentísimo señor don Diego de Osorio, que falleció el mismo año de 1673, antes de dedicarse la iglesia y así se depositó su cadáver en su santa iglesia catedral, y después *en cumplimiento de su disposición se trasladó a este sepulcro, sobre el cual está su efigie de piedra, puesta de rodillas y delante las inscripciones que declaran su nombre y dignidades*, y la erección que hizo de esta iglesia y en el coro en un nicho de la pared, está su corazón.²⁶³

El convento de la Santísima Trinidad fue la segunda fundación concepcionista de la ciudad de Puebla. Su creación fue promovida por el regidor perpetuo, Antonio Rodríguez Gallegos, el alcalde ordinario, Alonso de Ribera Barrientos, y el capitán Alonso Hidalgo Dávalos, para que en él profesaran sus hijas. Se trataba de un proyecto familiar, o de linaje, pues las mujeres eran primas hermanas entre sí. El convento quedó erigido en 1619, en las casas que habían pertenecido al obispo Alonso Mota y Escobar (1698-1625) y que fueron adquiridas por los fundadores después de que el prelado se trasladara al nuevo palacio episcopal.

Como en muchos otros conventos, las casas tuvieron que ser adaptadas para cumplir la función de convento y, al no contar con mucho espacio, se hubo de construir el templo sobre el antiguo zaguan de la casa. Con el tiempo, las monjas pudieron adquirir algunas casas contiguas y aprovecharlas para ampliar sus casas. Durante el gobierno del obispo Diego Osorio, esta pequeña capilla fue convertida en portería y se edificó una iglesia más amplia en una de las nuevas propiedades. La edificación se logró gracias al apoyo del obispo y el apoyo del capitán Manuel de Miranda. Las obras iniciaron en 1668 y la nueva iglesia se

²⁶³ Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la Fundación de la Ciudad de Puebla*, 454. Las cursivas son mías.

dedicó en 1675, dos años después del fallecimiento del obispo. Para esta fecha debió de haberse concluido su efigie.²⁶⁴

Efraín Castro, quien comentó la crónica de Echeverría y Veytia, menciona en 1962 que la escultura ya no existía: “La estatua orante de este ilustre benefactor ha desaparecido, sólo se ha conservado dos placas de alabastro con inscripciones, que se colocaron a ambos lados del zócalo del altar mayor. Actualmente, olvidándose de todo respeto y tradición histórica, han quedado ocultas tras dos altarcitos modernos colocados por los encargados del templo”.²⁶⁵ En efecto, cuando realicé el trabajo de campo correspondiente, no encontré ni las placas, ni la escultura. Francisco de la Maza supone que la efigie desapareció en el siglo XIX, seguramente tras la exclaustación de las monjas en 1861 y la fragmentación del exconvento en 1865. Aunque el coro bajo fue intervenido para ampliar la nave del templo, sobrevive la reja del coro alto y el abanico que le sirve a modo de remate. De la Maza afirma,

El abanico, en cambio, es extraordinario; es el mejor de Puebla y uno de los más bellos del país. Es de madera dorada con filetes blancos. Sus calados están tomados de dibujos renacentistas, si bien tratados con amplia libertad barroca. En el centro resplandece un sol con su redonda cara, seria y bondadosa a la vez. Arriba está el escudo del obispo Escobar y Llamas, labrado en el mismo abanico. En los cuarteles de la izquierda están dos perros y cinco escobas; en los de la derecha uns flameros, una luna con estrellas y dos flores de lis; a los lados caen las episcopales borlas.²⁶⁶

Con la presencia del escudo y la escultura, las monjas de la Santísima Trinidad rindieron honores de fundador al obispo, aunque formalmente el patronato pertenecía a la Virgen de la Concepcion de las Benedictas, quien fue elegida por patrona en tiempos en que el obispo todavía vivía. La imagen de esta Virgen se veneraba en la clausura, pero era accesible a los

²⁶⁴ Amerlinck, *Conventos de monjas*, 171-173.

²⁶⁵ Efraín Castro citado por Echeverría y Veytia, *Historia de la Fundación de la Ciudad de Puebla*, 454, nota 356.

²⁶⁶ De de la Maza, *Arquitectura de los coros...*, 61.

fieles desde el presbiterio por medio de una tribuna en la nave contraria a la sepultura de Escobar y Llamas.²⁶⁷

1.3.1 Algunos datos sobre la vida de Diego Osorio Escobar y Llamas

Francisco Sosa, en su libro *El episcopado mexicano*, menciona que Diego Osorio Escobar y Llamas nació en el pueblo de la Coruña en Galicia. Poco se sabe de sus primeros años de vida: “Ignoramos en qué fecha tuvo lugar su nacimiento, como ignoramos el nombre de sus padres y lo referente a su educación literaria; sabiendo únicamente que fue abogado de los reales consejos, canónigo doctoral de la iglesia primada de Toledo, inquisidor y vicario general de aquél arzobispado y del consejo de gobernación del Exmo. Sr. cardenal Sandoval”.²⁶⁸ Para el año de 1655, Felipe IV, designó a Escobar y Llamas como obispo de Puebla de los Ángeles durando a la cabeza de la mitra angelopolitana 17 años.²⁶⁹ En ese mismo año, el canónigo abandonó Toledo y pasó a la Nueva España para ser obispo de la ciudad de Puebla que había quedado vacuo a causa de la promoción de Juan de Palafox y Mendoza. Con él vendrían varios criados y pajes:

Otrosi pido que como parece por esta Real Cedula como arriba presento a su Magestad me de licencia que pueda pasar a la Ciudad de la Puebla de los Angeles a servir el otro obispado y llevar conmigo ocho capellanes, doce pajes y ocho criados= Y por que los dichos capellanes y doce pajes y dos de los dichos ocho criados hasta ahora no han llegado a esta Ciudad que solo estan en ella seis dellos y dos criados. Cuyos son estas cinco informaciones que presento= A usted pido y suplico mande que en la dicha a mi y a los dichos seis criados denos de una embarcación y despacho y que se aumenta el de los demás y saldrán al S.Lorenzo.²⁷⁰

²⁶⁷ Amerlick, *Conventos de monjas*, 173.

²⁶⁸ Francisco Sosa, *El episcopado mexicano: galería biográfica ilustrada de los illmos. señores arzobispos de México desde la época colonial hasta nuestros días* (México: Hesiquio Iriarte y Santiago Hernández, 1877), 113.

²⁶⁹ Juan Pablo Salazar Andreu, “Algunos aspectos jurídicos y políticos del obispo virrey Diego Osorio Escobar y Llamas (1656-1673), en *XIV Congreso del Instituto Internacional de Historia del Derecho Indiano. Derecho, instituciones y procesos históricos* (Perú: Pontificia Universidad Católica de Perú, 2008), 653.

²⁷⁰ AGI, Contratación 5431, n.2, r.13. “Expediente de información y licencia de pasajero a Indias de Diego Osorio de Escobar y Llamas, canónigo de la catedral de Toledo, obispo de la Puebla de los Ángeles (Nueva España), a Nueva España”, 9 de junio de 1655, f. 1r.

El prelado Escobar y Llamas tomaría la mitra poblana en medio de un contexto de conflictos entre las ordenes regulares y el propio arzobispado, hecho que también padeció Juan de Palafox. Como señala Salzar Andreu, “la Diócesis de Puebla, acéfala durante siete años, con motivo de la remoción de Juan de Palafox y Mendoza, en atención a los pleitos con la Compañía de Jesús, instigados por el Virrey Salvatierra, estaba ansiosa porque la Corona española le designase un prelado”.²⁷¹ En el año de 1656, el obispo Escobar y Llamas tomó posesión de la mitra poblana bajo la aceptación del virrey Duque de Alburquerque, con el cual tendría ciertas disputas: “Así las cosas, en julio de 1656, el Cabildo de la Ciudad, empezó a realizar los preparativos para recibir con toda pompa y solemnidad a su nuevo pastor, solicitando la anuencia del virrey Duque de Alburquerque. Por su parte, el Cabildo Catedralicio Angelopolitano invitó a las autoridades municipales a la consagración de don Diego Osorio, en la catedral, el 23 de julio de 1656”.²⁷²

Se destacó como protector de los indígenas, al defenderlos de los abusos de las Alcaldes Mayores quienes especulaban con los precios de los productos que estos les vendían a precios exorbitantes: “Osorio denuncia ante el monarca, que el daño a los indígenas que causan los Alcaldes Mayores es más grave, toda vez que les compran dichas mercancías a precios muy castigados, aparte de que les venden hachas, machetes y cosas sumamente caras”.²⁷³ Muchas de estas acciones eran sabidas por el virrey desde tiempos de la administración del Conde de Salvatierra.

Entre otras acciones destacables que el obispo llevó a cabo en Puebla, fue el contrato que hizo con un escultor para que se labraran un san Pedro y un san Pablo para la fachada principal de la catedral poblana que se terminó en 1664, durante su gobierno. Montserrat Galí informa: “recientemente hemos encontrado en el Archivo de Notarías de Puebla un importante documento que nos permite conocer el autor de por lo menos dos de las esculturas de la fachada de la Puerta del Perdón. Con fecha de 1659, Diego de Folch concertó con el obispo don Diego Osorio de Escobar y Llamas: ‘que el otorgante se obliga a hacer desde hoy

²⁷¹ Salazar Andreu, “Algunos aspectos jurídicos y políticos...”, 653.

²⁷² Salazar Andreu, “Algunos aspectos jurídicos y políticos...”, 654.

²⁷³ Salazar Andreu, “Algunos aspectos jurídicos y políticos...”, 660.

día de la fecha en cinco meses cumplidos dos hechuras de san Pedro y san Pablo de bulto de piedra de villerías”.²⁷⁴

El 21 de enero de 1663, Felipe IV designó a Escobar y Llamas como arzobispo de la ciudad de México, sustituyendo al dr. Alonso Ortiz de Orá, quien se rehusó a dejar su cargo y el palacio arzobispal.²⁷⁵ Su cargo de arzobispo estuvo marcado por las agrias y famosas disputas con el virrey Juan de Leyva de la Cerda, conde de Baños, cuya administración se caracterizó por la corrupción y la discrecionalidad. Tomó posesión de su cargo el 16 de septiembre de 1660: “Tales sucesos, llegaron a oídos de Felipe IV y de los funcionarios del Consejo de Indias, quienes determinaron remover al conde Baños del Virreinato novohispano. Por otra parte, y atendiendo al precedente palafoxiano, el Monarca de signó en 1663 a Don Diego Osorio, Arzobispo de México. Dejó provisionalmente a mitra angelopolitana, la cual había gobernado durante siete años (1656-1663)”.²⁷⁶

Sabida la manera corrupta en la que el conde de Baños y su familia se dirigía políticamente y viéndose poco popular entre los novohispanos, el rey Felipe IV emitió varias cédulas reales, en las que se designaba a Osorio Escobar y Llamas como virrey sustituto. El virrey conde de Baños las interceptó, tratando así de impedir que el prelado tomara el poder.²⁷⁷ La enemistad que el virrey tenía por el obispo hizo que sus hijos buscaran al escribano, en el palacio arzobispal, para matarlo por haber emitido una prohibición de captar las cartas y documentos que dictara el rey. Sintiendo amenazado, Escobar y Llamas salió de la capital para refugiarse en el convento carmelita de San Ángel.²⁷⁸ A pesar de los esfuerzos del virrey por detener al obispo Osorio Escobar y Llamas, esta no tuvo frutos y hubo que esperar a que la

²⁷⁴ Archivo General de Notarías de Puebla, Antonio Gómez de Escobar, not.6, c.4, f.241-241r, citado por Galí, “La catedral de Puebla”, p.183.

²⁷⁵ Sosa, *El episcopado mexicano*, 114. El prelado Alonso Ortiz ante su negativa de dejar el poder como arzobispo, fue declarado “reo de su majestad”. Se le condenó a diez años de destierro de la Ciudad de México y se le suspendió por seis años el ministerio sacerdotal.

²⁷⁶ Sosa, *El episcopado mexicano*, 655.

²⁷⁷ Salazar Andeu, “Algunos aspectos jurídicos y políticos...”, 661.

²⁷⁸ Sosa, *El episcopado mexicano*, 115

Real Audiencia interviniera para que, teniendo la real cédula en mano, el religioso pudiera asumir el cargo de virrey.

Una vez con el nombramiento en sus manos, en compañía de las autoridades virreinales, Osorio entró triunfalmente en la Ciudad de México, reuniéndose inmediatamente con la real Audiencia y otros funcionarios, quienes ratificaron la orden real [...]. El Obispo de Puebla, ya convertido en virrey, el 15 de julio de 1664 envió una carta a Felipe IV en donde narra lo sucedido en la Nueva España, hasta el 29 de junio de 1664, día que tomó posesión como máxima autoridad novohispana.²⁷⁹

El gobierno como virrey del obispo Osorio Escobar y Llamas duró apenas unos cuantos meses, después volvería como prelado a Puebla entre los años 1666-1673. Sus acciones como virrey fueron pocas. El gobierno del obispo Osorio duró cerca de dos meses y medio. Sus acciones más relevantes fueron: apoyar económicamente a la isla de Cuba con 30,000 pesos para reparar el castillo de Santiago y para proveer de pólvora a la guarnición; también apoyó a la Armada del Barlovento (que había sido uno de los proyectos de Palafox, apoyado por el conde duque de Olivares) y aplicó medidas eficaces al correo.²⁸⁰

El obispo Diego Osorio Escobar y Llamas falleció el 17 de julio de 1673, dejando una fuerte huella como arzobispo de la Ciudad de México, como virrey de la Nueva España, y como arzobispo de la Ciudad de Puebla. Dejó como legado 22 mil pesos para apoyar al convento de la Santísima Trinidad en Puebla.²⁸¹

1.4 Escultura de Manuel Fernández de Santa Cruz (†1 de febrero de 1699). Templo de agustinas recolectas del convento de Santa Mónica, Puebla

La escultura de Manuel Fernández de Santa Cruz es una talla en alabastro que representa al obispo como un hombre maduro, ataviado con vestiduras episcopales y arrodillado sobre un almohadon. Los rasgos del rostro están bien ejecutados, con pómulos marcados y cejas

²⁷⁹ Salazar Andreu, "Algunos aspectos jurídicos y políticos...", 663-664

²⁸⁰ Salazar Andreu, "Algunos aspectos jurídicos y políticos...", 664.

²⁸¹ Salazar Andreu, "Algunos aspectos jurídicos y políticos...", 670.

prominentes. Pienso que la fisonomía pudo obtenerse de alguno de sus retratos. La indumentaria episcopal muestra los pliegues de la sotana y la esclavina con una caída natural –no angulosos o cortantes como en algunas de las otras esculturas anotadas anteriormente–, aportando movimiento. En la gestualidad de la efigie de Santa Cruz también se observa mayor naturalidad, la mano derecha se dirige al pecho mientras la izquierda se recarga en un libro sostenido por un atril en cuya base se ve a un niño a manera de atlante. Detrás, una mitra representa su dignidad de obispo. Con una leve torsión, la cabeza del efigiado se dirige hacia el altar mayor. La pieza tallada y de bulto redondo mide 1.50 cm de altura, por 91 cm de ancho (figs.59 y 60).

La efigie se ejecutó en alabastro, también conocida como roca de tecali, y no en estuco como lo refiere Romero de Terreros. Sabemos que las piezas trabajadas en este material fueron abundantes; con ella se labraron lavamanos, esculturas, lápidas funerarias y ornamentos arquitectónicos.²⁸² La profusión de estas obras en la región de Puebla se debe a los yacimientos de Totimehuacán y Tecali, ambos en el obispado de Puebla. De este último es que se retomó el nombre.²⁸³

A los pies, se observa una cartela, colocada en el siglo XIX a manera de epitafio (Fig.61). Aunque tardía, ofrece ciertos datos del personaje: “El Exmo. e Ilmo. Príncipe Sor. Dr. D. Mal. Ferz. de Santa Cruz, de las Vírgenes de S. Agustín Moderador y Padre. Aquí calla, pero sus piadosas y muy agradecidas hijas, por sí y por la Ciudad de los Ángeles, hablan con este monumento. 10 de octubre de 1841”.

1.4.1 Algunos datos sobre la vida y obra de Manuel Fernández de Santa Cruz

La vida de este prelado es muy conocida por su relación epistolar con la “décima musa”, Sor Juana Inés de la Cruz. Destacaré sólo algunos elementos históricos del personaje. La

²⁸² En la obra de Francisco de la Maza dedicada al alabastro en el México Colonial se mencionan una buena cantidad de ejemplos de lápidas labradas en este material, muchas de ellas desaparecidas. *Vid* Francisco de la Maza, *El alabastro en el arte colonial de México* (México: INAH-Departamento de Monumentos Coloniales, 1966).

²⁸³ La identificación de estos yacimientos es hecha por Alejandro Von Humbolt en su *Ensayo Político de la Nueva España*. *Vid.* De la Maza, *El alabastro en el arte colonial*, 24.



Fig.59. Efigie de Manuel Fernández de Santa Cruz. Templo de Santa Mónica; Puebla. Foto: Alejandro Vega.



Fig.60. Efigie de Manuel Fernández de Santa Cruz. Detalle de rostro. Templo de Santa Mónica; Puebla. Foto: Alejandro Vega.

biografía más completa de este prelado se encuentra en un texto llamado *Dechado de Príncipes Eclesiásticos*, escrito por fray Miguel de Torres hacia 1721. Fernández de Santa Cruz, natural de Palencia, fue hijo de don Mateo Fernández de Santa Cruz y de doña Antonia de Sahagún.²⁸⁴ Es importante anotar que, gracias al parentesco que su madre tuvo con san Juan de Sahagún, santo agustino beatificado en 1601 y canonizado en 1691, se explica el porqué de la labor posterior del prelado a favor de los conventos femeninos de la regla de San Agustín.²⁸⁵ Fueron sus hermanos Pedro de Santa Cruz y Buenaventura de Santa Cruz.²⁸⁶

Llegó al virreinato de la Nueva España en 1673 como obispo electo de Guadalajara. Antes lo había sido de Chiapas, pero obtuvo la nueva mitra cuando aún se encontraba haciendo los preparativos para partir. Se tiene alguna noticia de este prelado en el Archivo General de Indias, de donde se sabe que Fernández de Santa Cruz se embarcó hacia la Nueva España el día 6 de julio de 1673.

Don Manuel Fernández de Santa Cruz obispo electo de la yglesia de Guadalajara quien antes lo estava de la de Chiapas, digo que [ilegible] del pasado del dos de setenta y dos de julio Pido de darne despacho de embarcarme en qualquier nabio de la flota que aquí las havía de salir y que al presente se despacha a la provincia de la Nueva España.²⁸⁷

Según Miguel de Torres, Fernández de Santa Cruz arribó a Veracruz y, en su camino hacia la diócesis de Guadalajara, se hospedó en la casa del dean de Puebla por espacio de cuatro días, para después llegar a la ciudad de México a tiempo para recibir al nuevo virrey duque de Veragua.²⁸⁸ Fue electo obispo de Puebla en el año de 1676 y entró en el cargo eclesiástico en el año de 1677, según comenta Echeverría y Veytia.²⁸⁹

²⁸⁴ Miguel de Torres, *Dechado de príncipes eclesiásticos, que dibujó con su exemplar, vistuosa, y ajustada vida el Illust. y Exc. Señor don Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahagún* (Puebla: Manuel Román, 1721), 5-7.

²⁸⁵ De Torres, *Dechado de príncipes eclesiásticos*, 7

²⁸⁶ De Torres, *Dechado de príncipes eclesiásticos*, 9-11.

²⁸⁷ AGI, Contratación 5439, n.1, "Expediente de información y licencia de pasajero a indias de Manuel Fernández de Santacruz, obispo de Guadalajara, a Nueva España", 6 de julio de 1673, f. 2r.

²⁸⁸ De Torres, *Dechado de príncipes eclesiásticos*, 67-68.

²⁸⁹ Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la Fundación de la Ciudad de Puebla*, 181-182.

Según lo explica el mismo cronista, Santa Cruz hizo una gran labor en la reforma de los conventos femeninos, llevando a sus religiosas a la observancia estricta de sus reglas. De igual manera, es conocido su rechazo al arzobispado de México, así como del cargo de virrey interino de la Nueva España.²⁹⁰ El propio cronista destaca las diferentes funciones que Santa Cruz desarrolló en Puebla, haciendo énfasis en la labor pastoral del obispo y en el cuidado puesto en las diferentes visitas pastorales que hacía al interior de su obispado. Su papel como patrocinador para ampliar y reconstruir diferentes templos de Puebla también fue notable. Destaca su participación en la ampliación del templo de San Felipe Neri y la construcción del colegio de Jesús María.²⁹¹

Una de las obras más conocidas de este prelado fue la fundación de un colegio de niñas pobres que posteriormente se convertiría en el convento dedicado a Santa Mónica. Esta fundación sustituyó a un recogimiento de mujeres públicas, el obispo decidió mudar el destino de las casas donde se encontraba con el fin de evitar ciertos escándalos. El colegio debía resguardar y educar exclusivamente a niñas descendientes de conquistadores, sin mezclas de sangre conocidas y así funcionó durante varios años. Pero a instancias del prebendado Ignacio de Asenxo y de fray Miguel de Consuegra, prior de San Agustín, finalmente se determinó convertirlo en un convento de religiosas agustinas recoletas. Menciona Miguel de Torres que la licencia del Real Consejo se había despachado el año de 1684 pero es hasta el año de 1688 queda formalmente fundado el convento bajo licencia de Carlos II.²⁹²

Por medio de la concesión de un breve papal, el obispo consiguió que las colegialas de Santa Mónica pudieran tomar el hábito en el nuevo convento, con la dispensa del año de noviciado, pues ya habían llevado una vida de clausura y observancia durante al menos tres años. El 24 de mayo de 1688, ingresaron al convento 24 colegialas, teniendo por priora a doña María de Bobadilla quien después de profesar tomó el nombre de *María de Cristo*. En los años

²⁹⁰ Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la Fundación de la Ciudad de Puebla*, 109-111.

²⁹¹ De Torres, *Dechado de príncipes eclesiásticos*, 173.

²⁹² De Torres, *Dechado de príncipes eclesiásticos*, 200-201, 203. Después de recibir la licencia real, las hermanas agustinas juran sus votos de castidad, pobreza y clausura el día 24 de mayo de 1688. Esta misma información es ratificada Por Josefina Muriel. Muriel, *Conventos de monjas*, 335.

anteriores, el prelado ya se había realizado varias mejoras en el colegio y lo había dotado de una buena capilla, todo a su costa. La iglesia fue rehecha en el siglo XVIII, con el apoyo del escribano mayor del cabildo, don Jorge Zerón y Zapata, y fue consagrada en noviembre de 1751 por el obispo Álvarez Abreu.²⁹³

Fernández de Santa Cruz falleció el día 1 de febrero de 1699, en un poblado llamado Tepexoxoma. “Consagró a doce señores obispos e hizo otras muchas cosas dignas de eterna memoria en el dilatado tiempo de 23 años que gobernó su obispado, hasta el día 1º de febrero del año de 1699 que falleció, estando haciendo la visita de él en el pueblo de Tepexoxoma, entre Atlixco e Izúcar, en cuya parroquial se enterraron sus entrañas delante del altar mayor, y se trajo su cadáver a sepultar a su santa iglesia”.²⁹⁴ Nos dice al respecto Miguel de Torres sobre la muerte este prelado:

Fue el fatal successo, sensible a todo este Nuevo Mundo; y al cielo (como esperamos) glorioso, como a las quatro de la mañana, del día primero de febrero, año de nuestra Redempción de mil seiscientos y noventa y nueve a los sesenta y tres años su edad, y a los veinte y quatro de su pontificado, siendo veinte y dos años, y viente y cinco días los que governo en esta Angelica Diocesi; la que no se decir, si tuvo mas gloria por haverlo gozado en la cumbre de su Dignidad, que pena de aver perdido tan heroico Pastor.²⁹⁵

En el testamento del personaje no se menciona que fuera su voluntad poner una escultura en su memoria, pero sí que su corazón se enterrara en el convento de agustinas de Santa Mónica de Puebla. Francisco Moreno, en su sermón de 1699, retoma lo dicho por el obispo:

Hijas mías mando en mi testamento que se saque mi corazón y se entierre en vuestro coro y con vosotros para que esté muerto donde estuvo cuando vivía; y para memoria de las que os sucedieren, en mi retrato, poned este rótulo: hijas rogad a Dios quien os dio su corazón, para que las continuas oraciones vuestras me saquen del purgatorio, que temo muy dilatado; que

²⁹³ Amerlinck, *Conventos de monjas*, 179-180.

²⁹⁴ Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la Fundación de la Ciudad de Puebla*, 183.

²⁹⁵ De Torres, *Dechado de príncipes eclesiásticos*, 316.



Fig.61. Epitafio escrito en 1841 en honor a Manuel Fernández de Santa Cruz. Presbiterio del templo de Santa Mónica, Puebla. Foto: Alejandro Vega.



Fig.62. Retrato del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz. Atribuido a Juan Tinoco. Museo de Arte Religioso; Santa Mónica-INAH. Puebla.

en el cielo (si soy tan dichoso) yo me mostraré también vuestro padre pidiendo la vigorosa observancia de esta casa. Junio 20 de 1694.²⁹⁶

Un elemento destacable dentro de la cita anterior es la mención de un cuadro del propio Fernández de Santa Cruz. Existe dentro de las instalaciones del museo de Santa Mónica, Puebla, un cuadro del obispo que concuerda con la petición del prelado (fig.62). Se muestra al personaje de pie, sosteniendo su propio corazón con la leyenda: “Hijas rogad a Dios por quien os dejó su corazón”.²⁹⁷ En una mesa aparecen las mitras que hacen constar su papel como obispo de Chiapa, Guadalajara y Puebla. Este cuadro es atribuido a Juan Tinoco y está fechado hacia el siglo XVIII.²⁹⁸

En el coro del convento de Santa Mónica, tal y como fue pedido por el propio prelado, se encuentran expuestos los restos del corazón de Manuel Fernández de Santa Cruz. Estos descansaba detrás de una cráticula de mármol en cuya inscripción latina se marcaba su presencia. De este hecho nos menciona nuevamente el cronista Miguel de Torres:

Aviendo pues espirado nuestro príncipe; los mejores Cirujanos, que para el efecto avia enviado de la Ciudad el Eclesiastico Cavildo, dieron principio a embalsamar el sagrado Cadaver, con toda reverencia, y ternura: lavaron con gran modestia, y recato, su venerable Cuerpo; abrieron el pecho, de que se sacaron el corazón, que fue espera a tanto heroico espíritu, y se reservó, para entregarlo, en cumplimiento de su cláusula de testamento: a las RR.MM Agustinas recolectas de Santa Mónica, y las entrañas se sepultaron, en la iglesia del mismo pueblo de Tepexoxuma.²⁹⁹

El retrato, la escultura y el corazón formaron así una triada que garantizaron la presencia del obispo como protector y benefactor del convento. Por un lado, se honraba con ello a la persona del obispo, pero a la vez que se garantizaba la continuidad de su memoria entre las

²⁹⁶ Francisco Moreno, *Sermón Funeral, que en las honras, que el Orden Tercero de Penitencia de N. Serafico P.S Francisco de esta Ciudad de los Ángeles, hizo a la muerte del Illmo. y Excmo. Sr. Dn. Manuel Fernández de Santa Cruz* (Puebla: Herederos del capitan Juan de Villa Real, 1699), 8.

²⁹⁷ Aunque Mariano Monterrosa lo fecha hacia el siglo XVIII. Cfr. Mariano Monterrosa Prado y Leticia Talavera Solorzano, *Catálogo Nacional de Bienes Muebles...*, 264.

²⁹⁸ Monterrosa Prado y Talavera Solorzano, *Catálogo Nacional de Bienes Muebles*, 264.

²⁹⁹ De Torres, *Dechado de príncipes eclesiásticos*, 317.

siguientes generaciones de monjas y se aseguraba que siguieran ofreciendo misas y oraciones por la salvación de su alma.

1.5 Escultura de Jorge Cerón Zapata (†¿?). Templo de agustinas recolectas del convento de Santa Mónica, Puebla

En cuanto a la imagen de Jorge Zerón Zapata, se puede decir que es una escultura de bulto, quizá tallado en madera. La figura muestra movimiento en las extremidades, sobre todo en las manos: la derecha va hacia el pecho, mientras la izquierda se eleva; la cabeza también muestra cierta torsión, y la mirada se dirige al altar. La pierna derecha se levanta mientras la otra reposa arrodillada. La escultura muestra indumentaria del siglo XVI, muy parecida a la que encontramos en las efigies de Melchor de Covarrubias o de Melchor de Cuéllar. Las características de gran dinamismo encontradas y descritas en esta escultura contrasta con las otras esculturas orantes del siglo XVII en las que es más evidente el hieratismo. El personaje viste una especie de jubón bajo del cual se asoma una ropilla; así mismo porta greguescos acuchillados. El cuello denota una lechuguilla de tamaño mediano muy propio de la primera mitad del siglo XVI. Es notable el bicornio con franjas que se encuentra en el suelo, sin duda, un distintivo de militar. Sin embargo, este tocado, más usual hacia finales del siglo XVIII contrasta con la indumentaria que resulta anacrónica.

Pienso que esta escultura es una reinterpretación del personaje realizada en años muy posteriores a su muerte. Esta idea también fue comentada por Manuel Toussaint: “Parece que fue colocada al mismo tiempo que la del obispo Santa Cruz, por más que su indumentaria no corresponda a la época en que el caballero murió, sino a una anterior, del siglo XVI pero no más. La estatua no es de mármol”.³⁰⁰ En cuanto al estado de conservación de la pieza, esta es buena, aunque hay que mencionar que la escultura fue pintada totalmente de blanco para que simulara el mármol. Con el tiempo ha sido repintada con pintura de tipo industrial. Las medidas de la pieza son 1.32 m de alto por 97cm de ancho. La misma imagen reposa sobre una almohada rematada con borlas en sus esquinas (figs. 63, 64 y 65). La cartela que se

³⁰⁰ Toussaint, “La escultura funeraria en la Nueva España”, 50.



Fig.63. Efigie de Jorge Zerón Zapata. Templo de Santa Mónica, Puebla. Siglo XVIII. Foto: Alejandro Vega.



Fig.64. Detalle de la efigie de Jorge Zerón Zapata. Siglo XVIII. Templo de Santa Mónica, Puebla. Foto: Alejandro Vega.



Fig.65. Epitafio escrito en 1841 en honor a Jorge Zerón Zapata. Templo de Santa Mónica, Puebla. Foto: Alejandro Vega.



Fig.66. Efigie de Buenaventura Medina y Picazo. Siglo XVIII. Capilla de la Purísima Concepción; exconvento de Regina Coelli, Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.

encuentra debajo de la escultura del personaje dice: “A la memoria muy grata del varón magnífico, Jorge Zerón Zapata, con cuya riquezas se levantó este Sagrado Templo. Las hijas de Santa Mónica han procurado instaurar este monumento el día 10 de octubre de 1841”.

Dado que ambas esculturas, la de Manuel Fernández y la de Jorge Zerón, están asociadas por el lugar donde se muestran, los cronistas hablan de ambas piezas como un conjunto. Por ejemplo, don Miguel Zerón Zapata, en su crónica sobre Puebla en el siglo XVII, hace mención de la existencia de las esculturas de los patrocinadores del convento de Santa Mónica que aquí comentamos. Por desgracia Miguel Zerón es muy escueto en la descripción de ambas piezas, sin embargo, me parece interesante que mencione que estas se encontraban en nichos “de follajes dorados”, lo que nos hace pensar que las esculturas se ubicaban en un contexto diferente del que hoy podemos ver:

Para la fábrica de su templo, que es bastante, aplicaron los albaceas del Capitán D. Jorge Zerón Zapata, escribano mayor y del Cabildo de esta ciudad, una parte de la hacienda que llegara a 50 mil pesos. Al lado del Evangelio está un nicho muy bien compuesto. De follajes dorados, en que se ha de poner la efigie de su Señoría Ilma; en otro correspondiente al lado de la Epístola, se puso una estatua de este generoso republicano.³⁰¹

Por su lado, Manuel Eheverría y Veytia hace tempranas menciones en su crónica de las esculturas del obispo Manuel Fernández de Sata Cruz y la del capitán Jorge Zerón Zapata que actualmente se encuentran en el presbiterio de la iglesia de Santa Mónica. De estas dice el autor citado:

La iglesia se fabricó en la mayor parte con cincuenta mil pesos que dieron para ella los albaceas de don Jorge Zerón Zapata, escribano mayor y de cabildo que fue de esta Ciudad, por lo que *se colocó su efigie en el presbiterio al lado de la Epístola y al del Evangelio la del señor don Manuel Fernández de Santa Cruz*; el coro y la portería que cae debajo del los hizo a su costa el señor consejero don Juan José de Veytia Linaje, de la orden de Santiago, que se

³⁰¹ Zerón Zapata, *La Puebla de los Ángeles*, 94. En su prólogo Mariano Cuevas indica que el título del texto original se modificó por parecerle más adecuado a su presentación. El título original es *Narración en dibujo amoroso, que ideó el efecto: Noticia de la creación, principio y erección de la Nobilísima Ciudad de la Puebla de los Ángeles: con noticias varias y curiosas*.

hallaba de alcalde mayor en esta Ciudad, cuyo costo se acercó a cinco mil pesos y les hizo traer de Nápoles, dos cabezas y manos de San Agustín y Santa Mónica, de prodigiosa escultura, ordenado en su testamento que sus vestiduras y adornos se costeasen de sus bienes, como efectivamente se ejecutó.³⁰²

Muy interesante observación nos hace Manuel Romero de Terreros en las descripciones de las esculturas de los personajes que abordamos. Las esculturas existen en el espacio del presbiterio del ex convento de agustinas recolectas de Santa Mónica; sin embargo, los cuerpos de los personajes no se encuentran allí enterrados. Esto rompe ya con la concepción de la escultura funeraria que aquí concebimos asociado a los restos de los personajes. Dice de estas el autor citado:

Aunque no se hallan allí sepultadas las personas que representan, puede considerarse como escultura funeraria las estatuas del Obispo de Puebla don Manuel Fernández de Santa Cruz y don Jorge Zerón Zapata, que se hallan a ambos lados del presbiterio de la iglesia de Santa Mónica en la Ciudad de los Angeles [*sic*]. La iglesia, dice D. Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, se fabricó en la mayor parte con cincuenta mil pesos que dieron para ella los Albaceas de don Jorge Zerón Zapata, Escribano Mayor y de Cabildo de esta Ciudad, por lo que se colocó la efigie en el presbiterio, al lado de la Epístola, y al del Evangelio la del Señor Don Manuel Fernández de Santa Cruz, quien tomó especial empeño y ayudó eficazmente a la fundación del convento. Las estatuas, que datan del año de 1700, más o menos, son de tamaño un poco menos del natural, de estuco figurando mármol de Carrara, y fueron restauradas en 1841.³⁰³

1.5.1 Algunos datos sobre Jorge Zerón Zapata

De este personaje, se pudo obtener apenas algunos datos aislados. Nos falta saber su origen, quiénes fueron sus padres y cuáles pudieron haber sido sus pasos y funciones como escribano mayor de la Angelópolis. Sin embargo, en el Archivo General de Indias, se encontró un documento que confirma su labor como escribano. El 23 de marzo de 1658, Jorge Zerón

³⁰² Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la Fundación de la Ciudad de Puebla*, 464. Las cursivas son mías.

³⁰³ Romero de Terreros, *Arte colonial*, 69.

Zapata está pidiendo al rey Felipe IV; que se le conceda el título de escribano real y del cabildo así como de notario de las indias: “D. Jorge Çeron Çapata es[criba]no del Cavildo de la ciudad de la Puebla de los Angeles en la nueva España, dice que para poder [Ilegible] el d[ic]ho oficio conforme ordenes Y çedulas necesita del titulo y Notaria. Supp[li]ca a V[uestra] M[agestad] le haga y mande de d[ich]o titulo de esc[riba]no y notario de las Yndias”.³⁰⁴

El mismo documento que da cuenta de que, para el año de 1655, Jorge Cerón Zapata ostentaba y buscaba la confirmación de sus títulos de escribano y notario, informa que éste poseía un grado militar, el de alférez:

Exelentísimo señor Agustín Franco Ennombre del Alferes Don Jorge ceron y çapata escribano del cavildo y diputación de la ciudad de los Angeles dijo que havindose renunciado el contador Marcos R Y çapata en mi pase Para efecto de que se procediese a las diligencias Y abaluacion presento el titulo original del d[ich]o su Padre Y la confirmacion del Y otros recaudos de las pagas que hico en la R [ea] casa.³⁰⁵

2. LAS CAPILLAS FAMILIARES

Hacia los siglos XIV y XV, la concepción de la muerte había tomado un giro. En esta etapa, la muerte se concebía como un medio de búsqueda de la inmortalidad. Mientras en el alto medioevo, las tumbas muestran el patetismo de la muerte; para el siglo XIV, los proyectos arquitectónicos fúnebres destacarían las virtudes del individuo por medio de alegorías que mostraban las cualidades morales de los fallecidos. El humanismo que comenzaba a introducirse en estos siglos en España; retoma del pasado clásico los conceptos de la fama y la gloria que trascendían a la muerte:

³⁰⁴ AGI, México 188, n. 24, “Expediente de Confirmación de los oficios de escribano del cabildo, diputación de la Puebla de Los Ángeles y notario de Indias a Jorge Zeron Zapata”, 23 de marzo de 1658, f. 1.

³⁰⁵ AGI, México 188, n. 24, “Expediente de Confirmación de los oficios de escribano del cabildo, diputación de la Puebla de Los Ángeles y notario de Indias a Jorge Zeron Zapata”, 23 de marzo de 1658, f. 4

El Humanismo no consiguió resolver el problema de la angustia del hombre, pero sublimó este sentimiento a través del concepto de la virtud; en él se encerraban todas las potencialidades que habían hecho del hombre el centro de la nueva cultura. El concepto de virtud llevaba sucesivamente a los de fama y gloria; la fama fue definida por los humanistas como el reconocimiento de la virtud por el vulgo, mientras que la gloria sería este mismo reconocimiento por parte de los hombres virtuosos. El de la gloria es un concepto que los humanistas rescataron de la Antigüedad; ella garantizaba la vida eterna y la inmortalidad en la memoria de las gentes.³⁰⁶

Es de esta manera que, los conceptos de la fama y la gloria se expresan en el arte funerario en donde el culto a la personalidad y el abandono al anonimato serán cada vez más comunes en el bajo medioevo: “La aparición de la estatua yacente, con su variante posterior, el orante, señaló el abandono del anonimato medieval en un momento en el que el hombre luchaba para encontrarse así mismo; esta lucha conduciría al hombre al humanismo. El culto a la personalidad del difunto se inició con la aparición de las primeras estatuas funerarias en la Baja Edad Media”.³⁰⁷

En este sentido, el culto a las virtudes, a la fama y a la gloria se asocia a los grandes personajes reales y eclesiásticos. El culto a la personalidad y las grandes virtudes de los fallecidos se cristalizaría en la construcción de las capillas reales y familiares:

El concepto de panteón se vincula por definición a los valores aristocráticos; a través de ellos se rinde culto al linaje, a la estirpe, y por lo tanto, aparecen siempre relacionados con las familias que de alguna manera ostentaron el poder político, social, económico. La aparición del panteón- en su versión cristiana- fue una consecuencia del arte del sepulcro... A partir del siglo XIII- por citar una fecha orientativa- surgió una nueva realidad arquitectónica, la capilla funeraria, que invadió las girolas de las nuevas catedrales.³⁰⁸

³⁰⁶ María Estrella Cela Esteban, *Elementos simbólicos en el arte castellano de los Reyes Católicos. El poder real y el patronato regio* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Tesis de doctorado en Historia del Arte. 2002), 578.

³⁰⁷ Cela Esteban, *Elementos simbólicos...*, 579.

³⁰⁸ Cela Esteban, *Elementos simbólicos...*, 583.

La construcción de capillas familiares durante buena parte del bajo medioevo sea asoció al patronazgo y construcción, por parte de la alta nobleza hispana, de estas construcciones anexas a las cabeceras de los templos; es decir, se asociaban a los presbiterios y en sí mismas, estas capillas eran una reproducción de un templo a escala. La razón de ello, se debe al simbolismo arquitectónico que lo asocia a las representaciones del paraíso y la Jerusalén Celeste; asociaciones que más adelante abordaré: “Los miembros de la alta nobleza, del clero aristocrático, los reyes, e incluso burgueses enriquecidos en países en los cuales desempeñaban una función destacada en el contexto socioeconómico encargaron sus capillas funerarias; costearon en ocasiones, la ampliación de algunas catedrales y promovieron la fundación de conventos e iglesias que tuvieron como fin primordial el funerario”.³⁰⁹

La construcción de estas capillas fúnebres se asocia al palacio y al templo; la monarquía hispana asoció sus devociones a ciertos conventos y eventualmente también hicieron de ellos parte de su vivienda y fundaron su destino final; como ejemplo de lo que decimos y como punto cumbre, se encuentra el palacio del Escorial: “Había en todo ello una referencia teocrática del poder y una ostentación del mismo a través de la riqueza y la solemnidad de la pompa religiosa [...]. Los reyes y grandes señores vincularon entonces su devoción a los nuevos conventos, que fundaron con extraordinaria generosidad, designando sus iglesias como lugar de enterramiento”.³¹⁰ Como ejemplos de estas capillas tenemos en la catedral de Toledo a la Capilla de los Reyes Viejos y de los Reyes Nuevos; así mismo, se encuentra la Cartuja de Miraflores, fundación de Juan II cuya capilla mortuoria culminó en su totalidad bajo el reinado de los Reyes Católicos. Otras capillas reales fundadas en este reinado fueron los de Santo Tomás en Ávila, la del monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo o la Capilla Real en Granada. La fundación de una capilla real y la asociación de un sepulcro de un personaje destacado, prelados o figuras reales, daban realce y prestigio social a la comunidad que los albergaba como fueron los casos de las ciudades en donde, en tiempos de los Reyes Católicos, se fundaron capillas funerarias asociados a la realeza hispana.

³⁰⁹ Cela Esteban Elementos simbólicos...,585.

³¹⁰ Cela Esteban Elementos simbólicos...,586.

Como en España, la sociedad novohispana también aspiró a formar su propia “nobleza”; los grupos más destacadas se formaron gracias a la alianza de ricas familias de terratenientes, comerciantes y mineros criollos que se emparentaban con algunos españoles que para sus fines, era conveniente emparentarse con ellos. La supuesta rivalidad entre novohispanos y peninsulares se zanjaba en muchas ocasiones con un matrimonio: “Para ellos, la capacidad de la élite criolla para integrarse con los peninsulares viene a ser un rasgo de comportamiento muy corriente. La estrategia matrimonial exogámica de la élite novohispana, y muy probablemente la de la ciudad de México, parece ser un rasgo muy fuerte y compartido a pesar de que varíe de manera significativa según el nivel al que se pertenezca dentro de esta élite colonial”.³¹¹

Con seguridad, el concepto de la fundación de capillas con su sepulcro y escultura funeraria en la Nueva España; retomó las ideas de ostentar prestigio, religiosidad y poder económico. Finalmente, creo que las capillas que se fundaron en la nueva España como lugares de enterramiento de familias prestigiadas; imitó de forma pretendida la pompa fúnebre de la realeza española a pesar de las múltiples prohibiciones en lo tocante a este tema.³¹² Ejemplos de la capillas destinadas a entierro en Nueva España fueron las de Juan Valdivia, en el convento carmelita de San Ángel (1628), la que fundara Buenaventura Medina y Picazo en el templo de Regina Coelli (1733) o la que fundaran el matrimonio de los De la Canal en San Miguel Allende, emulando el templo de Loreto que según la tradición, era la casa de María que los ángeles salvaran de la invasión turca y pusieran en aquella ciudad italiana.

³¹¹ Michel Bertrand, “Elites, parentesco y relaciones sociales en la Nueva España” en: *Tiempos de América*. 3-4 (1999): 60.

³¹² En los concilios provinciales de 1565 y 1585, por ejemplo, se prohíbe que se lleven a cabo funerales y se levanten túmulos, por ser costumbres exclusiva de las personas reales. *Vid. Concilios Provinciales Mexicanos. Época Colonial* (México: UNAM-Seminario de Historia Política y Económica de la Iglesia de México, 2004).

2.1 Escultura de Buenaventura Medina Picazo (†3 de septiembre de 1731), Capilla de la Purísima Concepción, Ex convento de Regina Coeli, México

Al interior de la capilla dedicada a la Inmaculada, mejor conocida como la capilla Medina Picazo, en el convento de Regina Coeli de la ciudad de México, se encuentra un ornamentado monumento de madera dorada rematado por el escudo de armas de la familia Medina Picazo. La hornacina sirve de soporte a la efigie del bachiller don Buenaventura de Medina Picazo. La escultura, de bulto redondo, fue manufacturada en madera entre 1731, año de la muerte del benefactor, y 1733, cuando se dedicó la capilla. Cuando visité esta capilla, puede ver tanto el monumento como su escultura en el mismo estado en el que lo admiraron Manuel Romero de Terreros y Manuel Toussaint. Según el primero:

Quando falleció el eclesiástico, se le dio sepultura en el presbiterio, al lado de la epístola, y se le erigió el monumento que nos ocupa. Formándola dos pilastras de orden compuesto, y un frontispicio, que encuadra una hornacina. Todo el descansa sobre tres ménsulas, y su curvo frontón se haya interrumpido por el escudo de armas del fundador.³¹³

Don Buenaventura se representa arrodillado y con las manos en posición de oración, vestido con hábito talar de color negro. La policromía de las vestiduras no muestran ningún detalle, que sugirieran, por ejemplo, algún ribeteado en la túnica, aunque esta ha sido probablemente repintada. El rostro, en cambio, muestra un trabajo de gran calidad. La encarnación semimate, con un sonrosado como muestra de vitalidad, parece ser la original. Las mejillas y la amplia frente, surcadas por arrugas, refieren a la madurez del personaje. Asimismo, para dar verismo se le colocaron ojos de vidrio (figs.66 y 67). Un leve desvío parece sugerir cierto estrabismo. Por estas características, a mi parecer, el escultor debió servirse de algún retrato que le permitiera recrear la fisionomía del difunto. En efecto, existe una fuerte probabilidad de que así haya sido, pues se sabe gracias al sermón fúnebre que se le dedicó el 20 de septiembre de 1731 por parte de Juan de Alvarado, que Buenaventura Medina dejó un retrato en su testamento del cual se dice:

³¹³ Manuel Romero de Terreros, *Arte Colonial*. (México. Librería cultura, 1921), 72.

En este caso no entra la lisonja, habla si mi dilatada experiencia: los Alvaceas, Testamentarios, y Herederos de nuestro Difunto, no son de los descuydados, son de los que al difunto siguen los passos, y puedo decir que, si el otro para el consuelo de los suyos, les dixo que al morir que les dexaba su Retrato en su testamento: Imaginem vita mea, vobis in testamento meo relinquo: *para nuestro consuelo han de ser tales las disposiciones, y testamento, que han de hazer del Señor D. Ventura tan buen retrato, que han de decir todos parece, que está vivo.*³¹⁴

Como se puede constatar, don Buenaventura deja en su testamento una “imagen viva mía”, la cual nos menciona el cronista que en efecto dicho retrato daba la apariencia que el personaje estaba vivo y que, además, proporcionaba consuelo. Acaso sea que, este retrato, pudiera servir de base para la elaboración de esta escultura orante, como ya mencioné.

La diferencia de calidades entre la talla de la cabeza y las manos, por un lado, y el cuerpo, por el otro, hacen pensar en la intervención de varios escultores, como era usual en la ejecución conjunta de un maestro y sus oficiales. Aún así, el trabajo del cuerpo no deja de presentar cierta modernidad en su factura, distinta a las obras observadas en el siglo XVII. Aunque la obra está tallada en madera, la capa y el sombrero de ala ancha que se encuentra a sus pies, fueron realizados en tela encolada, la cual permite crear efectos de mayor naturalidad (fig.68). Las medidas de la pieza son: de altura, 1.28 cm, y de ancho, 44 cm.

Manuel Romero de Terreros escribió en 1921 que esta era “el mejor ejemplar de escultura funeraria colonial que ha llegado hasta nosotros”. Aunque también hace notar la diferencia de calidades en la escultura, sorprende que la considere tan lograda para señalar que en ella “la ilusión es completa”.

Dentro de la hornacina en actitud de orar, se ve, de frente, la estatua de tamaño natural de don Buenaventura Medina y Picazo. Hincado sobre dos almohadones y con las manos juntas sobre el pecho, viste ropa talar, y apoyado sobre su muslo derecho, se ve el sombrero de teja. Si los

³¹⁴ Juan de Alvarado, *Sermón que en las honras que se celebraron, en la muerte del Br. D. Buenaventura Medina, y Picazo*, (México, Imprenta Real del Superior Gobierno, de los Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera. 1731), 29. Las cursivas son mías.



Fig.67 Detalle del rostro de Buenaventura Medina y Picazo. Siglo XVIII Capilla de la Purísima Concepción; exconvento de Regina Coelli, Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.



Fig.68. Sombrero de tela encolada perteneciente a la efigie de Buenaventura Medina y Picazo. Foto: Alejandro Vega .

paños, en la sotana, son muy defectuosos y en el manto, algo duros, el rostro en cambio es de ejecución verdaderamente notable, sobre todo si se compara esta estatua con sus congéneres en el país. Las manos también están esculpidas con arte. Como la efigie está pintada, imitando al natural, la ilusión es completa; y diríase que el fundador en persona se encuentra allí, rezando ante la imagen de María santísima.³¹⁵

Prácticamente las mismas esculturas descritas por Romero de Terreros fueron comentadas por don Manuel Toussaint; esta pieza de Buenaventura Medina no es la excepción. Sobre ella, el estudioso también se refiere en términos muy elogiosos.

El monumento sepulcral más bello que subsiste de la época virreinal es, sin duda, el nicho con estatua orante que se conserva en la capilla de los Medina Picazo que recibió las sagradas ordenes en 1682, fue hijo de doña Isabel Picazo de Hinestrosa y a su muerte fue enterrado en la capilla de la Purísima Concepción del templo de Regina, capilla que la señora Picazo había levantado a sus expensas [...]. La estatua orante muestra a un hombre entrado en años, vestido con sotana y manto, con su sombrero de teja a un lado; esta de rodillas sobre dos cojines y su proporción es un tanto defectuosa pues parece pequeña para la altura del nicho, o bien este ha sido hecho para una estatua pedestre. A esto se debe quizá la abundancia de cojines. El verismo del rostro es notable, pues hasta un defecto de estrabismo se le nota. Por su conjunto, ya que se conserva no solo la estatua, sino el nicho completo, este monumento es, como decíamos acaso el más importante que subsiste en la escultura funeraria de la época colonial.³¹⁶

2.1.1 Algunos datos sobre la vida y obra de Buenaventura Medina y Picazo

María Cristina Montoya nos proporciona en su tesis dedicada al patronazgo de obras de arte en la Nueva España algunos datos clave sobre la vida de este personaje y de su familia. Buenaventura de Medina y Picazo nació alrededor de 1659, hijo de Juan Vázquez de Medina e Isabel Picazo Hinestrosa. La actividad comercial y la serie de bienes que la familia fue acumulando, la hizo una de las más poderosas en su época. Poseían casas en la ciudad de

³¹⁵ Romero de Terreros, *Arte Colonial*, 72-73.

³¹⁶ Toussaint, "La escultura funeraria en la Nueva España", 56.

México, en la Plaza de Santo Domingo, una finca de descanso en San Agustín de las Cuevas, además de tener estancias ganaderas en Alvarado, Veracruz.³¹⁷ Sin embargo, gran parte de su riqueza e influencia provino de la compra de cargos:

Otra inversión que debió haber sido fundamental para incrementar los recursos de los Medina y Picazo, fue la que emprendió don Juan Vázquez, el jefe de la familia, quien compró el cargo de Tesorero de la Casa de Moneda. Seguramente dicha adquisición le redituó importantes utilidades a él y a sus descendientes, quienes al paso del tiempo lograron adquirir otros puestos en esta institución; como se sabe, este tipo de cargos se adquirían por compra, con previa autorización del monarca, quienes los obtenían lo recibían en propiedad en forma vitalicia.³¹⁸

Como lo señala la investigadora, Buenaventura Medina debió tener varios beneficios por la asociación de su familia con la Casa de Moneda en la que varios hermanos y sobrinos suyos participarían a través del tiempo. Además, su madre al morir le compraría el título de Guarda Mayor de la Casa de Moneda: “Así pues, en el caso de Buenaventura, sus recursos económicos procedían, principalmente, de las rentas de las propiedades que heredó de sus padres y de lo que recibía de los puestos en la Real Casa de Moneda”.³¹⁹

Los estudios de Buenaventura Medina lo llevaron a alcanzar el grado de bachiller y se sabe que para 1682 dio su primera misa cantada en el templo de Santo Domingo, en muy temprana juventud. Este acontecimiento debió ser notable, lo que valió que Isidro Sariñana hiciera una publicación sobre este hecho titulado: *Sermón en la solemnidad a la Primera Misa de la Purísima Concepción de Nuestra Señora que cantó el Br. D. Ventura Medina y Picazo*, publicado hacia 1683.

Como patrono fue muy vasto, tanto como lo fue su madre. Una de sus primeras donaciones fue otorgada para la construcción del santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, en la que

³¹⁷ Cfr. María Cristina Montoya Rivero, “El clero secular y el patronazgo de obras de arte en la Nueva España. Tres estudios de caso” (Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2001), 145-146.

³¹⁸ Montoya Rivero, “El clero secular y el patronazgo de obras...”, 146.

³¹⁹ Montoya Rivero, “El clero secular y el patronazgo de obras...”, 147.

se incluiría la construcción de un retablo dedicado a la Purísima Concepción.³²⁰ Se sabe que don Buenaventura Medina fue un gran comprador de piezas religiosas, muchas traídas de España o incluso de Nápoles.³²¹ De esta forma, lo vemos como donador de algunas imágenes, como la Virgen de Loreto que dio a la misión jesuita del mismo nombre, en la Baja California.³²² Otra de las obras importantes en las que Buenaventura Medina participó, fue en la construcción del colegio de jesuitas de Tepozotlán, patronato que había heredado de su madre, que era adepta a esta orden, y de su hermano Pedro León, quien era miembro de la Compañía de Jesús.³²³ En la construcción participaría José Duran, quien hacia 1680 se comprometió a construir la sepultura de los patronos debajo del presbiterio en forma de bóveda y que había de poner en ella el escudo de la familia.³²⁴

Entre otras obras que Buenaventura Medina patrocinó, se encuentra el Hospital e Iglesia de San Juan de Dios. Cristina Montoya Rivero señala que no se sabe el montó, ni la fecha exacta en la que el eclesiástico participó en esta obra, pero calcula su actuar hacia 1734: “Buenaventura murió sin ver terminado este convento y su templo, pero en su testamento se puso de manifiesto su interés por favorecer a esta institución hospitalaria, al igual que lo hizo con San Lázaro”.³²⁵ Según la investigadora, es probable que la designación del arquitecto que haría las obras a favor de los juaninos fuera escogido por el mismo Medina Picazo, eligiendo esta vez a Miguel Custodio Durán para dichas obras.

³²⁰ Según estimación de la investigadora, es difícil precisar cuánto fue el total de dinero invertido para la basílica guadalupana, Buenaventura Medina prosiguió el trabajo inicial de su madre en administrar una cantidad inicial de 30 mil pesos para principiar los trabajos que culminaron bajo la mano de Pedro de Arrieta. Así mismo, el colateral que mandó construir, que contendría la imagen de una virgen de la Concepción ataviada de manera opulenta, tuvo un costo de ocho mil pesos. Cfr. Montoya Rivero, “El clero secular y el patronazgo de obras...”, 155-156.

³²¹ Vid. Luisa Elena Alcalá, “Fatiga, y cuidados, y gastos, y regalo: Aspectos de la circulación de la Escultura napolitana a ambos lados del Atlántico”, *Libros de la Corte*. Extra 5: 9 (2017). Al respecto, llama la atención la serie de objetos religiosos que Buenaventura Medina mandó a comprar, entre ellos una Virgen de los Dolores traída desde Nápoles que la estudiosa documenta en su artículo.

³²² Montoya Rivero, “El clero secular y el patronazgo de obras...”, 158.

³²³ Gonzalo Obregón, *La capilla de los Medina Picazo en la iglesia de Regina Coeli* (México: INAH, Departamento de Monumentos Coloniales, 1971), 8

³²⁴ En realidad, varios miembros de la familia Picazo y Medina participaron como patrocinadores del colegio, entre ellos Pedro León Medina y Picazo e Isabel Picazo, tal y como lo comentaba Francisco Xavier Alegre en su crónica. Cfr. ³²⁴ Montoya Rivero, “El clero secular y el patronazgo de obras...”, 159-161.

³²⁵ Montoya Rivero, “El clero secular y el patronazgo de obras...”, 168

En cuanto al patrocinio de la reedificación del hospital de San Lázaro, hacia 1721 éste se encontraba en mal estado. Dado que la familia de los Medina ya tenía antepasados que habían fungido como patronos, se ofreció el patronato al eclesiástico Buenaventura, quien aceptó el deber de ayudar en dichas obras. Para nuestro interés en el tema, don Buenaventura pidió a cambio que el retrato de su bisabuelo se pusiera en el lugar que se tenía destinado a los patronos: “para que no faltase la memoria de su primer fundador, varón tan ilustre”.³²⁶ Por toda la obra hecha en San Lázaro, se calcula un gasto de ciento diez mil doscientos cuarenta y cuatro pesos, en la que se incluyó la elaboración de un camarín para la Virgen de la Bala, retablos levantados y pinturas; entre las que se contaba un lienzo con el tema de *Los cinco señores*, firmado por Nicolás Rodríguez Juárez.³²⁷

De alguna de las anteriores obras piadosas que don Buenaventura hizo en vida, son enumeradas por Juan Alvarado en su sermón fúnebre de 1731:

Nidificat in petris, levanta edificios, edifica nidos, quantos levantó nuestro Difunto, para que le sirvieran después de su vida de habitación a su Cuerpo. Vean este santuario de Nuestra Seora de Guadalupe, a quien dio ochenta mil pesos para sus fundamentos, y acabo el Templo, levantó un altar magnífico de la Concepción Purísima de MARIA señora, y su patrocinio [...]. Vean este templo, y Hospital del Señor San Lázaro, en que también batió sus alas de su dinero, gastando ciento y diez mil pesos, sin lo que adelante passa; para que el Señor en su Templo tenga sus debidos reverentes Cultos, y aquella celebrada Imagen de MARIA Señora, con el Título de la BALA, tenga sus veneraciones debidas [...]. Este es el Templo de la Caridad, pues se entregó a su cuidado a los Religiosos de mi Padre San Juan de Dios [...]. En la Capilla de nuestra Venerable Tercera Orden de la Penitencia, levantó un Retablo tan lucido como costoso de los cinco señores, en donde quedó dotada su lámpara [...]. En la Iglesia del Colegio Maximo de San Pedro, y San Pablo, por retener parte en el Altar de nuestra Seora de los Dolores, colocó aquella su Imagen de Talla [...]. Cuydo de embiar sus limosnas para la Fábrica de muchos templos, ya dedicados.³²⁸

³²⁶ Obregón, *La capilla de los Medina Picazo*, 10.

³²⁷ Obregón, *La capilla de los Medina Picazo*, 11.

³²⁸ Por el mismo sermón, también se sabe que don Buenaventura llegó a pagar también diversas misas por las almas de los que eran ajusticiados en el patíbulo. Juan Alvarado, *Sermón que en las honras*, 15-16.

Una de las obras importantes que Buenaventura Medina patrocinó fue, sin duda, la transformación de una celda que convirtió en una célebre capilla dedicada a la Purísima Concepción, en el templo de Regina Coeli. Gonzalo Obregón ha escrito de manera abundante sobre esta obra.³²⁹ El convento fue fundado en 1573, a iniciativa del arzobispo fray Alonso de Montúfar que se empeñó en la fundación de un segundo convento de monjas concepcionistas para la ciudad de México. Con el apoyo del arzobispo Pedro de Moya se edificaron iglesia y convento. Durante el siglo XVII continuaron las obras para mejorar su fachada, el coro y los retablos. En 1721, el arzobispo fray José de Lanciego y Eguiluz financió la reconstrucción de la iglesia y la fábrica de las bóvedas, celebrándose la nueva dedicación en 1731.³³⁰

La construcción de la capilla de los Medina Picazo se dio, por lo tanto, en el marco de estas obras y en un convento que había sido favorecido continuamente por el episcopado. El sitio donde se edificó formaba parte de una celda adquirida por el padre de Buenaventura Medina para su hija Isabel Medina. Al respecto dice el texto *La importancia aplaudida en la solemne dedicación* predicada por Pedro de Ocampo en 1733: “Y pues? Que sitio es este, en que se há erigido y oy se dedica este magnifico Adoratorio? En verdad, que no otro, sino un Sitio, que compró el ilustre Cavallero D. Juan Vasquez de Medina, Padre del Br. Don Buenaventura, para celda a su Hija, y Hermana de nuestro Testador la Reverenda Madre Isabel María, que la habitó consagrada en ella Religiosa.”³³¹

Sin embargo, diversas mujeres de la familia Medina y Picazo profesaron en dicho convento, como sor María Josefa de la Encarnación o sor Felipa Josefa, por lo que debieron compartir el espacio. “Seguramente fue el ingreso de su hija Isabel, lo que motivó a don Juan Vázquez Medina –padre de Buenaventura– a comprar un sitio para construirle una celda, como lo hacían muchas familias pudientes del virreinato cuando sus hijas optaban por la vida religiosa. Sor Isabel murió en 1684, por lo tanto la celda quedó deshabitada, ya que la

³²⁹ Vid. Obregón, *La capilla de los Medina Picazo*, 12.

³³⁰ Amerlinck, *Conventos de monjas*, 51-52.

³³¹ Pedro de Ocampo, *La importancia aplaudida en la solemne dedicación de la ostentosa capilla, que en el templo de Regina Coeli con título de la Capilla de Purísima Concepción de María* (México: por Joshep Bernardo de Hogal, Ministro, Impresor del Real y Apostólico Tribunal de la Santa Cruzada, 1734), 14.

propiedad se había adquirido a perpetuidad para las mujeres de la familia que siguieran esa vida”.³³²

La capilla fue mandada a remodelar al arquitecto Miguel Custodio Durán, quien ya antes había intervenido en otros edificios, como en el hospital de San Juan de Dios. Así mismo, don Buenaventura trajo de su casa objetos para ser colocados en la capilla, como un calvario y una imagen de la Inmaculada Concepción, que presidía en el retablo principal, y a la que don Buenaventura veneraría en eterna oración por medio de su efigie. Buenaventura Medina y Picazo murió el día 3 de septiembre de 1731. En su testamento, pidió que su cuerpo fuera dispuesto de la siguiente manera: “Ordena que a su muerte se le entierre, con sus padres, en la Sala Capitular del convento de Santo Domingo de México, sepultura a que tenía derecho la familia Medina por las cuantiosas limosnas que había dado a los dominicos y porque doña Isabel Picazo, su madre, había fabricado a sus expensas la referida sala adornándola con valiosos lienzos y un colateral”.³³³ Juan de Alvarado en su sermón fúnebre dedicado a Buenaventura Medina, confirma la elección de sepulcro en Santo Domingo por parte del religioso: “ Desde sus primeros passos se numeró entre los Astros Matutinos, mirándolos como sus hermanos; solo le faltaba el exterior Habito, para decir D. Buenaventura de Medina es Frayle Dominico; ay así no hará fuerza, que en su vida contemplara este día de sus Honras en la casa del Sol, o de mi Padre Santo Domingo; porque uno de sus mayores gustos era mirar, que entre Nosotros tenía su sepulcro”.³³⁴

Una de las referencias más antiguas sobre la escultura de este patrono proviene del año de 1733. Juan Francisco Sahagún de Arévalo editó, en el número 72 de *La Gaceta de México*, la noticia de la consagración de la capilla. En la nota se encuentra una descripción minuciosa de la misma y se menciona la existencia de la escultura orante de Buenaventura Medina y Picazo. A continuación reproduzco casi en su totalidad dicha noticia:

³³² Montoya Rivero, “El clero secular y el patronazgo de obras...”, 173.

³³³ Obregón, *La capilla de los Medina Picazo*, 13.

³³⁴ Juan de Alvarado, *Sermón que en las honras que se celebraron...*, 5

La tarde del día 12 la Bendición, y la mañana del 15 la solemne Dedicación, de la hermosa Capilla de la Purísima Concepción, sita en el insigne Templo del Monasterio de Regina Coeli, de Religiosas de la misma Purísima Concepción (cuya fábrica la de dos Celdas para sus Capellanas, y sus tres pulidos Retablos, ha costado treinta y cinco mil pesos) y cuya planta, o pavimento corre de Norte a Sur, la distancia de diez y siete varas de longitud, y ocho de latitud, en que distribuyó el Arte dos bóvedas de luneta, una, que corresponde a el Coro alto, y otra de que se forma el Presbyterio, entre las dos (sobre los cuatro arcos principales, a quienes suben a recibir fornidas Pilastras, con sus medias muestras, alquitra de friso, cornisa) asientan el pulido, capaz ochavado cimborrio, con sus cuatro agraciadas pechinas, y doce ventanas en el Banco y Lanternilla, que estas, y otras cuatro, que se hallan bien compasadas en el Cuerpo, se aseguran con Rejas, y se resguardan con muy finos con muy finos vidrios, por donde se le comunica el calor, y enteramente la hermosura, a influxo de la luz y caridad: La primera parte, o porción, que se encuentra a la entrada de las tres, en que este todo se divide, es la del Coro alto; formado sobre un bóveda pequeña, y medio punto, y abajo a su correspondencia, se rasgó la Puerta, que mira a el norte, situada en la mediación del Cuerpo de la iglesia, adornada de un curioso nicho, e Imagen de la Purísima, sobre el friso, y cornisa del medio punto de su cerramiento, y demás follage, que pide para la hermosura el Arte; resguardada para la seguridad con reja de Tapizera, y Cedro a todo primor balaustrada, y guarnecida de Esquadras de hierro pavonado.

Bajo la Cúpula o Fanal, en las concavidades, que ofrece los Arcos laterales, están colocados dos Retablos, uno del Monte Calvario, y otro del nacimiento de Christo Señor Nuestro, uno, y otro de muy singular, y prolija escultura, y rico adorno de exquisitas Láminas, y preciosos Relicarios.

El Presbyterio es proporcionado a la diferencia del Cuerpo; a su plano se sube por dos gradas de cantería, y su espacioso hueco llena el principal Retablo, de no menor primor, y lucimiento, que los otros: en su medio está colocada la Purísima, ricamente ataviada de perlas, y piedras preciosas: que estas, y demás Alhajas de Frontal, Lámpara, Candiles, Ramilletes, Xarras; etc importan la cantidad de diez y siete mil pesos: *a el lado diestro, o del Evangelio está el coro bajo, y Craticula, y enfrente a el siniestro, o de la Epístola, el Nicho, Estatua, y Armas el noble, y piadoso sacerdote Lic. D Ventura de Medina, y Picazo, Patron de toda esta obra,*

que deseo ver executada, y comenzaron, y concluyeron sus exactos Albaceas, dando a el mismo tiempo cumplimiento de la dotación de cinco Niñas.³³⁵

En el texto titulado, *La importancia aplaudida en la solemne dedicación de la ostentosa capilla*, predicada por Pedro de Ocampo y publicada en 1734, la comparación de la capilla de la Purísima Concepción con el templo de Jerusalén es notable. Ocampo hace una analogía entre Buenaventura y el rey David, pues como este personaje bíblico, el religioso proveyó todos los adornos, esculturas y retablos para esta capilla: “Medina y Picazo, que dios goze, deseó executar esta Obra maravillosa, previno caudal para la sumptuosidad, riqueza y preciosas alhajas para su adorno: pero como esta fundación, y Dedicación, (a lo que se vee) en los intentos de Dios avia de ser como la demás importancia, que celebra la Escripura divina en la fábrica, y dedicación del Templo de Jerusalén”.³³⁶ Más adelante, el cronista comenta que Buenaventura Medina, como David, no pudo ver su obra terminada pues la construcción estaba destinada para ser concluida por sus descendientes. De esta forma, es posible notar que existe la intención de una reactualización de los hechos bíblicos mediante las circunstancias en las que el Templo de Salomón y esta capilla fueron construidas.

Para mi interés, esta descripción me permite adelantar que, en efecto, las iglesias y esta capilla en particular eran referentes del templo más sagrado dictado por Dios a sus profetas y que, siendo un arquetipo celeste se trató de emular en la tierra. Es por ello que, la relación entre el espacio arquitectónico y la escultura orante, complementan su significado simbólico como más adelante menciono. Por el momento, es preciso reafirmar que esta capilla de la Purísima Concepción es construida según la tradición de la existencia del Templo de Salomón: “ Tanto que me atrevo a decir, ser de tanta importancia para Dios esta fundación, que eligió Dios su sitio con semejante (es poco) con igual providencia a la que tubo en elegir aquel que Salomón le Fundó su Templo”.³³⁷

³³⁵ *Gazeta de México* (México: Imprenta Real del Superior Gobierno de Doña María de Rivera, 1733), 570-571. Las cursivas son mías. La nota se hizo dos años después de la muerte de Buenaventura Medina sucedida en el año de 1731.

³³⁶ Pedro de Ocampo, *La importancia aplaudida*, 2

³³⁷ Pedro de Ocampo, *La importancia aplaudida*, 5

2.2 Esculturas de Tomás de la Canal (†15 de abril de 1749) y María de Hervas y Flores (†12 de abril de 1749). Capilla de Nuestra Señora de Loreto. Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende

A ambos lados del altar dedicado a la Virgen de Loreto, en el oratorio de San Felipe Neri de San Miguel el Grande, ahora de Allende, están ubicadas las imágenes de don Tomás de la Canal y de María de Hervas, patronos de la fundación (fig.69).³³⁸ Del lado del Evangelio, en un sencillo nicho, observamos la efigie de Tomás de la Canal (fig.70). La figura masculina porta una indumentaria perteneciente a la primera mitad del siglo XVIII, constituida por una casaca de color oscuro, la cual me parece que fue repintada (fig.71). La aplicación de un pigmento dorado en los detalles de la botonadura está prácticamente perdida. Por otro lado, las bocamangas están hechas de tela encolada, la cual presenta importantes pérdidas en ambos brazos. La chupa, de color rojo, muestra elementos fitomorfos pintados. Es probable que la policromía original presentara estofados que fingieran telas bordadas con hilos de oro y plata, comunes en la indumentaria de la época, y que estos detalles se hayan perdido.³³⁹ El rostro es la parte mejor conservada de la pieza, aunque son visibles algunos desprendimientos en la imprimatura. El personaje representa a una persona de edad madura, con peluca empolvada. En ambos casos el rostro es de un encarnado lustroso y se les colocaron pestañas y ojos de vidrio.

La moda masculina durante el siglo XVIII era cambiante, sin embargo, durante el reinado de la casa de Borbón, la expansión del comercio trajo consigo una amplia influencia de modelos europeos en cuanto a la moda, en particular el inglés y el francés: “Después de la ascensión de los Borbones, tanto España como sus colonias se abrieron como nunca antes a influencias cosmopolitas de la moda de Europa– especialmente la moda de las mujeres tuvo un largo

³³⁸ Francisco de la Maza comenta que la capilla fue construida gracias a los auspicio de Tomás de la Canal, cuyo costo se estima en los 36,000 pesos. La capilla se funda en el año de 1736. *Vid.* Francisco de la Maza, *San Miguel de Allende. Su Historia. Sus Monumentos* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1939), 92.

³³⁹ Quizá la indumentaria de Tomás de la Canal se pareciera acaso, a diferentes casacas que afortunadamente se conservan en el Museo Nacional de Historia. En ellas es posible observar el fino trabajo, sobre tela de seda o terciopelo, de bordado de motivos vegetales tal y como probablemente se pudo ver originalmente en la efigie de este donante. La chupa roja conserva, aunque muy difuminado, los motivos vegetales que fingieron la riqueza del trabajo en la misma.

periodo sin cambios. En Inglaterra, se asume la indumentaria de tres piezas que permanece hasta nuestros días”.³⁴⁰ La indumentaria de don Manuel de la Canal consta, efectivamente, de tres piezas. Para la primera mitad del siglo XVIII, la chupa es larga y la casaca igualmente puede llegar a las rodillas como se muestra en la imagen de este donante. Es hacia la segunda mitad del siglo XVIII, que la casaca como la chupa pueden llegar a acortarse. Además, existe una variedad de combinaciones entre texturas y colores que fueron portadas en la Nueva España y que, según James Middleton, fueron traídas primero por el virrey duque de Linares.³⁴¹

Del lado de la Epístola, se ubica la figura de María de Hervas (fig.72). El personaje porta un vestido recatado, propio de la segunda mitad del siglo XVIII, constituido por un corpiño sin escote y con bocamangas, también hechas de tela encolada (fig.73). La sección del torso muestra una serie de elementos fitomorfos pintados sobre un campo rojo, similares a los que hallamos en la chupa de la figura de Tomás de la Canal. La falda que complementa la vestidura de la figura está dorada y lleva ornamentos de mayor tamaño aplicados a punta de pincel. Los colores destacables son el rojo, el blanco y el verde. En algunas secciones podemos hallar la aplicación de la técnica del achurado, pero no encontré ningún tipo de punzonado que complementase la técnica del estofado. Llama mi atención que la figura de doña María de Hervas presente similitudes con algunas imágenes marianas de la misma

³⁴⁰ James Middleton, “Reading Dress in New Spain Portraiture” en: *New England/New Spain. Portraiture in the Colonial Americas. 1492-1850* (Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2016), 101. La traducción es mía.

³⁴¹ Con el ascenso de los Borbones, las influencias en la moda fueron diversas, además de la internacionalización del vestir anglo- francés, otros elementos culturales enriquecieron el vestir en la Nueva España. El comercio con Asia trajo consigo las sedas venidas de oriente y con ello la confección de trajes de brocados así como el uso de trajes con contrastes muy marcados en su colorido. James Middleton, “Reading Dress...”, 108. Por su lado, Pilar Gonzalbo Aizpuru comenta que la moda ostentosa del siglo XVII y XVIII pasó a formar parte del vestir de ricos comerciantes, artesanos y mineros. Los inventarios y testamentos que nos hablan sobre algunos bienes de estos personajes, revelan que éstos invirtieron mucho más dinero en vestimenta que en otros artefactos, incluso a costa de solamente aparentar riqueza que se deseaba expresar por medio del vestir. *Vid.* Pilar Gonzalbo Aizpuru “De la penuria y el lujo en la Nueva España. Siglos XVI- XVIII en: *Revista de Indias* LVI: 206 (1996).



Fig.69. Vista de la capilla dedicada a la Virgen de Loreto. San Miguel de Allende; Guanajuato. Foto: Alejandro Vega.



Fig. 70. Efigie de don Tomás de la Canal. Capilla de la Virgen de Loreto. Siglo XVIII. Oratorio de San Felipe Neri. San Miguel de Allende Guanajuato. Foto: Alejandro Vega.



Fig.71. Detalle de la indumentaria de Tomás de la Canal. Capilla de la Virgen de Loreto. Siglo XVIII. Oratorio de San Felipe Neri. San Miguel de Allende Guanajuato. Foto: Alejandro Vega.



Fig.72. Efigie de María de Hervas. Capilla de la Virgen de Loreto. Siglo XVIII. Oratorio de San Felipe Neri. San Miguel de Allende Guanajuato. Foto: Alejandro Vega.



Fig.73. Detalle de la indumentaria de María de Hervas. Capilla de la Virgen de Loreto. Siglo XVIII. Oratorio de San Felipe Neri. San Miguel de Allende Guanajuato. Foto: Alejandro Vega.

época, tanto en el tipo de policromía, como en la figura encorsetada y los rasgos del rostro, dulce y sereno, sin caracteres individualizantes.³⁴²

Las dos esculturas sostienen en sus manos unas lámparas de hoja de lata rematadas por un corazón rodeado de una corona de espinas. Se observa en las manos un empastado grueso que permite asegurar las luminarias. En la cazoleta que las integra se observa la marca “México. LACOMSA” y un escudo nacional con el águila republicana, por lo que estas lámparas deben sustituir a las originales, de plata. El aceite para alimentarlas formó parte, como veremos, de la dotación que se hizo para la capilla. Las figuras fueron “actualizadas” colocando en dichos corazones una bombilla de luz conectada a un cable que pasa a un lado de ambas efigies.

Francisco de la Maza escribió, en 1939, un texto dedicado a San Miguel de Allende y sus monumentos. La descripción que hace de las esculturas es muy breve: “en el altar, en grandioso nicho de aristas de plata, está la bella imagen de la Virgen de Loreto (italiana) ricamente vestida. Las estatuas de De la Canal y su esposa, de talla policromada, de hinojos y sosteniendo lámparas votivas en recuerdo de su fe, son seguramente las más hermosas en su género que hay en México”.³⁴³ Llama la atención el valor que les otorga y que, al igual que en el caso de la escultura de Buenaventura Medina Picazo, revela el aprecio por el mayor realismo de sus efigies y las posibilidades que les otorga el uso de telas encoladas y ojos de vidrio a las esculturas del siglo XVIII. Don Manuel Toussaint también se expresa en términos elogiosos, aunque haciendo una distinción entre ambas.

Dos de las estatuas más interesantes de la Nueva España subsisten en la capilla de la Santa Casa de Loreto en la iglesia del oratorio de San Felipe Neri en la ciudad de San Miguel de Allende. Estado de Guanajuato. Fueron patronos de este instituto don Manuel Tomás, Conde de la Canal y su esposa doña María de Hervas y Flores. Construyeron esta devota capilla con su camarín posterior que es una de las joyas arquitectónicas de esa ciudad. El conde murió el 15 de abril de 1749, tres días después que su esposa; ambos fueron enterrados en la capilla y

³⁴² Podría comparar esta pieza con una Virgen del Rosario que se encuentra en el coro del templo de Santo Domingo, en la ciudad de México, cuya decoración es similar en su tratamiento.

³⁴³ De la Maza, *San Miguel de Allende*, 75.

sus estatuas orantes se colocaron en sendos nichos en ambos muros del Evangelio y la Epístola. Aún existen allí, pero el arreglo actual data de cuando fue restaurado el conjunto, es decir, en 1834. Así pueden verse que estos nichos son ya de estilo neoclásico en vez del barroco exuberante que debe haber ostentado los primitivos. El conde se haya vestido con su gran casaca, debajo de la cual aparece una especie de chupa; su corbata no parece la original pues está bastante maltratada; la mano izquierda sostiene una lámpara; la derecha en actitud de apoyarse al frente. La fecha de 1735 que se lee arriba corresponde a la construcción de la Santa Casa y camarín, soberbiamente esculpido. Mueve a la figura una graciosa inclinación de la cabeza y la obra revela a un vigoroso artista. La estatua de la señora Hervas y Flores es menos valiosa; está en la misma postura que su marido, con la mano izquierda al pecho y en la derecha una lámpara. Esta vestida con un jubón de manga corta y una falda plegada y sobre su cabello, una ligera túnica. El rostro es menos vigoroso; está bien construido pero, acaso por su carácter femenino, el relieve se suaviza un tanto, más que en la cabeza del conde [...]. La fecha de 1834 que se ve arriba corresponde a la restauración como ya hemos dicho.³⁴⁴

Llama la atención el hecho de que don Manuel Toussaint, se refiera a la esculturas de María de Hervas como “menos valiosa” y que atribuya esta subestimación a su “carácter femenino”.

2.2.1 Algunos datos sobre la vida y obra de Tomás de la Canal y su familia

De don Tomás de la Canal y su familia se tienen algunas noticias de su origen y descendientes. Roberto Lambarri de la Canal nos da interesantes datos de sus antepasados en un documento de 1964 en donde se sigue el proceso de “infidencia” de Narciso de la Canal. del origen de la familia de Tomás de la Canal nos dice lo siguiente:

El primer Sr. De la Canal que se trasladó a la Nueva España, procedente de Lebaña, Santander, España, fue don Domingo Gómez de la Canal, Capitán de Infantería española y caballero de la Orden de Calatrava, en 1708; hijo de don Alonso Gómez de la Canal y Enríquez de Terán y de doña Tomasa Vélez de las Cuevas y González de Verdeja. Casó en

³⁴⁴ Toussaint, “La escultura funeraria en la Nueva España”: 55.

segundas nupcias con doña Agustina Bueno de Baeza y Oviedo, cuyos ascendientes por vía materna fueron antiguos pobladores de la ciudad de México.³⁴⁵

El autor nos menciona que del matrimonio de Domingo Gómez de la Canal y Agustina Bueno de Baeza nacieron tres hijos: Manuel Francisco Tomás, Francisca María y Agustina.³⁴⁶ En 1731, don Tomás de la Canal contrajo matrimonio en el real de Minas de Guanajuato con la criolla doña María Josefa Gabriela de Hervas y Flores, con quien procreó nueve hijos.³⁴⁷ Este casamiento resultó ventajoso a la familia De la Canal para establecer vínculos comerciales con los reales de minas de Guanajuato y Zacatecas y fue fundamental para el florecimiento de sus haciendas ganaderas. Hacia 1736, el matrimonio se trasladó a la villa de San Miguel el Grande, pero para ese entonces ya había hecho grandes acciones a favor de diversas órdenes. Para Lamberri de la Canal:

El traslado de don Manuel Tomás a estas tierras indudablemente que no tuvo el espíritu de aventura ni el afán de lucro, ni siquiera el deseo de hacer méritos para alcanzar títulos y honores, pues ya en su suelo natal, o sea en la ciudad de México, había sido regidor y alcalde ordinario, vistiendo, además, el hábito de caballero de Calatrava en 1731. Las grandes obras que emprendió en la Villa, al igual que lo había hecho en la ciudad de México, donde costeó de su peculio uno de los retablos de la catedral y donó importantes sumas para la Santa Casa, fundada en el Colegio de San Gregorio de la Compañía de Jesús. A sus expensas hizo la capilla del mismo nombre en el convento de Tepetzotlán, en donde todavía puede admirarse su retrato en el ángulo inferior derecho del mural que se denomina “La huida a Egipto”.³⁴⁸

El templo de San Felipe Neri de San Miguel se inició hacia 1712, a iniciativa de la cofradía de Nuestra Señora de la Soledad y Ecce Homo, para después pasar a manos de la congregación de los oratorianos fundada por Juan Antonio Pérez de Espinosa. En 1734 se decidió adosar al templo una capilla con camarín dedicada a la Virgen de Loreto. La devoción, de origen italiano, había sido promovido por los jesuitas en la Nueva España desde

³⁴⁵ Roberto Lambarri de la Canal, *Causa de infidencia del coronel D. Narciso María Loreto de la Canal* (México: Cultura, 1964), 8.

³⁴⁶ Lambarri de la Canal, *Causa de infidencia del coronel...*, 8

³⁴⁷ Lambarri de la Canal, *Causa de infidencia del coronel...*, 9.

³⁴⁸ Lambarri de la Canal, *Causa de infidencia del coronel...*, 9.

fines del siglo XVII y se encontraba ligado al culto de la llamada “casa de la Virgen”, considerada una reliquia arquitectónica. Tanto la casa del colegio de San Gregorio de México, como la de Tepotzotlán –en cuya fundación también había participado Tomás de la Canal– y San Miguel pretendieron replicar con exactitud el sagrado original.³⁴⁹

La edificación fue posible gracias al matrimonio de nuestros benefactores, quienes costearon tanto la construcción como el adorno interior de la capilla, nombrando al regidor Francisco José de Landeta como apoderado para llevar a cabo las diligencias necesarias.

Teniendo especial devoción a Ntra. Sra. De Loreto, deseando mostrarle con alguna obra pía del agrado de Dios, culto y veneración de dicha milagrosa Imagen, ha[n] deliberado el edificarle una capilla a su propia costa, con el restablo en que se coloque dicha soberana imagen, hallándose a hacer de su propio caudal la obra, su sacristía y camarín y su colateral, y dar continuamente durante todos los días de su vida el aceite de la lámpara que diariamente ha de hacer arder en dicho altar, y costear el vino, cera y hostias para el Santo sacrificio de la misa, y todo cuanto se necesitare para su conclusión.³⁵⁰

En el acta de fundación de la capilla, se especificaba que se había “de nombrar por patrón de dicha capilla al otorgante” y que los padres del oratorio quedaban en la obligación de “aplicar sus oficios en lo que les dictase su devoción en vida del otorgante para sus buenos sucesos, y en su muerte para que por ellos logren sufragio”.³⁵¹ La capilla se terminó de construir y se dedicó en 1736. Solo una vez concretada la fundación de la capilla y con el prestigio y los beneficios sociales que le significaban, el matrimonio De la Canal y Hervas se mudó a la villa de San Miguel para establecer su residencia. En 1740, don Manuel Tomás de la Canal propuso el establecimiento de un convento de monjas capuchinas para la villa, pero su propuesta fue rechazada.³⁵² En la búsqueda del aumento y permanencia del prestigio de su linaje, fundó con su caudal un mayorazgo bajo el patronato de la Virgen de Loreto: “poniendo por condición que el heredero debía usar requisito *sine qua non*, después de su patronímico,

³⁴⁹ Amerlinck, *Los conventos de monjas*, 38-48.

³⁵⁰ Amerlinck, *Los conventos de monjas*, 46.

³⁵¹ Amerlinck, *Los conventos de monjas*, 47.

³⁵² Lambarri de la Canal, *Causa de infidencia del coronel...*, 76.

el de ‘María Loreto de la Canal’. Esta fundación contribuyó a que se siguiera asociando el cuidado de la imagen y la capilla a las nuevas generaciones. Según Erika González, la capilla “se ha considerado como un espacio perteneciente a la familia De la Canal”.³⁵³

El templo fue remodelado en 1857 por el padre Miguel Frías, quien mandó sustituir los retablos de madera dorada por altares neoclásicos, pero la capilla de Loreto había sido remodelada ya en 1834. Tanto el altar mayor como los nichos donde se encontraban las esculturas de los patronos fueron sustituidos por otros de estilo neoclásico. A decir de la ornamentación del pórtico que da acceso a la capilla, cuya fachada está constituida por grandes columnas salomónicas pareadas en cuyo arco de medio punto se encuentra la leyenda: “Esta es la casa en la cual el hijo de Dios se hizo hombre”, el interior original debió poseer una riqueza excepcional.

3. LOS CAPITANES DEL SEPTENTRIÓN

Desde finales del siglo XVI, la necesidad de unir a la Ciudad de México con otras ciudades, pueblos y rancherías distantes constituyó una de las grandes proezas de la colonización del norte novohispano. Es por ello que la circulación de diversos bienes fueron acompañados por la migración de frailes, soldados y pobladores con el fin de instalarse en las vasta tierras septentrionales. El descubrimiento de diversas vetas de oro y plata a lo largo de lo que hasta hoy se conoce como “Camino Real de Tierra Adentro”, fue parte de una extensa articulación de diversas actividades comerciales alrededor de las minas como las explotadas en San Luis Potosí y Zacatecas. De esta forma, alrededor de un real de minas, se asentarían poblados que requerirían de una infraestructura económica y social determinada:

La explotación de estas vetas atraería a un número importante de individuos que estarían ligados, directa o indirectamente, a esta actividad dado que, además de los trabajadores, capataces y administradores de la mina, el desarrollo en gran escala de esta actividad traería consigo un acelerado crecimiento de otras ramas que, por un buen periodo, tendría como

³⁵³ Erika Brennda González León , *La colección de arte de la congregación de San Feipe Neri en San Miguel el Grande*. (México.UNAM. Tesis de doctorado en Historia del Arte,2019), 48.

objetivo casi exclusivo proveer de alimentos, ganado, forrajes y otros materiales a la empresa minera.³⁵⁴

La población española estuvo interesada en la colonización y explotación de lo que significaría a futuro redituables ingresos. Debido a la actividad minera surgieron diversos asentamientos: “Las ciudades de Guanajuato, Zacatecas, Chihuahua, Durango, San Sebastián, Santa Bárbara, Fresnillo, Nieves, Sombrerete y San Martín, entre otras, tuvieron su origen de manera directa de la minería”.³⁵⁵ Alrededor de la explotación de los metales se desarrollarían, además, otras actividades económicas como la agricultura, los obrajes de textiles, la ganadería y la silvicultura, entre otras. Finalmente, cabe mencionar que en el norte las explotaciones agrícolas estaban organizadas en haciendas, ranchos medianos y latifundios todos ellos, desde luego, en manos de españoles y sus descendientes.³⁵⁶

Durante el transcurso de los siglos XVII y XVIII, la minería causaría un fenómeno económico importante, la acumulación de los metales preciosos, en especial la plata, provocó el desarrollo de un excedente, es decir, de un capital que requeriría de otras formas más refinadas de comerciar. Así surgieron los mercaderes de la plata cuya función principal era el préstamo de grandes sumas de dinero que llegaron a solicitar todo tipo de comerciantes, religiosos e incluso virreyes: “La habilitación de la minería y el control de los metales acrecentaron los recursos y el poder político de los tratantes de plata, en detrimento de la autoridad formal de la monarquía y de los ingresos del real erario. Las autoridades reales eran conscientes de esta situación, pero sabían que el funcionamiento de la economía virreinal, así como ciertas funciones administrativas y de gobierno, dependía de dichos mercaderes”.³⁵⁷

Los personajes que a continuación describiremos tuvieron parte importante en el desarrollo económico del bajío y el norte de México. Mediante múltiples actividades en las que

³⁵⁴ Rubén Ibarra Contreras, “Evolución de las relaciones de producción en la minería de la Nueva España”, (Tesis de Licenciatura en Economía, México, UNAM, 1985), 100.

³⁵⁵ Ibarra Contreras, “Evolución de las relaciones de producción”, 100.

³⁵⁶ Ibarra Contreras, “Evolución de las relaciones de producción”, 102.

³⁵⁷ Guillermina del Valle Pavón “Bases del poder de los mercaderes de plata de la Ciudad de México. Redes, control del Consulado y de la Casa de Moneda a finales del siglo XVII”, *Anuario de Estudios Americanos* 68: 2 (2011), 591.

participaron, como la explotación de productos de sus ranchos, el comercio y el desarrollo minero en el que éstos se relacionaron, permitió la acumulación de riqueza que patrocinó la construcción de los templos de sus pueblos y con ello, ganaron los privilegios de muchos otros donantes, es decir, el enterrarse en el lugar más privilegiado de sus templos por ellos financiados. Asimismo, también patrocinarían otro tipo de obras como la consolidación de capellanías e incluso obras públicas.

3.1 Escultura orante del capitán Manuel González (†15 de octubre de 1750), templo de San Mateo Apóstol, Huichapan, Hidalgo

En el presbiterio del templo de San Mateo Apóstol de Huichapan, Hidalgo, se encuentra la escultura arrodillada y en postura orante del capitán Manuel González. Está dispuesta sobre un nicho sencillo, sobre el lado del Evangelio, formado por un arco simulando una concha. Mira hacia el altar mayor, constituido por un retablo de estilo neoclásico con el que fue reemplazado su programa original. La pieza, de factura popular, se labró en piedra; fue cubierta por una capa de estuco y posteriormente policromada.³⁵⁸ Actualmente la pieza está pintada con pigmentos industriales que han alterado la apariencia que pudo tener originalmente.

El bulto, tallado en su parte delantera, representa a un personaje masculino maduro, de cabello largo negro. El rostro es muy plano, seguramente por las limitaciones impuestas por el material. Las manos, en actitud orante, casi rozándose los dedos, se notan muy toscamente labradas, incluso puede observarse en ellas los rastros del cincel o la escofia. El personaje va ataviado con una chupa de color rojo y una casaca de color azul intenso, propia de su rango militar en el siglo XVIII. En su brazo izquierdo, casi imperceptible, se puede notar un

³⁵⁸ No tenemos la certeza sobre el material pétreo de que se trata, sin embargo, se puede constatar que es un material con una superficie poco vesicular y compacta. En el *Inventario físico de los recursos minerales de la carta de Huichapan* se constata que Huichapan cuenta con importante afloramientos de rocas de origen volcánicos, destacando los yacimientos de riolitas y, en especial, de tobas volcánicas. Es probable que este material, por sus características idóneas para elaborar esculturas, se hubiera usado para elaborar la efigie de Manuel González. Sin embargo, una confirmación de un análisis petrográfico sería necesaria para afirmar o desmentir mi conjetura. Martín Gómez Anguiano, *et. al.*, *Inventario Físico de los Recursos Minerales de la Carta Huichapan F14-C78* (México: Servicio Geológico Mexicano, 2012), 14.

tricornio que seguramente hacía complemento con la vestimenta de don Manuel González. El bulto mide 1.19 cm de alto por 72 cm de ancho (figs. 74 y 75).

En cuanto a la indumentaria del personaje, gracias al inventario de bienes hecho por sus albaceas, sabemos que la escultura está vestida con una casaca de militar que correspondía a la vestimenta real. En la descripción del inventario de la ropa, figura: “Item por una casaca de militar, de paño azul, de primera, guarnecida de plata, forrada en sergi rosado, picado el paño, apreciada en veinte cinco pesos”.³⁵⁹ A pesar de la alteración de la policromía de la escultura, parece que los colores originales han sido respetados. Podemos comparar la indumentaria del capitán con la que presenta en su cuadro mortuorio el conde de Sierra Gorda, José de Escandón y Helguera. Este también presenta una casaca de color azul con vivos rojos; tal como se encuentra en la escultura del donante de Huichapan (figs.76 y 77).

Los primeros datos que conocemos del personaje están en la placa que acompañan a la escultura que dice así:

Statua del capitan de infanteria española dn Manuel Gonzalez, originario y vezino que fue de este pueblo de Guichapam: quien falleció en el a 15 de octubre del año de 1750. Y ordenó en su testamento el que se fabricara y se fabricó de su caudal esta iglesia, el calvario, la escuela, la alberca y la pila de la plaza, la pressa y capillas del cementerio: aplicando lo demas de su caudal a otras obras pias.nuestro señor tenga su alma en terno descanso .

Eugenio Noriega dio a conocer esta pieza hacia 1966. En palabras del mismo autor, dice agrega un ejemplar más de lo que califica como “la no extensa lista de estatuas orantes” que conceptualiza como monumentos sepulcrales: “Corresponde aquélla al grupo de estatuas orantes usuales en Nueva España, para perpetuar la memoria de un bienhechor, de un patrono

³⁵⁹ Inventario y aprecio de bienes del capitán Manuel González, en Jesús Mendoza Muñoz y Eduardo Espíndola Alvarado, *Testamento del capitán Manuel González, benefactor de Huichapan. Antología Documental* (México: Fomento Histórico y Cultural de Cadereyta, 2005), 46. Existe en el inventario la mención de otro tipo de indumentaria militar que consistía en una casaca de “paño blanquizco” valuado en ocho pesos.



Fig.74. Efigie de el capitán Manuel González. Presbiterio del templo de Santiago Apóstol; Huichapan, Hidalgo. Foto: Alejandro Vega.



Fig.75. Detalle de la efigie de el capitán Manuel González. Siglo XVIII. Presbiterio del templo de Santiago Apóstol; Huichapan, Hidalgo. Foto: Alejandro Vega.



Fig.76. Retrato mortuario de José de Escandón. Andrés de Islas, 1770. Museo regional de Querétaro-INAH. Foto: Alejandro Vega.



Fig.77. Epitafio en honor a Manuel González. Siglo XVIII. Presbiterio del templo de Santiago Apóstol; Huichapan, Hidalgo. Foto: Alejandro Vega.

o fundador de un templo o convento”.³⁶⁰ El autor aclara que tuvo conocimiento de este bulto al consultar el Catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo fechado en 1940.

3.1.1 Algunos datos de la vida y obra del capitán Manuel González

Don Manuel González hizo su disposición testamentaria el primero de septiembre de 1750. En esta especifica que era soltero y que no dejó descendencia. Jesús Mendoza Muñoz y Eduardo Espínsola, quienes publicaron la transcripción del testamento, señalan que “en el testamento, los datos sobre el testador son muy parcos, como se ve en el preámbulo o exposición definitiva del documento notarial, sin darnos razón de los nombres de sus padres o alguna otra pista genealógica, sólo diciendo que fue originario del citado pueblo de Huichapan, en cuya iglesia fue finalmente sepultado”.³⁶¹ Entre otros datos, se sabe que era poseedor de varias haciendas de la región como el del Astillero, Tasdó y Bají. El producto de las ventas de estos inmuebles y de lo que contenían fue utilizado para instituir capellanías y algunas otras obras pías.³⁶²

En su testamento, don Manuel González no dispone por propia cuenta en dónde quiere ser enterrado. Como sabemos, esto era usual en los testadores que, como signo de humildad, dejaban a su albacea la elección del lugar de la sepultura. Tampoco aparece ninguna cláusula referente a la fabricación de la escultura de don Manuel González, ni se han encontrado datos de quien la mandó esculpir o del escultor encargado de ello. Lo que si menciona, como parte de su rito funerario, es que era su deseo que se le colocara un hábito de San Francisco:

Primeramente encomiendo mi alma a Dios Nuestro Señor, que la crió y redimió con el precio infinito de su sangre, y el cuerpo a la tierra, de que fue formado, y ordeno a mis albaceas que el día que Dios Nuestro Señor fuere su santísima voluntad sacarme de esta presente vida, sea mi cuerpo amortajado con el habito de Nuestro Santo Padre Señor San Francisco, como hermano de la Tercera Orden de Penitencia que soy por dicha, y sepultado en la parte y lugar

³⁶⁰ Eugenio Noriega Robles, “La estatua orante de don Manuel González de León, en la iglesia parroquial de Huichapan, Hidalgo”, *Anales del Instituto de Investigaciones X:35* (1966), 33. Agradezco de manera muy especial al doctor Oscar Flores el haberme facilitado este texto.

³⁶¹ Mendoza Muñoz y Espíndola Alvarado, *Testamento del capitán Manuel González*, 10.

³⁶² Mendoza Muñoz y Espíndola Alvarado, *Testamento del capitán Manuel González*, 11.

que a mis albaceas pareciere, a cuya disposición y voluntad lo dejo, pagando los derechos parroquiales de mis bienes o caudal, cuyo funeral se entienda con moderada pompa; declaro para que conste.³⁶³

Gracias a la investigación de los transcritores de este texto en el archivo parroquial de Huichapan, se sabe que se tomó la decisión de enterrar a don Manuel González en la parroquia del mismo lugar: “En diez y siete días del mes de octubre de mil setecientos y cincuenta años se dio sepultar eclesiástica en esta parroquia, recibidos los santos sacramentos, a don Manuel González, síndico de esta parroquia”.³⁶⁴

Entre otras disposiciones del finado, se encontraba la ayuda a diversas cofradías instituidas en su pueblo, como por ejemplo a la de Nuestra Señora de los Dolores, la de San José y la de Nuestra Señora del Rosario, a las cuales asignó quinientos pesos. A otras cofradías donó mil pesos, como fueron la de Ánimas y la del Divinísimo Señor Sacramentado. Llama la atención que hiciera una diferencia en el monto de los legados, dependiendo de si se trataba de cofradías instituidas para españoles o para indios. A estas últimas les asignó una cantidad de doscientos pesos. Otra disposición de don Manuel González, muy destacable, fue su colaboración monetaria para la construcción del templo de San Fernando de la Ciudad de México. Reproducimos las cláusulas al respecto: “*Item*, declaro y es mi voluntad quede mis bienes se entreguen quinientos pesos al síndico del convento de San Fernando de la Ciudad de México, para su fábrica; que declaro para que conste”.³⁶⁵ No se trata de una cantidad considerable, en comparación con las donaciones que realizó dentro de su mismo pueblo, pero de cualquier manera le permitía sumar prestigio ante la orden y los vecinos de la capital.

En su pueblo, donó la cantidad de mil trescientos pesos para la construcción del retablo principal de la capilla de la tercera orden, a la que don Manuel pertenecía. También encomendó que se labrara un crucifijo de marfil y otro retablo pequeño para la sacristía.³⁶⁶

³⁶³ Mendoza Muñoz y Espíndola Alvarado, *Testamento del capitán Manuel González*, 20. Los autores de la presente transcripción, encontraron originalmente este texto en el Archivo General de la Nación con la siguiente clasificación: AGN, Consolidación, vol. 24, exp. 1, 3 de septiembre de 1750, fs. 4-11.

³⁶⁴ Mendoza Muñoz y Espíndola Alvarado, *Testamento del capitán Manuel González*, 20, nota 8.

³⁶⁵ Mendoza Muñoz y Espíndola Alvarado, *Testamento del capitán Manuel González*, 25.

³⁶⁶ *Cfr.* Mendoza Muñoz y Espíndola Alvarado, *Testamento del capitán Manuel González*, 25.

Así mismo, dispuso doce mil pesos para que se terminara de construir el crucero de la parroquia de Santiago Apóstol, así como ocho mil pesos para la construcción del retablo principal de la misma parroquia.³⁶⁷

Como bien sabemos, aparte de destinar cantidades de dinero para obras piadosas que aseguraran la salvación de su alma, fue también un recurso común la institución de capellanías. Don Manuel González señaló en su testamento que tenía fundada ya una capellanía cuyo pago se costearía con los réditos obtenidos de una de sus haciendas: “*Item*, declaro que tengo fundada una capellanía con tres mil pesos de principal sobre la hacienda del Astillero, cuya renta apliqué al Bachiller Luis Antonio Zúñiga”.³⁶⁸ Finalmente, pide lo siguiente: “*Item*, declaro que es mi voluntad que se pague dos mil misas, a la pitanza ordinaria, donde tuvieren por bien mis albaceas, por mí y por todas aquellas personas a quienes fuere obligado, según el orden de justicia y caridad; lo declaro para que conste”.³⁶⁹

3.2 Escultura de Nicolás Fernando de Torres († 1732). Templo del Carmen, San Luis Potosí

En el Carmelo de la ciudad de San Luis Potosí existió alguna vez la escultura de Nicolás Fernando de Torres (fig.78). La obra ya no se conserva, pero nos han llegado noticias sobre la vida del benefactor y sus comitentes, así como un lienzo, hoy en el Museo del Virreinato de San Luis Potosí, donde se representa al benefactor junto con su esposa, Gertrudis Teresa Maldonado (fig.79). El cuadro muestra a la pareja de esposos en actitud de oración. A don Nicolás Fernando de Torres se le retrató con una casaca de color azul oscuro, las enormes bocamangas muestran vivos de color rojo con motivos fitomorfos bordados que dejan ver los puños con encajes de su camisa. Una característica llamativa de este cuadro es ver a don Nicolás, con el largo cabello suelto, mirando al espectador y no dirigiendo su vista, como se acostumbra para un donante, hacia alguna representación sagrada. En cambio, a doña Gertrudis Teresa Maldonado se le representó en actitud de éxtasis. Sus ojos miran hacia lo alto y a la vez

³⁶⁷ Cfr. Mendoza Muñoz y Espíndola Alvarado, *Testamento del capitán Manuel González*, 27.

³⁶⁸ Mendoza Muñoz y Espíndola Alvarado, *Testamento del capitán Manuel González*, 29.

³⁶⁹ Mendoza Muñoz y Espíndola Alvarado, *Testamento del capitán Manuel González*, 29.



Fig.78. Fachada de el templo de El Carmen; San Luis Potosí. Foto: Jorge Armendariz.



Fig.79. Retrato de Nicolás Fernando de Torres y Gertrudis Maldonado. Siglo XVIII. Templo de El Carmen; San Luis Potosí. Foto: Mónica Pulido Echeveste.

su cuello se carga ligeramente hacia la izquierda. Se le retrató con un lujoso vestido blanco con motivos fitomorfos visibles en la pechera y en la falda. Porta en sus manos unos anillos y en su muñecas pulseras de perlas. Su cuello muestra un collar con algún elemento dorado. De sus oídos cuelgan aretes, aparentemente perlas, en forma de gotas de agua. Sobre el par de figuras se puede ver una inscripción que dice: *Sortili Sunt Animam Bonam*. Alfonso Morales supone que la escultura pudo perderse a principios del siglo XX, durante un periodo en que el Carmen fue ocupado por clérigos seculares (1859-1923), aunque para 1898 parece que aún se mantenía en su lugar, pues el obispo del Potosí, don Ignacio Montes de Oca, se refirió desde el púlpito a la memoria del fundador, “cuya Efigie y seplucro teneís a la vista”.³⁷⁰

Nicolás Fernando de Torres era originario de Sevilla, donde fue bautizado por sus padres Fernando de Torres y de la Paz y María Teresa Manuela de Torres y Vilches, el 5 de octubre de 1671. Fue el cuarto entre diez hermanos, el segundo entre los varones.³⁷¹ Es probable que su lugar como hijo “segundón” lo haya llevado a buscar fortuna en Nueva España aún muy joven. Para noviembre de 1691 estaba ya avecindado en San Luis Potosí. Se le registra en un documento entre los diputados y consultores de la minería participando en la explotación de un tajo en el cerro de San Pedro. Según Alfonso Martínez, quien ha seguido su rastro en una breve biografía, abandonó la minería en favor del comercio y durante los siguientes años se hizo de fama y buen nombre ocupando cargos como diputado y mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento, del Rosario y de las Benditas Ánimas. Para 1697, había logrado el título de capitán.³⁷²

En 1700, contrajo matrimonio con Gertrudis Teresa Maldonado, hija del sargento mayor don Antonio Maldonado Zapata. Aunque el mismo Nicolás insistió en que los bienes que había recibido como dote eran de “poca monta”, Alfonso Martínez señala que la muerte de su suegro, de quien fue declarado albacea –y cuyo testamento nunca resolvió– le permitió hacerse subrepticamente de las haciendas de Pozo y Peotillos que fueron claves para su

³⁷⁰ Alfonso Martínez Rosales, “El fundador del Carmen de San Luis Potosí, 1671-1732”, *Historia mexicana* XXXV: 3 (1986), 440.

³⁷¹ Martínez Rosales, “El fundador del Carmen...”, 390-391.

³⁷² Martínez Rosales, “El fundador del Carmen...”, 394-396.

enriquecimiento. Por un lado, hizo fortuna comerciando con el real de la plata capitalizada, pero también con la ganadería, el remate de las reales alcabalas de San Luis Potosí y los diezmos del real de San Matías de Sierra de Pinos y, más tarde, con el comercio de géneros de ultramar. Dado que no tuvo descendencia, llamó a su lado a dos de sus hermanos menores, Juan Eusebio, en 1704, y Teresa Josefa, en 1729. Pero aunque favoreció tanto a sus sobrinos como a un buen número de niños expósitos, la gran fortuna que amasó la invirtió en una serie de obras pías que aseguraran su bienestar espiritual y el de su esposa Gertrudis.³⁷³

Además de ocupar los puestos de mayordomo de la archicofradía del Santísimo Sacramento y de la Virgen del Rosario y mayordomo del santuario de Guadalupe, fue sobrestante de la fábrica de la nueva iglesia parroquial de San Luis Potosí.³⁷⁴ Ahí, a cambio de correr con los gastos de “un altar en la tercera capilla de sus naves que se halla a la mano siniestra entrando por la puerta principal, con el título y advocación de los Cinco Señores”, a cambio de que

se le hiciese donación remuneratoria de ella en que labrase bóveda subterránea para su sepulcro, el de su esposa doña Gertrudis Maldonado Zapata [...] y sus sucesores de entreambos de una y otra línea; en cuya lápida había de ponerse inscripción de las personas a quien toca para su perpetuidad; que con efecto se ejecutó en conformidad de ser racional la condición susodicha, y muy regular en todas las parroquias, e iglesias seculares y regulares el donar a los erectores de altares, sepulcro.³⁷⁵

Estas generosas obras pías debían equilibrar la balanza de su fama, amenazada por continuos conflictos legales que marcaron su vida: por un lado, los pleitos de tierras con comunidades de indios, por otro, conflictos con su propia familia, pues su hermano y cuñado llevaron a los tribunales las disputas familiares. Ninguno de los esposos fue sepultado en la parroquia, pues al final de su vida persiguió un bien mayor: el título de fundador. Además de la parroquia, favoreció también a los jesuitas del colegio de San Luis Potosí, al convento de Santa Clara

³⁷³ Martínez Rosales, “El fundador del Carmen...”, 398-411.

³⁷⁴ Martínez Rosales, “El fundador del Carmen...”, 405-412.

³⁷⁵ Citado por Martínez Rosales, “El fundador del Carmen...”, 412-413.

de Querétaro y al convento de franciscanos de San Luis Potosí, a las que se aunaron los legados que dejó antes de morir.³⁷⁶

En 1732, enfermo y radicando en Querétaro, otorgó su testamento. En este dispuso su deseo de ser amortajado con el hábito franciscano, que se le diera sepultura en el Carmen de Querétaro y, si se fundaba convento de la orden en San Luis, fueran trasladados sus restos. Destinó 12 000 pesos a la edificación del Colegio de Niñas Educandas y Virtuosas, o Beaterio de San Nicolás Obispo, una fundación que existía desde al menos 1715 para la educación y cuidado de niñas pobres y huérfanas. El resto de sus bienes los legó a la institución del convento carmelita de San Luis. Si esta fundación no se efectuaba, el colegio de niñas recibiría el remanente.³⁷⁷ Esta disposición partía, por un lado, de la noticia de que Manuel Fernández de Quiroz había hecho ya donación de 25 mil pesos para la nueva fundación y, por el otro, de la cercanía que desarrolló con fray Francisco del Espíritu Santo y fray Nicolás de Jesús María, quienes fueron priores del convento carmelita de Querétaro.

Y es declaración que he de ser patrono y fundador de dicho convento, y que como a tal se me han de aplicar los sufragios de misas y demás socorros espirituales por mi alma, que en las comunidades de dichos religiosos del Carmen acostumbran hacer por sus patronos y fundadores, y por la de la dicha mi esposa, y demás de mi intención, a cuya religiosa conciencia dejo lo que corresponde, y así lo declaro y dispongo para que conste.³⁷⁸

Don Nicolás Fernando de Torres falleció el mismo año de 1732. Sus albaceas demoraron – como era normal e incluso podríamos decir que con eficiencia– algunos años en dar cumplimiento a su voluntad. Por lo que fue hasta 1748 cuando la provincia carmelitana de San Alberto de Nueva España le dio el reconocimiento oficial como patrón y hasta 1749 cuando Felipe V otorgó la licencia necesaria y se inició su edificación. La diligencia con que se llevó la obra se debió en parte a la elección de fray Nicolás de Jesús María como provincial. La comunidad de San Luis Potosí se comprometió a honrar la memoria de su fundador con dos misas rezadas cada mes y una misa cantada y con sermón en el aniversario de su

³⁷⁶ Martínez Rosales, “El fundador del Carmen...”: 414-420.

³⁷⁷ Martínez Rosales, “El fundador del Carmen...”: 425-432.

³⁷⁸ Citado por Martínez Rosales, “El fundador del Carmen...”: 432.

fallecimiento. En palabras del defensor, era “poco lo señalado a un bienhechor tan afecto y caritativo”. En 1764 se celebró la dedicación de la iglesia. Se invitó a licenciado Silvestre Alonso López Portillo, por ser el descendiente vivo más cercano del fundador, por vía de su hermana doña Teresa Josefa de Torres. Dos días después, el viernes 19 de octubre, se recibieron en el templo los restos y se celebraron unas segundas honras fúnebres. Se dispuso la colocación de una “elevada pira” con los restos del fundador, iluminado por “innumerables luces de la más rica cera”. La ocasión solemne se acompañó por el toque de campanas de todas las iglesias del real.³⁷⁹

En el compendio de documentos llamado *Colección de Documentos para la Historia de San Luis Potosí*, recopilado por Primo Feliciano Velázquez en 1898, encontramos una serie de datos acerca de las honras así como de la escultura del fundador.³⁸⁰ Estos datos se encuentran dentro de esta colección de documentos bajo el título de *Libro de la fundación, progresos y estado de este convento de carmelitas descalzos de esta ciudad de San Luis Potosí*, fechado en el año de 1786. La crónica prosigue con el traslado de los huesos de los fundadores de este convento:

Ya dijimos al principio como en la cláusula primera de su testamento, dejó dicho el caballero ordenado, que luego que se concluyese la fundación de este convento e iglesia fuese a ella trasladados sus huesos como verdadero patrón y fundador de ella, por eso en cumplimiento de esta cláusula, pocos días antes de esa solemne dedicación se trajeron los huesos de ese insigne caballero, junto con los de su esposa doña del sepulcro en que descansaban en nuestro convento de Querétaro a esta iglesia del Carmen de San Luis, en donde la debida gratitud de nuestros prelados, dispuso hacerles las más solemnes exequias, para las que se dedicó el día 19 de octubre del mismo año del 64.³⁸¹

³⁷⁹ Martínez Rosales, “El fundador del Carmen...”, 433-441.

³⁸⁰ *Colección de Documentos para la Historia de San Luis Potosí*. Primo Feliciano Velázquez, comp. (México: San Luis Potosí, 1888).

³⁸¹ *Colección de Documentos para la Historia*, 286.

Más adelante el cronista nos menciona el lugar en donde fueron dispuestos estos restos durante las segundas exequias de los personajes:

y mientras se cantó un solemnísimos responso, tomaron en sus manos nuestros reverendísimos padres definidores con nuestro muy reverendo padre provincial el arca que encerraba los huesos de nuestro insigne fundador don Nicolás Fernando de Torres y los de su señora esposa doña Gertrudis Maldonado y Zapata, y la metieron en la bóveda destinada para ello en el presbiterio, al lado del Evangelio, en donde permanecieron hasta el 29 de diciembre del año de 1784 en que siendo yo fray José de Santo Domingo prior de este convento de San Luis, los trasladé a mejor sitio.³⁸²

Finalmente, el cronista nos relata el lugar definitivo de reposo de los restos de los fundadores con una mención a la escultura orante que se había de disponer. Este apartado del texto titulado *Colocase el cuerpo de nuestro fundador en mejor sitio*, contiene una serie de datos interesantes. Entre ellos, se describe en qué sitio se dispusieron los restos, la existencia de una escultura orante, el contenido del epitafio, el nombre del religioso que mandó poner la escultura y una serie de sonetos puestos en el nicho de la escultura:

saqué sus respetables huesos y los de la señora su esposa, de la bóveda del lado del Evangelio, en donde yacían desde la dedicación de esta iglesia, y en donde por la humedad del terreno estaban a peligro de deshacerse y me resolví colocarlos en lugar más decente y seguro. *Para eso mandé abrir en la pared del presbiterio, al lado del Evangelio, dos varas elevado del pavimento al pie de una repisa de piedra sobre cuya planicie en un fingido cojín estaba de rodillas una estatua de nuestro fundador, mandada hacer y puesta allí por fray Juan de Jesús María y José; un proporcionado nicho capaz de recibir el cajón en que estaban los dos referidos cuerpos desarmados, pero bien acomodados; y metido en el nicho el referido cajón, se cubrió y aseguró con mezcla el día 29 de diciembre de 1784.*³⁸³

³⁸² Colección de Documentos para la Historia, 287.

³⁸³ Colección de Documentos para la Historia, 295. Las cursivas son mías.

La escultura del orante fue, por lo tanto, dispuesta en 1764, es decir, 32 años después del fallecimiento del personaje.³⁸⁴ En este caso, no se habla de un sepulcro suntuoso, sino de un nicho sencillo, con un epitafio y un par de sonetos. Otro aspecto importante a notar es que el cronista no habla de efigie, como en otros ejemplos, sino simplemente de estatua. Primo Feliciano nos describe el caso del fundador del convento del Carmen de San Luis Potosí, Nicolás Fernando de Torres, mencionando simplemente la existencia de la escultura funeraria del personaje que estaba de rodillas y del fraile que la mandó colocar. Toussaint escribe sobre ello lo siguiente:

En el templo del Carmen, de San Luis Potosí, existió la estatua funeraria de su fundador, don Nicolás Fernando de Torres, mandada erigir sobre su tumba el 29 de diciembre de 1784 por el prior fray Juan de Jesús María y José, el cual “mando abrir en la pared del presbiterio al lado del Evangelio, dos varas elevado del pavimento, al pie de una repisa de piedra sobre cuya planicie en un fingido cojín estriba de rodillas una estatua de nuestro fundador, mandada hacer y puesta allí por fray Juan de Jesús María y José. Actualmente se conserva el epitafio latino, ordenado por fray José de santo Domingo y en sustitución de la estatua una pintura que representa al fundador y a su esposa doña Gertrudis Maldonado Zapata.”³⁸⁵

4. UN OBISPO ILUSTRADO

Desde el primero tercio del siglo XVII, las catedrales se convirtieron en las grandes protagonistas de las ciudades novohispanas. Poco a poco, el clero secular y los descendientes de los conquistadores y nuevos pobladores desplazaron en un “segundo proyecto de vida novohispano” a los indios y sus evangelizadores del clero regular.³⁸⁶ Las grandes extensiones de las diócesis se fueron ajustando entre el siglo XVI y el XVII. En el siglo XVI, la

³⁸⁴ En el testamento de este personaje que se encuentra en esta misma colección de documentos, no se menciona que se debiera poner escultura alguna. *Cfr. Colección de Documentos para la Historia*, 129.

³⁸⁵ Citado por Toussaint, “La escultura funeraria en la Nueva España”: 48-49. El autor cita este texto como Crónica de fray José de Santo Domingo, en mi búsqueda del mismo documento encontré que en realidad el texto se intitula *Libro de la fundación y estado de este convento de carmelitas descalzos de esta ciudad de San Luis Potosí*.

³⁸⁶ Jorge Alberto Manrique, “Las catedrales”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo III (México: UNAM-IIE, 2001), 273ss.

arquidiócesis de México cubría 95,000 km², la de Puebla contaba con 85,000 km² y la de Oaxaca 120,000 km². Por otro lado, las diócesis de Guadalajara y Michoacán contaban con una extensión de 120,000 km², respectivamente.³⁸⁷ Tales extensiones representaron un reto para los propios obispos. Para gobernar, era esencial enterarse y cubrir las necesidades espirituales e incluso materiales de su feligresía, por lo que las visitas pastorales constituyeron una de las responsabilidades fundamentales de su ministerio.

A este respecto, contamos con numerosos y bien fundados testimonios y en ocasiones con detalladas relaciones de visita pastorales que podían durar varios meses y que rayaban en lo heroico. Estas daban a los prelados la oportunidad de controlar al clero parroquial y de encontrarse personalmente con sus súbditos [...]. Era más difícil para los obispos llegar a los indígenas. El hábitat de estos seguía siendo disperso, a pesar de las tentativas de congregarlos en pueblos.³⁸⁸

En anteriores líneas ya hemos hablado de algunos prelados importantes, como por ejemplo Manuel Fernández de Santa Cruz, quien además de hacer diversas visitas pastorales fue promotor de la construcción de algunos edificios religiosos, como lo fue el convento de Santa Mónica en Puebla. Así mismo, hemos hablado del obispo Escobar y Llamas, quien promovió la edificación del templo de la Santísima Trinidad, además de fungir como virrey interino de la Nueva España.³⁸⁹ Como ya hemos visto, a ambos prelados se les fabricó una efigie funeraria.

Los obispos fueron unos de los principales patrocinadores de la construcción de edificios religiosos, e incluso de obras públicas que financiaban con la generosa cuarta episcopal. Así mismo, fueron promotores del arte, por lo que algunos pintores se desempeñaron como pintores de cámara de los prelados. Quizá el ejemplo más contundente se encuentra en la figura del obispo Juan de Palafox y Mendoza. El prelado destacó por sus numerosos encargos

³⁸⁷ Solo hasta el siglo XVIII las diócesis se transformaron significativamente por la fundación de nuevos obispados. Jean Pierre Berthe "Las relaciones *Ad Limina* de los obispos de la Nueva España", *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 71: XVIII (1997), 45.

³⁸⁸ Berthe, "Las relaciones *Ad Limina* de los obispos de la Nueva España", 46.

³⁸⁹ Francisco J, Casado Arboniés, "Estudiantes de Alcalá: Obispos y arzobispos-Virreyes de la Nueva España", *Estudios de Historia Social y Económica de América* 16-17 (1998), 50. Palafox y Mendoza ocupó el cargo de Virrey por seis meses, de junio a noviembre de 1642.

a diversos artistas y arquitectos angelopolitanos. Nos dice Montserrat Galí al respecto: “Con el nombramiento de Juan de Palafox y Mendoza a la mitra de Puebla de los Ángeles se abre una nueva etapa en la vida de nuestro personaje. Sus relaciones de patrocinio y mecenazgo tendrán otro carácter ya que no se trata de ensalzar su linaje sino emprender obras que trascienden lo personal y representa a la Iglesia y la Monarquía”.³⁹⁰

Los prelados fueron también promotores de otras órdenes religiosas. Por ejemplo, el obispo Diego Romano “impulsó el establecimiento de los frailes carmelitas en su diócesis (Puebla, 1586; Atlixco, 1589) y fue durante su gestión que tuvo lugar en Puebla la fundación de un convento de monjas carmelitas descalzas en 1604”.³⁹¹ Fray Antonio Alcalde, el llamado “fraile de la clavera”, de quien hablaremos a continuación, forma parte de estos destacados prelados que se caracterizaron por su celo en ejercer su ministerio. En su actuación, en ambas mitras, la de Yucatán y Guadalajara, se subraya su preocupación por los más pobres, por la creación de hospitales, por la donación de fuertes sumas de dinero a obras públicas y religiosas. El patrocinio para construcciones como el Santuario de Guadalupe o el panteón de Belén destacaron la gestión de este religioso. El hoy llamado “siervo de Dios” también mereció la creación de su efigie funeraria. De esta forma, podemos rápidamente resumir que la acción de los obispos en la Nueva España, representó un impacto social y cultural en su tiempo muy destacado. Los obispos actúan como visitantes, como pastores de su feligresía, como donantes de obras públicas y religiosas, como promotores de las artes; así mismo, fungen como virreyes o como jueces de residencia de otros virreyes.

³⁹⁰ La estudiosa menciona que la obra de Palafox fue basta en cuanto a la construcción de diversas fundaciones. Destaca entre ellas la culminación de la catedral angelopolitana y otras cincuenta obras más, como “la parroquia de San Pedro Cholula, la iglesia de Xonaca, el santuario de San Miguel del Milagro [...], también se cuentan varios colegios, entre ellos el Tridentino de San Pedro, así como algunos retablos en iglesias y conventos de la ciudad que entrarían bajo su acción de patrocinio y que sólo conocemos por documentos”. Menciona la estudiosa la relación que tuvo Palafox con artistas de gran talla como Pedro García Ferrer, Juan Gómez de Trasmonte, Agustín Ferrer de Solís, Lucas Méndez y Cristóbal de Melgarejo, principales artífices del retablo de los reyes de la catedral poblana. Montserrat Galí Boadella, “Juan de Palafox y el arte. Pintores, arquitectos y otros artífices al servicio de Juan de Palafox” en: *Palafox: Iglesia, cultura y estado en el siglo XVII* (Navarra: Universidad de Navarra, 2001), 369-370.

³⁹¹ Berthe “ Las relaciones *Ad Limina* de los obispos de la Nueva España”, 47.

4.1 Escultura de fray Antonio Alcalde (†7 de agosto de 1792). Museo Regional de Guadalajara

En el Museo Regional de Guadalajara se expone la escultura de bulto que representa a fray Antonio Alcalde. La obra proviene del Santuario de la Virgen de Guadalupe de Guadalajara, que fue iniciado en 1777 y dedicado en 1781 gracias a la promoción y donaciones del obispo. La figura representa al personaje hincado y en postura orante, no sólo por la postura de las manos, sino porque también observamos en su rostro los labios entreabiertos, como si se le hubiera interrumpido e inmortalizado en el momento de pronunciar sus oraciones. Esta característica diferencia notablemente a esta pieza de los otros orantes que he registrado, los cuales muestran un rostro completamente hierático. El rostro es la parte mejor conservada de la figura. El encarnado es lustroso, con un ligero sonrojamiento, y presenta ojos pintados. No hay aplicaciones de postizos como cabello, pestañas o dientes de marfil, pero es notoria la intención de representar los rasgos individualizados de un hombre mayor, con profundas arrugas en las mejillas, la barba partida, el cabello tonsurado y las cejas entrecanas.

La escultura se encuentra en un estado de conservación regular. Son visibles desprendimientos importantes en la policromía, las manos se encuentran notoriamente deterioradas y hay ataque de polilla en la base del almohadón. El trabajo de las vestiduras es austero pero detallado: la sotana blanca, con labores a punta de pincel de color negro en los puños y el borde inferior, capa y muceta negra con embotonadura que muestra rastros de policromía en color rojo, como correspondía al uso de botones de seda. La pieza, por la observación hecha sobre ella de manera superficial, creo que al menos está conformada por cinco partes. La cabeza se trabajó aparte; mientras que el bulto y los brazos también se trabajaron independientemente; pues encontré en estas zonas rastros de posibles uniones. Así mismo, la efigie descansa sobre un sencillo almohadón pintado de un color ocre rojizo. La pieza está fechada hacia fines del siglo XVIII. Mide, aproximadamente, 1.53cm de alto, de la cabeza al almohadón donde la figura reposa, por 1.20 de ancho, de codo a codo (figs. 80 y 81).

Manuel Toussaint menciona brevemente a este efigie en su artículo dedicado a la escultura funeraria. El autor la agrupa dentro de la lista de esculturas desaparecidas, pues no pudo

constatar su existencia, aunque no descarta la posibilidad de que hubiera sido resguardada en “el antiguo seminario”. Nos dice Toussaint al respecto: “La de don fray Antonio Alcalde, el famoso fraile de la calavera, se veía en el Santuario de Guadalupe de Guadalajara. Parece que esta ha pasado hoy al museo instalado en el antiguo seminario”.³⁹² Afortunadamente, pude encontrar la pieza en el Museo Regional de Guadalajara.³⁹³

El santuario de Nuestra Señora de Guadalupe fue remodelado para ajustarlo al gusto neoclásico. Se construyó de una sola nave y cuenta con una cúpula de media naranja. Actualmente, la comunidad del santuario, promueve la causa de beatificación del personaje, por lo que en la zona del presbiterio se puede observar un retrato contemporáneo de fray Antonio Alcalde, de pie y ataviado con vestiduras muy semejantes a las de su escultura y que son, además, los colores del hábito de la orden dominica. La pintura, ubicada en el lado del Evangelio, muestra el lugar en donde se hallaba originalmente la escultura, pues en el mismo espacio se encuentra una lápida fúnebre que indica el sitio de entierro de fray Antonio Alcalde (figs. 82 y 83). La inscripción del epitafio, escrita en el original en latín, dice lo siguiente:

Aquel cuyas cenizas descansan aquí en espera de la resurrección. Fue varón eminente en su munificencia (sic). A dios rindió culto. Dio a los enfermos remedio, educación a la niñez y a la juventud, protección a las mujeres desamparadas, techo al pueblo. Fue solícito en su consuelo para todos. El Venerable Prelado Ilustrísimo Señor Don Fray Antonio Alcalde murió el 7 de agosto de 1792.³⁹⁴

4.1.1 Algunos datos sobre la vida y obra de fray Antonio Alcalde

Fray Antonio Alcalde nació el 16 de marzo de 1701, en la villa de Cigales de Valladolid, hijo de José Alcalde. Conocemos algunos datos sobre su vida gracias a la completa biografía que Crescencio Carrillo Ancona escribió de quien fuera apodado “el fraile de la calavera” en el centenario de su fallecimiento. Desde temprana edad, fray Antonio mostró inclinación a la

³⁹² Toussiant, “La escultura funeraria en la Nueva España”, 48.

³⁹³ Agradezco mucho a la Mtra. Montserrat Baéz, del Museo de Arte e Historia de Guanajuato, el haberme notificado de la existencia de la pieza.

³⁹⁴ Traducción del epitafio encontrado en el mismo santuario.



Fig.80. Efigie orante de fray Antonio Alcalde. Museo Regional de Guadalajara. Antes ubicada en el Santuario de Guadalupe; Guadalajara. Foto: Alejandro Vega.



Fig.81. Vista lateral de la efigie de fray Antonio Alcalde. Siglo XVIII. Museo Regional de Guadalajara-INAH. Foto: Alejandro Vega.



Fig.82. Retrato de fray Antonio Alcalde y placa en donde se encuentran los restos del personaje. Probablemente aquí se encontraba la escultura orante del mismo. Presbiterio de el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe; Guadalajara Foto: Alejandro Vega.



Fig.83. Placa con la inscripción funeraria dedicada a fray Antonio Alcalde. Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe; Guadalajara. Foto: Alejandro Vega.

vida religiosa: “A la edad de diecisiete años tomó el hábito de la Sagrada Orden de los Predicadores, en el insigne Convento de San Pablo de Valladolid, y después de sólidos y brillantes en humanidades y ciencias eclesiásticas, y de haberse ordenado sacerdote u graduado de maestro, fue catedrático de Filosofía y Teología por cosa de treinta años”.³⁹⁵ Fue elegido como prior del convento de Zamora y después del de Jesús María Valverde, en cuyo lugar se destacó por su gran ánimo caritativo con los menesterosos.

Teniendo sesenta años, fray Antonio Alcalde fue enviado al continente americano: “Siendo prior del convento de Segovia, en 1761 es nombrado como obispo de Yucatán siendo Papa Clemente XIII”, pues “manteníase como viva en la mente de Carlos III la gran figura del prior de Valverde, cuando a la corte llegó la noticia de la vacante del obispo de Yucatán por muerte del ilustrísimo señor Padilla”. Las bulas correspondientes que nombran a fray Antonio Alcalde como obispo de Yucatán se fechan el día 29 de enero de 1762: “Recibió la consagración en Cartagena de Indias el 8 de mayo del año inmediato de 1763, y encaminándose para esta Península de Yucatán, vino a tomar posesión de su iglesia como su XXVII obispo, el primero de agosto del mismo año”.³⁹⁶ En Yucatán se tiene noticia de su labor como propulsor de la educación, retomando el inmueble que los jesuitas habían dejado por causa de su expulsión; ahí desarrolló las cátedras de teología en el antiguo seminario de San Ildefonso.³⁹⁷ También su labor en favor de los pobres, de las mujeres viudas y por los enfermos fue notable, al donar veinte mil pesos para este destino.

En enero de 1771 dio inicio el IV Concilio Provincial Mexicano, convocado por el arzobispo de México, Francisco Antonio Lorenzana. A este concilio asistió fray Antonio Alcalde y aportó para su desarrollo cuatro mil pesos. En ese mismo año, después de celebrado el concilio, fue nombrado obispo de Guadalajara, dejando la diócesis yucateca en el que habría

³⁹⁵ Crescencio Carrillo Ancona, *El fraile de la Calavera o la centuria de un gran prelado 1792-1892* (México: Imprenta del Diario de Jalisco, 1892), 6.

³⁹⁶ Carrillo Ancona, *El fraile de la Calavera o la centuria*, 6-9.

³⁹⁷ Carrillo Ancona, *El fraile de la Calavera o la centuria*, 14.

durado diez años.³⁹⁸ Ya instalado en el obispado de Guadalajara, su labor altruista fue vasta, repartiendo cuantiosas cantidades de dinero para diversas obras:

Dio para la composición de las calles de la ciudad un mil y treinta pesos fuertes, para las cátedras del colegio seminario diez mil setecientos pesos; para la ayuda a la fábrica del convento dominico cuatro mil pesos; para el Colegio apostólico de Guadalupe y sostenimiento de misioneros a favor de los indios dos mil pesos; para los pobres de Zacatecas y Aguas Calientes en santa visita, quinientos pesos; para los pobres de Villa de Jerez, en circunstancias de gran carestía, mil quinientos pesos.³⁹⁹

La lista de gastos a favor de causas piadosas es muy grande, sin embargo, es destacable su labor como promotor de la urbanización de Guadalajara, así como de una de sus más grandes obras: el Santuario de Guadalupe. “Para engrandecer la ciudad de Guadalajara, haciendo fabricar manzanas enteras de casas, dando con esto ocupación y manutención a numerosos obreros en circunstancias de pública necesidad, y erigiendo al propio tiempo la parroquia respectiva de Guadalupe, empleó la enorme cantidad de doscientos cuarenta mil ochocientos treinta cinco pesos”.⁴⁰⁰

Así mismo, debemos mencionar otra de sus grandes obras: la fundación de la universidad en Guadalajara, cuyo permiso se otorgó por real cédula el 8 de noviembre de 1791. Para llevar a cabo la obra, a pesar de haberse cedido algunos de los inmuebles que poseyeron los jesuitas, el prelado donó sesenta mil pesos. Fray Antonio Alcalde muere el día 7 de agosto de 1792 a los 92 años. Es muy interesante que el autor nos habla de la efigie de este prelado, y la ubique dentro del templo de Santa María de Guadalupe que mandara construir: “Sus venerados restos fueron sepultados en el lado izquierdo del presbiterio del Santuario de Guadalupe, por él erigido, dotado y engrandecido, y allí mismo se levantó sobre el sepulcro la efigie que lo representaba hincado, en actitud de orar, como llevó toda su vida santa”.⁴⁰¹

³⁹⁸ Carrillo Ancona, *El fraile de la Calavera o la centuria*, 19.

³⁹⁹ Ver la lista de gastos en obras pías completa; destaco las más importantes de la lista que el autor proporciona. Carrillo Ancona, *El fraile de la Calavera o la centuria*, 21.

⁴⁰⁰ Carrillo Ancona, *El fraile de la Calavera o la centuria*, 23.

⁴⁰¹ Carrillo Ancona, *El fraile de la Calavera o la centuria*, 33.

CAPITULO III

SUSTITUIR AL CADÁVER. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE UN SEGUNDO CUERPO EN EL IMAGINARIO CULTURAL

Las esculturas orantes de los benefactores novohispanos fueron pensadas como objetos funerarios y así deben ser entendidas y estudiadas. Los rostros y cuerpos de los difuntos que se han plasmado en esculturas, máscaras u otros objetos no fueron creados para la contemplación, si no para una función específica inmersa en el rito y el culto. Su objetivo es la de fungir como un medio de sustitución del cuerpo desaparecido y en descomposición. Sin embargo, las imágenes de los muertos han sido particularmente desdeñadas por la historia del arte. A partir del canon creado en el Renacimiento, la historia del arte como disciplina excluyó de alguna manera “todas aquellas imágenes que tuvieran un carácter artístico incierto”.⁴⁰² Como afirma Hans Belting, “el dominio de la imagen de los muertos en la cultura occidental cayó completamente bajo la sombra del discurso del arte, por lo cual en todas partes en la literatura de la investigación se encuentra uno con material sepultado”.⁴⁰³

En efecto, estas efigies concebidas como elementos funerarios han sido descartadas o marginadas al tener funciones distintas a la contemplación, pues su forma externa no se comprometió a tener un logro estético en sí mismo. Este tipo de objetos son conmemorativos y están inmersos en la ritualidad. Por lo tanto, nuestro objeto de estudio, la escultura funeraria colonial, necesita de una mirada que considere su funcionalidad simbólica. De esta forma, habrá que destacar la importancia que –como ha hecho evidente Belting– tiene la representación y sustitución del cuerpo humano bajo la creación de una imagen construida.

⁴⁰² Maximiliano Korstanje, “La antropología de la imagen en Hans Belting”, *Revista Digital Universitaria* 9:7 (2008), 4.

⁴⁰³ Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz, 2007), 22.

pasando por los griegos y los romanos. No es nuestra intención hacer una disertación profunda de estas imágenes votivas, pues su historia rebasa los límites de este texto, sin embargo, vale la pena considerar algunas de las características que estas tienen y que se asemejan en algo a lo que siglos después encontraremos en la escultura orante a estudiar. Con esto no quiero, por lo tanto, señalar que la escultura funeraria virreinal descendiera en línea directa, o estuviera influida por lo que estas culturas antecesoras hicieron al crear imágenes propias de sus muertos. Lo que sí creo coincidente son las diversas actitudes que se desarrollaron alrededor de la muerte y de los difuntos. De forma que podremos ver algunas constantes: la elaboración de una figura sustitutiva de los muertos, la socialización de los difuntos a través de un “segundo cuerpo” y la activación de éstas mediante ritos muy particulares.

Más que explicarnos el origen de esta práctica devocional, analizar el uso de esculturas en contextos culturales y funerarios distintos nos permite problematizar su estatuto como imágenes y como presencias. Tomar en cuenta la distinción entre la copia mimética –el *eikon* o icono– que representa a partir de la semejanza de sus caracteres físicos o de la apariencia, por un lado, y la copia fantasmagórica –el *eidolon* o simulacro– que ofrece una segunda existencia al original, resulta fundamental para entender la naturaleza de las obras que aquí nos ocupan.⁴⁰⁴ Ambas concepciones están presentes dentro de la tradición occidental de las imágenes desde la Antigüedad clásica, pero el canon del arte propuesto durante el Renacimiento dio mayor valor y visibilidad a la tradición mimética. Las imágenes heredadas del *eidolon* pervivieron en las sombras, asociadas con prácticas mágicas y religiosas, quedando durante largo tiempo exiliadas del campo de estudio de la historia del arte.

Pensar en este doble estatuto resulta pertinente si se toma en cuenta que las esculturas que representaban a los fundadores y benefactores de la Iglesia novohispana como orantes, y que presentan en mayor o menor grado rasgos individualizados, antecedió al retrato civil en la Nueva España. En el siglo XVIII el retrato traspuso los límites de la vanidad y se volvió un género accesible fuera de la esfera de la nobleza. Mientras que en el siglo XVII parece reservarse a virreyes, oidores y obispos, normalmente mandados a hacer por terceros, en el

⁴⁰⁴ Carlos Másmela, “Copia y simulacro en el Sofista de Platón”, *Tópicos* 16:1 (2013), 163-173.

XVIII se encuentran retratos de “miembros de familias de la aristocracia colonial, acaudalados mineros, comerciantes, ganaderos, hacendados,” así como de mujeres y niños.⁴⁰⁵ En algunos casos, como el de Inés de Velasco y Diego del Castillo, el uso de la pintura de retrato parece muy cercano al de las esculturas de orantes. Sin embargo, las motivaciones detrás de las prácticas parecen ser distintas.

¿Cuáles fueron las intencionalidades detrás de las esculturas?, ¿cuáles las dinámicas culturales que permitieron la fabricación de efigies de fieles laicos?, ¿cómo explicar su surgimiento y abundancia entre una sociedad hispana tan reticente a representarse? Y, ¿por qué la muerte del benefactor parece ser el detonante principal para su colocación en las iglesias?. En esta misma línea, Hans Belting se ha preguntado por “los mecanismos simbólicos que seguimos en nuestro trato con las imágenes” y “el papel que desempeñó la muerte, en términos muy generales, en la determinación humana de inventar imágenes”.⁴⁰⁶ Para Gerhard Wolf, la invención del arte y “la evocación de la presencia por medio de una imagen” también está relacionada con las formas humanas de responder ante una “ausencia profunda”, como la ocasionada por la muerte.⁴⁰⁷

Ambos autores han relacionado las imágenes arcaicas de los muertos con el concepto de la *eidola* griega: la sombra-fantasma-efigie en la que el difunto se hace presente. Si bien no asumo que las esculturas votivas de las regiones aquí presentadas y de hasta hace más de dos mil años tengan una conexión directa con las esculturas de los donantes novohispanos – pertenecientes a usos históricos y contextuales distintos– me parece que desde un punto de vista de la antropología de las imágenes estas antiguas efigies tienen mucho que explicar sobre su naturaleza como simulacros y, como el mismo Belting entiende, como medios del

⁴⁰⁵ Rogelio Ruiz Gomar, “La pintura del retrato en la Nueva España”, *El retrato novohispano en el siglo XVIII* (Puebla: Museo Poblano de Arte Virreinal, 1999), 10.

⁴⁰⁶ Hans Belting *Antropología de la Imagen*, 177-178.

⁴⁰⁷ Gerhard Wolf, “Los orígenes de la pintura”, en *Las tretas de lo visible* (Buenos Aires: CAIA, 2007), 78.

cuerpo. Pese a las distancias, como señala Carlo Ginzburg, “obligaciones análogas producían, en circunstancias completamente heterogéneas, resultados convergentes”.⁴⁰⁸

1. TRADICIONES FUNERARIAS DE LA REPRESENTACIÓN

1.1 Las imágenes de la Antigüedad

A continuación, hacemos un recuento por algunas de las culturas de la antigüedad que mostraron un tratamiento singular a las imágenes de sus muertos. Como he mencionado, no es mi intención conectar de manera directa esta serie de imágenes con nuestra escultura funeraria novohispana. Como verá el lector a continuación, el uso y el entendimiento de estas imágenes funerarias, es muy diferente. Las respuestas culturales ante ellas depositaban la esencia del difunto para activarlas y hacer “vivir” al fallecido en sus esculturas, máscaras o pinturas. No es exactamente lo que sucede con nuestra escultura funeraria novohispana, pues la activación de éstas, es muy diferente a las que se practicaron en la antigüedad. Sin embargo, podremos constatar a lo largo de las siguientes líneas que, como ya mencioné, hay una serie de coincidencias culturales en el trato hacia los artefactos que representan a los muertos. De esta forma, las culturas antiguas como los novohispanos, concordaron en la producción de imágenes o efigies que sirvieran para dar un sustituto al cuerpo de los difuntos, tuvieran una activación y sirvieran para que los muertos pudieran seguir conectados con su sociedad; es decir, que su imagen instituida y ritualizada les posibilita su reintegración en la esfera del mundo de los vivos.

1.1.1 Orar a perpetuidad. Los orantes de Mesopotamia

Al menos desde el Neolítico (6000-3000 a.C.), en la antigua ciudad de Jericó ya se producían ciertos “retratos” de los muertos. Estos consistían en tomar el cráneo de los difuntos y modelar sobre ellos un rostro con una pasta de yeso que después se policromaba; así mismo, se les colocaban ojos de concha u otros materiales (fig.84). Estos cráneos, así revestidos con

⁴⁰⁸ Carlo Ginzburg, *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia* (Barcelona: Península, 2018), 89.

un nuevo rostro, eran posteriormente ubicados en las esquinas de las casas. Hans Belting se cuestiona sobre el sentido de estas imágenes de los muertos y concluye que “el culto a la muerte es lo que exigía un medio para la presencia”.⁴⁰⁹ Su fabricación fue, por lo tanto, una respuesta a la necesidad de sustituir a la persona ausente dentro de los rituales de culto a los antepasados. La capa de yeso los dotaba de un rostro con los signos sociales del cuerpo vivo, como si se tratara de una nueva piel, pero haciendo visible y comprensible su tránsito hacia la muerte. De este modo, a través de la imagen de sí mismo, “el difunto regresaba a una comunidad que establecía con él un ‘intercambio simbólico’ de signos”.⁴¹⁰

Existen ejemplos de revestimiento de los restos funerarios con nuevos rostros de arcilla o yeso en otras culturas, como algunas momias provenientes de Giza. Miguel Ángel Azpeteguía menciona que estos pudieron ser los inicios de la máscara mortuoria y, asimismo, lo que podríamos considerar un origen antropológico del retrato, dada la extensión de prácticas similares entre distintas culturas:

Más adelante [...] aparecen las máscaras mortuorias, modeladas sobre la cara del difunto antes de ser sepultado. Miguel Morey habla de estas máscaras y su función, que era la de proteger el alma del muerto y mantenerlo presente (representado) en los funerales. Es un ejemplo del deseo de manifestar la presencia de una ausencia. También se dan ejemplos de éste tipo en las máscaras mortuorias de sociedades aborígenes en México o el Pacífico. Estos casos se consideran el origen del retrato.⁴¹¹

Pero como señala el mismo Belting, no es posible hablar de una evolución lineal o de influencia directa entre ellas, como tampoco lo es con un segundo tipo de imágenes: aquellas que no se plasmaban directo sobre el cuerpo, si no como un segundo cuerpo que podía sustituir al primero después de su desaparición, pero también en vida, como fue el caso de algunos gobernantes y de las imágenes votivas.⁴¹² A este grupo pertenecieron las efigies de

⁴⁰⁹ Belting, *Antropología de la imagen*, 181.

⁴¹⁰ Belting, *Antropología de la imagen*, 182.

⁴¹¹ Miguel Ángel Azpeteguía Bravo, “Juegos en torno a la identidad en ocho artistas contemporáneos” (Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2003), 29.

⁴¹² Belting, *Antropología de la imagen*, 184.

los reyes fallecidos de Ur y de Babilonia que se colocaban en los templos de los dioses y que en muchas ocasiones se “consagraban” a una deidad, aunque después de su muerte estas también quedaron ligadas al culto de los difuntos, pues eran tenidas por “la encarnación permanente de una persona, más allá de la frontera entre la vida y la muerte”. Mientras que los espíritus de los muertos eran “volátiles” e invisibles, “al ser monumentalizada en piedra incorruptible, la imagen planteaba la paradoja de un cuerpo eterno que al mismo tiempo era un cuerpo en el sentido legal”.⁴¹³ Es por eso que no solo debían recibir ofertas de bebida y comida, sino que además podían establecer un diálogo con la deidad en nombre de la persona, actuando así como un medio entre dos mundos.

Por otro lado, Joan Breton Connelly sostiene que muchas estatuillas votivas de sitios como *Tell Asmar*, *Assur Mari* o *Nippur* no representaban al “adorador” de la divinidad a la que habían sido dedicadas estas imágenes, sino que se trataba de figuras sustitutivas de los individuos que representan a un orante que sostendría por ellos esta función a perpetuidad. Eran, por lo tanto, más una materialización de las plegarias que del orador mismo (fig.85).⁴¹⁴ Breton Connelly menciona dos elementos de las imágenes votivas que me parecen significativos. El primero tiene que ver con el parecido o la similitud entre la imagen y su modelo, el cual pasa a ser muy poco relevante cuando las imágenes se producen en serie, ya que su finalidad radicaba en personificar y perpetuar la oración por encima del orante. Y el segundo, que la condición de las imágenes votivas se asociaba con la cantidad y repetición de las imprecaciones, pues “más es mejor cuando proviene de la oración, los adoradores están obligados a repetir la oración una y otra vez [...]. La repetición de la palabra de la oración es una dinámica espiritual practicada a través de las grandes religiones, desde los mantras hindúes hasta el rosario y las letanías del catolicismo”.⁴¹⁵

⁴¹³ Belting *Antropología de la Imagen*, 205.

⁴¹⁴ Joan Breton Connelly “Standing before one’s god: Votive and the Cypriot religious tradition”, *The Biblical Archaeologist. The American Schools of Oriental Research* 52:4, (1989), 211.

⁴¹⁵ Breton Connelly, “Standing before one’s god”: 211. Cabe recordar las diferentes esculturas que hizo repetir de sí mismo Lorenzo de Medicis como elementos votivos, siglos después, para agradecer el haber sobrevivido a un atentado. Las figuras se parecían al personaje, sin embargo, el hecho de repetirse su imagen en diferentes templos italianos, refuerzan la idea de la autora del poder repetitivo de la oración.

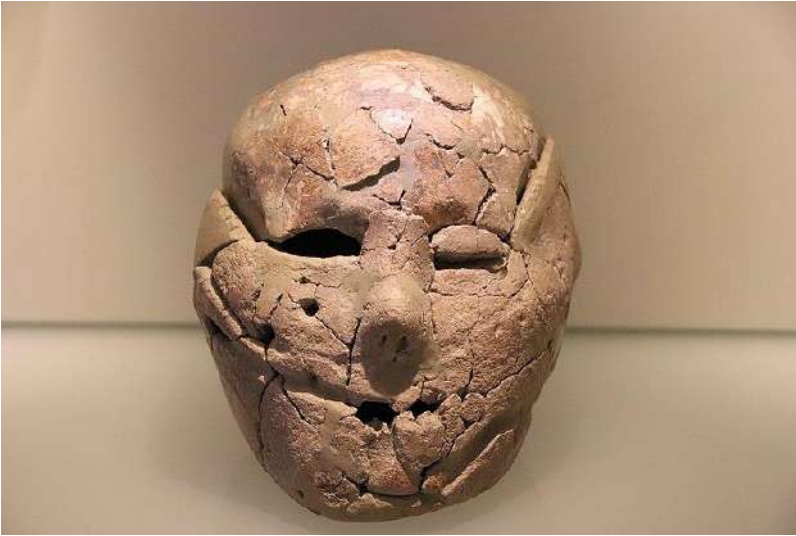


Fig.84. Cráneo enyesado.
9,000 Antes de Cristo.
Museo de Israel. Foto:
Gary Tood.



Fig.85. Ejemplos de estatuas
votivas de Mesopotamia.
Tercer milenio antes de
Cristo. Tomado de Breton
Connelly, p. 211

La autora reconoce que en torno a la finalidad e intención de estas esculturas votivas existen varias interpretaciones y especulaciones: éstas pueden haber sido motivadas por diferentes causas, como la demanda de una intervención divina; el agradecimiento de un favor recibido; la manifestación de una iniciación; o la conmemoración de un rito de pasaje.⁴¹⁶ De esta forma, podemos inferir que las imágenes votivas, sean pintadas o esculpidas, son elementos de permanencia con respecto a lo divino; muestran agradecimiento o petición, pero también marcan el tránsito de un estado a otro, como es el caso de la niñez a la juventud, o bien el paso de la muerte a otra vida considerada superior.

1.1.2 El *colossos* griego

Entre las distintas tradiciones para sustituir el cuerpo de los difuntos, surge una cuestión de gran relevancia para la comprensión de la naturaleza de las esculturas orantes: la presencia o ausencia de una semejanza física con el cuerpo del fallecido, pues junto con las imágenes que pueden ser consideradas como “retratos” surgen también monumentos anicónicos con funciones análogas. Jean Pierre Vernant nos remite en sus estudios a las primeras construcciones culturales de lo que él denomina un “doble”, para distinguirlo de la imagen en sentido estricto. Con este término se refiere a aquellos artefactos que sirvieron para sustituir el cuerpo de un difunto que, fallecido lejos de su lugar de origen, era “fijado” por el uso de una roca a la que los griegos llamaron *colossos*.⁴¹⁷ La palabra *colossos*, nos dice Vernant, fue un término usado en Asia Menor para designar algo que se alza o se erige. El estudioso señala que estos *colossos* eran piedras que solían sepultarse o erigirse: “la fijación, la inmovilidad, definen, en el principio, al *colossos*. Se le representará bajo dos formas: sea estatua-pilar, sea estatua-menhir, hecha con una piedra alzada, con una losa hincada en el suelo, a veces incluso enterrada”.⁴¹⁸ Estas rocas eran puestas en sustitución de los difuntos cuando no había un cuerpo al cual dar sepultura y conceder los debidos ritos funerarios. Sin

⁴¹⁶ Breton Connelly, “Standing before one’s god”: 212.

⁴¹⁷ Jean Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua* (Madrid: Ariel, 1973), 151.

⁴¹⁸ Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, 303.

embargo, no imitaban en ningún sentido los rasgos del difunto. La lógica de usar estos artefactos era el siguiente:

Cuando un hombre, partido a lugares lejanos, parece desaparecido para siempre, o cuando ha perecido sin que se haya podido encontrar su cadáver ni cumplir sobre él sus ritos funerarios, el difunto –o más bien su doble, su *psyque*– permanecen errantes sin fin entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos [...]. Sustituyendo el cadáver en el fondo de la tumba, el *colossos* no tiene por objeto reproducir los rasgos del difunto, dar la ilusión de su apariencia física [...]. El *colossos* no es una imagen; es un “doble”, como el mismo muerto es un doble del vivo.⁴¹⁹

Para activar esta roca y dejar que el difunto tomara presencia en este artefacto, se seguían ciertos ritos, “Se derramaban en las estelas las libaciones prescritas, se esparcía profusamente la sangre de un carnero negro y luego, por tres veces, los asistentes llamaban al muerto por su nombre”.⁴²⁰ La figura del *colossos* era, por lo tanto, un medio de conexión entre el mundo de los vivos y de los muertos, pues permitía al alma (*psyche*) del muerto tener un “cuerpo” con el que interactuar con los vivos, es decir, que podían socializar por medio de los ritos comentados. El muerto tomaba presencia y se reintegraba en el mundo de los vivos.

El *colossos*, como señala Vernant, estaba emparentado con otras imágenes que ahora nos parecen muy distintas: los sueños, las apariciones sobrenaturales y las sombras. Los cuatro casos quedan vinculados dentro del concepto del *eidolon*. En este sentido, todas ellas ofrecen un doble al difunto, si bien el *colossos* se refiere al artefacto en concreto, mientras que las otras tres son incorpóreas, carecen de materialidad. El *eidolon* es un concepto complejo, pues se refería tanto “a un cuerpo en imagen en espera de un alma”, como “también a un alma en busca de un cuerpo en imagen”;⁴²¹ es por eso que Vernant quiso distinguir al doble de la imagen. Sin embargo, la distinción no parece tan necesaria si, en lugar de constreñirla a lo semejante, ampliamos el concepto de imagen más allá de los límites de lo mimético y reconocemos que,

⁴¹⁹ Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, 304.

⁴²⁰ Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, 304.

⁴²¹ Belting, *Antropología de la Imagen*, 210.

en sus orígenes como *eidola*, sus funciones no se restringían al recuerdo, o a “lugares de la memoria”, sino que servían como medios que ofrecían al alma un segundo cuerpo.

1.1.3 Esculturas para el faraón

En el culto a los muertos y el uso ritual de imágenes del fallecido, el Antiguo Egipto tiene un lugar manifiesto. La figura del faraón era el centro del ritual que procuraba un sentido de eternidad y permanencia tras la hora de su muerte. Las mastabas –sepulcros semi subterráneos compuestos de diversas cámaras–, se preparaban con diversos elementos que servirían al difunto –cuyo cuerpo momificado se había convertido ya en imagen– en su otra vida: comida, armas, sirvientes, entre otros. Sin embargo, uno de los objetos principales que le servirían para su permanencia era su propia representación en escultura. Como ejemplo de ello, tenemos a la imagen del visir Heminium (fig.86). Esta efigie permitiría que, en caso de que la momia fuera destruida, uno de los componentes anímicos, el *ka* (fuerza vital de la persona que sobrevivía después de su fallecimiento) o el *ba* (ave del alma que podía regresar a la tumba desde el mundo de los muertos),⁴²² tomaran su asiento y sustrato en la escultura del fallecido:

En un país como Egipto, donde la vida y la muerte dependían de conjuros, encantamientos y sortilegios [...] el propósito de una estatua era asegurar la supervivencia de la persona representada durante el resto de la eternidad. Al recibir una inscripción con su nombre y sus títulos, la estatua quedaba dotada mágicamente de aquella personalidad a la que proporcionaría un eterno lugar de residencia para su espíritu después de la muerte. En realidad muchas de estas estatuas nunca aspiraron a que las vieran seres vivientes; una vez enterradas con sus propietarios en las tumbas, y así pertenecían al mundo espiritual de la eternidad. El propósito no era producir el retrato de una persona, por el contrario la forma humana se

⁴²² El *ba* o *ka*, era la representación del alma entre los egipcios, algunas veces se le representaba como un pájaro con cabeza de hombre, otras veces como una sombra negra que deambulaba en su tumba. Estos componentes anímicos del ser podían residir en diferentes partes del cuerpo, ya sea en el corazón o el hígado; de ahí la importancia de exviscerar al individuo y conservar por medio de la momificación estos órganos en unos vasos llamados cánopes.

idealizaba, de manera que los hombres se les representaran en plenitud de la vida y a las mujeres en gracia de su juventud.⁴²³

Hans Belting se refiere también a estas efigies que en tiempos de la cuarta dinastía se situaban en la llamada “cámara de las estatuas” (*serdab*), ubicada en la parte de la mastaba que daba a la superficie. A diferencia de la cámara fúnebre, que se encontraba sellada al final de un pozo subterráneo y era accesible solo al espíritu del muerto, estas segundas encarnaciones del faraón servían para recibir las ofrendas de los vivos, aunque tampoco eran visibles: se ubicaban detrás de una puerta simulada en la que se depositaban las ofrendas: “En la parte exterior de esta cámara de las estatuas, el difunto se dirigía a los vivos por medio de relatos en imágenes e inscripciones. Pero en el interior, donde los ojos no podían penetrar, encarnaba en estatuas provistas con nombres y títulos, como si se tratara de una cédula de identificación”.⁴²⁴ La multiplicación de estatuas –agrega el autor que se han encontrado cámaras que contienen más de treinta del mismo personaje, ya sea sedentes o de pie–, tenía sentido gracias a la forma como se concebía el *ka*, pues este solo podía hacerse presente al encarnarse. Las numerosas efigies no sólo garantizaban un segundo cuerpo para el difunto, al igual que las llamadas “cabeza de repuesto”, su finalidad “era multiplicar para el difunto las posibilidades de encarnación disponibles en el repertorio de imágenes en su tumba”.⁴²⁵

Durante el Imperio Nuevo, se afianzó en Egipto un ritual que permitía animar a la estatua para que ésta pudiera ser habitada: me refiero a la “apertura de la boca”. “Al final del Imperio Nuevo, el ritual consistía en un total de 75 acciones y frases que se aplicaban a la momia [...]. Pero esta costumbre comenzó alguna vez durante el Imperio Antiguo como ritual de estatuas, que excluía la creación meramente artesanal. Entre la obra terminada y su exhibición se introducía la animación por lo que la estatua podía entrar oficialmente en funciones como medio”.⁴²⁶ Este mismo ritual se practicó también en las momias, evidenciando así que tanto el cuerpo como la escultura eran concebidas como análogas, pues no se trataba de

⁴²³ María Constanza Canberós Othón, “El retrato en la escultura” (Tesis de licenciatura en artes visuales, Universidad Autónoma de Guadalajara, 1985), 4-6.

⁴²⁴ Belting, *Antropología de la Imagen*, 199.

⁴²⁵ Belting, *Antropología de la Imagen*, 201.

⁴²⁶ Belting, *Antropología de la Imagen*, 202.

representaciones para recordar, sino de medios que hacían posible la encarnación de una presencia.

1.1.4 La presencia de los ancestros entre los Etruscos

Entre los pueblos autóctonos de la península itálica destaca el arte funerario de los Etruscos. Éste se caracterizaba por sus necrópolis, las cuales imitaban chozas o viviendas; dentro de ellas, las familias adineradas disponían a sus muertos en hipogeos familiares. Los cuerpos eran incinerados y dispuestos en urnas de diferentes figuras; a veces se les daba la forma de chozas de cerámica, pero también, de manera destacable, algunas adoptaron la forma de un personaje femenino o masculino, el cual se muestra reclinado y formando parte de un banquete.

Para Alan Hus, el pueblo etrusco compartía dos ideas sobre la muerte: se creía que el alma de los difuntos iba a una región funeraria específica, pero también se pensaba que los muertos habitaban dentro de sus tumbas. Por tal motivo, el cuidado de las tumbas, la disposición de un ajuar funerario y la representación fijada de los difuntos en sus esculturas era importante bajo la concepción de una vida perenne en las tumbas como habitación eterna. En realidad, las dos concepciones –aunque contradictorias– no parecen haberse excluido mutuamente. El cuidado prestado a los sepulcros como vivienda eterna demuestra por sí que, en forma más o menos vaga, se admitía que el muerto debía vivir en su tumba; por eso se le rodeaba de todos los objetos propios a la vida y se le alegraba con pinturas y esculturas que representaban escenas de cacería, danzas, o banquetes.⁴²⁷

El arte funerario etrusco es conocido por la producción de estelas, vasos funerarios y las esculturas reclinadas. Los vasos conocidos como “canopes” sirvieron para albergar las cenizas de los difuntos (fig. 87).⁴²⁸ En sus inicios, estos vasos tenían una forma muy

⁴²⁷ Alain Hus, *Los etruscos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 224.

⁴²⁸ Alain Hus aclara que este denominativo es simplemente por el parecido que esta cerámica tiene con los vasos cánopes egipcios sin tener una relación estrecha.



Fig.86. Escultura de repuesto del visir Hemiunu; Arquitecto de la pirámide de Giza. Imagen propiedad de el Pelizaeus Museum; Hildesheim, Alemania. Foto: Einsamer Schütze.



Fig.87. Urna Funeraria etrusca en forma de vaso canopo. 600 al 550 Antes de Cristo; Sastreano, Italia. Altes Museum, Berlín. Foto: Ramón Muñoz

esquemática del cuerpo humano que poco a poco se fue desarrollando hasta convertirse en urnas escultóricas:

Son osarios, generalmente de arcilla, destinados a guardar las cenizas del difunto y con la forma esquemática del cuerpo humano. El vaso, al principio sin decoración, se humaniza, a ojos vistas: primero le salen brazos rudimentarios y senos burdos; la tapa recibe una máscara de bronce amarrada de alambres, o bien se modelan en ella misma los rasgos esquemáticos de una cara. Después, poco a poco, esta cara se precisa, toma consistencia, busca el parecido y acaba por convertirse en un verdadero retrato.⁴²⁹

Al adoptar una forma humana, los vasos dieron al difunto un sustrato permanente, un cuerpo estable, en pocas palabras, daba un soporte terrenal al difunto. Lo mismo sucedería con las esculturas en piedra. Según Alain Hus, el florecimiento de la escultura etrusca debió darse entre los siglos IV y VI a.C. La escultura en piedra estuvo, en sus orígenes, destinada a la práctica funeraria. Las efigies, que no rebasaron por lo general el 1.20 m, se ubicaban en grandes espacios que cubrían las galerías de los hipogeos familiares. Las urnas para las cenizas estaban conformadas por una caja en cuyos costados se representaría actividades placenteras como la caza, los banquetes o escenas de contenido sexual.⁴³⁰ Sobre estas se representaba al difunto, hombre o mujer, reclinados, en actitud de departir en un banquete, vestidos con indumentaria de gala, algunos de ellos con joyería. Lo más destacable es que estos personajes estuvieron estucados y policromados. Pese a su antigüedad, la semejanza entre estas efigies y la escultura funeraria cristiana que representaba a los difuntos sobre sus sepulcros es evidente. Sin embargo, las posturas despreocupadas de las esculturas etruscas que disfrutaban de una vida en el más allá contrasta con las representaciones pasivas y atemporales del “sueño de los justos”, el cuerpo en espera de la resurrección de los muertos y la vida futura.

⁴²⁹ Hus, *Los etruscos*, 249

⁴³⁰ Después del siglo VI, con el dominio de los romanos, las escenas tanto de pinturas y urnas se encaminarían a la representación del infierno, de seres “demoniacos”, del sacrificio en la guerra.

1.1.5 Las *imago maiorum* romanos

Los romanos creían en una conexión primordial entre el cielo, la tierra y el mundo de los muertos; de ahí que se practicara con énfasis el culto a los antepasados, los cuales no perdían sus vínculos de parentesco tras la muerte. Estos difuntos se convertían en “manes”, es decir, en espíritus benéficos consagrados al ámbito del mundo doméstico: “Los manes, palabra que se traduce como buenos, eran los espíritus de los antepasados, considerados como genios maléficos que vivían en el mundo de los muertos pero que podían regresar en cualquier momento a su casa para castigar a su parentela, y también para protegerla y ayudarla si ésta había sabido rendir honor a su recuerdo”.⁴³¹

Como ritual propiciatorio, las familias más prestigiadas de Roma celebraban funerales con todo lujo. Según Eulalio Ferrer, “de una procesión sencilla y solemne pasó a ser una turba bulliciosa y espectacular, en la que las familias poderosas derrochaban sus fortunas para lograr el mayor alarde de lujo, donde abundase oro, las piedras preciosas y el marfil”.⁴³² Se disponía al difunto en una litera y delante de él, a los *vespillones*, los cuales eran una especie de anunciantes del cortejo fúnebre; detrás iban una serie de plañideras contratadas para mostrar el estatus del fallecido, y junto con estas, los familiares. Así mismo, era usual en los cortejos fúnebres romanos invitar a todos los familiares, tanto vivos como muertos. Los muertos –que ya tenían el rango de ancestro– hacían acto de presencia por medio de las mascarillas fúnebres que se elaboraban con cera. Cada familia de patricios tenía un lugar reservado en su casa para contener en algunas gavetas los rostros de sus difuntos en cera o bien se tenían los bustos de éstos familiares notables labrados en piedra; como es el ejemplo, de la escultura del Togatus Barberini, conservado en el Museo Central Montemartini (fig.88).⁴³³

Las imágenes de los antepasados cumplían una función social muy importante: “Exhibían el linaje de estas familias ante su comunidad. Pero para cumplir esta función, los difuntos necesitaban de un segundo cuerpo, pues como señala Belting, “para poder justificar su

⁴³¹ Hus, *Los etruscos*, 49

⁴³² Eulalio Ferrer, *El lenguaje de la inmortalidad: pompas fúnebres* (México: FCE, 2013), 151.

⁴³³ Ferrer, *El lenguaje de la inmortalidad*, 155.

presencia en la comunidad, tales imágenes debían poseer un cuerpo propio, y no solamente referirse a un cuerpo ausente”.⁴³⁴ Por medio de las máscaras de cera los antepasados poseían un medio con el cual ser socializados y reintegrados a la comunidad de los vivos. Las *imago maiorum*, o imágenes de los antepasados, eran puestas en escena durante los homenajes públicos por mimos, es decir, actores que tuvieran la complexión parecida a sus fallecidos y que pudieran imitarlos. Según Belting, “De esta forma, también una persona podría llegar a ser un medio de presencia de los difuntos a quienes se les prestaba momentáneamente un cuerpo. Dada la ocasión, se les colocaba a personas que fueran lo más parecida en altura y complexión a los difuntos, vestidas con atuendos de luto”.⁴³⁵

El uso de las mascarillas de cera en los homenajes a los difuntos, “transformaba las danzas de máscaras, como las conocemos de otras culturas, en una obra de teatro para ciudadanos, que evidentemente tenía la intención de mantener o en su defecto restablecer, la presencia de los difuntos en la vida pública”.⁴³⁶ De modo que, “en la tribuna de los oradores en el foro, el muerto, la mayoría de veces de pie, para que todos pudieran verlo, recibía la laudatoria por su vida y sus obras. Aparecía rodeado por sus antepasados, que estaban presentes en imagen. La imagen (*eikon*) es una máscara (*prospan*) que reproduce con asombrosa fidelidad la constitución del rostro y sus gestos”.⁴³⁷

Sin embargo, estas poseían una lógica distinta a la observada entre los griegos, los egipcios y los etruscos, pues:

al explicarse el mundo de los sentidos como una apariencia, se despojó a las imágenes de la tarea de la encarnación. A las obras en imagen que los artistas concebían en la tumba ya no se les exigía una *presencia real* que se pudiera entender como simbiosis con el alma. Ese lugar lo ocupó la memoria, que sella la ausencia de los muertos. *La imagen, que el espectador lleva en sí mismo, se emancipó del cuerpo que la contenía.*⁴³⁸

⁴³⁴ Belting, *Antropología de la imagen*, 219

⁴³⁵ Belting, *Antropología de la imagen*, 220

⁴³⁶ Belting, *Antropología de la imagen*, 221

⁴³⁷ Belting, *Antropología de la imagen*, 220.

⁴³⁸ Belting, *Antropología de la imagen*, 218

1.2 Imágenes de la Edad Media y la Edad moderna

En el cristianismo de la alta Edad Media, la desconfianza ante las imágenes tridimensionales –a las que se vinculaba con la idolatría–, rompió con las tradiciones de la escultura funeraria de la Antigüedad. El culto a las reliquias, en cambio, ofreció un campo fecundo para el culto a los difuntos, así como la configuración de un discurso teológico complejo que vinculaba a los restos corporales con el alma que aguardaba la resurrección para recuperar la semejanza con Dios. Si bien las urnas solían adoptar las formas de las manos, brazos y cabezas que contenían, estos relicarios servían como envases de lo sagrado, pero eran los restos –la reliquia en sí, el cuerpo como imagen, y no la imagen– la que encaraba la presencia del santo y podía ejercer un poder. Pese a los complicados debates en torno a la legitimidad del uso de imágenes en el culto, los simulacros de Cristo, María y los santos abrieron la puerta para un nuevo episodio de escultura fúnebre: las efigies de reyes, una práctica que surgió en Inglaterra a principios del siglo XIV y en Francia en el XV.

1.2.1 Los dos cuerpos del rey

En 1957, Ernst Kantorowicz publicó su libro *Los dos cuerpos del rey* en el que estudia la manera en la que la realeza de la Inglaterra medieval se concebía política y teológicamente. Las premisas se basan en una institución que se pretendía reconocida y emanada por y de Dios mismo: el rey, como *Cristomimetes*, emulaba a Cristo como su representante en la tierra. Para el estudioso alemán, la institución monárquica se basó en diferentes posicionamientos teológicos que hicieron de la imagen de la nobleza un asunto cuya imagen, la del rey, debía entenderse como inmortal.⁴³⁹ El uso de maniqués de madera, cuero o cera durante los funerales regios se convertiría en la expresión visual de la teoría jurídica de los dos cuerpos del rey (fig.89).

Kantorowicz menciona que la persona real es un ente geminado, es decir, que tiene dos personas, una *ex natura* y la otra *ex gratia*, tal y como se ha concebido teológicamente a las

⁴³⁹ Ernst Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval* (Madrid: Akal, 2012), 91-95.



Fig.88 Togato Barberini muestra los bustos de sus antepasados. Siglo I AC. Foto: Propiedad del Museo Montemartini; Italia.

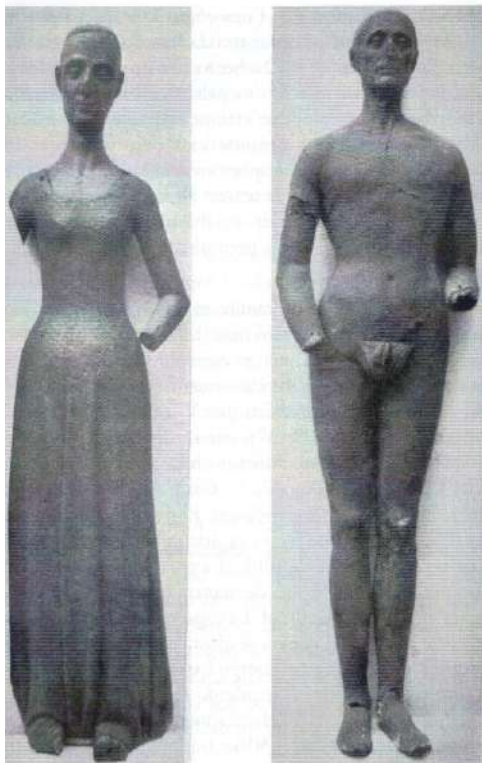


Fig.89. Efigies funerarias de Catalina de Valois (1437) y de Enrique VII (1509); conservadas en la Abadía de Westminster; Inglaterra. Tomada de Gisey, p.54.

dos naturalezas de Cristo, como hombre y como Dios. La primera persona se concibe como la propia corporalidad del rey en cuanto ser humano: un cuerpo mortal, que enferma y por consecuencia muere al igual que todos los hombres. La naturaleza *ex gratia* se concibe como un cuerpo inmortal, el rey no muere pues la institución que representa es eterna. Para ello y para representar la gracia eterna de la nobleza las cortes europeas implementaron una serie de estrategias. Los juristas italianos retomaron la disertación simbólica del ave fénix de Lactancio y concibieron la dignidad real como algo que nunca muere: un cuerpo corporativo que no tiene edad, nunca se enferma y es asexual.⁴⁴⁰ Agrega a esta idea Margarita García:

La (persona) física reside en el carácter del propio hombre; la otra es metafórica: se sitúa de hecho, en el espíritu y la virtud. En la primera, el hombre es naturalmente individuo; en la segunda, es Cristo por efecto de la gracia, es decir, Dios-hombre [...]. Por lo tanto, este dogma acerca de un rey provisto de dos cuerpos, uno natural sujeto al sufrimiento, el dolor, las pasiones, la enfermedad y la muerte, otro simbólico e inmortal que representa el cuerpo colectivo del reino y que es garante de su perpetuidad, tomó prestados conceptos de la teología política imperante en el momento de la formación de las monarquías nacionales.⁴⁴¹

La persona inmortal de rey debía conservar la *dignitas*. Esta es una figura jurídica que, “hacía referencia, principalmente, a la singularidad del cargo real, a la soberanía investida en el rey por el pueblo, y que descansaba individualmente en el rey”.⁴⁴² Además, la *dignitas* era garante de la transmisión del poder entre una generación y otra, pues, “precisamente fue la transmisión de esa *dignitas* de una persona privada y mortal, a otra, la que constituyó la inmortalidad del cuerpo simbólico del rey”.⁴⁴³

Puesto que la *dignitas* se debe transferir y existe siempre en tanto cuerpo político inmortal del rey, el uso de efigies a la hora de su muerte ofrecía un cuerpo que podía ser tan temporal

⁴⁴⁰ Vid. Katorowicz, *Los dos cuerpos del rey*, 383-389.

⁴⁴¹ Margarita García Barranco, “Antropología histórica de una élite de poder: Las reinas de España” (Tesis de doctorado en antropología, Universidad de Granada, 2007), 87-88.

⁴⁴² García Barranco, “Antropología histórica de una élite de poder”, 380.

⁴⁴³ García Barranco, “Antropología histórica de una élite de poder”, 89. Cabe comentar que la frase “El rey ha muerto, viva el rey” precisamente hace alusión a la *dignitas*, pues el cuerpo teológico, político y místico del rey nunca muere.

y ficcional como el cuerpo natural. Señala Belting que, “cuando su cadáver se volvía inadecuado para la representación, cedía su manifestación y la confección de la imagen a un cuerpo artificial”.⁴⁴⁴ La efigie con gran parecido al monarca fallecido garantizaba entre las cortes de Francia e Inglaterra no sólo la larga consecución de las honras fúnebres, sino que también era una manera de hacer del rey muerto un ente que simulaba estar vivo y que podía ser partícipe de su propio funeral. Hoy podemos ver claros ejemplos de estas efigies en el Museo de la Abadía de Westminster, Inglaterra (fig.90). Al acabar las exequias, garantizaba su trascendencia como antepasado y daba consecución a la sucesión. Para Kantorowicz, la efigie funeraria real era no sólo sustituto del rey muerto; era también la representación del cuerpo inmortal, de la *dignitas*:

Desde aquel momento, siempre y cuando las circunstancias no establecieran lo contrario, las efigies fueron utilizadas en los entierros de la realeza: metido dentro de un ataúd de plomo, que estaba a su vez encerrado en un estuche de madera, descansaba el cadáver del rey, su cuerpo natural mortal y normalmente visible –aunque ahora invisible–, mientras que su cuerpo político normalmente invisible se exhibía de forma visible en esta ocasión mediante la efigie con sus atributos reales: una persona ficta –la efigie– que personificaba a otra persona ficta –la *Dignitas*.⁴⁴⁵

El anterior ejemplo me parece pertinente, sólo para introducir el posible significado que tuvieron estas efigies dentro de una ideología-teológica que tuvieron estas esculturas funerarias y que de alguna manera pueden explicar también estas “replicas” escultóricas en el caso novohispano. Menciona Margarita García Barranco que esta tesis permeó en Francia e Inglaterra, sin embargo, en España no fue desconocido la doble corporalidad del rey, “esta teoría funcionó ampliamente en Inglaterra y en Francia durante este período, adoptando una serie de matices en la monarquía hispánica debido a la peculiar conformación que tenían en esos momentos con respecto a los reinos vecinos. No obstante, en sus aspectos fundamentales, esta teoría funcionó del mismo modo”.⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ Belting, *Antropología de la imagen*, 122.

⁴⁴⁵ Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey*, 413.

⁴⁴⁶ García Barranco, “Antropología histórica de una élite de poder”, 105.

Pese a lo dicho por García Barranco, en los funerales de los Austrias españoles no se recurrió al uso de efigies sustitutivas y aunque se distinguía entre la monarquía como un ente atemporal y los monarcas como personas que ostentaban el rango, la sucesión dependía –al menos hasta el reinado de Felipe II– del pacto político individual entre las ciudades y su rey, mismo que debía ser renovado.⁴⁴⁷ Los atributos del poder y la sacralidad de la monarquía hispánica se expresó de modos distintos a los de Inglaterra y Francia, como ha hecho ver Adeline Rucquoi.⁴⁴⁸ Si en el ceremonial no se recurrió a los simulacros regios, la tradición de la escultura funeraria proveerá en cambio de numerosos ejemplos, tanto de figuras yacentes como de orantes. La tradición de estos últimos, aunque emparentada con tradiciones anteriores, merece una mención aparte.

1.2.2 Los *voti*. Imágenes de cera para agradecer

En su *Historia Natural*, Plinio el viejo menciona a un artista llamado Licistrato de Sición, quien sabía obtener con maestría el molde de un rostro:

Fue el primero en lograr imágenes del rostro haciendo en yeso un molde de las facciones reales de una persona e introdujo la práctica de sacar del yeso un molde de cera sobre el cual hacia las últimas correcciones. Fue el también quien primero nos entregó efigies con parecido exacto, pues los artistas anteriores sólo trataron de hacerlas lo más bellas posibles.⁴⁴⁹

La cera ha sido utilizada en contextos tan diversos como, “las ceremonias funerarias, como retratos de los antepasados, en el ámbito votivo y judicial, en brujería y como auxiliar en los estudios de anatomía”.⁴⁵⁰ En la mayoría de los casos, estas ocasiones estaban ligadas a la muerte, pues con la particularidad de poder ser moldeada y contener la impresión del rostro

⁴⁴⁷ María José del Río Barredo, *Madrid, Urbs regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica* (Madrid: Marcial Pons, 2000), 23-33.

⁴⁴⁸ Adeline Rucquoi, “De los reyes que no son taumaturgos: los fundamentos de la realeza en España”, *Relaciones* 51: XIII (1992), 55-100.

⁴⁴⁹ Plinio, *Historia Natural*, citado por Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* (Madrid: Cátedra, 2011), 253.

⁴⁵⁰ Freedberg, *El poder de las imágenes*, 250.

del difunto, paraliza simbólicamente la putrefacción del individuo y así mismo, retiene la “esencia vital” que queda en todo cuerpo antes de su total mineralización:

La incertidumbre de las fronteras entre la vida y la muerte siempre fue, para la humanidad, el campo de elección para las fantasías universales que se aprovechan del menor indicio insólito para corporizarse. La idea de que hay un resto de vida que sigue animando al cuerpo durante un cierto tiempo, a veces largo, se ha representado bajo diversos aspectos que dependen del lugar y del tiempo [...]. Para las sociedades tradicionales, el cadáver es simultáneamente un muerto y un vivo.⁴⁵¹

Más no solo se hacían mascarillas de los difuntos. En su tratado, Cennino Cennini (*ca.* 1370-1440) dedica algunos capítulos a la técnica para hacer vaciados del natural, ofreciendo instrucciones detalladas. En el capítulo CLXXXIII, “De qué forma se le permite respirar a la persona de cuyo rostro se quiere hacer un vaciado”, señala:

Es necesario que un orfebre te haga dos tubitos de latón o de plata que sean redondos y más anchos por arriba que por abajo, como si fuera una trompeta; han de tener un palmo de largo aproximadamente un dedo de ancho y deben ser lo más ligeros posibles. En la parte de abajo tienen que tener la misma forma que los agujeros de la nariz; y tan ajustados que encajen perfectamente sin que las aletas de la nariz tengan que dilatarse en absoluto.⁴⁵²

Los tubitos debían de insertarse en la nariz y ser sostenidos por el modelo durante el proceso de vaciado, lo que permitiría sacar tanto mascarillas como vaciados de cuerpo entero de personas vivas, facilitando así el trabajo del pintor y el escultor. La práctica fue perfeccionada y popularizada en el siglo XV por Andrea Verrochio (1435-1488). Giorgio Vasari se refiere a las imágenes votivas que realizaba con cera en su famoso libro de *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*:

⁴⁵¹ Thomas Vincent Louis, *El cadáver. De la Biología a la Antropología* (México: FCE, 1980), 42. De esta forma, el mismo autor nos ponemos ejemplos de estas “fantasías” universales en las que el cuerpo del difunto aún no deja escapar todo su aliento vital, por ejemplo, el que un cuerpo mueva sus dedos después de fallecido, pueda llegar a sentarse aún muerto, es signo de que la vida en ese cuerpo aún no se ha ido.

⁴⁵² Cennino Cennini, *El libro del arte* (Valladolid: Maxtor, 2008), 228.

A Andrea le gustaba mucho hacer vaciados de yeso, siendo el material una piedra blanda que se obtenía en Volterra, Siena [...]. Andrea las usaba para sacar moldes del natural, tales como manos, pies, rodillas, piernas, brazos y bustos y de este modo podía tenerlos siempre a la vista e imitarlos. Más adelante, algunos empezaron a hacer a bajo precio mascarillas de aquellos que morían, a tal punto que pueden verse muchos de estos retratos sobre chimeneas, puertas, ventanas y cornisas de todas las casas de Florencia. Esta práctica ha continuado hasta nuestro tiempo, y ello ha demostrado ser muy ventajoso para obtener muchos de los retratos que figuran en las pinturas del palacio del duque Cosme. Esto se lo debemos a Andrea, quien fue uno de los primeros en utilizar dicho procedimiento. También se le debe a Andrea el perfeccionamiento de las imágenes votivas.⁴⁵³

La elaboración de estatuas votivas se popularizó en Florencia desde fines del siglo XIV a tal grado que en 1401 la *Signoria* emitió una resolución en la que estableció que, “solo los ciudadanos pertenecientes a los gremios superiores tenían derecho a erigir una figura votiva”.⁴⁵⁴ Se trataba de maniqués completos de pie, arrodillados e incluso a caballo, fabricados con la técnica de la ceroplastia, policromada y ataviada con vestimentas reales. Entre las principales iglesias italianas que albergaban exvotos de cera, entre partes de cuerpos y esculturas con un gran parecido, se encontraban en Santa María de la Gracia, en Mantua, San Michele en Florencia y la Santissima Annunziata en la misma ciudad. (fig.91) Esta última fue la de mayor fama. Para 1447 eran tan numerosas que se determinó ordenarlas en la nave central, sobre palcos a la derecha e izquierda de la tribuna, pero debido a su altura privaban de visibilidad a las capillas laterales, por lo que fueron trasladadas al lado opuesto de la nave central y más tarde empezaron a colgarse de la cúpula.⁴⁵⁵

Santa María Annunziata contaba con efigies de personajes tan destacados como los papas León X, Alejandro VI y Clemente VII, mujeres famosas como la marquesa Isabella de Mantua y extranjeros como el rey Christian de Dinamarca, e incluso la figura de un pachá turco. Pero entre ellas las más conocidas son las tres figuras de Lorenzo de Medici, elaboradas

⁴⁵³ Girogio Vasari, *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (Madrid: Alianza, 1992), 211-212.

⁴⁵⁴ Aby Warburg, “El arte del retrato y la burguesía florentina”, en *El renacimiento del paganismo* (Madrid: Alianza, 2005), 163.

⁴⁵⁵ Warburg, “El arte del retrato...”, 164-165.



Fig.90. Efigies fúnebres de Guillermo III de Inglaterra y de la duquesa de Richmond. Museo de la Abadía de Wetsminster; Inglaterra. Postal Turística.



Fig.91 Imágenes votivas en cera puestas en las laterales de la nave central del templo de Santa María de la Gracia; Mantua, Italia. Foto: Valeria Motta.

por Orsino Benintend. Según cuenta Vasari, fueron colocadas como exvotos de agradecimiento por haber sobrevivido en 1478 a un atentado de los Pazzi, en Santa María del Fiore, en el que murió su hermano Giuliano. Las efigies fueron vestidas con ropas de Lorenzo, la primera con el traje ensangrentado con el que había sobrevivido:

Los amigos y parientes de Lorenzo resolvieron que debían hacerse imágenes de éste y ser colocadas en diversos lugares para darle gracias a Dios por haberlo librado de la muerte. Por consiguiente Orsino, con la ayuda y consejo de Andrea, ejecutó tres figuras de cera, de tamaño natural, para lo cual hizo un armazón de madera, como dijimos en otro lugar, cubierta con cañas partidas, y sobre ella extendió una tela que recubrió con cera, de suerte que nada podía desearse más parecido a la realidad. Hizo las cabezas, manos y pies de una cera más tosca, huecos por dentro, y pintó el cabello y otras cosas al óleo, según era necesario, de manera muy natural. Las tres pueden verse aún; una se encuentra en la iglesia de las monjas del Chiarito, en la vía de san Gallo, frente al crucifijo que hace milagros, esta figura está vestida exactamente como lo estaba Lorenzo cuando, herido en el cuello y vendado, se asomó a la ventana de su casa para que lo viera el pueblo [...] la segunda figura lleva una túnica, un traje civil que llevan los florentinos, y se encuentra en la iglesia de los Servitas en la Nunziata, sobre la puerta pequeña al lado del pupitre donde se venden las velas. La tercera fue enviada a Santa María *degli Angeli*, de Asís, y colocada delante de la Virgen.⁴⁵⁶

Me parece que en el acto de Lorenzo de Medicis, al mandar hacer imágenes votivas, no pasa inadvertida la función de la similitud que en este caso debió perseguir como fin particular. Nos dice Freedberg al respecto:

Cuanto mayor fuese el parecido con el suplicante tanto más adecuado resultaba el acto, puesto que permitía la formulación visual de la buena salud o preservación del cuerpo concreto [...]. Claro que no se trata de un asunto de reconocimiento al estar presente como sustituto, el cuerpo visto como real puede ser tratado como si en verdad lo fuese [...]. Menospreciar la verosimilitud sería restarle la eficacia tanto a la gratitud como a la súplica. No expresamos

⁴⁵⁶ Vasari, *Vida de los más excelentes pintores*, 212-213.

gratitud en estos casos presentando otro objeto ni un recordatorio simbólico: presentamos el cuerpo sustituto real.⁴⁵⁷

Estas piezas tuvieron varias funciones que se pueden reconocer. Primero, son objetos que atestiguan el favor que de la divinidad han logrado los devotos, por otro lado sirvieron como un medio de propagación social, pues indicaban, como relata Freedberg, el nivel económico social y la importancia política del individuo ante su comunidad. Para Warburg, la elaboración de los *votis* era una reminiscencia pagana que dejaba asomar los orígenes etruscos de la Florencia cristiana, “mediante la donación de estatuas de los santos, la Iglesia católica, en su profundo conocimiento del mundo, había dejado a los paganos convertidos un medio legítimo para librar ese instinto religioso primitivo, indesarraigable, el deseo de acercarse a lo divino, en persona o en efigie, en la forma concreta de la imagen humana”.⁴⁵⁸ La voluntad de representarse estaba arraigada en “el deseo piadoso de encomendarse a la protección del santo”, motivada por un “instinto de autoconservación propio de la *conserteria* medieval”, a la vez que constituía la expresión de “la audacia del individualismo humanístico” expresada en “la irrupción del desenfrenado gozo expresivo pagano”.⁴⁵⁹

Fue justo su cercanía con lo idolátrico lo que llevó al destierro de esta práctica. Si bien en 1630 aún se conservaban el exorbitante número de veintidós mil figuras votivas y tres mil seiscientas de milagros de cera y de papel maché, en 1665 se trasladaron a un patio del convento y de ahí en algún momento se perdieron. Los *votis* de cera serían, según Didi Huberman y Alain Michaud, un “eslabón perdido” que explicaría el surgimiento del retrato como un género autónomo.⁴⁶⁰ El retrato permitiría dar una salida más “equilibrada”, aunque ambigua, a las necesidades espirituales más arcaicas.

La obstinada supervivencia de la barbarie a través de estas figuras de cera que colgaban en las iglesias vestidas con trajes a la moda comenzó a proyectar una luz más favorable cuando los

⁴⁵⁷ Freedberg, *El poder de las imágenes*, 266.

⁴⁵⁸ Aby Warburg citado por Philippe Alain Michaud, *Aby Warburg y la imagen en movimiento* (Buenos Aires: Libros Universidad Nacional de las Artes, 2017), 102.

⁴⁵⁹ Aby Warburg, “La última voluntad de Francesco Sassetti”, 185-195.

⁴⁶⁰ Michaud, *Aby Warburg y la imagen en movimiento*, 102-103.

retratos se introdujeron a través de los frescos religiosos pintados en las iglesias. En comparación con la magia fetichista que emanan las figuras de cera, nuestro fresco constituye un esfuerzo más discreto de aproximarse a la divinidad mediante el parecido pictórico.⁴⁶¹

El estudio de Julius von Schlosser mostró posteriormente que la tradición de la ceroplastia se prolongó aún después de la consolidación del retrato como género. Para Michaud, la historia de las mascarillas de cera, concebidas como una “supervivencia”, constituyen “el reverso de aquella del retrato pintado cuya significación oscura libera: muestra que el retrato no debe ser solamente definido a partir de su capacidad mimética, su conformidad con lo que el personaje representa, sino en los valores dramáticos de la comparecencia *in effigie*”.⁴⁶² Considero que es justo esta la lección que hay que mantener en mente al analizar las esculturas de los orantes en un espacio y un tiempo tan distinto como el siglo XVII y XVIII novohispano.

1.2.3 Entre lo votivo y lo funerario. El orante en la escultura flamenca

Para Hugo Van der Velden, la tradición flamenca de la escultura de orantes se desarrolló como un objeto votivo, es decir, como parte de un regalo para agradecer —en vida— por algún favor recibido. En su obra *La imagen del donante*, desarrolla esta idea en la figura del rey Carlos, “el atrevido”, quien dejara un total de ocho efigies propias en diferentes templos europeos: “El duque presenta sus efigies en oro y plata a san Lamberto en Liège, a Nuestra Señora de Boloña, a Nuestra Señora de Halle, a Nuestra Señora de Scheut, a Nuestra Señora de Aardenburg, a san Claudio en Jura, a san Adrián en Gerardsbergen y a san Sebastián en Linkebeek; además de tres estatuas de oro que Loyet suplió en 1470”.⁴⁶³

La repetición de la efigie de Carlos “el atrevido” provoca preguntarse sobre el uso de estas imágenes y sus intenciones. Van der Velden nos adelanta que combinaban una serie de intencionalidades que se entrelazaban. La reproducción de una imagen, en este caso de una

⁴⁶¹ Warburg, “El arte del retrato...”, 151.

⁴⁶² Michaud, *Aby Warburg y la imagen en movimiento*, 103.

⁴⁶³ Hugo Van der Velden, *The Donor's Image: Gerard Loyet and the Votive Portraits of Charles the Bold* (Belgium: Brepol, 2000), 155. Gerard Loyet fue el artífice particular de Carlos “El atrevido” quien elaboraría las diversas esculturas votivas de este personaje.

figura real, respondía a una intención de promoción política ante una sociedad, pero también, a una lógica que podemos llamar “mágico-religiosa”, de aproximarse ante lo sagrado y garantizarse la protección divina permanente, “Carlos “el atrevido” debió haber estado convencido del uso y la efectividad de sus regalos; pero no hay una sola simple explicación sobre el hecho de donar varias efigies de sí mismo. Más bien, esto pudo ser el resultado de una combinación de devoción y de una propia garantía, de superstición y vanidad”.⁴⁶⁴

La donación de “ex votos” comprendía una serie vasta y variada de objetos: joyas y relicarios, esculturas de oro, plata, madera o cera que podían representar distintas partes del cuerpo, como brazos, manos o piernas, así como esculturas sedentes, orantes, de pie y aún ecuestres. Se sabe que tanto Carlos “el atrevido”, como Luis XI de Francia, visitaron el santuario de Nuestra Señora de Halle, en la actual Bélgica, y ofrendaron regalos votivos. Por ejemplo, Felipe “el Bueno” donó una Virgen en oro, ángeles de plata y estatuas de plata de los apóstoles, así como una escultura de su consorte, Isabel de Portugal, en tamaño natural, cuyo retrato votivo debió ser presentado ante la Virgen de Halle. Van der Velden comenta además que es muy posible que también se hallan donado efigies de estos monarcas en cera.⁴⁶⁵

Me interesa analizar aquí un grabado que el mismo autor extrajo de la obra de Justus Lipsius, *Historia de Nuestra Señora de Halle*, de 1604. La lámina se titula *La capilla de Nuestra Señora de Halle* (fig.92) y muestra una reconstrucción de la capilla tal y como lucía en 1616. Vemos al centro el retablo a la Virgen con el niño y a su lado los apóstoles, que podrían tratarse de los de plata donados por Felipe “el Bueno”. Del lado de la epístola, el grabado nos deja ver tres efigies, quizá de plata, los cuales se encuentran en forma de orantes; visten armadura completa, los yelmos están en el piso y al parecer dirigen su mirada a la Virgen de Halle. Uno de ellos ha sido identificado como la efigie del emperador Maximiliano, abuelo de Carlos V de España; otro de los orantes, como Alberto, duque de Sajonia.⁴⁶⁶ Van der Velden menciona que los Habsburgo adoptaron el culto de Nuestra Señora de Halle, ya

⁴⁶⁴ Van der Velden, *The Donor's Image*, 155.

⁴⁶⁵ Van der Velden, *The Donor's Image*, 172.

⁴⁶⁶ Van der Velden, *The Donor's Image*, 173. El autor nos comenta que la escultura de plata del emperador Maximiliano pesaba más de 53 marcos.

popular entre la nobleza borgoñona.⁴⁶⁷ El emperador Maximiliano se hizo parte de los mismos al donar diferentes regalos votivos, entre los que se pudo encontrar su misma efigie. Carlos V donaría, así mismo, una capa para la imagen mariana venerada en Scheut.⁴⁶⁸

La función de dichas esculturas estaba por encima de la similitud de los personajes representados . Ya fueran en oro, plata, cera u otros materiales menos costosos, era la presencia de los donantes lo que se buscaba garantizar, “Las imágenes de oro debieron remplazarse por otras más baratas de plata. Cuando los retratos votivos fueron fundidos o removidos, por copias más baratas o por maniquíes estas fueron a menudo hechas para preservar la memoria de estos preciados regalos y de otra manera, asegurar la constante presencia del donante en el santuario”.⁴⁶⁹ En efecto, estas esculturas orantes trataron de dar permanencia al personaje por medio de su efigie y una vez que estos hubieron fallecido, constituyeron un segundo cuerpo.

La necesidad de seguir presente en la memoria de los vivos y en la presencia de lo divino era fundamental para asegurar en un futuro la salvación del alma. Si bien dichas esculturas no siempre se colocaban al fallecer los individuos, me parece que, al menos, se constituía como una medida de cautela para un evento posterior como lo es la muerte. Aunque presentificarse por medio del parecido facial o un semblante similar no eran las únicas maneras de hacer que los individuos estuvieran ahí mismo: eran solo el envase moderno de una práctica medieval.

Van der Velden comenta que ciertos regalos votivos hechos en cera procuraban representar al individuo efigiado por medio de su peso en cera o el metal empleado, “por ejemplo, en 1390 un hombre salvado de una corriente donó una efigie de cera y en 1407, un hombre noble cuya hija había sido curada de locura, donó un retrato votivo en cera de su niña. Esta contenía el peso de la niña en cera, 110 libras”.⁴⁷⁰ Otro ejemplo de lo anteriormente comentado lo refiere Van der Velden: “Un similar ejemplo fechado en el siglo XIV, Jolan de Flandre hizo una promesa ante el altar de santa Ana en el cual donaría una imagen de plata con el mismo

⁴⁶⁷ Vid. Van der Velden, *The Donor's Image*, 168-169.

⁴⁶⁸ Van der Velden, *The Donor's Image*, 177.

⁴⁶⁹ Van der Velden, *The Donor's Image*, 175.

⁴⁷⁰ Van der Velden, *The Donor's Image*, 176.

peso de su hijo”.⁴⁷¹ Así mismo, se encuentra el caso de la escultura en plata mandada a ejecutar por el elector de Baviera, Karl Albrecht; de su hijo de diez años Maximiliano José de Baviera en 1737 (fig.93). Dicha efigie se puso como una promesa a Nuestra Señora de Altötting por la sanación del niño, “La imagen de Maximiliano José contiene 45 libras de plata, el cual iguala el peso del príncipe de diez años”.⁴⁷² De esta manera, el parecido del individuo con su efigie, podía no ser necesaria, pues podía bastar con “introducir” parte de la personalidad del representado por medio de su propio peso corporal.

Según Caroline Bynum Walker, la idea de que la medida de una persona es, en cierta forma, la persona misma, fue común durante la Edad Media tardía. En el caso de las medidas relacionadas con Cristo o la Virgen que reproducían las huellas o los espacios de Tierra Santa, se tenía por cierto que la medida absorbía de alguna manera el poder del original al haber entrado en contacto directo. Esta capacidad de representar se extendía a los devotos, que acostumbraban donar su altura en pabilo y su peso en cera.⁴⁷³ De modo que la eficacia de una ofrenda votiva no necesariamente dependía del parecido físico. Si bien la semejanza, ligada al peso y la estatura reales, fue solo una nueva estrategia para lograr el favor y la cercanía con lo sagrado, la efigie del orante posibilitó que esta presencia se convirtiera en un encuentro de miradas. La visión permanente y la oración constante que podía sostener este doble ante la Virgen, máxima intercesora de almas, se prolongaba por largo tiempo, a diferencia de lo efímero de la cera y el pabilo destinados a hacer cirios.

2. LA ESCULTURA FUNERARIA VIRREINAL DESDE SUS TÉRMINOS HISTÓRICOS

En el siguiente apartado, vamos a abordar a la escultura funeraria novohispana buscando definir su personalidad en cuanto a sus características propias. Como podrá notar el lector en las siguientes líneas, la escultura funeraria se distingue de la hecha para el culto; por su

⁴⁷¹ Van der Velden, *The Donor's Image*, 196.

⁴⁷² Van der Velden, *The Donor's Image*, 238.

⁴⁷³ Caroline Bynum Walker, *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe* (New York: Zone Books, 2011), 98-99.

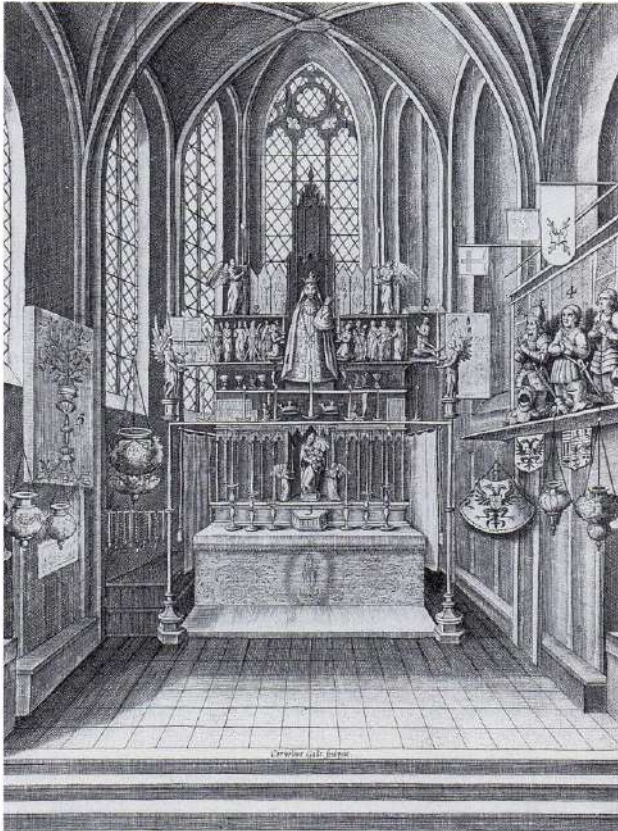


Fig.92 Capilla de Nuestra Señora de Halle. A la derecha se encuentran las esculturas votivas de el Emperador Maximiliano y otros nobles. Justus Lipsius. *Diva Virgo Hallensis*.1616. Tomado de Van der Velden, p.171



Fig.93 Escultura orante en plata de Maximiliano José de Baviera. 1737. Santuario de Nuestra Señora de Altötting. Tomado de Vander Velden, p.214.

sencillez en cuanto al uso una policromía sin complementar con las técnicas del estofado y el dorado. Mayoritariamente se trata de bultos de madera que, por sus características técnicas, fueron realizadas en los talleres de los mismo imagineros que realizaban también la escultura religiosa. En comparación con los fastuosos sepulcros españoles; la aristocracia novohispana ubicó a las esculturas de los más prestigiosos donantes en sencillos nichos aunque siempre colocadas en la parte más importante del templo cristiano: el presbiterio. Definir la personalidad de la escultura funeraria novohispana, constará también de describir la manera en la que estas piezas fueron “activadas” para poder relacionarse con el espacio sagrado en las que fueron colocadas. Tres características son tomadas para determinar esta activación y su función simbólica: el espacio en las que fueron puesta, la vista y su orientación. Más adelante, el lector reconocerá que dichas particularidades de este tipo de imágenes son precisamente las que les permitirán un diálogo con lo sagrado. Sin abundar más, hay que adelantar que también el lector podrá reconocer el contexto ideológico- religioso que la sociedad novohispana vivió alrededor de la idea de la muerte. Entender los anhelos de los hombres y mujeres de la Nueva España, nos hará ubicarnos y reconocer la pertinencia de este tipo de esculturas que son memoria hacia los vivos y a su vez, deseo de un paraíso anticipado de los efigiados.

2.1 ¿Simulacro, estatua o efigie?

Al consultar las fuentes en las que se describen las esculturas, estas aparecen nombradas con dos términos usados de manera casi indistinta: efigie y estatua. Se trata, en su mayoría, de crónicas del siglo XVIII que ya hemos citado en textos como la *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús*, de Francisco Florencia, el *Teatro Mexicano*, de Agustín de Vetancurt y la *Historia de la Puebla de los Ángeles*, de Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, entre otras. Definir y comentar estos términos nos dará la pauta para saber si estas esculturas realmente eran *per se* únicamente funerarias (cuadro 1). Hasta el momento no he observado que estos autores u otros se refieran a estas piezas como esculturas, pero tampoco como “imágenes”, como se nombra comunmente a las esculturas devocionales, ni como simulacros, término que parece reservarse a las imágenes de María.

Conviene, entonces, hacer una revisión de dichos conceptos. He recurrido a la obra de Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua Castellana*. El diccionario no consigna entre sus acepciones el término efigie. Sin embargo, si encontramos el concepto de estatua, la cuál es definida como: “*Simulacrum exaere aliove metallo, quod alicui, vel mortuo, vel etiam viventi antiquitis decernebatur et in foro aut aliquo loco conspicuo collocabatur ad alicuis rei benegestae memoriam*”.⁴⁷⁴ La traducción al español sería cercano a lo siguiente: “Del latín estatua, estatuas. Una imagen de bronce o de otro metal, de alguien, ya sea vivo o muerto que los antiguos colocaban en un plaza o en otro lugar visible para el recuerdo de las acciones buenas”.⁴⁷⁵ Hay varios aspectos que me parecen importantes en esta definición. En primera, que aparece relacionada con la palabra *simulacrum*, que en las traducciones la hace equivalente a imagen o estatua. Segunda, la relación que hace con una tradición de la antigüedad y por último, el vínculo que establece con la memoria como un ejercicio colectivo o comunitario, como indica la mención del espacio público y visible.

CUADRO 1. DEFINICIONES DE LA ESCULTURA ORANTE			
AUTOR	OBRA	OBJETO	DEFINICION
Francisco Florencia	<i>Historia de la provincia de la Compañía de Jesús en la Nueva España</i> (1694), pp. 322-323	Escultura de Alonso de Villaseca	Estatua
Alonso Ramírez Vargas	<i>Sagrado Padrón y Panegíricos Sermones</i> (1691), p. 16	Escultura de José de Retes y Lagarche	Estatua
Agustín de Vetancurt	<i>Teatro Mexicano</i> (1697), pp. 33-34.	Lienzo con la imagen de Hernán Cortés	Efigie
	<i>Gaceta de México</i> (1733), pp. 570-571.	Escultura de Buenaventura Medina y Picazo	Estatua
Francisco Javier Alegre	<i>Historia de la Compañía de Jesús en la Nueva España</i> (1767), p. 408.	Escultura de Alonso de Villaseca	Estatua
Mariano Fernández de Echeverría y Veytia	<i>Historia de la Puebla de los Ángeles</i> (1780), p. 464	Esculturas de Manuel Fernández de Santa Cruz	Efigie

⁴⁷⁴ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 516.

⁴⁷⁵ La traducción es mía.

Mariano Fernández de Echeverría y Veytia	<i>Historia de la Puebla de los Angeles</i> (1780), 464.	Escultura de Jorge Zerón Zapata	Efigie
Mariano Fernández de Echeverría y Veytia	<i>Historia de la Puebla de los Angeles</i> (1780), 454.	Escultura de Diego Osorio de Escobar	Efigie
Mariano Fernández de Echeverría y Veytia	<i>Historia de la Puebla de los Angeles</i> (1780), p. 472.	Escultura Diego de Lagarchi	Estatua
Mariano Fernández de Echeverría y Veytia	<i>Historia de la Puebla de los Angeles</i> (1780), p. 359.	Escultura de Melchor de Covarrubias	Efigie
Sin autor	<i>Libro de Fundación, progresos y estados de este convento de Carmelitas descalzos de esta ciudad de San Luis Potosí</i> , (1786).	Escultura de Nicolás Fernando de Torres	Estatua

Llama la atención no sólo la elección de la palabra “simulacro”, también la ausencia del concepto de retrato que Covarrubias traduce como: “La figura contrahecha de alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejanza es justo que de por memoria a los siglos venideros. Estos se hacían con más perpetuidad en las estatuas de metal y piedra, por los cuales y por los reversos de las monedas, tenemos hoy día noticia de las efigies de muchos príncipes y personas señaladas”.⁴⁷⁶ Es interesante notar dos cosas de esta definición. Primero, que el retrato está también asociado a la escultura y que este puede ser contrahecho. Esta palabra significa lo siguiente, “Imitar alguna cosa de lo natural o artificial. 2. Contrahecho, lo imitado de esta manera”.⁴⁷⁷ Por lo tanto, podemos reflexionar que un retrato puede ser plasmado en una escultura, pero que al “contrahacerlo” puede también imitar lo natural o lo artificial como modelos. Esto también nos acerca nuevamente al simulacro.

Por otro lado, en el *Diccionario de la lengua castellana*, impreso por la Real Academia Española en 1732, la acepción de efigie y simulacro están presentes. En cuanto al primer término dice esta obra: “Efigie. Imagen, figura, bulto y hechura semejante de alguno. Es del

⁴⁷⁶ Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 864.

⁴⁷⁷ Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 349.

latino *Effigies*. Lat. Imago”.⁴⁷⁸ Efigie, entonces, equivale a una imagen que trata de asemejarse a un objeto, aunque no señala que se trate de una relación mimética basada en la apariencia. En el caso del concepto de simulacro, este diccionario nos dice lo siguiente, “Simulacro. Imagen hecha a semejanza de alguna cosa venerable o venerada. Lat. *Simulacrum*”.⁴⁷⁹ Me parece que este concepto, aunque descrito de una manera sencilla, contiene un dato interesante. Al igual que la efigie, el simulacro es una imagen que trata de asemejarse a algo, sin embargo, en el caso del simulacro, se trata de parecer a algo tenido por venerable que, como menciona Covarrubias, es también equivalente a la palabra honrar. Esto explicaría por qué se reservó para las imágenes de culto, como los simulacros marianos.⁴⁸⁰

En el *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes* del padre Esteban de Terreros y Pando, publicado en el año de 1787, encontramos el término estatua, a la cual se define como: “figura de relieve entero, tallada, o fundida, que representa este, o el otro objeto”.⁴⁸¹ Efigie lo encontramos referido como verbo, efigiar. Al respecto dice la obra: “levantar estatua a alguno, erejirla, dedicarla. Fr. *Effigiér*. Lat. *Effingere Státuam*. It. *Efigiare*”.⁴⁸² Como podemos observar, las palabras tanto en francés, latín e italiano, que designan la dedicación de una imagen, se derivan de la palabra efigie, por lo tanto, podemos relacionar entonces a la efigie como una imagen que en cuya acción es dedicada a un personaje destacado. Por otro lado, en este diccionario encontramos también la palabra simulacro, la cual se traduce como “simulacro: retrato, imagen, representación. Fr. *Representatio, image*. Lat. *Effigies, species, imago, simulacrum, sculptile*. It. *Representazione*. Simulacro se toma también por fantasía, acto de la fantasía, idea”.⁴⁸³

⁴⁷⁸ *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad con las frases o modos de hablar*. Tomo II (Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, Impresor de la Real Academia Española, 1732), 371.

⁴⁷⁹ *Diccionario de la lengua castellana*, 118.

⁴⁸⁰ *Diccionario de la lengua castellana*, 68.

⁴⁸¹ Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y su correspondientes de las tres lenguas francesa, latina e italiana*, Tomo II (Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1787), 111.

⁴⁸² Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, 112.

⁴⁸³ Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, Tomo III, 496.

Efigie, estatua y simulacro son términos que se tocan en un punto. Las tres se definen como imágenes que tratan de representar algo y lo hacen por medio de una imagen tridimensional tallada o fundida (un “relieve completo”), que es lo que comúnmente se llamaba como “de bulto”. Difieren, en cambio, en la naturaleza del modelo. El simulacro se refiere a una representación de una persona venerable o venerada y está ligada a la fantasía, pues no se trata de una copia de algo que pertenezca al mundo de lo real. En cuanto a las estatuas y las efigies, sus referentes son personas distinguidas, cuya memoria merece ser honrada, más no venerada, por lo que pese a sus similitudes técnicas el título dado a estas esculturas marcaba una diferencia en la manera como se les concebía.

Definir la naturaleza de las imágenes de Cristo, la Virgen y los santos resulta igualmente complejo, pues no existía una respuesta homogénea dentro de la Iglesia. Dirimir sobre esta cuestión excede los límites de esta investigación, pero puede servir como punto de referencia para comprender mejor su estatuto como imagen. Mientras las imágenes milagrosas, en especial de Cristo y María, se concebían como investidas de la presencia divina, capaces de moverse, renovarse, sangrar o llorar, las efigies de los benefactores no eran “presencias reales” o “encarnadas”, pues no existía una “simbiosis” entre la escultura y el alma del difunto.⁴⁸⁴ Se trata, por tanto, de un referente para la memoria. Sin embargo, no puede pasarse por alto que funcionaban de un modo distinto a una placa o un sepulcro. En las siguientes líneas intentaré caracterizar mejor su función a partir de elementos como su ubicación dentro de la iglesia y su relación con las imágenes sagradas.

2.2 El orante ante lo divino. El espacio de ubicación como agencia

En este apartado me interesa analizar el diálogo que estas esculturas orantes establecían con el lugar en el que estaban depositadas. Al observar el emplazamiento de las esculturas que actualmente se conservan dentro de su contexto original –así como aquellas de las que tenemos noticias históricas sobre el espacio en el que se encontraban–, es posible reconocer un patrón: su ubicación en el presbiterio del templo, en la mayoría de los casos en la nave del

⁴⁸⁴ Belting *Antropología de la imagen*, 218.

lado del Evangelio (Cuadro 2). En el caso de Pedro Ruiz de Ahumada, Buenaventura Media y Picazo y el matrimonio de Manuel de la Canal y María de Hervas, las efigies fueron colocadas en la capilla del noviciado y en capillas laterales que contaban con privilegios familiares, respectivamente, aunque también al costado de su altar mayor. Además, como si se escenificara una hierofanía, los bultos funerarios miran hacia el altar para dirigir sus oraciones a la imagen titular, o bien a Cristo transfigurado en la sagrada forma.

Cuadro Número 2. ESCULTURAS EN CONTEXTO			
NOMBRE DE LA PIEZA	ORIENTACIÓN DE LA MIRADA	UBICACIÓN	TEMPLO
Buenaventura Media y Picazo	Mira hacia la escultura de la Purísima Concepción	Presbiterio de la capilla de los Medina y Picazo. Lado de la Epístola	Capilla de los Medina Picazo; Templo de Regina Coelli. Ciudad de México.
Melchor de Cuéllar	Mira hacia el altar mayor	Presbiterio. Lado del Evangelio	Templo del santo desierto de Tenancingo; Edo de Mex.
Manuel Fernández de Santa Cruz	Mira hacia el altar mayor	Presbiterio. Del lado del Evangelio	Templo de Santa Mónica, Puebla
Miguel Cerón Zapata	Mira hacia el altar mayor	Presbiterio. Lado de la Epístola	Templo de Santa Mónica, Puebla
Pedro Ruiz de Ahumada	Mira hacia el altar mayor	Presbiterio de la capilla doméstica. Lado del Evangelio	Capilla doméstica. Templo de san Francisco Javier. Tepozotlán; Edo de Mex.
Diego Lagarchi (Desaparecida)	Miraba al altar mayor	Presbiterio. Lado del Evangelio.	Iglesia del convento de Capuchinas, Puebla. Desaparecida
Nicolás Fernando de Torres (Desaparecida)	Miraba al altar mayor	Presbiterio. Lado del Evangelio	La escultura se encontraba en la iglesia del Carmen; San Luis Potosí.
Diego Osorio de Escobar y Llamas (Desaparecida)	Miraba hacia el altar mayor	Presbiterio	La escultura de piedra estaba sobre su sepulcro. Convento de la Santísima trinidad, Puebla
Melchor de Covarrubias	Miraba hacia el altar mayor	Presbiterio. Debajo de una tribuna. Lado del Evangelio	Templo del Espíritu Santo, Puebla.

Manuel de la Canal	Mira hacia la imagen de la Virgen de Loreto	Presbiterio. Lado del Evangelio. Capilla	Oratorio de San Felipe Neri. San Miguel de Allende, Guanajuato
María de Hervas	Mira hacia la imagen de la Virgen de Loreto	Presbiterio. Lado del Epístola	Oratorio de San Felipe Neri. San Miguel de Allende, Guanajuato
Manuel González	Mira hacia el altar mayor	Presbiterio. Lado del Evangelio	Templo de San Mateo Huichapan; Hidalgo.
Antonio Alcalde(hoy en el Museo Regional de Guadalajara)	Miraba hacia el altar mayor	Presbiterio. Lado del Evangelio	Santuario de Ntra. Señora de Guadalupe, Guadalajara

Desentrañar el significado simbólico arquitectónico del templo cristiano es un punto de partida necesario pues la escultura que nos es motivo de estudio formaba parte de un complejo sistema de significados simbólicos en conjunto con las formas de la arquitectura. El presbiterio, la parte más sagrada del templo cristiano, tomó como modelo la arquitectura sagrada descrita en el Antiguo Testamento. En el libro del Éxodo se señala que a Moisés le fue revelado el arquetipo del templo en el monte Sinaí. En este lugar, considerado como un monte sagrado, le fueron dictadas las características de una tienda donde la presencia de Dios habría de habitar: “Hazme un santuario, y habitaré en medio de ellos. Os ajustaréis a cuanto voy a mostrarte como modelo del santuario y todos sus utensilios” (*Éxodo* 25, 8-9). Más adelante se menciona: “Toda la morada la harás conforme el modelo que en la montaña te ha sido mostrado” (*Éxodo* 26, 30). Diversas construcciones religiosas y civiles han pretendido imitar este patrón que se ha tenido no sólo como sagrado, sino también como inmemorial.⁴⁸⁵

En el caso de los templos cristianos la imagen arquetípica a seguir fue, sin duda, el templo de Jerusalén construido por el rey Salomón, el cual también obedeció a las revelaciones de diversos profetas, como es el caso de Ezequiel. Comenta Rafael García Mahiques que, dentro

⁴⁸⁵ En este caso sólo hablaremos de la arquitectura religiosa, sin embargo, cabe aclarar que, para el antropólogo Mircea Eliade, toda arquitectura desde la dedicada al culto religioso como también la arquitectura civil, como son los palacios e incluso los hogares comunes, partieron de un arquetipo sagrado. Así mismo, Mircea Eliade consigna que hasta los actos más profanos o comunes como el cazar, el cultivar, la sexualidad, etc, se explican por ciertas leyendas mágicas o religiosas y también por arquetipos. *Vid*, Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno* (Madrid: Alianza-Emecé, 2008), 16-20 y 35-41.

de la historia de la arquitectura cristiana, el concepto del templo como reflejo de lo celeste también se puede encontrar en la arquitectura religiosa de Oriente. La construcción de la rotonda del Anástasis y la basílica de los Santos Apóstoles de Constantinopla fueron consideradas como espejos de la Jerusalén Celeste.⁴⁸⁶ Así mismo, el autor complementa que santos como Cirilo, en el siglo IV d. C, consideraban que: “En estos mismos años, Cirilo, obispo de Jerusalén, predicaba ya que la Iglesia terrena era imagen de la Jerusalén de arriba, siendo este pensamiento una constante de su catequesis”.⁴⁸⁷

Con base en lo argumentado por Mircea Eliade en su *Tratado de las religiones*, un templo es la manifestación de una hierofanía tópica; esto es, que la construcción es reflejo de lo sagrado que se ha posado en un lugar.⁴⁸⁸ Cada templo tiene la finalidad de representar el cosmos estable. Por esta razón, en varias culturas las piedras que conforman los templos tienen una connotación primaria: su perdurabilidad ya es signo de una posible hierofanía y pueden ser un medio para la manifestación de lo sagrado. Se puede decir que los templos son considerados como centros del mundo. En ellos la concepción de espacio sagrado implica la repetición *ad infinitum* de la hierofanía de origen, de la revelación que dio pie a la conformación característica de ese espacio sagrado, en estos casos representado por los templos.⁴⁸⁹ El templo es también una imagen arquetípica del cielo, del paraíso e incluso del hombre mismo, pues incluye su experiencia como parte de un cosmos sagrado: “Todos los sistemas y las experiencias antropocósmicas son posibles en la medida en que el hombre se convierte él mismo en un símbolo [...]. El hombre no se siente ya un fragmento impermeable, sino un cosmos vivo abierto a todos los otros cosmos vivos que le rodean. Las experiencias macro cósmicas ya no son para él exteriores”.⁴⁹⁰

⁴⁸⁶ Rafael García Mahiques “La Jerusalén Celeste como símbolo de la Iglesia” en: *El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad* (Valencia: Universidad Jaume I. Biblioteca Valenciana, 2009), 28.

⁴⁸⁷ García Mahiques, “La Jerusalén Celeste...”, 28.

⁴⁸⁸ Mircea Eliade, *Tratado de las religiones* (Madrid: Era, 1975), 352.

⁴⁸⁹ “Allí, en aquella área, la hierofanía se repite [...]. Por eso esos centros se dejan difícilmente despojar de sus prestigios y pasan, a la manera de una herencia, de una población a otra, de una región a otra”. Eliade, *Tratado de las religiones*, 329-330.

⁴⁹⁰ Ernesto Cassirer, *Antropología filosófica* (México: FCE, 1997), 407.

En lo que respecta a la estructura “microcósmica” del templo judeocristiano, según Martha Fernández, en las iglesias cristianas la “planta está dividida en tres secciones: coro, nave y presbiterio, transposición del *ulam*, el *hecal* y el *debir*”, la estructura tripartita del templo de Salomón.⁴⁹¹ El *ulam* hacía las veces de vestíbulo; el *hecal*, o casa, conformaba el cuerpo del templo, y el *debir*, que se disponía “en lo más interior de la casa”, constituía el *sacra sanctorum* en el que se resguardaba el arca de la alianza de Yahvé (*Reyes* 6, 3-4). En gran parte, el carácter modélico y sagrado del templo de Salomón radicaba en sus medidas y proporciones, las cuales también fueron reveladas a Ezequiel: “midió también el largo, y eran veinte codos, y el ancho sobre el frente del templo, veinte codos, y me dijo: *Este es el Santísimo*” (*Ezequiel* 40, 47). La visión de san Juan en Patmos reveló que esta era la misma forma que tenía la Jerusalén Celeste: “La ciudad era cuadrada; su largo era igual al ancho” (*Apocalipsis* 21, 16).

El cubo tiene relación con lo revelado: representa la tierra, el cimiento de lo estable, la inmutabilidad y la eternidad de Yahvé.⁴⁹² Así mismo, Martha Fernández menciona, siguiendo a Mircea Eliade, que el cuadrado alzado en la forma de un cubo es una *imago mundi*, el cuadrado y su versión cúbica tridimensional, a lo largo de la historia, ha representado la imagen del mundo, con su centro, los cuatro puntos cardinales, el cenit y el nadir. Tal concepción del mundo también se encuentra referida en las Sagradas Escrituras.⁴⁹³ Como podemos resumir hasta aquí, el cuadrado es referencia a un símbolo sagrado de significados múltiples muy importantes: “El cuadrado y su desdoblamiento tridimensional, o sea, el cubo, es por tanto la imagen de lo manifestado, por lo que se le relaciona también con tres imágenes bíblicas de capital importancia: El *debir* del templo de Jerusalén, así como la Nueva Jerusalén

⁴⁹¹ Martha Fernández, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España* (México: UNAM- Coordinación de Humanidades, 2003), 79.

⁴⁹² Vid. Jean Hani, *El simbolismo del templo cristiano* (Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2018), 26.

⁴⁹³ Habrá que recordar también que las formas cúbicas también nos remiten al número cuatro, que se puede interpretar como los cuatro ríos del paraíso, las cuatro escuadras en las que Dios dividió a las doce tribus de Israel o bien los cuatro ángeles que custodian al mundo. Martha Fernández, “La imagen del cielo en la arquitectura novohispana. Mantos, doceles y cortinajes”, en *Muerte y vida en el más allá. España y América* (México: UNAM-IIH, 2009), 283.

descrita por Ezequiel y la Jerusalén Celestial de san Juan”.⁴⁹⁴ Por su lado, Rafael García Mahiques menciona al respecto: “En dicho sentido, tiene importancia el hecho de que la “nueva Jerusalén” tenga forma cuadrada, como también el templo, ya que la figura cuadrilátera –cuadrada o rectangular– está en la base de la construcción del templo cristiano”.⁴⁹⁵ Efectivamente, en algunos de los templos visitados pude constatar que el presbiterio adopta la forma de un cubo y que en ellas se ubican las efigies de los donates. Tal es el caso del templo de San Mateo Apóstol, Huichapan (fig. 94 y 95); el templo del convento de monjas agustinas de Santa Mónica, en Puebla (fig. 96 y 97), e incluso de capillas como la de la iglesia de Regina Coelli, en la ciudad de México (fig. 98 y 99).⁴⁹⁶

Como podemos observar, las esculturas de los benefactores fueron puestas en el sitio más importante del templo. Esta ubicación dotó a las efigies de una agencia particular. Alfred Gell sugiere una relación interesante entre las imágenes y los espacios que éstas ocupan. Propone que al introducir una imagen en un espacio considerado sagrado, éstas son “animadas” por ese hecho: “Disponemos de dos estrategias básicas para convertir leños y las piedras –conceptuales– en *cuasi* personas bajo la forma de artefactos. La primera consiste en animar al ídolo, simplemente, asignándole un papel como otro social; la segunda, en proporcionarle un homúnculo o un espacio para uno”.⁴⁹⁷ Si bien Gell se refiere a las figuras de ídolos, me parece que la importancia simbólica del presbiterio, el más sagrado de los espacios del templo, es suficiente para considerar que la ubicación dotó a estas imágenes de una agencia particular.

A partir de la reconstrucción de las historias individuales de las esculturas, he podido discernir que estas fueron erigidas de manera *post mortem*, por lo que la decisión de colocar éstas no recayó, al parecer, en la iniciativa del mismo donante, sino de otras personas. Aunque

⁴⁹⁴ Martha Fernández, “La imagen del paraíso en la arquitectura novohispana. Las capillas pozas” en: *Estudios sobre simbolismo en la arquitectura novohispana* (México: UNAM-INAH, 2011), 194.

⁴⁹⁵ García Mahiques, “La Jerusalén Celeste como símbolo de la Iglesia”, 27.

⁴⁹⁶ Los templos en los que pude ubicar esculturas orantes tienen presbiterios de planta cuadrada. Sin embargo, los presbiterios pueden adoptar formas semicircular o semihexagonal, como comenta Martha Fernández. Vid. Fernández, *La imagen del templo...*, 69.

⁴⁹⁷ Alfred Gell, *Arte y agencia...*, 177.

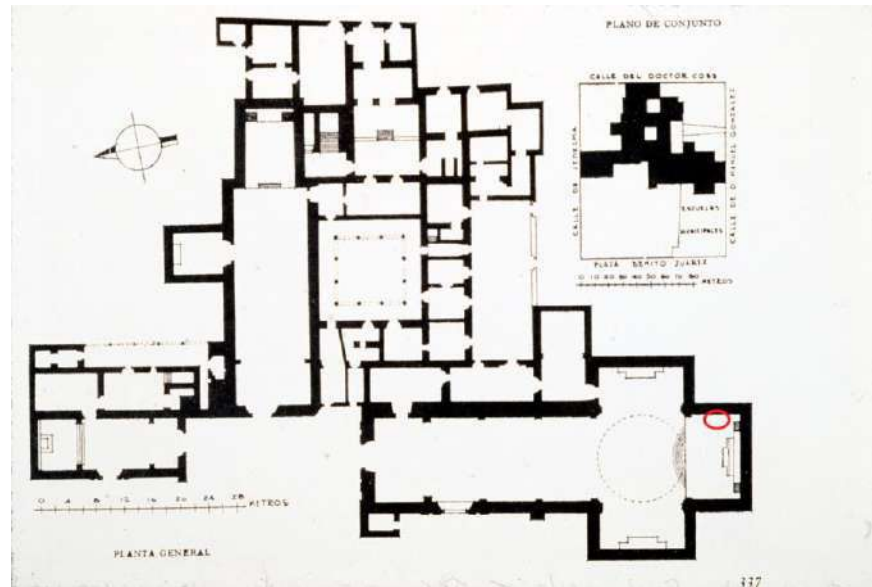


Fig.94 Plano del conjunto conventual de san Mateo Huichapan; Hidalgo. En rojo se marca la localización de la escultura de el capitán Manuel González en presbiterio. Foto: Archivo fotográfico Manuel Toussaint; IIE.



Fig.95 Vista del presbiterio del templo de san Mateo Apóstol, Huichapan; Hidalgo. Foto: Alejandro Vega.

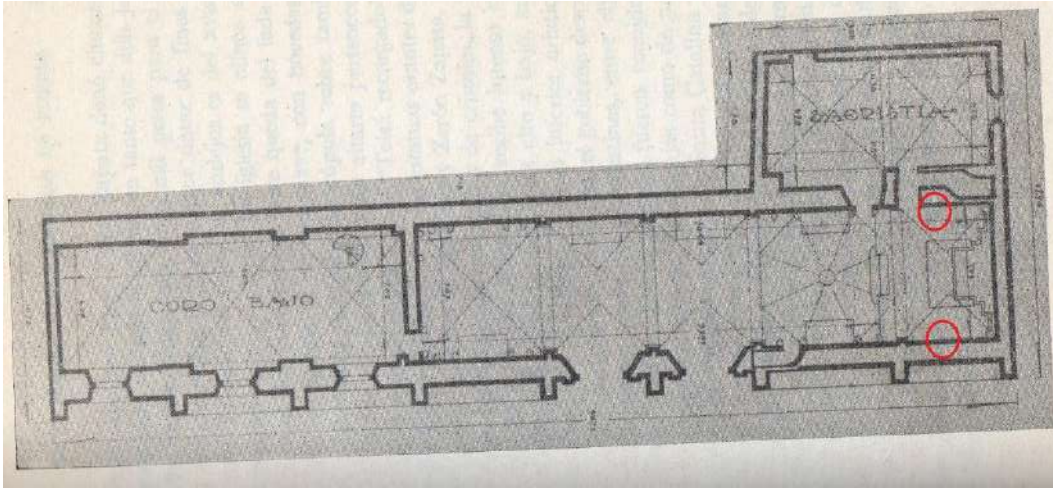


Fig. 96 Planta del templo de monjas agustinas de santa Mónica; Puebla. En color rojo se marca la ubicación de las efigies orantes Tomado de Manuel Toussaint, 1954, p. 151.



Fig.97 Vista del presbiterio de el templo de Santa Mónica, Puebla. En el lado del Evangelio; se mira la talla de Manuel Fernández de Santa Cruz. Foto: Alejandro Vega .

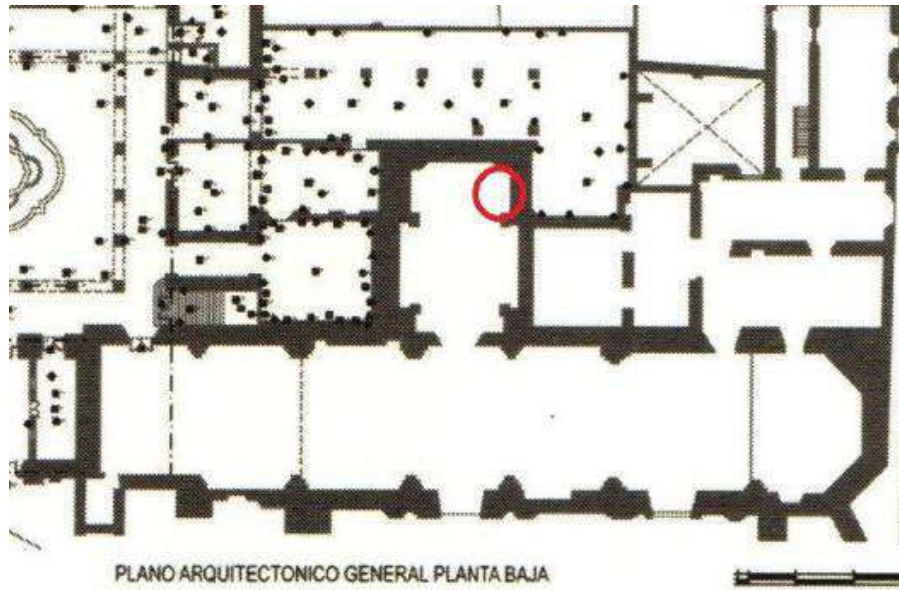


Fig.98 Plano del convento y la capilla de la Purísima Concepción en el templo de Regina Coelli; ciudad de México. Tomado de Sandra Bravo Guerrero, 2010, p. 140.



Fig.99 Vista del presbiterio de la capilla de la Purísima Concepción. Templo de Regina Coelli. Foto: Alejandro Vega.

en ocasiones los familiares estuvieron involucrados, su inclusión dentro del programa del altar mayor dependió directamente de las autoridades eclesiásticas, que eran conscientes del privilegio que implicaba su ubicación y que debieron justificarla de algún modo. Intentamos aquí reconstruir, a partir de los valores simbólicos de su forma cúbica, el significado del que pudo dotárseles.

En primera instancia, el donante se muestra como un ser que se encuentra ante lo sagrado y se arrodilla para orar ante el altar principal, donde radica la presencia de Cristo sacramentado, o de su madre como principal intercesora. El orante es una figura que ha entrado ante lo atemporal y lo inmortal, pues su escultura, aparte de sustituir al cuerpo físico del fallecido, se ha colocado como un mediador más ante lo divino, entre lo terrestre y lo celestial, se encuentra también expectante a la resurrección. Si bien la forma cúbica expresa lo revelado, entonces la figura del orante aquí contenida entre un cenit y un nadir simbólicos, se encuentra en la relación entre el cielo y la tierra. Así mismo, al ser la figura cúbica la forma revelada de la Jerusalén Celeste –según fue vista por san Juan en la isla de Patmos– los justos y los que están inscritos en el libro de la vida por sus buenas acciones, serán parte de los habitantes de esa Jerusalén (*Apocalipsis* 21, 1-4 y 17, 23-27).

Estas tallas muestran a los donantes figurados a la espera del paraíso, como si se tratara de parte de los elegidos que han entrado en el libro de la vida. Pero esta contemplación directa de la gloria era una anticipación del futuro venturoso que espera a sus almas después de la segunda venida de Cristo y no una enunciación en el tiempo presente, pues solo los santos, muertos sin pecado, podían gozar de la presencia divina. En ningún caso se sugirió una vida de santidad, de modo que las almas de los benefactores debían expiar sus pecados en el purgatorio, donde podían ser reconfortados por el “refrigerio” que les brindaban las misas y oraciones que les dedicaban los miembros de la Iglesia militante. Pero las esculturas orantes no solo enunciaban: eran ellas mismas parte de esta ayuda para que las almas de los difuntos benefactores alcanzaran la gloria más rápido.

Vale la pena recordar aquí que el orante, desde los siglos III y IV d.C. estuvo asociado a la figura de la *pietas* romana que garantiza a perpetuidad la oración y que además, como lo

expone Manuel Sotomayor, al orante se le relacionaba con el acceso al paraíso desde entonces.⁴⁹⁸ Jesúcristo, como el cordero pascual, según lo visto por el apóstol Juan, será él mismo el templo de la ciudad celestial: “En el caso de la visión de San Juan, no había templo, sino que Cristo presidía la ciudad, y es Cristo quien también preside los presbiterios en los templos novohispanos de la evangelización”.⁴⁹⁹ De esta manera, el presbiterio representa en una forma sintética a la Jerusalén Celeste que es presidida por Jesús y en la que los donantes se han incluido como parte de esta hierofanía en la que oran y adoran arrodillados al Cordero de Dios. Debemos considerar de manera resumida, que el templo cristiano en sí ya es considerada reflejo de aquella ciudad celeste: “Es esencial, pues, en el lenguaje simbólico cristiano, que el templo se convierta en figura de la Iglesia como asamblea de los cristianos, como ‘Ciudad de Dios’”.⁵⁰⁰

2.3 Diferencias de emplazamiento de tumbas y esculturas funerarias españolas

Entre las esculturas funerarias novohispanas y las que podemos encontrar en la península ibérica media una diferencia sustancial. Por un lado, los sepulcros realizados en España fueron diseñados para reyes, reinas, príncipes, personajes de la alta nobleza y la clerecía, a quienes podemos encontrar tanto en esculturas orantes como en yacentes, producidas desde la Alta Edad Media hasta prácticamente el siglo XVII.⁵⁰¹ Algunos de estos sepulcros forman parte del programa de un retablo. Es este el caso, por ejemplo, del sepulcro de los marqueses de Poza, en la iglesia de San Pablo de Palencia. En esta obra de Francisco Giralte es posible ver a los marqueses arrodillados, en su reclinatorio, ligeramente movidos de posición debajo

⁴⁹⁸ Vid. Manuel Sotomayor, “Notas sobre el orante y sus acompañantes en el arte paleocristiano”, *Anacleto Sacra Terraconensis. Revista de ciencias históricas-eclesiásticas* 34 (1961), 53.

⁴⁹⁹ Fernández, *La imagen del templo de Jerusalén*, 79.

⁵⁰⁰ García Mahiques, “La Jerusalén Celeste como símbolo de la Iglesia”, 27.

⁵⁰¹ Muchos de estos sepulcros con sus yacentes tuvieron un lenguaje simbólico propio que excede a nuestro tema. Remito al lector a consultar algunos de los siguientes textos para su conocimiento de este tipo de sepulcros. Fernando Cruz Isidoro, “La escultura funeraria de Nicolás Gregorio Trachi, del Museo Arqueológico de Sevilla (1634)” en: *Archivo Español de Arte* 82: 327 (2009). Sonia Morales Cano, *Moradas para la eternidad. La escultura Funeraria gótica toledana* (Madrid: Siglo XXI, 2012). Ricardo de Orueta, *La escultura funeraria de España. Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara* (Madrid: Ediciones AACHE, 2000).

del gran *arcosolium*. Esta tumba-retablo se encuentra en pleno presbiterio, muy cercano al retablo principal (fig.100).

Otro ejemplo es la tumba de Fernando Valdés, en la colegiata de Salas. Esta obra fue contratada con Pompeo Leoni en 1576 (fig.101) y es considerada por Beatrice Proske como la más elaborada de todas las del escultor, con dos cuerpos y tres calles. En los nichos diferentes alegorías acompañan la efigie arrodillada del difunto y declaran sus virtudes.⁵⁰² Si bien Pompeo Leoni ha sido considerado como el artista más afamado de efigies funerarias, es notable el trabajo de otros escultores y arquitectos que dejaron en la península ibérica célebres monumentos funerarios. Son conocidas las obras de Francisco Praves y Pedro de la Cuadra, en Valladolid; así como del maestro cantero Juan Álvarez para la región de Plasencia, a principios del siglo XVII.⁵⁰³

En comparación con estas obras, los sepulcros que encontramos en la Nueva España son sumamente sencillos. En su mayoría, las esculturas de madera fueron colocadas en sobrios nichos que acentuaban su discreción. No tenemos noticias de proyectos fastuosos que imitaran los sepulcros monumentales que se hacían en España en el siglo XVII. El caso más cercano, quizá por ser muy temprano, es el levantado para Alonso de Villaseca en el templo

⁵⁰² Beatrice Gilman Porske, *Pompeo Leoni. Work in Marble and Alabaster in relation to Spanish Sculpture* (New York: The Hispanic Society of America, Order of the Trustees, 1956), 17.

⁵⁰³ El arquitecto Francisco Praves desarrolló en 1611 un proyecto para los condes de Fuensaldaña en la iglesia de San Miguel y San Julián, en Valladolid. En el contrato se especificó que la piedra a usar debía ser de los yacimientos de Navares de la Cueva, en Segovia. Este sepulcro se muestra como un arco de triunfo constituido por un arco de medio punto, donde se alojan las figuras de los condes, vestidos a la usanza del siglo XVII, en actitud orante y dirigida hacia el altar mayor. El remate lo constituye un frontón roto que enmarca el escudo de armas. *Cfr.* Cristina Pascual Calzón, “La escultura funeraria en el Valladolid del Barroco” (Tesis de grado en Historia del arte, Universidad de Valladolid, 2017), 36. Se considera que el “mayor éxito de De la Cuadra es su escultura funeraria, destacando su fidelidad en el retrato, y el uso del alabastro limpio, material que poseía una técnica más depurada”. Una de sus obras más conocidas fueron las esculturas que labró para el monumento funerario de Antonio Cabeza de Vaca y de María de Castro en el monasterio de las hermanas dominicas de Santa Catalina de Sena. Cristina Pascual ha documentado la participación de distintos gremios en su elaboración. Pascual Calzón, “La escultura funeraria en el Valladolid del Barroco”, 30-33. Juan Álvarez realizó los sepulcros de fray Martín Nieto en el convento de Santo Domingo, del que resta sólo resta una escultura orante mutilada y el sepulcro del coronel Cristóbal de Villalba para la capilla mayor del convento de San Ildefonso de Plasencia. De esta tumba se tiene la presencia de la escultura orante realizada en alabastro. Méndez Hernán considera que el último sepulcro que este arquitecto diseñó fue el del obispo Pedro de Carvajal Girón, dispuesto en la iglesia de San Nicolás.

de San Pedro y San Pablo de la ciudad de México. Desgraciadamente, en comparación con la larga tradición escultórica funeraria de España, tenemos noticia de pocos artífices que se involucraron en la producción de estas tumbas. Son excepcionales el caso de Juan Gómez de Trasmonte y Alonso Martín López, en la ciudad de México, y de Francisco de la Gándara, que se avecindó en Puebla. Sabemos, sin embargo, que estas piezas fueron resultado del trabajo de los mismos talleres de imagineros que fabricaron las esculturas devocionales, por lo que varios gremios debieron participar en la hechura de las mismas.

Las diferencias con la tradición española no tienen que ver con un desconocimiento de las fuentes, pues se ha podido comprobar que se utilizaron diversos tratados arquitectónicos, como el de Diego de Sagredo. Incluso, si el deseo de contar con un sepulcro fastuoso no podía cumplirse en la Nueva España, podría haberse invertido el caudal en enviar los restos mortales a la península. Aunque no se trate de un caso novohispano, es interesante la noticia del sepulcro que se mandó hacer para Antonio Sotelo en la iglesia de San Andrés, de Zamora, España. Sotelo murió en 1548 en Panamá y pidió ser enterrado en la “iglesia mayor” de su ciudad natal, a donde fueron trasladados sus restos en 1598, cuando se terminó su sepulcro.⁵⁰⁴ Según González de Zárate, “en su conjunto podemos observar cómo este sepulcro mural mantiene las constantes arquitectónicas del siglo XVI propias de la tendencia clásica de la arquitectura del humanismo que ya formulara León Batista Alberti en su *De re Aedificatoria*”.⁵⁰⁵ Sin embargo, no parece haberse tratado de una práctica común. El autor, por otro lado, pone como ejemplo otra tumba; la que pertenece a Cristóbal Martínez de Alegría (Figs. 102 y 103); quien fuera enterrado en la catedral de Santa María, Vitoria. Se encuentra un buen comparativo entre esta tumba y la lámina 5 de Medidas de Romano de Sagredo. Se puede observar que la arquitectura diseñada para tal sepulcro está acorde con el espíritu renacentista de la época; al dotar al difunto de un sepulcro que se asemeja mucho más a un arco del triunfo.

⁵⁰⁴ cf. Jesús María González de Zárate, “En torno al arte sepulcral del siglo XVI. El sepulcro de Antonio de Sotelo y Cisneros en la iglesia de san Andrés en Zamora”, 98.

⁵⁰⁵ González de Zárate, “En torno al arte sepulcral del siglo XVI...”, 101.



Fig.100 Sepulchro de los marqueses de Poza. Iglesia de San Pablo; Palencia. Siglo XVII. Francisco Giralte. Foto: Francisco Manzanal



Fig.101 Tumba de Fernando de Valdés. Iglesia de la colegiata de Salas. Escultura de Pompeo Leoni. Foto: Renee Schachair.



Fig.102 Tumba de Cristóbal de Martínez. Catedral de Santa María, Vitoria. Tomado de González Zárate, 1987, p. 102.

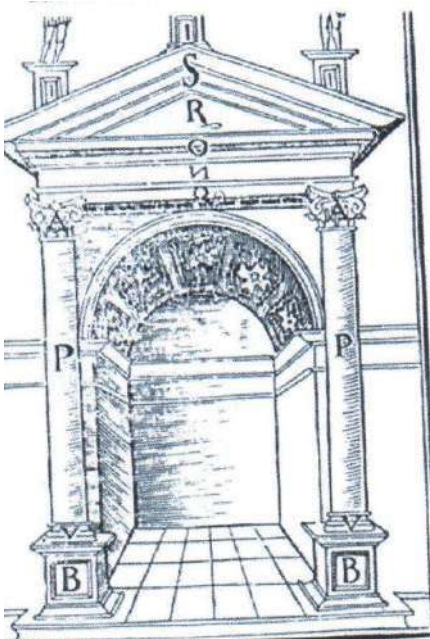


Fig.103 Lámina 5 de Medidas de romano de Diego de Sagredo. Tomado de González Zárate, 1987, p. 102.

Frente a las dimensiones que llegaron a tener los sepulcros de las iglesias de la península, las efigies novohispanas se “pierden” en el espacio donde están puestas; no se muestran con franqueza, como sí lo hacen los bultos fúnebres españoles. Me parece que estas diferencias se deben en gran parte a que obedecían a una lógica distinta; la eficacia de estas esculturas no radicaba en que sus retratos fueran “exactos”, sino en la agencia que eran capaces de ejercer. Tengo para mí que una manera de hacer valer la humildad de los sepulcros era, precisamente, mostrar estas figuras sin terminados costosos, ponerlas en un nicho simple y mostrar al efigiado, incluso con inexactitudes anatómicas. Pero las razones de esta moderación no se deben sólo a las actitudes de modestia y humildad de los fieles novohispanos, sino a las regulaciones hechas por la misma Iglesia y que quedaron plasmadas en los capítulos de los concilios provinciales. La escultura funeraria de la Nueva España es orante únicamente, solo en pintura encontramos figuras de yacentes, para no contravenir las prohibiciones que pesaban sobre los “sepulcros altos”.

Las efigies que se produjeron en Nueva España, incluso décadas después del fallecimiento de los individuos, pertenecieron ciertamente a personajes religiosos, pero también a ricos mineros o comerciantes que imitaron a su manera las formas y ritos funerarios “de los grandes de España”, pero ¿es posible hablar de un verdadero proceso de emulación, es decir, de una imitación, apropiación y adaptación de elementos, por un sector social, de lo que llamaríamos elementos de prestigio social pertenecientes a un estrato superior?⁵⁰⁶ Para poder dar respuesta a esta interrogante, conviene examinar más de cerca las funciones que tuvieron las efigies dentro de sus contextos locales y las prohibiciones que pesaron sobre los sepulcros.

2.4 La escultura funeraria en los concilios mexicanos

Muy pocas son las fuentes históricas que aluden a la existencia de la escultura funeraria en el Virreinato; en especial, de la imagen orante. Los datos que se desprenden de diversos documentos como son crónicas o bien algunos compendios de historia del arte; arrojan en su

⁵⁰⁶ Este término, la emulación, lo retomo del siguiente libro. Ian Hooder, “The contextual analysis of symbolic meanings”, en *The archaeology of contextual meanings* (London: Cambridge University Press, New directions in Archaeology, 1987), 8-9.

mayoría menciones escuetas de la existencia de esculturas de donantes. Este apartado en especial, servirá para revisar de manera general lo que diversos documentos oficiales; como son los diferentes concilios provinciales mexicanos ordenaron acerca del tema funerario en distintos momentos históricos. Debo aclarar que en ningún momento estos documentos hablan acerca de la escultura orante en particular; atendiendo más bien a aspectos de cómo debe llevarse el luto y en particular se buscó que los funerales fueran sencillos como también que los sepulcros fueran muy modestos.

2.4.1 Concilio provincial mexicano de 1555

Desde una etapa muy temprana, los concilios provinciales celebrados en México rigieron la costumbre y manera de llevar el luto. En sus capítulos podemos ver algunas prohibiciones en cuanto a la elaboración de tumbas, que se pretendía no fueran ostentosas, ni elaboradas. En el primer concilio provincial mexicano, celebrado en 1555, encontramos el capítulo XXIV, titulado: “Que en las iglesias no se haga sepulcros altos, ni haya tumbas”.

Por hacer sepulcros y haber tumbas muy eminentes dentro de las iglesias, se causan gran empacho e inconvenientes a los fieles cristianos, que en ellas han de convenir y estar a oír los oficios divinos; por ende, estatuímos que todas las sepulturas dentro de las iglesias sean llanas y no excedan del pavimento y suelo de las iglesias, y en ninguna manera sea dispensado para hacer sepulturas altas. Y en las tumbas se haga lo mismo, si no fuere el día de las honras, así del entierro, como del cabo de año. Y otrosí, mandamos que en ninguna iglesia se permita poner lutos en las capillas y paredes, por ser ceremonia no conveniente a la gravedad de la Iglesia, ni aun a nuestra religión cristiana, y los que lo contrario hicieren, pierdan los tales lutos y sean aplicados a los pobres del hospital que en el tal pueblo obiere; y mandamos a los curas de nuestras iglesias, que eviten a los dueños de dichas tumbas, hasta que las hayan quitado. Y asimismo, queriendo proveer a lo que es más útil a las ánimas de los difuntos y a lo que conviene a sus herederos, por evitar las pompas y superfluidades que en los enterramientos se suelen hacer, ordenamos y mandamos, allende de lo sobredicho, que en los entierros, honras y cabos de años, no se pongan sobre las sepulturas más de doce hachas o

cirios de cera, salvo si no fuere persona ilustre, que al tal se podrán poner veinte y cuatro, y no más, so pena que la demás cera que se pusiere se aplique al santísimo sacramento.⁵⁰⁷

No es claro si los inconvenientes causados por las tumbas ostentosas se habían experimentado en las iglesias de la Nueva España –quizá a voluntad de algunos conquistadores con pretensiones de enseñorearse– o si era el caso de una lección aprendida a distancia en la que, a modo preventivo, se buscó disolver o prevenir las dificultades políticas que podían acarrear las alianzas y compromisos de la Iglesia con el patriciado americano si se les permitía hacerse de capillas familiares. Lo cierto es que se trató de que las tumbas fuesen discretas, como también los lutos y las misas de cabo de año, pues se pensaba que tales manifestaciones de ostentación eran perjudiciales para el credo de los fieles. Los párrafos anteriores no mencionan en absoluto el uso de la escultura funeraria orante, la cual parece haber quedado eximida de las prohibiciones. Sin embargo, no podemos descartar que, a la par de la fecha de este concilio, se colocaran o pretendiera colocar alguna escultura funeraria que hubiera despertado la necesidad de regular su manufactura.

2.4.2 Tercer Concilio provincial mexicano de 1585

En el Segundo Concilio Provincial Mexicano, celebrado en 1565, no se hace alusión a la disposición de entierros y tumbas, pero el tema se retomó en el tercer concilio, en el que se vuelve a encontrar disposiciones acerca de la manera de llevar el luto y la forma de disponer los sepulcros. En el título X, capítulo VI, titulado: “No se erijan túmulos en las iglesias”, se menciona que debe haber decoro en el interior de las iglesias y que no se debe erigir ningún túmulo y que ninguna tumba de piedra o madera debe sobresalir. Como era muy usual, se podía poner paños negros únicamente para los lutos de las personas reales.

Con el objeto de que se conserve el decoro del templo santo en que se celebran los oficios divinos, y se destruyan cuantos obstáculos puedan distraer a los que asisten a la iglesia de la atención que deben poner en el cumplimiento de su obligación, y en el ejercicio de sus

⁵⁰⁷ “Primer Concilio Mexicano de 1555”, en *Concilios Provinciales Mexicanos. Época Colonial* (México: UNAM, Seminario de Historia Política y Económica de la Iglesia de México, 2004), Capítulo XXIV, 32-33.

devociones y así como en consideración a otras diversas causas cuya justicia es conocida; resuelve y manda este concilio, de conformidad con lo que previene la constitución de Pío V, de feliz memoria, que no se coloque túmulo en el sepulcro de cualquiera persona, sea del estado y graduación que fuere, exceptuando los días en que se hacen el entierro, las exequias y los aniversarios correspondientes. Ni se construyan en las iglesias sepulcros de piedra y de madera cuyo pavimento sobresalga. En caso de contravención, sean castigados por el obispo los seculares que cometieren ese delito, atendiendo a la cualidad del mismo; y el ministro de la iglesia que lo consintió sufra la multa de diez pesos, que se destinan a la fábrica de aquella, y a la cera que arde en obsequio del santísimo sacramento de la eucaristía. Tampoco se han de colgar paños fúnebres en las capillas o en las paredes de los templos, a no ser que se trate del fallecimiento de una persona real. En cuanto a los funerales, exequias y aniversarios, no se enciendan en los sepulcros más que doce hachas o cirios, pero si pasaren de este número, aplíquese el exceso al alumbrado del santísimo sacramento de la eucaristía.⁵⁰⁸

Como se puede observar, este título es mucho más preciso en la manera de describir los entierros, los lutos y la forma como deben llevarse, destacando principalmente tres aspectos: el decoro, la necesidad de evitar la distracción de los fieles y la humildad en la manera que deben hacerse los funerales. Es importante señalar que aquí tampoco se indica el uso de la escultura funeraria, sin embargo, es posible, por la propia prohibición de ejecutar sepulcros altos o muy destacados también aludía a evitar el uso de las figuras yacentes, pues como observamos párrafos arriba, se podía ocasionar la distracción de los fieles.

Un aspecto interesante es la mención que hace este concilio de la forma en la que se deben trasladar los cadáveres. No en pocos casos los cuerpos de los donantes fueron exhumados y transportados de una iglesia a otra para que reposaran sus restos de manera definitiva; es entonces cuando he notado que se coloca el monumento o la propia escultura funeraria. Es en el título X, capítulo VII, titulado: “Reglas que han de observarse en la traslación de los cadáveres” en donde podemos enterarnos de los costos por este proceso que requería de un permiso especial:

⁵⁰⁸ “Tercer Concilio Provincial Mexicano de 1585”, en *Concilios Provinciales Mexicanos*, título X, capítulo VI, 173-174.

Cuando se saque de la iglesia en que está depositado el cuerpo de un difunto, no se defiera a la traslación, sino hasta tanto que se satisfaga por derechos de ella la limosna de doce pesos; de cuya cantidad aplíquense nueve en favor del beneficiado, y los tres restantes a la fábrica de aquella iglesia. Si se ha sepultado el cadáver en la iglesia, en virtud de un derecho de propiedad, de ningún modo se acceda a que sea trasladado a otra sin expresa licencia del obispo, o de su oficial, o del visitador general, la cual se ha de conceder por escrito. Obtenida que sea esta, paguen los herederos la limosna de veinte y cuatro pesos, de los cuales perciban diez y ocho los beneficiados, reservando el sobrante de los otros seis para la fábrica de la iglesia de que procedió la traslación del cuerpo del difunto. Debiendo advertirse que en estos derechos no se consideran comprendidos los que por razón de los funerales pueden todavía redundar en favor de los beneficiados, atendiendo a las disposiciones del testador.⁵⁰⁹

2.4.3 Cuarto concilio provincial mexicano de 1771

Las esculturas de Melchor de Covarrubias y Alonso de Villaseca, benefactores de la Compañía de Jesús, son los casos más tempranos que he podido documentar. Aunque no contamos con una fecha exacta, probablemente fueron erigido a principios del siglo XVII. El caso de Villaseca, patrono del colegio de San Pedro y San Pablo de México, parece contravenir lo ordenado por ambos concilios. Podría ser que las disposiciones se hubieran relajado, que se considerara que la figura del orante resultaba menos problemática que la de los sepulcros yacentes, o bien, que resultara aceptable al tratarse de una iniciativa de los padres jesuitas y no de una voluntad personal. De cualquier manera, como hemos visto, las efigies de los benefactores de la Compañía abrieron una senda que fue aprovechada por otras órdenes.

El tema fue retomado –y reafirmado– de nuevo en el siglo XVIII, en el cuarto concilio convocado por el arzobispo Lorenzana. En el título XIII, “De la sepultura, difuntos y funerales,” encontramos prácticamente lo estipulado durante el tercer concilio. Es interesante anotar que, en este título, capítulo IV, se menciona la preocupación ante que las personas no hacían un recordatorio serio de los novísimos o las postrimerías, es decir, pensar en la finitud

⁵⁰⁹ “Tercer Concilio Provincial Mexicano de 1585”, en *Concilios Provinciales Mexicanos*, título X, cap. VII, 174.

de la vida y en salvar el alma para evitar el infierno y acceder al cielo.⁵¹⁰ Así que esta parte del concilio prohíbe el lujo, los convites y los excesos durante los funerales pues distraen al fiel del verdadero sentido de recordar a los difuntos: “El enemigo común ha introducido, para que nos olvidemos de nuestros novísimos y postrimerías, el lujo y gula en los días de entierro con convites, embriaguez y otros gastos superfluos, y ajenos del luto y memoria de los difuntos; y los párrocos cuidarán de amonestar a sus feligreses para desterrarlos, pues el verdadero modo de honrar a los difuntos es rogar a Dios por ellos”.⁵¹¹

Sin embargo, lo importante para este tema se encuentra en el título XIII, capítulo V. En ello se vuelve a mencionar la prohibición de hacer sepulcros suntuosos, como también se pide que no se pongan colgaduras de luto en las iglesias, pues esta distinción sólo corresponde a las personas reales. Es importante remarcar que el lujo u ostentación en los actos fúnebres es también criticado en personajes que no son de alto rango social pero que, sin embargo, hacen ostentación en los funerales por tener mucho dinero. Este título remarca la necesidad de hacer una clara distinción jerárquica entre los funerales de personajes de alto rango de los que no lo son. Nuevamente, la mención de escultura funeraria está ausente.

Está prohibido por el papa san Pío V y también por leyes de este reino, el que en las iglesias se levanten sepulcros de piedra o madera a los difuntos elevando los sepulcros sobre el pavimento o suelo de la iglesia. Por lo que manda este concilio que los párrocos, seculares o regulares, que esto permitiesen en sus iglesias sean multados y castigados a juicio del obispo, y se manda también, que no consientan poner colgaduras o paños negros en las paredes de la iglesia u otra alguna de las distinciones que se hacen en los funerales de personas reales, y a proporción en las exequias de los excelentísimos virreyes y obispos en su territorio, porque se ha notado mucho exceso en la elevación de algunos túmulos de difuntos, sin ser personas de alto carácter sino únicamente porque son ricos, y debe conservarse mucho la distinción de jerarquías, así en lo eclesiástico como en lo secular, y celebrarse de distinto modo los funerales de condes, marqueses y señores de las reales audiencias, prebendados de iglesias

⁵¹⁰ Los novísimos o postrimerías del hombre se refiere a las últimas cosas que acontecen al hombre, según el pensamiento cristiano católico. Estas son: muerte, juicio individual, infierno y gloria. *Vid.* Jaime Perrera Calderó, *Alabemos al Señor. Catecismo-misal. Devocionario y cantoral* (México: [s.e], 1983), 43.

⁵¹¹ “Cuarto Concilio Provincial Mexicano de 1771”, en: *Concilios Provinciales Mexicanos*, tit. XIII, cap. IV, 216.

catedrales, que los de otra clase inferior a los referidos, y para poner a los difuntos en cama, aún en sus casas, es necesaria expresa licencia de los excelentísimos virreyes, presidentes o gobernadores, pues en las iglesias de ningún modo es justo, y los obispos no pueden conceder licencia para poner altares en las salas de los difuntos, sobre lo que se les encarga la conciencia, haciendo común con todas estas cosas una singularidad que manifiesta al pueblo la excelencia de la dignidad de la persona difunta.⁵¹²

2.5 La agencia y activación de la escultura funeraria virreinal. El poder de la vista y la viveza de la imagen.

Otro punto de comparación importante entre tradiciones escultóricas de la península ibérica y Nueva España es la diferencia en el uso de materiales para la elaboración de los bultos funerarios. En España, el material preferente para éstas fue el alabastro, aunque también se elaboraron efigies en mármol y en bronce dorado, como las que Pompeo Leoni diseñara para el palacio del Escorial. Las esculturas muestran la gran destreza de los escultores: los rostros y manos son anatómicamente proporcionados, con detalles veristas como la representación de las venas; la indumentaria de la época es cuidadosamente representada y, aunque inexpresivos, el realismo individualizado de los rostros suele estar bien logrado.⁵¹³ Al respecto, Cristina Pascual señala:

El material que, en un principio, más se explotó para este tipo de escultura fue el alabastro, ya que era más cercano al mármol, en cuanto a su textura y aspecto, sin embargo no llegaba a poseer la misma calidad, blancura y pureza de éste último. El alabastro tenía algo especial, otorgaba prestigio a todo aquel escultor que lo labrara, tarea para lo cual se requería de gran maestría, y obviamente, de mucha experiencia, puesto que al ser un material duro, su labra no solo era lenta (lo que encarecía el coste) sino que corría el peligro de ser estropeada al fallar el escultor y quedar por lo tanto, inservible.⁵¹⁴

⁵¹² “Cuarto Concilio Provincial Mexicano de 1771”, *Concilios Provinciales Mexicanos*, tit. XIII, cap. V, 216- 217.

⁵¹³ Como ejemplo, podemos mencionar las efigies de los condes de Fuensaldaña, donde es posible observar la destreza de Pedro Praves en recrear a la perfección a la pareja (Fig.50) y la efigie de Pedro Cuadrado con su armadura y al pie su celada.

⁵¹⁴ Pascual Calzón, “La escultura funeraria en el Valladolid del Barroco”, 11.

Cristina Pascual agrega que se tomaba como muestra de destreza y calidad que las efigies funerarias se labraran en una sola pieza de alabastro. En cuanto al uso de otros materiales – mármol o bronce– fue menos común entre las efigies funerarias españolas:

Para obras de mayor calidad, aunque de manera excepcional se empleaba el mármol y el bronce, materiales más costosos, puesto que permite crear mejor las sombras y matices sobre su superficie que en cualquier otro. Como dato de interés, el mármol era obtenido de las canteras de Extremoz (Portugal), cuando todavía pertenecía a la corona española. Y en cuanto a la utilización del bronce, añadir que es menos habitual, ya que los artistas españoles no estaban acostumbrados a su utilización ni los talleres preparados para su empleo. Como caso excepcional, lo veremos en el sepulcro de los Duques de Lerma en Valladolid.⁵¹⁵

Por otro lado, Carmen Fernández Ahijado afirma que la madera fue la menos usual para la elaboración de la escultura funeraria española, porque, pese a sus ventajas, las cualidades de este material no eran las más idóneas para un sepulcro que trataba de inmortalizar la memoria:

La madera se asociaba a transitoriedad. Fue el material mayoritariamente usado para los grandes túmulos de las exequias por su carácter efímero. Sin embargo ofrecía algunas ventajas sobre los materiales pétreos o metálicos, como era su bajo coste, su fácil obtención y transporte, su talla rápida y exenta de riesgos de quiebra de la pieza, la posibilidad de labrar la estatua en un solo bloque y la aplicación posterior de una policromía y dorado que proporcionara un mayor realismo y aspecto de riqueza a la figura sepulcral; caracteres que no convenían al monumento sepulcral pensado para la posteridad.⁵¹⁶

Aunque aquí habría que marcar una diferencia entre las figuras de laicos y las imágenes de culto.⁵¹⁷ En la península, el uso de materiales finos como el mármol o el alabastro fue, sin duda, un símbolo de estatus, pero además permitió diferenciar visualmente las efigies de los sepulcros de las de los santos que, pese a ser de madera, no se tenían por transitorias. Las

⁵¹⁵ Pascual Calzón, “La escultura funeraria en el Valladolid del Barroco”, 12.

⁵¹⁶ Carmen Fernández Ahijado “Una escultura funeraria infantil de madera en el instituto Valencia de don Juan”, *Archivo Español de Arte* 76: 303 (2003), 319.

⁵¹⁷ Agradezco a la doctora Denise Fallena esta idea que me aclaró profundamente el porqué de la factura de estas esculturas.

efigies funerarias novohispanas comparten los procesos de manufactura, materiales y técnicas de la escultura religiosa hispánica. Es decir, se produjeron imágenes de bulto redondo y medias tallas a partir de embones. También se aplicó el uso del dorado y la policromía, aunque entre las efigies funerarias ciertamente se observan diferencias: pocas tienen aplicaciones de materiales adicionales, siendo la colocación de ojos de vidrio el elemento más notable, sobre todo en nuestras tallas funerarias del siglo XVIII. No encontramos, en cambio, el uso de imágenes vestidas o de candelero, aún cuando su uso se había extendido para la imaginería devocional.

Aunque también en España existieron algunos bultos tallados en piedra y madera policromados, me parece pertinente enfatizar de nueva cuenta que en la tradición escultórica de tallas funerarias en Nueva España se caracterizó por esta preferencia de la madera policromada, precisamente por la “viveza” que puede otorgar la imagen terminada. Pero fue esta misma característica lo que acarrió una valoración negativa cuando el canon artístico que se formó en la Italia en el siglo XVI rechazó su “exceso de naturalismo”. David Freedberg refiere que las esculturas de terracota pintada de Guido Manzzoni, hechas con “moldes vaciados de personas vivas y muertas” y a las que se consideraba poseedoras de una “ semejanza absoluta en el reino de la ilusión de vida,” cayeron en desuso para ser sustituidas por obras de “mayor expresión emocional”.

El tipo de escultura representado en forma elevada por las obras de Manzoni rápidamente vio menguado su estatus canónico en la Italia a lo largo del siglo XVI cuando abundaron las discusiones sobre el tema del estatus y el rango de la historia del arte. Sin embargo, hacia la misma época vemos en España el vigoroso crecimiento de un género similar. La escultura española policromada en piedra y madera nos proporciona ejemplos constantes de la continuidad que se percibía entre viveza y la cualidad de parecer real.⁵¹⁸

Freedberg se refiere a la escultura devocional, sobre la que agrega: “a veces se vestían las esculturas con ropas de verdad o se incrustaban adornos reales –flores, por ejemplo, o coronas con joyas– en orificios o hendiduras practicadas a propósito para este fin; pero, con mayor

⁵¹⁸ Freedberg, *El poder de las imágenes*, 279.

frecuencia, eran las ricas y múltiples capas de policromía las que producían la visión de una vida real y con aliento, pues ésta era exactamente la finalidad de tales esculturas”.⁵¹⁹ Este realismo exacerbado que conmovía a las miradas devotas de los fieles fue lo que expulsó tanto a la escultura española como a la novohispana del canon de las “manifestaciones estéticas elevadas”.

La escultura funeraria novohispana no puede competir con las calidades de las esculturas peninsulares si el juicio se funda sobre el ideal que privilegió el uso del mármol, el apego a las proporciones clásicas y la capacidad expresiva de los rostros. En el caso español, las imágenes de culto fabricadas en madera policromada y, con frecuencia, ataviadas con ricos vestidos, fueron escasamente valoradas como arte. Como ha mostrado Marjorie Trusted, los juicios negativos se fundaron en gran medida en el uso del color y en un realismo que resultaba incómodo a la mirada protestante. Resultan reveladoras las palabras del viajero Richard Ford (1796-1858), quien se quejaba del abandono de los cánones de la antigüedad y la similitud que guardaban las imágenes policromadas con un “cuerpo muerto”: *“The imitation is so exact in form and colour, that it suggests the painful idea of a dead body, which a statue does not. But no feeling for fine art or good taste entered into the minds of those who set up those tinsel images”*.⁵²⁰

El argumento no era nuevo. Gottfried Herder recoge en una disertación sobre el uso del color en la escultura en el libro de Friedrich Riedel (1742-1786), *Teoría de las Bellas Artes y las Ciencias* (1767), que sostiene lo siguiente acerca del color en la escultura: “A través del color la semejanza se hace demasiado grande, la semejanza demasiado semejante, incluso idéntica con la naturaleza, cosa que debería ser evitada. En la distancia, la estatua pintada podría incluso tomarse por un ser humano viviente, aproximarse uno hacia ella”.⁵²¹

⁵¹⁹ Freedberg, *El poder de las imágenes*, 280.

⁵²⁰ Citado por Marjorie Trusted, *Spanish Sculpture. Catalogue of the Post-Medieval Spanish Sculpture in Wood, Terracotta, Alabaster, Marble, Stone, Lead and Jet in the Victoria and Albert Museum* (London: Victoria and Albert Museum, 1996), 3.

⁵²¹ Friedrich Riedel, *Teoría de las Bellas Artes*, 1767, citado por Gottfried Herder, *Escultura. Algunas observaciones sobre la forma y la figura a partir del sueño plástico de Pigmalión* (Valencia: Universitat de Valencia, 2006), 71, nota 24.

Pero las características plásticas que encontramos en la mayoría de piezas de nuestro corpus –ojos, dotación de mirada y policromía– se asociaron también con la activación de estas efigies. En este sentido, todo lo anterior lo podemos relacionar con la eficacia que produce esta “tecnología del encantamiento” que enriquece la agencia que el propio difunto y los espectadores externos recibirían como mensaje y que provocaba una respuesta determinada. De ahí que se diera tanta relevancia a la policromía, en especial a la del rostro, para aparentar estar vivas, tal como explicita un contrato para una serie de vírgenes talladas por Montañés para un convento chileno. Según señala Freedberg:

todas ellas debían mostrar en sus rostros “tal expresión que parezca que miran a quienes están cerca de ellas, quizá elevándole sus plegarias”. “Estar viva”... “mirando a quienes están próximos”... “con los ojos abiertos”... “como si hablara”... “reprochándole su sufrimiento”: metáforas como estas anuncian más que ninguna otra cómo la respuesta se basa en el intento de reconstituir la vida de la forma representada.⁵²²

Ya hemos notado en los capítulos anteriores como las efigies de Felipe II, Felipe IV y el conjunto de la de familia Retes Lagarche fueron descritas como “con viveza” y que “parecía que estaba vivo”. La “viveza” de estas esculturas orantes –dada por la policromía más que por el realismo de la talla– permitió que estas efigies fueran percibidas como similares, es decir que despertaran empatía. Pero las expresiones sobre la vitalidad que transmitían no expresaba únicamente una pretensión mimética de carácter estético, sino que revelan el estatuto de estas imágenes. Su empleo vincula a estas esculturas con la tradición de las *vera effigies*. Aunque la tridimensionalidad tiene otras implicaciones, la coincidencia en estas denominaciones no es casual si tomamos en cuenta que se trata en ambos casos de manifestaciones pictóricas y que eran realizadas por los mismos maestros pintores. Javier Portus ha hecho notar al respecto.

Una serie de términos empleados en la España de esa época para referirse a los retratos en general desvelan algunos rasgos de la naturaleza de estas piezas y sirven para intuir la distancia que separaba una *Vera effigies* de cualquier otro tipo de representación sagrada. Se

⁵²² Freedberg, *El poder de las imágenes*, 281.

trata de palabras relacionadas con el verbo ‘vivir’, cuya importancia radica en lo muy frecuentemente que aparecen en la cercanía de las menciones a este tipo de cuadros.⁵²³

Tras examinar fuentes literarias y documentales en las que se hace referencia a los retratos de venerables y santos, Portus rescata expresiones como:

Al cadáver le pintó “muy al vivo” un artista y sus devotos pusieron su retrato “al vivo” junto a su sepultura; para elogiar al autor de una biografía de su tío, Jerónimo Batista de Lanuza afirma que “más al vivo nos pinta V.P. a mi tío en esta historia, que lo huvieran hecho el pincel, y el buril”; los carmelitas desean una imagen “al vivo y propia” de san Juan de la Cruz; de fray Juan de la Magdalena se hicieron varios retratos “y algunos tan al vivo, que vive en ellos la memoria de su original”.⁵²⁴

Como señala el mismo autor, las citas –entre las que bien podríamos incluir las referencias a las efigies de los reyes en los túmulos novohispanos–, “son citas repetitivas, que aisladas quizá no sean muy significativas, pero cuya importancia radica precisamente en su abundancia, que permite asegurar que existía una relación entre retrato y “viveza” que va más allá de la pura fórmula de caracterización estética”.⁵²⁵ Aunque en la mayor parte de los casos estudiados por Portus la santidad estaba involucrada, la prohibición para proclamar la santidad de una persona antes de que fuera reconocida por Roma llevó a que las referencias consideraran también a “venerables” a los que no se les abrieron causas de canonización, pero que eran honrados al interior de sus instituciones por considerarse como modelos ejemplares.

La función sustitutoria de este tipo de imágenes se producían en varios niveles distintos. El más profundo –ya lo hemos visto– consistía en una transmisión de los poderes devocionales o taumatúrgicos ligados al “original”. A otro nivel más inmediato, los retratos actuaban como recordatorio de una vida y una personalidad considerados ejemplares, que estimulaban al fiel a su imitación [...]. A veces, sin embargo, los escritores subrayan que el tipo de edificación

⁵²³ Javier Portus Pérez, “Retrato, humildad y santidad en el siglo de Oro”, 174.

⁵²⁴ Portus Pérez, “Retrato, humildad y santidad en el siglo de Oro”, 174.

⁵²⁵ Portus Pérez, “Retrato, humildad y santidad en el siglo de Oro”, 174.

religiosa que se obtiene de los retratos procede de la posibilidad que tienen quienes los ven de consolarse con la falta del modelo.⁵²⁶

El uso de las imágenes como consuelo después de la muerte –“sea pues algún alivio para los que no gozamos de su presencia, ni de su vista, el poder registrar su semblante”– es también un lugar común en las referencias. Este encuentro se hacía posible gracias a la frontalidad de la mirada, una cualidad que, como señala Hans Belting, aportaron los retratos de la Edad Moderna:

El rostro frontal que busca nuestra mirada (del mismo modo como lo haría un cuerpo vivo en el trato con el espectador) es en cierto modo una máscara que se separó del cuerpo gracias a la copia en pintura. Detrás del retrato se oculta un rostro mortal, con el que debemos establecer comunicación a través del medio, a través del rostro pintado. El retrato no es un documento, sino un medio del cuerpo en el sentido de que exhorta al espectador a participar.⁵²⁷

Gracias a este “segundo cuerpo que ocupa el puesto del cuerpo verdadero”, la persona “representada *in absentia*” podía no “únicamente atraer la contemplación, sino también ser reconocido por medio del recuerdo y de ruegos por la salvación del alma”.⁵²⁸ De lo anterior se desprende que la mirada fue uno de los elementos de mayor relevancia para la función de estas imágenes sustitutas, ya sea que se tratara de pinturas o esculturas.

Tanto David Freedberg como Alfred Gell apuntan que en varias tradiciones culturales, pintar a las imágenes con viveza, incluir ojos pintados o de cristal, dotarlas de vestimenta, joyería o pelucas fue una forma común de consagración o activación. En especial en el caso de las esculturas que pertenecen a un contexto religioso, la efigie necesitaba consagrarse para que fueran habitadas por una esencia o sustancia divina que las hacía no sólo sacras, sino que también las constituía como algo vivo, un doble de lo que representan.⁵²⁹ En el caso del

⁵²⁶ Portus Pérez, “Retrato, humildad y santidad en el siglo de Oro”, 175.

⁵²⁷ Belting, *Antropología de la imagen*, 156.

⁵²⁸ Belting, *Antropología de la imagen*, 156.

⁵²⁹ Freedberg, *El poder de las imágenes*, 107. Gell, *Arte y agencia*, 159-163.

corpus escultórico con el que contamos, todas las piezas están dotadas de ojos pintados y, en el caso de las esculturas del siglo XVIII, se les colocaron ojos de cristal, con lo que también se les dio una mirada, es decir, se les dio una orientación hacia dónde mirar.

En efecto, al ser estas esculturas las imágenes de un segundo cuerpo, estas debieron ser dotadas no sólo de agencia y funcionalidad, sino que fueron contextualizadas por medio de acciones que las sacralizaran para estar en los espacios a los que fueron destinadas. Yo quisiera proponer el término “ritualizar” a cambio de sacralizar, pues este último término es más conveniente para las imágenes sagradas. El “ritualizar” estas imágenes, tengo para mí, constaría en darles, por medio de determinadas acciones, cabida dentro de los espacios sagrados con las que la escultura funeraria tendrá su lugar y por consecuencia la imagen del difunto también tendría presencia.⁵³⁰

Investir o dar “vida” a una imagen se entiende, según Freedberg, como la etapa final que se da a una escultura, e inaugura a su vez, su nuevo estatus: “Es la etapa final porque se realiza cuando se dan los toques finales a la estatua, pero también inaugura el nuevo estatus de la imagen, porque esta es colocada en un santuario o en otro entorno sagrado. Como todos los ritos de consagración, es a la vez un rito de fin y de comienzo, en esencia, marca la transición de objeto inanimado hecho por el hombre a objeto con vida”.⁵³¹

Existe un efecto o agencia asociada a la mirada. Alfred Gell ha detectado el “poder” que la vista dada a las imágenes puede otorgar a su observador. Para este antropólogo, ciertas deidades, ídolos o imágenes ejercen una especie de bendición a su observante como lo constató en imágenes sagradas de la India, a este efecto se le llaman “*darshan*” o bendición por medio de los ojos. Esta relación me parece que puede estar presente entre la escultura orante y lo que observa; es decir, la presencia divina en el altar mayor. Gell propone que la

⁵³⁰ Son ritos todas las conductas corporales más o menos estereotipadas, a veces codificadas e institucionalizadas, que se basan necesariamente en un conjunto complejo de símbolos y creencias. Los ritos funerarios, comportamientos variados que reflejan los afectos más profundos y supuestamente guían al difunto en su destino post mortem, tiene como objetivo fundamental superar la angustia de muerte de los sobrevivientes. Louis Vincent Thomas, *La muerte. Una lectura Cultural* (Madrid: Paidós Studio, 2006), 115.

⁵³¹ Freedberg, *El poder de las imágenes*, 107.

mirada es una manera de contacto, es una forma de sustituir el tacto; es más, la vista va hacia dos sentidos, se dirige de la imagen hacia el espectador y de éste hacia la imagen sagrada: “El ver es un avanzar de la mirada hacia el objeto. La vista lo toca y adopta su forma. El tacto es la conexión definitiva por la que lo visible se resigna a ser aprehendido. Mientras el ojo toca el objeto, se comunica la vitalidad que late en él”.⁵³²

Basándome en las ideas anteriores, me parece que un fenómeno análogo de contacto por la vista sucede con los ejemplos de nuestro corpus escultórico. Por un lado, si asumimos que estas esculturas orantes son un “segundo cuerpo” de los fallecidos, como he dicho, éstas están orientando su vista hacia la presencia de lo sagrado, pero también la presencia divina en el altar mayor “mira” hacia esa escultura, donde ese “segundo cuerpo” es tocado por la presencia sagrada. No debemos olvidar que para la época contrarreformista y gracias al Concilio de Trento (1545-1563) el culto a la eucaristía se impulsó fuertemente ante el ataque y la herejía del movimiento protestante que negaba la presencia de Cristo en la sagrada forma.⁵³³ Me parece relevante hacer la apreciación de que en esta relación de la escultura que mira hacia el altar; también encontramos el propósito de la época, de enaltecer el culto a la eucaristía como el centro de la santa misa. No está demás considerar que en la sesión XXII del Concilio de Trento, 17 de septiembre de 1562 definió: “El decreto sobre el sacrificio de la Misa, definiéndose éste como verdadero y auténtico sacrificio. Es el verdadero sacrificio de expiación por los vivos y los muertos”.⁵³⁴ Es notable entonces que, si la escultura orante es un “doble cuerpo” del finado, entonces éste opere como una extensión del fallecido que le permite recibir los dones del sacrificio de la misa y en este sentido “estar presente y en comunión” con la presencia real de Cristo:

El verdadero sacrificio de expiación que, en esa genuina comunidad intercomunicativa que para el catolicismo es la comunidad de los fieles, opera por vivos y por muertos, pero un

⁵³² Alfred Gell comenta que el proveer de ojos a las imágenes es un acto de animación de las mismas y que remite a que estas tienen “interioridad”, es decir, poseen mente e intenciones. Gell, *Arte y agencia*, 159-180.

⁵³³ Soledad Gómez Navarro, “La eucaristía en el corazón del siglo XVI” en: *Hispania Sacra* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas), 14. Calvino no creía en la presencia real de Cristo en la sagrada forma, mientras que para Zwiglio, la ostia solamente era un símbolo externo.

⁵³⁴ Soledad Gómez Navarro, “La eucaristía en el corazón del siglo XVI”, 498.

sacrificio que es representación, memoria y aplicación del realizado en la cruz, e identificándose el sacrificio de la cruz y el de la misa [...]. Se entiende por comunión, palabra procedente de la latina *communio*, y ésta a su vez correspondiente a la griega *koinonia* designante de acción de unir y participar, la unión de las personas con Dios. Desde la perspectiva eucarística, significa la participación de los fieles en el cuerpo y la sangre de Cristo, aunque también tiene connotación de unión con la iglesia.⁵³⁵

Pero hay algo también importante en cuanto al contexto de la mirada y es que esta acción, según Gell, el intercambio de la mirada provee de animación a la imagen: “La animación proviene de ese intercambio ocular porque, aunque no adoptemos una perspectiva mística ante las imágenes, seguimos teniendo derecho a describirlas con verbos de acción como “mirar”, “sonreír”, “gesticular”, etc”.⁵³⁶ La mirada del dios al adorador confiere la bendición del primero, mientras que este ya ha dirigido la suya para tocar a la deidad. El resultado es la unión con el dios, una integración de consciencias de acuerdo con la interpretación religiosa. De esta forma, la escultura orante, al estar en contacto con la mirada de lo divino, ésta recibe la agencia de “bendición y animación” que la presencia sagrada le otorga.

Así mismo, infiero que estos actos de dotar vista y orientación, fueron a su vez maneras de socializar a una figura que hará de un cuerpo permanente que, si bien, recibe la mirada de lo divino, también interaccionará con la feligresía que ora y de la cual también el difunto-escultura recibe los beneficios de las plegarias y de las propias celebraciones litúrgicas. De esta manera, siguiendo a Gell, la imagen se transforma en una “persona” con agencia. De esta forma, puedo adelantar hasta aquí que la agencia o acción principal de estas esculturas orantes recae, primero, sobre el propio difunto al darle un cuerpo sustituto que le permite interaccionar con su comunidad y con lo divino. Segundo, la agencia de la presencia divina recae también sobre el difunto-escultura en una especie de escenario en donde las miradas de lo divino y lo terrestre se enlazan para tocarse. Usando el término de “personalidad

⁵³⁵ Soledad Gómez Navarro, “La eucaristía en el corazón del siglo XVI”, 502

⁵³⁶ Gell, *Arte y agencia*, 163.

distribuida” de Alfred Gell, estas esculturas orantes son extensiones de las personas que representan:

En cuanto a pacientes (espectadores), sufrimos el efecto de una agencia que median las imágenes de nosotros mismos porque, como personas sociales, estamos presentes no solo en nuestros cuerpos individuales, sino en todo lo que alrededor nuestro testimonia nuestra existencia, nuestros atributos y nuestra agencia [...] No estamos acostumbrados a pensar en las imágenes-retratos, etc- como fragmentos de la gente, como extremidades por expresarlo así.⁵³⁷

2.6 La escultura funeraria como representación del alma y de un cuerpo glorioso

Con base en las observaciones anteriormente expuestas, es posible conjeturar que estas esculturas pueden representar no sólo sustitutos de los cuerpos en descomposición, sino a las almas o cuerpos gloriosos a la espera de la Jerusalén Celeste. A través de los siglos y las diferentes culturas, el alma ha sido representada de varias formas. En el estudio que Horst W. Janson ha hecho acerca de la representación del alma en el medioevo, menciona que ciertamente las representaciones de ese ente abstracto comenzó a plasmarse con elementos volátiles, por ejemplo, mariposas, pájaros, libélulas, entre otros, pues la tradición judeo cristiana, absorbió parte de la tradición helénica en cuanto a la concepción y la representación del alma.⁵³⁸

Hacia el año 1100, se aprecia el desarrollo más conocido sobre la imagen del alma en el cristianismo medieval. Se trata de la representación por medio de un niño recién nacido que sale por la boca de los difuntos. Esta iconografía se basa, según nos dice Janson, en una concepción muy temprana: “la justificación teológica para la representación del “alma-niño” puede trazarse desde los comienzos de la era cristiana. En lo comienzos del segundo siglo,

⁵³⁷ Gell, *Arte y agencia...*, 144.

⁵³⁸ Janson menciona un ejemplo en la catedral de San Marcos, Venecia, donde se observa un pasaje del Génesis, la creación de Adán: “el Señor empuja una réplica de Adán alado como una mariposa en miniatura en contra del cuerpo inanimado del mismo Adán”. El estudioso apunta que en otras escenas donde se anima el cuerpo de Adán, se representa un rayo de luz o un pájaro como representación del ánima o *pneuma*. Horst W. Janson, “The image of the human soul in medieval funerary art”, en *Arte Funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México: UNAM-IIE, 1987), 92-93.

en el día de una muerte individual puede ser referido como su “muerte natal”, donde la muerte del cuerpo era el principio de una nueva vida, de un tipo de nacimiento”.⁵³⁹ Los ejemplos de esta representación datan desde los primeros años del siglo XII en Bizancio. Estas representaciones son variadas, por ejemplo, en un mosaico que representa a la dormición de María, en Matarrona, Palermo, se puede observar a Jesús recibiendo el alma de su madre en forma de un bebé arropado pero con el rostro de la misma María.

Solo un par de siglos más tarde el alma adquiriría su carácter adulto. El autor comenta en su obra una crucifixión que se encuentra en el Museo de Arte de Indianapolis, en la que se puede observar una fórmula de representación del alma con las mismas características de los orantes que venimos comentando a lo largo de este texto. Esta obra italiana, fechada hacia el siglo XIV, muestra a Jesús en el momento de expirar; a los lados se encuentran los ladrones con los que el redentor fue crucificado. A la izquierda de Jesús se encuentra el mal ladrón, de su boca sale su alma que es tomada por un demonio. A la derecha, el alma del buen ladrón es llevada por un par de ángeles entre mantas. El alma del personaje se mira arrodillada y en postura orante. En este caso, ambas representaciones de almas se muestran como la pequeña figura de un adulto y no en forma de niño (fig.104).

Janson menciona que estas imágenes también aparecen en algunos sarcófagos. En la abadía de San Alberto, cerca de Bérgamo, se muestra en los restos de un sarcófago a una alma tomada por un ángel que es presentada a Jesús en majestad. Como sucederá posteriormente en las obras flamencas con donantes, los ejemplos existentes de sarcófagos con un alma mostrada en la gloria, pueden referirse a la efigie de donantes cuya imagen se asocia a lo divino. De este investigador, retomo dos posibilidades que no se compromete a resolver: la primera es que estas imágenes son las almas de los donantes que se encuentran gozando de la gloria de Dios, a manera de un premonitorio deseo piadoso, aún cuando incluso el donante se encuentra con vida. La otra es que representa el cuerpo y el alma triunfal del donante ante el Juicio Final en que serán separadas las almas de los justos de las de los pecadores.⁵⁴⁰

⁵³⁹ Janson, “The image of the human soul in medieval funerary art”, 93.

⁵⁴⁰ *Cfr.* Janson, “The image of the human soul in medieval funerary art”, 95.

Me parece que ambas posibilidades están incluidas una en la otra. Como hemos visto en el caso de la escultura orante de la Nueva España, su contexto nos habla de la posibilidad de que estas representen a los mismos donantes en un futuro de ultratumba esperado, esto es, que se les escenifica en plena gloria, en cuerpo y alma. En el caso de la escultura funeraria novohispana, la mayoría se colocó después de varias décadas del fallecimiento de los donantes efigiados, pues por lo general las esculturas fueron mandadas a elaborarse o colocarse por el deseo de terceras personas. Tenemos pocos ejemplos en la Nueva España en el que el deseo de los mismos donantes de mandar a elaborar su propia efigie en vida (el caso de Pedro Caballero, por ejemplo) fuera explícito.

Las figuras de los donantes arrodillados son para mí, como ya lo ha acuñado Rosa Alcoy, “anticipaciones del paraíso”, pues como afirma, “la representación de los donantes ante las figuras sagradas, que son objeto de devoción no es en ningún caso banal. En realidad proporciona soluciones gráficas aptas para plantear y difundir la posibilidad del acceso merecido de algunos seres humanos al Paraíso”.⁵⁴¹ De esta forma, para Rosa Alcoy, la obra, pintura o en nuestro caso la escultura funeraria de donantes, concentra y es un medio para participar en los principales misterios de la fe, es un medio “virtual” de prefigurarse a sí mismo: “anticipar su virtual acceso al Paraíso, al mostrar su fe, su mucha fe en los principales misterios del Cristianismo y, de modo, particular, en la historia que lo sostiene”.⁵⁴²

Otra de las fuentes a considerar es sin duda el libro apologético *La Ciudad de Dios*. San Agustín, dedica una buena parte a debatir la manera en la que los cuerpos han de lucir en el momento de la Resurrección y por tanto su presencia en la gloria eterna. La discusión se centra en defender el dogma cristiano de la resurrección ante la descalificación de la misma. El problema de la Resurrección se discute alrededor de quiénes y en qué forma han de resucitar de entre los muertos. La pregunta fundamental a contestar es ¿cuál es el aspecto que tendrán los cuerpos resucitados?. En términos generales, el santo de Hipona contesta que los

⁵⁴¹ Rosa Alcoy, *Anticipaciones del Paraíso*, 13.

⁵⁴² Alcoy, *Anticipaciones del Paraíso*, 18.

cuerpos de las personas no perderán ningún miembros o parte, aunque la haya perdido en vida, y estarán en la edad perfecta en la que murió Cristo:

Todos, pues, resucitarán tamaños en el cuerpo como fueron o habían de ser en la edad de la mocedad, aunque nada importará que sea la forma del cuerpo de niño o anciano, en donde no ha de haber ni quedar flaqueza o imperfección alguna, ni del alma ni del mismo cuerpo. De suerte que cuando alguno quiera porfiar que todos han de resucitar en aquel modo y proporción de cuerpo en que murieron, no hay para qué quebrarse la cabeza en contradecirle.⁵⁴³

No quiero asegurar que los imagineros que ejecutaron estas esculturas orantes se hayan basado *in sensu estricto* en lo dicho por san Agustín. Sin embargo, llama la atención que, en alguna medida, el aspecto de estas imágenes corresponda con lo expuesto hasta aquí. En las efigies orantes se ha plasmado el aspecto que cercanamente tuvieron los individuos cuando estuvieron vivos. Llama mi atención, por ejemplo, lo notado por Eugenio Noriega en cuanto a la escultura del capitán Manuel González, ubicada en el presbiterio de la parroquia de Santiago Apóstol, Huichapan. A pesar de que don Manuel González murió de 72 años, “se le representó más joven”.⁵⁴⁴ Esto nos hace recordar lo que el mismo san Agustín refiere en cuanto a su mención del “cuerpo espiritual” como la unión armoniosa del alma y de un cuerpo en perfecta medida y hermosura que será inmortal y bienaventurado:

Consideradas y expuestas todas estas razones, según lo exigen nuestras débiles fuerzas intelectuales, se deduce expresamente esta conclusión. Que en la resurrección de la carne que ha de haber para siempre, la grandeza de los cuerpos tendrá aquellas medida y tamaño que tenía la razón naturalmente impresa en el cuerpo de cada uno para perfeccionar la juventud, o la que tenía cuando estaba ya perfecta, guardando también la forma y disposición de todos los miembros su conveniente proposición y decoro.⁵⁴⁵

⁵⁴³ San Agustín *La ciudad de Dios* (México: Porrúa, 2014), 697.

⁵⁴⁴ Eugenio Noriega Robles, “La estatua orante de don Manuel González de León, en la iglesia parroquial de Huichapan, Hidalgo”, 34.

⁵⁴⁵ San Agustín, *La ciudad de Dios*, 701.

Nuestro corpus escultórico muestra una serie de piezas que representan a hombres y mujeres arrodillados en actitud de orar. Estos personajes son mostrados en su etapa adulta. Quizá esto se deba a que dichas esculturas se mandaran a ejecutar en consonancia de mostrarlos en su mejor momento y no en su etapa de decrepitud. Me parece que estas piezas pudieran corresponderse con lo dicho en algunas fuentes religiosas y artísticas que proponemos a continuación.

Estas esculturas se representan como si de individuos vivos se tratara pues, como hemos visto, el tratamiento del encarnado subraya el sonrojamiento en las mejillas, tal como vemos en el caso de las esculturas de Melchor de Covarrubias, Melchor de Cuellar, sor María de la Cruz y Buenaventura Medina Picazo. Pareciera que esta observación fuera poco relevante, sin embargo, debemos recordar lo que el dogma cristiano enseña sobre la muerte. En el Nuevo Testamento me parece clave el pasaje en el que Jesús se confronta con los saduceos, una tribu que no creía en la resurrección: “Y respondiendo Jesús, les dijo: estáis en un error y ni conocéis las escrituras ni el poder de Dios. Porque en la resurrección ni se casarán ni se darán en casamiento, sino que serán como ángeles en el cielo. Y cuanto a la resurrección de los muertos, ¿no habéis leído lo que Dios ha dicho: Yo soy el Dios de Abraham, el Dios de Isaac y el Dios de Jacob? Dios no es Dios de muertos, sino de vivos” (Mateo 22, 29-32).

Me parece que esta primera fuente se pudo recrear en estos personajes que se simulaban estando vivos. Recordemos que en el caso de las esculturas de los Retes Lagarche en el templo de San Bernardo, a los que hicimos referencia anteriormente, se aluden a ellas como “cuatro vivas”. No me parece entonces una mera característica complementaria el que el artista de a estas esculturas un sonrojado, pues a estos donantes se les representa en cuerpo y alma, tal y como fueron.

Una importante clave que reafirma lo que aquí propongo se encuentra en una serie de pequeñas esculturas que representan las cuatro postrimerías del hombre y que pertenecen a la *Hispanic Society of America*. El artista boliviano Manuel Chili ejecuta hacia 1775 esta serie que representan a la muerte, el infierno, el purgatorio y la gloria (fig.105). La manera en la que fueron ejecutadas nos hace apreciar un fuerte contraste entre ellas. La muerte se

presenta como un esqueleto agusanado, el condenado al infierno es un personaje de piel roja intensa que grita, furioso y encadenado. El contraste que me interesa hacer notar está entre la representación del purgatorio y la gloria (figs.106 y 107). Por un lado, el condenado al purgatorio se representa como un hombre macilento, consumiéndose en las llamas de su suplicio, de carnes pegadas a los huesos, pálido, con lágrimas en los ojos y en actitud de súplica. En contraparte, la gloria fue representada por el artista como un joven regordete, ataviado con ricos ropajes, entre las nubes, con ojos elevados al cielo, en actitud orante y de piel sonrojada, como nuestros donantes y como algunas representaciones de santos.

Otro ejemplo que quiero resaltar es un cuadro que se encuentra entre las colecciones del Museo de Arte Religioso de Santa Mónica, Puebla. Se trata de un óleo que fue ejecutado a manera de exvoto, probablemente en el siglo XVIII, para agradecer un milagro hecho en favor de la monja Jacinta María Nicolasa del Señor San José, por intercesión de la Virgen de Guadalupe. La monja había sido curada milagrosamente de una enfermedad terminal y, como dice la cartela incluida en el lienzo, una imagen de la guadalupana tocada al original produjo la sanación confirmada por el religioso Domingo Pantaleón de Abreu. Es interesante la escena pues la religiosa se encuentra arrodillada en postura orante ante la imagen de la guadalupana, además, la escena se desarrolla en medio de una espesura de nubes, en lo que se puede considerar la gloria. Una vez más, la monja presenta el sonrosado de los seres que se encuentran en lo celeste (fig.108).

Volvamos a la comparación de nuestras esculturas. En general podemos entonces ver que algunas de las esculturas orantes aquí mostradas pueden ser tomadas también como representaciones de los mismos donantes en la gloria. Similares aspectos ocurren en nuestras piezas de estudio que, como vimos en la sección anterior, se simulan estar también en la gloria o bien, como ya he dicho, en la Jerusalén celeste. Veamos pues, que el tratamiento de esculturas como la de Melchor de Covarrubias, Melchor de Cuellar, María de la Cruz y Buenaventura Medina y Picazo son prácticamente iguales a la de la pequeña esculturilla de Manuel Chili.



Fig.104 Crucifixión. Barnaba da Modena. Siglo XIV. Propiedad del Museo de Arte de Indianapolis. Foto: James E. Roberts



Fig.105 Representación de las cuatro postrimerías del hombre. Manuel Chili. Bolivia, 1775. *Hispanic Society of América*. Foto: Alejandro Vega.



Fig.106 Alma en el purgatorio. Manuel Chili, Bolivia, 1775. *Hispanic Society of América*. Foto: Alejandro Vega.



Fig.107 Alma en la Gloria. Manuel Chili, Bolivia, 1775. *Hispanic Society of América*. Foto: Alejandro Vega.



Fig.108 Ex voto de Jacinta María Nicolasa ante la Virgen de Guadalupe. Siglo XVIII. Foto: Cortesía del Museo de Arte Religioso; Ex convento de Santa Mónica.



Fig.109 Emblema del túmulo funerario de Carlos II levantado en la catedral de México. Tomado de Víctor Mínguez, 2016;p.90.



Fig.110 La Gloria. Tiziano. Oleo sobre tela. 1551-1554. Imagen propiedad del Museo Nacional del Prado.

Otra clave para confirmar lo que aquí quiero demostrar, es decir, que la escultura orante novohispana son representaciones de seres humanos en la gloria, son algunas de los escasos emblemas de túmulos funerarios de reyes españoles. Víctor Mínguez ha hecho un trabajo exhaustivo en la comprensión de los diversos emblemas de dichos túmulos, en especial, de los túmulos levantados en México y Perú para los reyes Felipe IV y Carlos II. En el caso de los emblemas del túmulo dedicado a Felipe IV que se encuentran en la obra de Isidro Sariñana publicada en 1666, Víctor Mínguez analiza un emblema en el se muestra un esqueleto sobre la tumba, el cual es observado por el mismo rey entronizado. En el cielo, se muestra una corona en un rompimiento de gloria, que se interpreta como el alma del rey entrando al cielo. Víctor Mínguez nos dice al respecto: “Pero el más interesante de todos era el que mostraba a Felipe IV mediante una triple representación: sobre la tumba, mutado en esqueleto *–Nihil–*, vivo, sentado en el trono *–Magnus–*, y ya en el cielo, metaforizado en una corona *–Maior–*”.⁵⁴⁶

En el caso del impreso escrito por Agustín de Moya para las exequias de Carlos II que relatan las honras hechas en la catedral de México los días 26 y 27 de abril de 1701, se grabaron una serie de emblemas que involucraban la imagen de Carlos II y lo vinculaban con el sol y su eclipsamiento. Víctor Mínguez relaciona esta analogía, del eclipse solar, con la decadencia de un imperio español sin heredero alguno, pues el último Habsburgo dejará el trono en disputa.⁵⁴⁷ En uno de los emblemas hechos para este túmulo, resalta uno que muestra el cuerpo de Carlos II sobre la tumba, mientras que en un rompimiento de gloria se observa al mismo monarca, en un tamaño pequeño, de rodillas y en postura orante (fig.109). Al respecto, nos dice Víctor Mínguez: “Pero el jeroglífico más interesante por evocar de nuevo el doble cuerpo del rey contraponía al cadáver real la figura del monarca reinando en la gloria. Acompañaba al cuerpo yaciente el lema *Hic iacet*, y a su alma coronada *Hic regnant*”.⁵⁴⁸ En efecto, de acuerdo con lo dicho por Mínguez, la presencia de la teoría de los dos cuerpos, al cual ya hicimos referencia en el capítulo correspondiente, muestra el cuerpo físico de Carlos II sobre la tumba, sin embargo, el cuerpo glorioso, el que no ha de morir y descomponerse,

⁵⁴⁶ Mínguez, “Los dos cuerpos de Carlos II”, 80.

⁵⁴⁷ Mínguez, “Los dos cuerpos de Carlos II”, 81.

⁵⁴⁸ Mínguez, “Los dos cuerpos de Carlos II”, 83.

se haya en el paraíso. Así interpreto también a nuestro corpus escultórico. Estas esculturas, para mí, representan esos cuerpos gloriosos tal y como se muestra en el emblema referido.

En su trabajo *La invención de Carlos II*, Mínguez nos da la pauta que refuerza la idea de que las esculturas orantes de este estudio son representaciones conectadas con la visión de lo celeste. En el emblema presentado anteriormente, Carlos II está arrodillado en un rompimiento de gloria, pero no es la única representación del monarca en donde se le asocia con lo sagrado. Carlos II se encuentra de manera orante ante la Virgen de la Almudena en un lienzo de 1698 que se encuentra en la Catedral de Cuzco. Víctor Mínguez refuerza lo dicho en su momento en el capítulo dedicado a la imagen de los orantes. Tanto en las representaciones de Carlos II como de otros reyes y reinas que se hacen retratar ante la Virgen, los Santos o Cristo, existe un escenario de lo verosímil al ver al personaje ante lo sagrado orando. Sin embargo, existe ese espacio al que el investigador llama el *espacio de la visión*: “La virgen y los reyes habitan en un espacio mítico poblado de mariofanías y taumaturgias, siendo las miradas regias, dirigidas al espectador, lo que nos introduce en la escena”.⁵⁴⁹

En efecto, si hemos dicho que estas imágenes de orantes constituyen una presentación política de los monarcas, también lo es de su piedad religiosa como de la demostración de ser paladines de la cristiandad. Nos dice al respecto el estudioso: “a cambio los reyes y príncipes de este linaje serían representados en las artes plásticas una y otra vez en visiones celestiales que los mostraba al lado de Dios Padre, Cristo, la Trinidad, la Virgen u otros personajes divinos –así los pintaron desde Tiziano y el Greco en el siglo XVI–, y los programas desplegados en palacios, templos y decorados efímeros pusieron de relieve este pacto tácito entre Dios y la Casa de Austria: una realeza legítima para un planeta católico”.⁵⁵⁰ Un claro ejemplo de lo aquí expreso lo constituye un cuadro muy conocido como *La Gloria* pintado por Tiziano (fig.110). En este lienzo se observa nuevamente la fórmula de representar al monarca, Carlos V, como

⁵⁴⁹ Víctor Mínguez, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013), 261.

⁵⁵⁰ Mínguez, *La invención de Carlos II*, 261.

orante ante la trinidad. Está acompañado de su familia, algunos vivos, otros muertos, y de los santos de la corte celestial. Del cuadro nos comenta Víctor Mínguez:

El ejemplo más llamativo de la recepción de lo celestial es desde luego el lienzo de Tiziano, *La Gloria*, difundido por un grabado de Cornelius Cort (1565): Sobre un trono de nubes vemos a la Trinidad y a la Virgen María, bajo este grupo principal se sitúan escalonados y en una composición circular numerosos personajes del Viejo y del Nuevo Testamento – destacando Moisés, Noé y san Juan Evangelista–, y también alguna sibila; a la derecha algunos ángeles presentan en la corte divina a diversas figuras principales de la casa de Austria: Carlos V, Isabel de Portugal, Felipe II y una infanta, todos arrodillados y con gestos piadosos. Tiziano representó de esta manera el puesto de honor en la Gloria que esperaba a la familia austriaca por su papel como defensora de la Religión y la Fe. Como ya han destacado otros estudiosos, la pintura no es el Juicio final sino una representación del juicio particular y del momento de la entrada en los Cielos del emperador y su familia.⁵⁵¹

Teniendo como base lo anteriormente expresado, pienso que si estas representaciones se tuvieron como una fórmula correctamente política, también son la expresión de una alta moralidad religiosa. Entonces es comprensible que las élites de la Nueva España copiaran estas maneras de expresarse así mismas como paladines del catolicismo tal y como sus monarcas españoles lo expresaron en sus propias tumbas y pinturas.

2.7 La “conexión con reserva” en la escultura funeraria

De la sección anterior, se desprende que las esculturas de orantes novohispanos representaron a los benefactores como almas contemplando la gracia de Dios. Sin embargo, a pesar de ser asociadas a un espacio sacro, éstas no deben tomarse como homólogas a las imágenes de culto. Ciertamente, no pueden ser equiparadas con la presencia que inviste a las imágenes sacras de Cristo o de María. Tampoco pueden confundirse con las imágenes de los santos y no se les debe, por lo tanto, ninguna muestra de dulía. En ningún lugar hemos encontrado testimonios que les atribuyan el poder de moverse u obrar una acción. Pero, a pesar de esto, es innegable que estas figuras orantes fueron “ritualizadas” al dotarlas de vista y orientación.

⁵⁵¹ Mínguez, *La invención de Carlos II*, 270.

Entonces, si estas no son imágenes de culto, pero a la vez, funcionan como sustitutos de los ausentes y se ofrecen como medios de su presencia ¿cómo entender su posible naturaleza?

Una pista para comprender mejor esta naturaleza, nos la proporciona el concepto de “conexión con reserva” propuesto por Aby Warburg. En un artículo dedicado a analizar el concepto de ciencia de la cultura (*Kulturwissenschaft*) del historiador hamburgués, Edgar Wind expone los tipos de vínculos simbólicos que reconoció el estudioso, basándose en lo propuesto por Theodor Vischer. En su teoría sobre la “polaridad del símbolo” propone distinguir entre las imágenes puramente religiosas, en las cuales imagen y significado son una misma cosa, a las que Warburg denomina como “vinculación mágica” o “mágico-asociativa”. En estas se contiene un principio de asimilación, esto es, que el poder sobrenatural es indisoluble de las imágenes religiosas.⁵⁵² Otro tipo de imágenes actúan, según Wind, bajo la lógica de la metáfora expresada en un “como si fuera”. Es decir que existe de por medio una interpretación alegórica: “la segunda concepción restaura la condición neutra de esos objetos porque no vincula la experiencia religiosa al ritual”.⁵⁵³ En efecto, los objetos de este tipo, que actúan bajo un concepto lógico-disociativo y pasan a ser ilustraciones de conceptos, como lo menciona Wind.

Sin embargo, existe otro tipo de vínculo en el que, si bien no se cree que tengan poderes mágicos o sagrados, están en un punto intermedio por estar asociados a cierta caracterización ritualizada que aún les puede vincular: “No obstante, entre estos dos extremos hay un tercer tipo de conexión que Vischer denomina “conexión con reserva”. Esta se produce cuando el espectador no cree realmente en la animación mágica de la imagen pero está, con todo, ligado a ella”.⁵⁵⁴ Es decir, estas imágenes no se asocian con la identificación plena de un objeto con poderes sagrados pero tampoco son mera interpretación alegórica. Me parece que es este el caso de nuestras esculturas orantes, pues se les considera “como si fueran o estuvieran vivos” los personajes efigiados, sin afirmar que sus efigies están realmente animadas. Sin embargo,

⁵⁵² Cfr. Edgar Wind, *La elocuencia de los símbolos. Estudios sobre arte humanista* (Madrid: Alianza Editorial, 1993).

⁵⁵³ Wind, *La elocuencia de los símbolos*, 71.

⁵⁵⁴ Wind, *La elocuencia de los símbolos*, 71.

al estar dotadas de orientación y ubicación en proximidad de lo sagrado se les confiere una cierta “activación o animación”, pues son efectivas en la medida en que pueden orar eternamente ante Cristo, María y la Sagrada Forma. Reciben, además, los beneficios de las misas que se rezan a su alma e interactúan con la comunidad dentro del espacio eclesial. De esta forma, basando en Wind, me parece que la escultura orante novohispana podría caracterizarse dentro de estos objetos con “conexión con reserva”.

3. ACTITUDES ANTE LA MUERTE

3.1 La muerte como ejemplo edificante y evento deseable

Una preocupación de la Iglesia cristiana fue la promoción de lo que se tenía por una buena muerte por medio de personas ejemplares y conocidas. Los primeros y los más perfectos, eran los santos y los mártires que habían dado una clara muestra de una muerte cristiana, aceptada hasta el límite del gusto total. Después, hacia los siglos X y XI, las imágenes mortuorias de los reyes y reinas cristianos se constituyeron también como ejemplos morales para una buena muerte:

No obstante, la existencia de una serie de representaciones de monarcas o de miembros de la familia en la forma de lo que se ha venido en denominar “retratos mortuorios”, “retrato fúnebre”, o en latín *imago mortis*, nos indujo a reflexionar sobre cuáles eran los motivos, el ámbito al que iban dirigidos y las funciones de este tipo tan particular de imágenes. Se trataba de imágenes del “simple cuerpo del rey” o cuerpo mortal, que a veces –como veremos– eludían la representación escabrosa para privilegiar una función simbólica. Pero en otras ocasiones, mostraba en toda su crudeza el rictus cadavérico para fundamentar la construcción de la imagen del rey como mártir o como bienaventurado.⁵⁵⁵

⁵⁵⁵ Inmaculada Rodríguez Moya, “Ritual y representación de la muerte del rey en la Monarquía Hispánica” en: *Potestas. Estudios del mundo clásico e Historia del Arte. Revista del grupo europeo de investigación histórica* 5 (2012), 157.

El tratado del jesuita francés Juan Crasset, titulado *La dulce y santa muerte* (1779), da cuenta total de lo que decimos. El autor tenía la intención de que los lectores mudaran su idea de la muerte como un hecho repulsivo y triste, para transmutarlo en un acontecimiento aceptable, deseable y hasta bello. En esta obra, diversos pasajes aluden al pensamiento de San Agustín con respecto a la muerte.⁵⁵⁶ Juan Crasset menciona a diversos santos que desearon su muerte para acceder al cielo, como San Cipriano, que instaba a desear la muerte, o Job, que maldecía el día de su nacimiento; Jeremías, que se quejaba de haber nacido; y Elías, que también pedía su muerte.⁵⁵⁷ Lo mismo, según Crasset, expresó San Agustín: “juntemos al maestro su discípulo San Agustín. El mismo nos declara el ardiente deseo que tenía de morir en los dos coloquios que hace con nuestro Señor, donde exclama así: Tú, señor, me dirás quizá que mientras uno vive no puede de verte; pues muera yo para veros”.⁵⁵⁸ Así mismo, otros santos expresaron la dicha por morir: “Santa Teresa vivía como si no viviese. Ella desfallecía de amor, e incesantemente suspiraba por este hermoso día de la eternidad. San Ignacio de Loyola, nuestro padre y patriarca, se derretía en lágrimas al sólo pensamiento de la muerte; y era tan grande el deseo de morir que en su última enfermedad se vieron obligados los médicos a prohibirle en pensar en ella”.⁵⁵⁹

Es importante mencionar, que Crasset no sólo exhorta a pensar en la muerte, sino también que se le conciba como una ofrenda obligatoria de amor a Dios:

Pero me dirás que esto es bueno para los santos; pero tú que no lo eres tienes sobrado motivo para temer la muerte, y ninguno para desearla. A lo cual respondo que no tienes tú menos obligación que los santos de sacrificar a la Gloria de Dios, de corresponder a su amor, de satisfacer a su justicia y de reconocer el exceso de sus misericordias; y pues no hay medio más a propósito para esto que sacrificar la propia vida, debes tú desear la muerte como los santos la desearon [...] ¿Y cómo puedes amar y desear el cielo que crees, sin amar la muerte,

⁵⁵⁶ El ejemplar que consulté pertenecía al convento de monjas agustinas recoletas de Santa Mónica de Puebla. Es muy posible que, para la comunidad de estas monjas, la lectura de este tratado fuera una lectura importante como parte de sus ejercicios espirituales.

⁵⁵⁷ Juan Crasset, *La dulce y santa muerte* (Madrid: Imprenta de González, 1787), 63.

⁵⁵⁸ Crasset, *La dulce y santa muerte*, 93-94.

⁵⁵⁹ Crasset, *La dulce y santa muerte*, 103

que es medio necesario para llegar a él? [...] Debes tu desear la muerte como los santos la desearon.⁵⁶⁰

Una obra similar que estimuló a sus lectores al desprecio por la vida terrenal y al deseo de la muerte fue el *Tratado de la vanidad del mundo* de fray Diego de Estella, publicado en Madrid en 1720. La obra se dedica a la meditación sobre la vanidad de los placeres de este mundo, pero también hace una reflexión sobre la muerte como acceso al cielo. El hombre, para fray Diego de Estella, es un peregrino, un desterrado, un huésped en una tierra que le es ajena y temporal:

En tanto que en este mundo vivimos peregrinamos al Señor, dice el Apóstol. Huésped eres de este mundo, y caminas para el cielo. No tenemos aquí Ciudad permanente, pero buscamos la futura. Todo caminar es trabajo. No quieras holgar en este mundo, pues eres caminante. El peregrino es afligido con hambre, sed, frío, calor, cansancio, enfermedades, y muchas otras miserias, a las cuales estamos sujetos todos los que peregrinamos en este mundo. El peregrino anda lejos de su tierra, y desea volver a ella. Así nosotros, como desterrados en este mundo debemos desear el Cielo, verdadera patria nuestra.⁵⁶¹

De ahí que este texto, repetidamente, incite al desprecio de todo lo que el hombre desea de este mundo: “Menosprecia de corazón todas las cosas, que deleitan debajo del cielo, y podrás levantar tu ánimo sobre el cielo y recibir parte de gozos”.⁵⁶² De esta forma, tanto Crasset como Estella coinciden en que la muerte debe ser deseada, pues es puerta de un bien mayor:

Donde no hay vida, debes suspirar por la muerte. Buena es la muerte, pues es mudanza. Muda el estado, y todos holgamos con mudarnos. El hombre no permanece en un mismo estado, y vive con mudanza. Sirve la muerte de mudarnos, y de medicina para los trabajos de esta vida, que no acaban, sino acabando con nosotros. Quien ha de caminar mejor es que parta presto, que tarde. Bienaventurado aquel que tiene la vida en paciencia, y la muerte en deseo.⁵⁶³

⁵⁶⁰ Crasset, *La dulce y santa muerte*, 104

⁵⁶¹ Diego de Estella, *Tratado de la vanidad del mundo* (Madrid: Thomas Rodríguez, 1720), 2.

⁵⁶² De Estella, *Tratado de la vanidad del mundo*, 198

⁵⁶³ De Estella, *Tratado de la vanidad del mundo*, 498

3.2 La carrera de la salvación

La sociedad novohispana, hombres y mujeres de su época, estuvieron regidos en su cotidianidad por un fuerte sentimiento religioso. Al implantarse la religión católica en lo que fuera la Nueva España, la vida y la muerte eran entendidos como una “carrera” lineal, un camino de virtud que se debía seguir con el fin de conseguir la salvación de alma y que llevaría hacia una patria gloriosa. En este apartado, me referiré a la manera en la que los ricos mineros y comerciantes que constituyeron a la nobleza novohispana, se prepararon en términos generales ante su muerte. Por rebasar este tema, no especificaremos el pensamiento y rituales fúnebres para los otros estamentos sociales.⁵⁶⁴

Si bien es natural a todo ser viviente el temer el propio fin de su vida, desde sus primeros momentos, el cristianismo centró la fuerza de su credo en la posibilidad de sobrevivir más allá de la muerte. Esto se sustenta en la promesa de la resurrección que Cristo anunció para el final de los tiempos, pues él, para el creyente, ha vencido para siempre a la muerte: “Pues preciso es que El reine hasta poner a todos sus enemigos bajo sus pies. El último enemigo destruido será la muerte” (1 Corintios 15:25-26). Desde su implantación en la Nueva España, las autoridades cristianas buscaron fomentar el temor a la muerte fuera de la gracia divina, lo que conllevaría a la condena del alma. Es decir, el peligro de sufrir una muerte repentina, sin confesión, ni contrición. Este concepto sería lo contrario a lo que se concebía como una “buena muerte”, aquella que bien pudiera ocurrir en la culminación de la vida, cuando se ha llegado a una edad avanzada; pero sobre todo, arrepentido, confesado y preparado para la muerte, tal como lo comenta Phillipe Aries en su obra, *El hombre ante la muerte*.⁵⁶⁵

⁵⁶⁴ Para profundizar y conocer las actitudes ante la muerte de los diversos estamentos sociales de la Nueva España, se puede consultar el siguiente texto, María de los Ángeles Rodríguez Álvarez, *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España* (México: El Colegio de Michoacán, El Colegio Mexiquense, 2001).

⁵⁶⁵ Aries, *El hombre ante la muerte*, 17. El autor divide las actitudes ante la muerte tanto del hombre antiguo como del moderno. En un primer momento, se manifiesta lo que el autor llama “La muerte domada”, es decir, es el tiempo en donde las civilizaciones del pasado se preparaban ante la muerte, la vivían y la presentían. En la Nueva España, la religiosidad de la época evitaba a toda costa una muerte repentina, había que prepararse para ella en todo momento pues una muerte repentina se consideraba infamante y vergonzosa. Existía el peligro de morir en pecado y por ello era importante prepararse en vida para evitar el infierno.

En la concepción cristiana católica, existen cuatro postrimerías a las cuales el hombre se enfrentaría en los últimos momentos de su vida: muerte, infierno, purgatorio o cielo. Según los actos y comportamientos que el creyente hubiera tenido en vida, éste podría merecer un sitio de ultratumba determinado. Si sus actos hubieran sido buenos, ganaría el cielo. Al contrario, si el creyente hubiera cometido muchas faltas en su vida, merecería el infierno y la condenación eternas. Aunque también, si el fiel hubiera sido alguien imperfecto, pero no tendiente a la maldad absoluta, debía purificarse en las llamas del purgatorio del cual, algún día, podría salir para entrar al cielo. La oración y las obras pías puestas en intención era un medio indispensable, pues servían como un “refrigerio” que los vivos podían ofrecer a los muertos para lograr la purificación de las almas y así acortar o aliviar las penas del purgatorio.

El hombre y la mujer de la Nueva España concebían su vida como la preparación continua para su muerte. Una de las maneras de ganar la salvación del alma era las prácticas de los mandamientos de la Iglesia, pues “para salvar el alma no era suficiente obtener la absolución de los pecados, había que practicar las virtudes teologales: fe, esperanza y caridad, y las cardinales: prudencia, templanza fortaleza y justicia”.⁵⁶⁶ Dentro de las virtudes a poner en práctica para esta salvación espiritual, se encontraba la caridad. Esta se podía ejercer realizando oraciones por los difuntos, cuidando a los enfermos y también donando sumas monetarias a diversas causas religiosas, entre ellas la construcción de iglesias y conventos:

La caridad podía practicarse mediante donativos materiales [...]. Las personas con posibilidades económicas solían donar sumas considerables para la creación y el mantenimiento de instituciones educativas, de salud y de beneficencia. Grandes benefactores fueron algunos conquistadores, como Hernán Cortés, quien construyó y dotó de fondos al Hospital de Jesús Nazareno, que sigue funcionando hasta la actualidad. También alcanzaron renombre por sus donaciones muchos comerciantes, mineros, y hacendados, entre ellos el conde de Regla, fundador del Monte de Piedad; Agustín de Vergara, quien dotó de múltiples bienes a la Compañía de Jesús; José de la Borda, quien construyó la iglesia de Santa Prisca,

⁵⁶⁶ Gisela Von Wobeser, *Cielo, Infierno y Purgatorio durante el Virreinato de la Nueva España* (México: UNAM-IIH, 2015), 45.

en Taxco, y el conde Atonio de Bassoco, quien hizo numerosas donaciones y fundó el Colegio de San Ignacio de Loyola, conocido como las Vizcaínas.⁵⁶⁷

Entre la sociedad novohispana, se fomentó de manera reiterada la reflexión sobre la muerte que podía acontecer en cualquier momento, pero también se inculcó un gran temor por merecer el infierno o el purgatorio. El objetivo, tanto de fieles laicos, como de religiosas y eclesiásticos, era precisamente evitar al término de sus días la perdición de sus almas. Como indica Von Wobeser:

Salvar el alma era una de las principales preocupaciones de los novohispanos. La iglesia planteaba que la vida terrenal sólo era transitoria y que la existencia plena comenzaba después de la muerte. El anhelo de todos los fieles era evadir el infierno, acortar el tiempo de estancia en el purgatorio y llegar al cielo. Muchas personas ocupaban gran parte de su vida en perseguir este fin.⁵⁶⁸

Así mismo, era parte de este “buen morir” el preparar un testamento que se pensaba como parte de las acciones del sacramento de la extrema unción y que tenía como finalidad ordenar los asuntos temporales y espirituales: repartir los bienes, saldar deudas e incluso se concebía como un instrumento para facilitar el trance hacia la gloria divina. Esto podía desembocar en la institución de capellanías de misas, que se entendía como un género de obras o legados píos cuyo propósito era financiar un fondo con cuyos réditos se pagara a un capellán por rezar misas por la salvación del alma del donante o testador, tal como lo ha estudiado Gisela Von Wobeser.⁵⁶⁹ Así mismo, la investigadora menciona que el testamento era tenido como parte de una obligación piadosa importante, pues:

Se creía que hacer un testamento contribuía al bien morir, ya que constituía una profesión de fe mediante la cual los testadores expresaban su anhelo de salvación. Llevarlo a cabo con antelación servía para prevenir una muerte repentina. El testamento permitía la fundación de capellanías de misas, la realización de obras pías, la donación de dinero u otros bienes

⁵⁶⁷ Von Wobeser, *Cielo, Infierno y Purgatorio*, 49.

⁵⁶⁸ Von Wobeser, *Cielo, Infierno y Purgatorio*, 15.

⁵⁶⁹ Gisela Von Wobeser, *Vida eterna y preocupaciones terrenales. Las capellanías de misas en la Nueva España (1600-1821)* (México: UNAM-IIH, 2005), 10-28.

materiales a instituciones eclesiásticas, educativas o de beneficencia, así como a personas necesitadas, y el pago de indulgencias y mandas forzosas, entre otros, además de determinar el destino de los bienes materiales del testador.⁵⁷⁰

Preparar el entierro, disponer de un lugar para el mismo y lo subsiguientes actos posteriores al deceso, oraciones y sufragios por el difunto, constituían para la iglesia novohispana, una fuente de ingresos que fomentaba una economía de la salvación notable. Desde la más humilde persona hasta los nobles causaban una derrama económica derivada de sus funerales:

Quedaba claro que algunos párrocos veían en el ministerio de Dios como una forma de hacer empresa y ganarse la vida. Los entierros eran parte de toda una cadena de producción y venta de bienes y servicios en torno a la muerte. A pesar de que era enterrar a los difuntos una de las obras de caridad, el sepelio representaba al mismo tiempo una transacción económica, un gasto necesario que amigos, parientes o la caridad tenían que satisfacer por cada uno de sus individuos.⁵⁷¹

Los párrocos podían sufragar otro tipo de gastos salidos de misas y funerales, como por ejemplo, el apoyo a hospitales e incluso pagar otras misas o entierros derivados del cobro de la “cuarta de funerales”:

El dinero que utilizaban los obispos para sufragar tales gastos podía provenir de los recursos dejados por los muertos, por ejemplo, los correspondientes a las “cuartas de funerales” que era un derecho antiguo cobrado por la Iglesia, correspondiente a la cuarta parte de los bienes de los difuntos, con el fin de financiar la construcción de iglesias, la compra de ornamentos, objetos sagrados y otros gastos de culto.⁵⁷²

Para los donantes de iglesias y conventos, su caudal monetario podía constituir el medio para “pagar” su salvación y asegurarse en la medida de lo posible el poder salir del purgatorio lo

⁵⁷⁰ Von Wobeser, *Cielo, Infierno y Purgatorio*, 50.

⁵⁷¹ Alberto Soto Cortés, *Reina y soberana. Una historia sobre la muerte en el México del siglo XVIII* (México: UNAM, Coordinación de Estudios de Posgrado, 2010), 82. Se reconocían aranceles específicos que la corona española determinaba para el enterramiento de las diversas castas que oscilaban entre los doce y seis pesos, dependiendo si las misas eran de las llamadas de “cruz alta” o de “cruz baja”.

⁵⁷² Soto Cortés, *Reina y soberana*, 85. Nos menciona el autor que en algunos casos la “cuarta de funerales” se siguió cobrando en el siglo XVIII, cuando los testamentos así lo estipularan.

más pronto posible al sufragar una buena cantidad de misas dichas en su honor. Para ello, las capellanías fundadas por estos donantes pretendían proveer económicamente esta función de salvación espiritual de manera permanente; cuyas cuantiosas sumas estaban en manos de los obispos:

De igual manera los obispos tenían el control de grandes sumas de dinero provenientes de los legados de capellanías de misas y de las obras pías –instituciones fundadas por los particulares preocupados por la salvación de sus almas– situación que tuvo un gran auge en el siglo XVII con el aumento de la difusión del mensaje sobre las ánimas del purgatorio. Los particulares creían que una continua súplica de intercesión por parte de los capellanes podría hacer más breve la estancia en el purgatorio, por lo que muchos crearon capellanías para “salvar sus almas del más allá”.⁵⁷³

Aunque la salvación podía estar al alcance de todos los caudales y las obras pías podían ser proporcionales a la riqueza, se esperaba que los individuos que habían sido favorecidos por Dios con grandes caudales, ofrecieran obras de caridad de mayor envergadura. Fue este el caso de los benefactores de los templos que hemos analizado aquí. Su patrocinio solía repartirse entre distintas obras pías, pero por las actas de fundación podemos conocer que las donaciones podían rebasar el costo de una capellanía por diez o veinte veces. Los beneficios para su alma fue, así mismo, considerablemente mayor, al permitírseles sepultarse en la cercanía del altar mayor y al contar con una efigie que multiplicaba sus oraciones y estimulaba a su comunidad a conservarlos en sus intenciones.

3.3 Tradiciones funerarias

Parte esencial del rito funerario era la elección de la sepultura. José Gabino Castillo, menciona que algunos testadores después de elegir el templo donde serían inhumados, indicaban el lugar exacto en donde reposarían dentro del edificio. Aunque es un dato que es

⁵⁷³ Soto Cortés, *Reina y soberana*, 86.

más bien excepcional encontrar –pues podía comunicarse de manera oral a los albaceas– elegir sepulcro involucraba varias razones:

Una de ellas fue la devoción particular de los testadores; en esos casos señalaban los altares delante de los cuales querían ser sepultados. Nótese que algunas de ellas (donantes femeninas) eligieron lugares en los que había altares con imágenes vinculadas por completo con el tema de la muerte, tales como la virgen del Carmen, la del Rosario y el de Ánimas del purgatorio [...]. Hubo también quienes eligieron el lugar de sepultura, más que por devoción, por beneficio. Es el caso de quienes ya tenían asignados lugares de sepultura gracias a que sus familiares habían sido benefactores de la Iglesia.⁵⁷⁴

Por su lado, Verónica Zárate Toscano aporta información sobre las maneras en la que la sociedad novohispana de la ciudad de México, por ejemplo, disponía del cadáver. Llama nuestra atención el hecho de que la autora no menciona el uso de la escultura funeraria. Antes bien se refiere a un uso más generalizado de hacerse enterrar en diversas capillas o bien en una fosa acondiciona en éstas: “Ahora bien, la elección de la sepultura de los nobles estaba más bien dirigida hacia los templos y conventos, en función de sus devociones y de los lazos que los unieran a las corporaciones”.⁵⁷⁵

Como menciona la autora, el templo de San Francisco de México fue uno de los espacios más solicitados para hacerse enterrar. Es interesante notar que si bien no se menciona la colocación de escultura funeraria, si se pusieron retratos de los diversos donantes que contribuyeron a que el enorme complejo de San Francisco creciera y que fue expresada en la construcción de diversas capillas; por ejemplo: “Gracias al estudio de Nuria Salazar sobre la capilla del Santo Cristo de Burgos, el Patriarca San José y la Pura y Limpia Concepción, se conoce el proceso de la edificación de la misma. La decoración es muy significativa, ya que

⁵⁷⁴ José Gabino Castillo Flores, “En el nombre de Dios...” Actitudes y prácticas para el bien morir en los testamentos xalapeños de la primera mitad del siglo XVIII”, en *Muerte y vida en el más allá. España y América. Siglos XVI-XVIII* (México: UNAM, 2009), 26.

⁵⁷⁵ Verónica Zárate Toscano, *Los nobles ante la muerte en México* (México: El Colegio de México, Instituto Mora, 2002), 251.

los retratos al óleo de sus patrocinadores estaban colocados en la sala de juntas de la cofradía”.⁵⁷⁶

No podemos omitir otros lugares de enterramiento que la autora menciona como de preferencia en la nobleza novohispana. Entre ellos se encuentran el templo de Santo Domingo, el de San Fernando y, por supuesto, el santuario de Nuestra Señora de Guadalupe:

En términos numéricos, la segunda preferencia de los nobles para su sepultura fue el convento de Santo Domingo. En él se hallan los sepulcros de las familias de los marqueses de San Miguel de Aguayo y los condes de San Pedro del Álamo, cuyos miembros, a lo largo de varias generaciones, fueron enterrados allí, en las capillas de San Raymundo y del Rosario, respectivamente. En esta última también cobijó a los tres titulares de la familia de los condes de Medina y Torres y al séptimo conde de Santiago, ya mencionado. En las capillas del Orden Tercero y de la Virgen de la Luz recibieron sepultura la quinta marquesa del Valle de la Colina y el segundo conde del Valle de Oploca.⁵⁷⁷

Entre otros datos, se ha dado a conocer que en el convento de San Sebastián, que la autora menciona fue conocido como El Carmen, tuvieron su bóveda familiar los condes de Alcaraz. Así mismo, se tienen las siguientes noticias:

El segundo marqués de Rivascacho bajó a la tierra ‘en el sepulcro que construyó para sí y sus herederos’ en dicho convento, e igual sucedió con su hijo, el tercer marqués, cuyo cuerpo fue trasladado a este lugar desde su hacienda en las cercanías de Toluca. Así mismo, las familias de los condes de Torre Cosío y los marqueses del Apartado tuvieron ahí su última residencia. Finalmente, no hay que olvidar que en ese lugar tuvo el pomposo entierro del cuarto marqués de Altamira.⁵⁷⁸

La elección de sepultura, en el caso de los donantes, se concretaba en un acuerdo firmado y pactado con la orden religiosa que sería beneficiada con el caudal monetario de éstos. Una vez concertado el monto a donar, entre los privilegios contados estaba el de la elección de

⁵⁷⁶ Zárate Toscano, *Los nobles ante la muerte en México*, 252.

⁵⁷⁷ Zárate Toscano, *Los nobles ante la muerte en México*, 256.

⁵⁷⁸ Zárate Toscano, *Los nobles ante la muerte en México*, 260.

sepulcro y el de ser considerados patronos protectores de alguna orden religiosa. Verónica Zárate, por ejemplo, comenta el rito que los donantes realizaban en el convento franciscano de San Diego. La autora se refiere al ceremonial de la entrega de las llaves, como símbolo de su reconocido patronazgo: “Sus fundadores fueron Mateo Mauleón y Juana de Arellano, antepasados de los mariscales de Castilla. A partir de esta fundación, esta familia se convirtió en patrona del convento. Anualmente, el día de la fiesta titular, doce de noviembre, se hacía una ceremonia en la que el provincial de la orden, de manera simbólica, entregaba las llaves a los dueños, quienes a su vez las devolvían manifestando que la comunidad podía permanecer en el convento.”⁵⁷⁹

Otro convento importante, considerado por la nobleza novohispana como deseado para enterrarse fue el de la Merced. Este también alojó a importantes personajes en su última morada. Ahí asentaron su sepulcro familiar los condes de Miravalle: “Su primer titular llegó a un arreglo con los mercedarios en 1702 y, mediante la entrega de 13,000 pesos, fundó un patronato con asignación de entierro”. Según lo comenta la autora, a esta familia se le asignó para enterrarse un espacio en sacristía a “espaldas del altar mayor”.⁵⁸⁰ Otros nobles pidieron ser enterrados en diferentes espacios religiosos, por ejemplo, se inhumó a las marquesas de Rivascacho, de Valle Ameno y a la marquesa de Castañiza en Santa Teresa la Antigua. Por otro lado, en el convento de San Bernardo recibieron los restos mortales de los marqueses de Jaral de Berrio y la marquesa de San Román. Otras familias sobresalientes, como los marqueses de Salvatierra, comenta Zárate Toscano, debieron tener un documento de asignación de entierro en la sacristía de San Agustín de México.⁵⁸¹

Como ha comentado la autora a la que he hecho referencia, los nobles hicieron saber a sus testadores el deseo de ser enterrados en diferentes iglesias y ahí mismo pudieron ser inhumados en sus capillas, cerca de éstas, en sacristías o bien, como se mencionan en algunas

⁵⁷⁹ Zárate Toscano, *Los nobles ante la muerte en México*, 260. Hago referencia de este hecho porque existe una escultura, la de Diego de Agreda que se encuentra en el Museo Nacional de las Intervenciones que muestra en su bolsillo una llave.

⁵⁸⁰ Zárate Toscano, *Los nobles ante la muerte en México*, 260.

⁵⁸¹ Zárate Toscano, *Los nobles ante la muerte en México*, 261-262.

cláusulas testamentarias, la disposición del cuerpo debía ser secreta.⁵⁸² La elección del lugar de enterramiento era un asunto de importancia, sobre todo si se trataba de acceder de forma pronta al cielo. A este respecto, Gisela Von Wobeser menciona que para el pensamiento religioso novohispano, los nexos entre el mundo de los vivos y lo celestial no estaban apartados, sino que había manifestaciones de ese mundo supraterráneo que podía incluso reflejarse en los edificios religiosos: “De acuerdo con la concepción dialéctica del cristianismo, también los sucesos celestiales llegaban a repercutir en la tierra. Ciertos ámbitos religiosos, como los conventos, llegaron a considerarse parte del cielo”.⁵⁸³ Es por lo anterior, que no parece una casualidad que ciertos donantes hayan elegido ciertas partes de los templos, como los más predilectos para enterrarse. En los casos de estudio de esta investigación, los donantes prefirieron por lo general enterrarse en los presbiterios de sus templos y capillas o bien, ahí se colocaron sus esculturas orantes. El seccionamiento del espacio funerario dentro de los templos estaba dividido socialmente; es por ello que la nobleza novohispana y los personajes más acaudalados obtenían la cercanía de los espacios considerados más próximos a lo sagrado:

Las autoridades eclesiásticas trataron de proteger y fomentar la división estamental al recalcar que el interior de las iglesias estaba reservado para los religiosos y los laicos privilegiados. Evidentemente, existía también una jerarquización al interior del templo en términos sociales y espirituales. Se pensaba que la cercanía del altar mayor era equivalente a la cercanía con el cielo por ser el lugar sagrado por excelencia donde se oficiaban misas y se depositaba la hostia o el Santísimo.⁵⁸⁴

Es de esta forma que la autora, ya nos marca con su investigación ciertas pautas de preferencia espacial, sobre todo si hablamos del presbiterio como analogía del cielo, que no se debe dejar de lado al asociarlo a la escultura funeraria.

⁵⁸² Es el caso del entierro de la marquesa de Sierra Nevada, en Santa Clara, pidió que hubiera “memoria secreta” de su entierro para no ser localizada. *Zárate Toscano, Los nobles ante la muerte en México*, 262.

⁵⁸³ Von Wobeser, *Cielo, Infierno y Purgatorio durante el Virreinato de la Nueva España*, 66.

⁵⁸⁴ *Zárate Toscano, Los nobles ante la muerte en México*, 263.

3.3.1 Segundas exequias

Una práctica que ha sido poco analizada es la celebración de segundas exequias dentro de los ritos fúnebres de la Nueva España, es decir cuando después de una primera sepultura, los restos mortales de estos personajes fueron trasladados a otro sitio para ser depositados en una iglesias o convento diferente, a manera de morada definitiva. Como se vio antes, esta práctica estaba regulada por el Tercer Concilio Provincial de 1585. Aunque dentro de los casos analizados, las noticias de un traslado a un segundo y definitivo sepulcro no son muy numerosas, me parece que pueden aportar algunos datos sustanciales para esclarecer un patrón funerario relativo a la incorporación de las esculturas funerarias, pues, por lo que he podido identificar, éstas se colocaban después de las segundas exequias.

En el siguiente cuadro es posible observar los cuatro casos en los que he podido identificar con seguridad los años de entierro y de segundas exequias (cuadro 3). Se trata de los casos de Alonso de Villaseca, Diego Ortiz Lagarche, Diego Osorio de Escobar y Llamas y Nicolás Fernando de Torres. Las segundas exequias se realizaban cuando finalizaba la fábrica de los templos que habían favorecido, en ocasiones, esto ocurría muchos años después del deceso. Los restos de Nicolás Fernando de Torres reposaron definitivamente en el templo de Nuestra Señora del Carmen de San Luis Potosí después de 52 años. Otro caso notable es el de Alonso de Villaseca, quien tiene su segunda y definitiva sepultura a 23 años de su fallecimiento. Sabemos de otros donantes que fueron enterrados en un segundo sepulcro muy posteriormente, sin embargo, no tenemos el dato de su primer entierro, como es el caso de Diego Ortiz Lagarche, quien murió a fines del siglo XVII y fue trasladado al templo de Capuchinas en Puebla, según datos de Manuel Echeverría y Veytia, en 1711.

CUADRO 3. UBICACIÓN, ÓRDENES PERTENECIENTES Y SEGUNDAS EXEQUIAS							
Nombre	Iglesia	Ciudad	Orden	Fecha de muerte	Fecha de segundas exequias	Ubicación actual	Material
Felipe II	Templo de Santo Domingo	México	Dominicos	1598	¿?	Desaparecida	Talla de madera policromada
Felipe IV	Catedral de México	México	Clero secular	1665	¿?	Desaparecida	Talla de madera

							policromada
Melchor de Covarrubias	Templo del Espíritu Santo	Puebla	Jesuita	1592	¿?	Museo Universitario de la BUAP	Talla de madera policromada
Alonso de Villaseca	San Pedro y San Pablo	México	Jesuita	1580	1603	Desaparecida	Mármol
Pedro Ruíz de Ahumada	Capilla doméstica, Tepotzotlán	Edo de México	Jesuita	1602	¿?	Museo del Virreinato	Talla de madera policromada
Vicente Zaldivar	Templo de San Luis Gónzaga	Zacatecas	Jesuita	1636	¿?	Desaparecida	Mármol
Ana Bañuelos	Templo de San Luis Gónzaga	Zacatecas	Jesuita	1614	¿?	Desaparecida	Mármol
Melchor de Cuellar	Santo Desierto de los Leones	México	Carmelita	1633	¿?	Santo Desierto de Tenancingo	Talla de madera policromada
Inés de Velasco	Convento de Santa Inés	México	Concepcionistas	1599	¿?	Desaparecida	Mármol
Diego Caballero	Convento de Santa Inés	México	Concepcionistas	¿1644?	¿?	Desaparecida	Mármol
Juan Fernández del Río Frío	Templo de San Lorenzo	México	Agustinas	1642	¿?	Desaparecida	Mármol
Diego del Castillo	Templo de San Diego	México	Dieguinos	1678	¿?	Museo Nacional de las Intervenciones	Talla de madera policromada
Elena de la Cruz	Templo de San Diego	México	Dieguinos	¿?	¿?	Museo Nacional de las Intervenciones	Talla de madera policromada
José Retes Lagarche	Templo de San Bernardo	México	Concepcionistas	1685	¿?	Desaparecida	Mármol o alabastro
¿Diego de Agreda o Diego Suárez de Peredo?	Templo de San Diego, Tacubaya	México	Dieguinos	¿?	¿?	Museo Nacional de las Intervenciones	Talla en piedra, estucada y dorada
Diego Ortiz de Lagarche		Puebla	Capuchinas	Finales del siglo XVII	1711	Desaparecida	Talla en piedra
Sor María de la Cruz	Templo de Santa Catalina de Siena	Puebla	Dominicas	1600	¿?	Museo de Arte Religioso. Ex convento de Santa Mónica.	Talla en madera policromada
Diego Osorio de	Templo de la Santísima Trinidad	Puebla	Concepcionistas	1673	1675	Desaparecida	Talla en piedra

Escobar y Llamas							
Manuel Fernández de Santa Cruz	Templo de Santa Mónica	Puebla	Agustinas	1699	¿?	Templo de Santa Mónica	Talla en alabastro
Jorge Cerón Zapata	Templo de Santa Mónica	Puebla	Agustinas	¿?	¿?	Templo de Santa Mónica	Talla en madera
Buenaventura Medina Picazo	Templo de Regina Coelli	México	Concepcionistas	1731	¿?	Capilla de la Purísima Concepción.	Talla en madera policromada
Tomás de la Canal	Oratorio de San Felipe Neri	Guanajuato	Congregación del Oratorio de San Felipe Neri	1749	¿?	Capilla de la Santa Casa de Loreto	Tallada en madera policromada
María de Hervas y Flores	Oratorio de San Felipe Neri	Guanajuato	Congregación del Oratorio de San Felipe Neri	1749	¿?	Capilla de la Santa Casa de Loreto	Tallada en madera policromada
Manuel González	Templo de San Mateo Apóstol	Hidalgo	Franciscanos	1750	¿?	Templo de San Mateo Apóstol	Talla, estucada y pintada en toba volcánica
Nicolás Fernando de Torres	Templo de Nuestra Señora del Carmen	San Luis Potosí	Carmelitas	1732	1784	Desaparecida	¿?
Gertrudis Maldonado y Zapata	Templo de Nuestra Señora del Carmen	San Luis Potosí	Carmelitas	1732	1784	Desaparecida	¿?
Antonio Alcalde	Templo de Santa María de Guadalupe	Guadalajara	Clero secular	1792	¿?	Museo Regional de Guadalajara	Talla en madera policromada

3.4 La Iglesia triunfante, purgante y militante

Para el cristianismo, los vivos y los muertos seguían unidos a través del cuerpo místico de Cristo. En ningún sentido, los muertos dejaban de ser parte de la Iglesia, pues los nexos con los vivos seguían presentes. El cuerpo místico de Cristo, se formaba por la unión de la iglesia militante, la iglesia purgante y la iglesia triunfante:

La iglesia católica estableció una vinculación estrecha entre las diferentes partes del universo, que deriva del concepto de un “cuerpo místico de Jesucristo” y que englobaba a la tierra como iglesia militante y al cielo como iglesia triunfante. Después del Concilio de Trento, el

purgatorio se sumó a este cuerpo espiritual como iglesia purgante, y sólo quedaba afuera del cuerpo místico el infierno y los limbos, que eran territorios del Demonio. A cada integrante del cuerpo místico se le asignó una función particular; a la iglesia militante, luchar por la salvación de las almas y combatir el mal; a la purgante, purificar las almas y prepararlas para la gloria, y a la triunfante, alabar a Dios en el cielo, por toda la eternidad.⁵⁸⁵

De esta manera, las tres Iglesias estaban conectadas. La iglesia purgante se beneficiaba con las oraciones y sufragios de la iglesia militante:

Asociada al concepto del cuerpo místico de Jesucristo estaba la idea de la “comuni3n de los santos”, que implicaba la uni3n y la solidaridad permanentes entre todos los cat3licos, los vivos y los muertos. Los vivos debían apoyar mediante sufragios a las almas de los difuntos que se encontraban en el purgatorio, y éstas, una vez alcanzada la gloria, intercedían por quienes habían rogado por ellas.⁵⁸⁶

Al considerar la ubicaci3n espacial en la que las esculturas orantes se encuentran, me parece que es posible afirmar que las efigies de los donantes servían como recordatorio a los vivos para que pidieran por las almas de los personajes allí representados, a la vez que podían pedir por sí mismos por medio de su efigie. Si bien la imagen de estos orantes pareciera mostrar el deseo por una “anticipaci3n del paraíso”, en términos de Rosa Alcoy, el alma de los donantes necesitaba, como cualquier fiel, de los sufragios, misas y oraciones que la comunidad de la iglesia militante pudiera ofrecer por las almas purgantes. A su vez, los efigiados podían servir como intercesores de la Iglesia militante.

⁵⁸⁵ Von Wobeser, *Cielo, Infierno y Purgatorio durante el Virreinato de la Nueva Espa3a*, 64.

⁵⁸⁶ Von Wobeser, *Cielo, Infierno y Purgatorio durante el Virreinato de la Nueva Espa3a*, 65.

CONCLUSIONES

En esta investigación se analizaron y definieron varios aspectos tocantes a la personalidad o características propias de la escultura funeraria novohispana. Es así que pude definir, en lo tocante a la materialidad de la escultura orante novohispana, que estas piezas fueron hechas preferentemente de madera labrada y policromada, a diferencia de la escultura fúnebre española que prefiere el uso del alabastro o el mármol.⁵⁸⁷ Nuestra escultura orante presenta una manufactura sencilla, aunque las calidades son diversas, la mayoría son bultos redondos en donde la técnica del estofado y el dorado es más bien discreta. Salvo la escultura de Melchor de Covarrubias que, como se mencionó en su momento, se utilizó en un túmulo funerario, no se observa en los casos estudiados un trabajo detallado. Es probable que dichas características se deban a que la escultura orante, pese a que se encuentra por lo general en los presbiterios, no podía equipararse con las imágenes tenidas como sagradas. Había que dar una distinción, aunque fuera por el tipo de manufactura, aplicada a estas esculturas.

En cuanto a las órdenes religiosas en cuyos templos se colocaron estas esculturas novohispanas, existe una variedad que no marca una tendencia general entre una y otra orden. Debemos tomar en cuenta que la muestra de este tipo de piezas no es numerosa y es difícil marcar una tendencia en el uso de éstas. Sin embargo, de los ejemplares de escultura orante que podemos contar, fueron los jesuitas en los que vemos una cantidad relativamente mayor en cuanto a la presencia de estas esculturas en sus templos –y quienes parecen haber introducido la práctica de erigir efigies a sus benefactores–, seguidos por la orden de monjas concepcionistas. Destacan otras ordenes como las agustinas, dieguinos y capuchinas que también tuvieron imágenes orantes en sus templos. En aparente menor proporción podemos mencionar a los dominicos, franciscanos y oratorianos que cuentan con al menos una pieza orante.

⁵⁸⁷ Existen también escultura orante hecha en madera tallada y policromada como las que realizara Pedro de Mena para la catedral de Málaga en el siglo XVII. Corresponden a las efigies de los monarcas Fernando e Isabel, los católicos. Sin embargo, la preferencia por las tallas en mármol o alabastro es notable. Véase, Lázaro Gila Median, “Pedro de Mena: Precisiones y Novedades” en, *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana* (Granada: Universidad de Granada, 2018).

Por otro lado, hay que destacar que se ha podido determinar que, con regularidad, estas esculturas orantes fueron colocadas durante las segundas exequias, una vez que se concluía y dedicaba el templo beneficiado que se había construido con su legado. Como he explicado anteriormente, en el proceso de trasladar los restos mortales de una primera sepultura a una segunda y definitiva se realizaron funerales nuevos para conmemorar esta acción. Desgraciadamente, no en todos los casos se pudo obtener la fecha exacta de las segundas exequias. Sin embargo, algunos ejemplos como el de Alonso de Villaseca y más destacadamente el caso de Nicolás Fernando de Torres y Gertrudis Maldonado nos hablan de que estas segundas exequias y la aparición de sus imágenes orantes podían ocurrir muchos años después.

Entre otros logros que se alcanzaron en esta investigación, se pueden mencionar la identificación de una pieza que anteriormente no se había confirmado su existencia: me refiero a la efigie de Antonio Alcalde, que se encuentra en el Museo Regional de Guadalajara- INAH. Don Manuel Toussaint tenía registro de su fabricación, sin embargo, no constató en su momento la conservación de esta pieza. Por otro lado, me fue posible recopilar nombres de algunos escultores que trabajaron este tipo de figuras orantes. Me refiero a los artistas Juan Gómez de Trasmonte, Martín Alonso y al español Francisco de la Gándara, quien trabajara en Puebla.

Más allá de las características técnicas, me ha interesado discutir el estatus de estas efigies desde su naturaleza como “presencias”, pues el tema de la “viveza” de estas imágenes es notorio. Detectamos en algunas crónicas, como la compuesta en 1666 por Isidro Sariñana, titulada *Llanto del Occidente en el ocaso del mas claro Sol de las Españas...*, que al describir la escultura de Felipe IV, se refiere a este bulto como si tuviera cierta “vida”. Así mismo, en el texto *Sagrado Panegírico*, escrito por Alonso Ramírez de Vargas en 1691, se menciona a las esculturas de José Retes Lagarche y su familia como “cuatro vivas”. Me parecía que dicho detalle debía contribuir a la comprensión de la retórica de las mismas.

En efecto, la policromía ha sido considerada como un medio para hacer que los espectadores tuvieran una impresión de vivacidad en las imágenes; es más, acercaba al objeto a la

posibilidad de que las imágenes tuvieran un cierto tipo de “vida”. Si sumamos a la historia de la respuesta de David Freddberg estas observaciones, podríamos abonar a la funcionalidad de estas esculturas los testimonios sobre la manera como impactaron en el espectador. Estas respuestas van más allá de la admiración o rechazo de la manufactura de estas piezas. Isidro Sariñana menciona que la escultura del túmulo de Felipe IV había ocasionado cierto efecto en quien la observó gracias a esa “viveza” de la misma: “La destreza de un Escultor, sirviéndole de exemplar un retrato original de su Magestad, le copió tan al vivo, que casi pudo interrumpir las lágrimas, con que le llorábamos muerto. El cielo de este cuerpo era de la misma obra, y perfección, que el del primero”.⁵⁸⁸ Dionisio de Ribera Flores en su *Relación Histórica de las Exequias Funerales de la Magestad del Rey D. Phillpo II nuestro Señor...*, escrito en 1600 también mencionó el asombro que la escultura de Felipe II causó.

El tema de la “viveza” de la imagen que se hizo presente en los fragmentos de los cronistas realzan el hecho de que las esculturas de estos monarcas fueron realizados como una copia muy cercana a los personajes reales fallecidos; cuya respuesta de los espectadores fue el consuelo y el asombro. Esta característica hizo pensar que este tipo de imágenes tuvieron un tipo de “activación” relacionada con el uso y tratamiento que se les dio. De esta forma, se definió que estas imágenes, por lo general, se ubicaron en una contextualización determinada. Los bultos orantes se colocaron en la parte más sagrada de los templos: en los presbiterios de capillas e iglesias. Por otro lado, las esculturas fueron dotadas de mirada y, por lo tanto, de una orientación, pues por medio de la visión de las imágenes sagradas, por un lado, y la capacidad de mirar y ser miradas por los fieles que rezaban por su salvación, se fomentaba una especie de diálogo y bendición.

Al retomar el trabajo de Alfred Gell, he podido comparar los casos novohispanos con otras prácticas en torno a las imágenes, como una manera de esclarecer el por qué de estas figuras que dirigen su vista hacia lo sagrado para “activar” y “consagrar”. Siguiendo lo propuesto por Gell en *Arte y Agencia*, el mismo hecho de ubicar una imagen en un contexto

⁵⁸⁸ Isidro Sariñana, *Llanto Del Occidente En El Ocaso Del Mas Claro Sol De Las Españas ...*, 41. Las cursivas son mías.

arquitectónico sagrado es ya un indicio de la activación de la misma. Sin embargo, considero que en dichas esculturas no se puede hablar de una consagración en sí misma, pues este término pertenece al ámbito de la imagen sagrada. Propongo, por lo tanto, que a dichas efigies se les “ritualizó” para que pudieran entrar en diálogo con el espacio, con los fieles que formaban parte de la Iglesia militante y con otras imágenes, estas sí, tenidas por sagradas. De esta forma, encuentro tres formas en las que la escultura orante se “activó” por medio de una ritualización sencilla: 1) Policromar a las imágenes para darles “viveza”; 2) Dotarlas de ojos y, por lo tanto, de una mirada; 3) Contextualizarlas en un espacio tenido como sagrado, en particular los presbiterios de iglesias y capillas; 4) Darles una orientación dirigida, en este caso, hacía la presencia divina de Cristo en el altar.

Recordemos que, para la época colonial, el cielo y la tierra, lo sobrenatural y la vida del hombre ordinario, no se separaban sino que eran concebidos como un *continuum* en el que lo sagrado se podía transportar y manifestar, incluso en los edificios religiosos. De esta forma, considero que el personaje efigiado en su escultura se representa así mismo en un deseo anticipatorio del Paraíso. De hecho, la figura orante sirve como sustituto de su presencia corporal y funge como un “medio” que extiende su presencia y en el que el difunto sigue asistiendo al sacrificio de la misa. Puede, así mismo, recibir la oración de la feligresía que hace de la imagen orante un recordatorio para orar por el ahí representado. De esta forma, no quiero decir que el alma del difunto habite la escultura, sino que es un medio o vehículo que estimula la memoria de los vivos. No olvidemos que el cuerpo místico de Cristo se compone de la Iglesia militante, la Iglesia purgante y la Iglesia triunfante; de forma que los vivos y los muertos, para el culto católico, no están separados. Es así que la Iglesia militante, la de los fieles vivos, pueden abogar por los muertos que forman parte de la Iglesia purgante –en la que se puede incluir a los donantes– y ofrecerles un “refrigerio” que hiciera más breve y llevadera su estancia en el purgatorio. La escultura orante es, a la vez, un recordatorio de las virtudes del efigiado y del destino que espera a todos los fieles, de tal forma que también constituye una imagen de propaganda política y de virtudes religiosas. Esta agencia recae también sobre los sobrevivientes del fallecido, pues sus hazañas, gloria, fama y piedad, son medios de propaganda social que la familia aprovecha ante su comunidad.

En cuanto a la ubicación de las piezas, el presbiterio es considerada la parte más sagrada del templo cristiano. En dicha parte arquitectónica se hizo la transposición del *Debir* del templo salomónico, a la vez que también hacía referencia de la Jerusalén Celeste: “La religión católica, ha considerado que el templo, independientemente de la forma que tenga, representa al cuerpo de Cristo, a la congregación de fieles- iglesia que conforma el Cuerpo Místico de Cristo y es una imagen de la Jerusalén Celeste, pues el fiel al encontrarse en él se halla en el centro del mundo, es decir en el Paraíso”.⁵⁸⁹ La ubicación de estas imágenes también nos hace considerar el conflicto que desde el siglo XVI se generó alrededor del culto a la sagrada forma. En páginas anteriores ya se había especificado que el protestantismo, en general, dudó acerca de la presencia de Cristo en el pan consagrado, sin embargo, la Contrarreforma remarcó el culto a la Eucaristía poniendo la hostia consagrada en el centro del altar como reafirmación de la presencia real de Cristo. Este hecho confirma que, por un lado, la escultura orante afianzaba y remarcaba el culto a la sagrada forma como centro de la misa; por otro lado, construye esa relación entre lo sagrado y la figura orante que se “tocan” por medio de la mirada y la orientación que también “activa” a la imagen.

Las esculturas de los orantes, ya ritualizadas y activadas, al actuar como un “segundo cuerpo” le permitían al difunto participar nuevamente en su medio social y, en particular, de la vida religiosa a la que pertenecían antes. Es decir, se reintegra al difunto a su comunidad pues, como mencionan Hans Belting y Alfred Gell, ciertas figuras o imágenes pueden actuar como extensiones del ser humano. Así mismo, se debe reconocer que estas imágenes no se pueden considerar como objetos sagrados, sin embargo, han recibido un tipo de ritualización que las enmarca no obstante en el medio de lo sagrado. Hemos expresado en líneas anteriores que a la escultura orante novohispana, se les puede interpretar como imágenes bajo un estado intermedio de interpretación simbólica, entre objetos sin ningún efecto y objetos que contienen algún tipo de activación, es decir, que opera sobre ellas lo que Aby Warburg consideraba una “conexión con reserva”. No se cree que estas imágenes estén animadas por

⁵⁸⁹ José Antonio Terán Bonilla, “El simbolismo del templo cristiano novohispano” en: *Xiloca*. (Madrid: Centro de Estudios del Jiloca, 1995), 22.

algún poder mágico, sin embargo, se les considera como medios eficaces para lograr la salvación de las almas purgantes y como posibles intercesores de los fieles vivos.

De esta forma, contrastando con lo especificado en la hipótesis de esta investigación, se ha podido determinar el significado y el probable medio de activación de la escultura funeraria novohispana. Es así que se puede describir a la escultura orante como una imagen polisémica. Por un lado, es un sustituto corporal del difunto; así mismo es una presencia que le permite interactuar con lo divino y con su comunidad al ser reintegrado en las acciones que implican el orar y participar en la sagrada eucaristía. Estas esculturas constituyen una propaganda de los valores sociales y religiosos del difunto dirigidos a su comunidad que, además, impacta directamente beneficiando el prestigio de los familiares que sobreviven al donante. Es así que hay un ejercicio de la agencia o efecto de la imagen en varias direcciones. El primero es el que ejerce la imagen sobre su comunidad y familia. La otra dirección de esta agencia, es la que ejerce lo divino sobre el mismo donante, reflejado en su propia imagen al “activarla” y permitir un diálogo entre lo sagrado y lo terrestre por medio de la mirada y su contextualización en un espacio sacro que conlleva a la recreación de una teofanía.

Por otro lado, me parece relevante destacar que el comercio entre América y Sevilla trajo consigo no solamente relaciones mercantiles, sino también el intercambio y adopción de costumbres entre España y las colonias americanas. Enriqueta Vila Vilar y Lourdes Kuethe, han enfatizado la formación de una nobleza que, como en Nueva España, se formó a base de prósperos comerciantes y mineros que avecindados en las colonias americanas pronto pasarían a formar parte de la clase alta en Sevilla:

Entre los personajes que se pueden encontrar con estas características, son paradigmáticos los grandes mercaderes que después de una prolongada estancia en América se afincaron en Sevilla, en la primera y segunda décadas del siglo XVII y que formaron parte de su consulado. Desde allí, manejaron todas las operaciones económicas de la institución a la que pertenecían, hicieron fuertes préstamos a la Corona y se introdujeron en la sociedad sevillana, originando

una nueva nobleza. Tomaron, por tanto, las costumbres nobiliarias de una ciudad apegada a ellas, entre las que sobresale las referentes a las ceremonias de la muerte.⁵⁹⁰

Aquella nobleza originada en la fortuna monetaria, como en compra de títulos y mayorazgos por parte de los ricos comerciantes, adoptaron fórmulas para hacerse notar aún después de la muerte. Los testamentos dan cuenta del rito funerario que estas personas siguieron al indicar la elección de sepultura, el número de misas a llevarse a cabo o bien la fundación de una capellanía. En ambas latitudes, tanto en las colonias americanas como en España, esta relación se tradujo, por parte de esta nobleza de comerciantes, en la búsqueda de privilegios aún en la muerte: “La compra de enterramientos era utilizada por los mercaderes para ennoblecer su linaje. El poseer una capilla en alguna iglesia como sepultura era signo de fortuna, poder y nobleza”.⁵⁹¹

De esta forma, la nobleza novohispana buscaba su trascendencia por medio de las obras que en vida había realizado. Preocupados por la salvación de sus almas durante su vida en la tierra; el testamento fue un vehículo para disponer de sus restos mortales e indicar la manera en la que las exequias se llevarían a cabo. Así mismo, fue un medio para aprovechar la práctica de la caridad, que como vimos, se podía traducir en la herencia de una cuantiosa suma para beneficiar a la iglesia en sus necesidades. Por otro lado, estos comerciantes, mineros y religiosos de alto prestigio, buscaron promoverse como personajes de alta importancia en la vida socio económica de la Nueva España, pero también les interesaba mostrarse como fervientes fieles y devotos. La colocación de la escultura orante promovía el recuerdo de sus vidas sobre la tierra, a la vez que buscaba, por medio de su presencia como orantes en imagen, que las oraciones y sufragios hechos por los vivos, la iglesia militante, les beneficiaran a ellos, como iglesia purgante.

Por último, propongo bosquejar al menos, algunas de las líneas o temas de investigación que de este texto se puedan desprender posteriormente. En primer lugar, se podría desarrollar un

⁵⁹⁰ Enriqueta Vila Vilar y Lourdes Kuethe, “La idea de nobleza y el más allá. Advocaciones religiosas en los testamentos” en: *Muerte y vida en el más allá. España y América. Siglos XVI-XVIII* (México: UNAM, 2009), 47.

⁵⁹¹ Vila Vilar y Kuethe, “La idea de nobleza y el más allá”, 51.

Por último, propongo bosquejar al menos, algunas de las líneas o temas de investigación que de este texto se puedan desprender posteriormente. En primer lugar, se podría desarrollar un estudio sobre la materialidad de las mismas piezas, determinando con exactitud las técnicas de elaboración, la procedencia de materiales y pigmentos que nos puedan hablar de el proceso productivo de las mismas. Otro aspecto a estudiar, será la de caracterizar la obra de artífices como la de Juan Gómez de Transmonte, Martín Alonso y Francisco de la Gándara, de quienes sabemos intervinieron en la elaboración de escultura funeraria. El trabajo documental sobre la obra de estos personajes aún debe desarrollarse para saber, si acaso, intervinieron en otros proyectos de arte funerario. Me parece también que a futuro se debe analizar un tema pendiente, apenas esbozado en este texto, que es el perfilar el papel de la mujer como donante en la Nueva España. Siendo hijas y esposas de ricos mineros y comerciantes, es importante visibilizar su presencia y actuación dentro del tema de la economía de la salvación, ya que como hemos visto, también les fueron labradas su efigie después de muertas. Finalmente, propongo el estudio de la producción escultórica funeraria novohispana en comparación con otras tradiciones escultóricas como, por ejemplo, la del virreinato del Perú. En este país existen también otros ejemplos de efigies funerarias que bien valdría la pena contrastar para completar el amplio panorama de relaciones entre virreinos entre las que quizá, en particular en este tema, también circularon ideas, artistas y proyectos similares.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ, Luisa Elena, *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*. Madrid: Fundación Iberdrola, 2002.
- _____, “Fatiga, y cuidados, y gastos, y regalo: Aspectos de la circulación de la Escultura napolitana a ambos lados del Atlántico”, *Libros de la Corte*. Extra 5: 9 (2017)
- ALCOY, Rosa, *Anticipaciones del Paraíso. El donante y la migración del sentido en el arte del occidente medieval*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2017.
- ALEGRE, Francisco Javier, *Historia de la Compañía de Jesús en la Nueva España*, tomo I, libro III. México: Imprenta de J.M Lara, 1841.
- ALVARADO, Juan de, *Sermón que en las honras que se celebraron, en la muerte del Br. D. Buenaventura Medina, y Picazo*. México: Imprenta Real del Superior Gobierno, de los Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera, 1731.
- AMERLINCK, Concepción, *Conventos de monjas. Fundaciones en el México virreinal*. México: Ediciones del Equilibrista, Turner Libros, 1995.
- _____, “Las prioras y el arte”, *Boletín de Monumentos Históricos*. (México.INAH-Dirección de Monumentos Históricos. III:30 [2014]).
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego, *Historia del Arte Hispanoamericano*, tomo II. Madrid: Salvat editores, 1950.
- ARIÉS, Phillipe, *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus Humanidades, 1985.
- AZCÁRATE Y RISTORI, José María, “Los grupos funerarios de la basílica” en *La Escultura en el Monasterio del Escorial. Acta de Simposium*, Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Estudios Superiores del Escorial, 1994.
- AZPETEGUÍA BRAVO, Miguel Ángel, “Juegos en torno a la identidad en ocho artistas contemporáneos”. Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- BAENA GALLÉ, José Manuel, *Exequias reales en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII*. Madrid: Diputación Provincial de Sevilla, 1992.
- BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007.

- BENKARD, Ernst, *Rostrros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias* [1926].
Barcelona: Sans Soleil, Colección Pigmalion, 2013.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge, *Historia del arte Hispanoamericano. Siglos XVI a XVIII*,
vol. II. Madrid: Alhambra, 1987.
- BERTHE, Jean Pierre, “Las relaciones *Ad Limina* de los obispos de la Nueva España”,
Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad 71: XVIII (1997).
- BERTRAND, Michel, “Elites, parentesco y relaciones sociales en la Nueva España”, *Tiempos
de América. Revista de Historia, Cultura y Territorio* 3-4 (1999).
- BRAVO GUERRERO, Sandra Cynthia *Proyecto de regeneración mayor del ex convento de la
Natividad de Regina Coeli*. México- INAH. 2010.
- BRETON CONNELLY, Joan, “Standing before one’s god: Votive and the Cypriot religious
tradition”, *The Biblical Archaeologist. The American Schools of Oriental Research*
52:4 (1989).
- Breve descripción de la fábrica y adornos del templo de la Compañía de Jesús de Zacatecas*.
México: Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, 1750.
- BROWN A., Michael, “Spanish presence in a Fledling Republic”, en *New England/New Spain:
Portraiture in the Colonial Americas, 1492-1850*. Denver: Denver Art Museum,
University of Oklahoma Press, 2016.
- BYNUM WALKER, Caroline, *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval
Europe*. New York: Zone Books, 2011.
- CABELLO, Gabriel, “Figura. Para acercar la Historia del Arte a la Antropología” en: *Revista
Sans Soleil. Estudios de la imagen* (Especial Antropología e Historia del Arte.
Encuentros y desencuentros disciplinares) 5:1 (2003).
- CANBERÓS OTHÓN, María Constanza “El retrato en la escultura” (Tesis de licenciatura en
artes visuales, Universidad Autónoma de Guadalajara, 1985).
- CANTERA, María Redondo, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*.
Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección de Bellas Artes y Archivos, 1987.
- CARRILLO ANCONA, Crescencio, *El fraile de la Calavera o la centuria de un gran prelado
1792-1892*. México: Imprenta del Diario de Jalisco, 1892.

- CASADO ARBONIÉS, Francisco J. “Estudiantes de Alcalá: Obispos y arzobispos- virreyes de la Nueva España”, *Estudios de Historia Social y Económica de América* 16-17 (1998).
- CASSIRER, Ernesto, *Antropología filosófica*. México: FCE, 1997.
- CASTILLO FLORES, José Gabino, “En el nombre de Dios...” Actitudes y prácticas para el bien morir en los testamentos xalapeños de la primera mitad del siglo XVIII” en: *Muerte y vida en el más allá. España y América. Siglos XVI-XVIII*. México: Universidad Autónoma de México, 2009.
- CELA ESTEBAN, María Estrella, “Elementos simbólicos en el arte castellano de los Reyes Católicos. El poder real y el patronato regio”. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Tesis de doctorado en Historia del Arte, 2002.
- CENNINI, Cennino, *El libro del arte*. Valladolid: Maxtor, 2008.
- Colección de Documentos para la Historia de San Luis Potosí*. Primo Feliciano Velásquez, comp. México: San Luis Potosí, 1888.
- COLOMER, José Luis, “El negro y la imagen real”, en *Vestir a la española* (siglos XVI y XVII), vol.I, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.
- Concilios Provinciales Mexicanos. Época Colonial*. México: UNAM. Seminario de Historia Política y Económica de la Iglesia de México, 2004.
- COVARRUVIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611]. Madrid: Editorial Castalia, 1995.
- CRASSET, Juan, *La dulce y santa muerte*. Madrid: Imprenta de González, 1787.
- CRUZ ISIDORO, Fernando, “La escultura funeraria de Nicolás Gregorio Trachi, del Museo Arqueológico de Sevilla (1634)”, *Archivo Español de Arte* 82: 327 (2009).
- CURIEL MÉNDEZ, Gustavo, “Dos ejemplos de arquitectura habitacional del siglo XVI en la Ciudad de México: Las casas de don Alonso de Villaseca y la de Juan de Guerrero en la calle de la Moneda”, en: *Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998.
- _____, “El efímero caudal de una joven noble. Inventario y aprecio de los bienes de la marquesa Doña Teresa Francisca María de Guadalupe Retes Paz Vera (Ciudad de México, 1695)”, *Anales del Museo de América* 8 (2000).

- DESCLAZO, Amalia, “El traje masculino español de la época de los Austrias” en *Vestir a la española* (siglos XVI y XVII), vol. I. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.
- Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad con las frases o modos de hablar*, tomo II. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, Impresor de la Real Academia Española, 1732.
- DÍAZ CAYEROS, Irma Patricia, “Las ordenanzas de los carpinteros y alarifes de Puebla” en: *El mundo de las catedrales novohispanas*. México: BUAP-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 2002.
- _____, “Tallas, estatuas e imágenes en los inventarios de la catedral de Puebla: apuntes hacia una geografía devocional” en: *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles*. México: UNAM-IIE, Museo Amparo, 2012.
- DÍAZ MIRANDA, Lorenza Elena, “Instituciones jesuitas de alta enseñanza en la Nueva España”. Tesis de licenciatura en Historia, UNAM, [s/a]).
- DUARTE, Carlos, *Historia del traje durante la época colonial venezolana*. Caracas: Armitano, 1994.
- ELIADE, Mircea, *Tratado de las religiones*. Madrid: Era, 1975.
- _____, *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza-Emecé, 2008.
- ESCOBEDO RAMÍREZ, David, et.al, *Arqueología Frente a Bella Artes*. México: INAH, Dirección de Salvamento Arqueológico, 1995.
- ESPARZA SERRANO, Antonio, “En torno al testamento de D. Melchor de Covarrubias y otros benefactores de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla”, en *Testimonio del patronazgo y testamento de don Melchor de Covarrubias*. Versión paleográfica de Enrique Aguirre Carrasco. México: BUAP, 2002.
- DIEGO DE ESTELLA, *Tratado de la vanidad del mundo*. Madrid. Por Thomas Rodríguez. Primera Parte, 1720.
- FERNÁNDEZ AHIJADO, Carmen, “Una escultura funeraria infantil de madera en el instituto Valencia de don Juan”, *Archivo Español de Arte* 76: 303 (2003).
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Martha Raquel, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*. México: UNAM- Coordinación de Humanidades, 2003.

- _____, “La imagen del cielo en la arquitectura novohispana. Mantos, doceles y cortinajes”, en *Muerte y vida en el más allá. España y América*. México: UNAM-IIH, 2009.
- _____, “La imagen del paraíso en la arquitectura novohispana. Las capillas pozas” en: *Estudios sobre simbolismo en la arquitectura novohispana*. México: UNAM-INAH, 2011.
- FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Francisco, *Historia de San Ángel. Apuntes para la Historia de San Ángel y sus alrededores* [1913]. México: Editorial Innovación, 1981.
- FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano, *Historia de la Fundación de la Ciudad de Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente Estado* [1780], Libro II. Edición y prólogo Efraín Castro Morales. Puebla: Ediciones Altamirano, 1963.
- FERRER, Eulalio, *El lenguaje de la inmortalidad: pompas fúnebres* (México: FCE, 2013).
- FLORENCIA, Francisco, *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús den la Nueva España* [1694]. México: Academia Literaria, 1955.
- FLORES FLORES, Oscar y FERNÁNDEZ FLORES, Ligia, “Entre Puebla y México. Algunas consideraciones sobre escultura en el Virreinato de la Nueva España”, en *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad de Granada, 2018.
- FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 2011.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat, “Arte, ornato y vida cotidiana en Puebla en el siglo XVII”, en *Arte y Cultura del Barroco en Puebla*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 2000.
- _____, “Juan de Palafox y el arte. Pintores, arquitectos y otros artífices al servicio de Juan de Palafox” en: *Palafox: Iglesia, cultura y estado en el siglo XVII*. Navarra: Universidad de Navarra, 2001.
- _____, “La catedral de Puebla, punto de encuentro de la escultura. Siglos XVI- XIX” en: *El mundo de las catedrales novohispanas*. México: BUAP- Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 2002.
- GARCÍA BARRANCO, Margarita, “Antropología histórica de una élite de poder: Las reinas de España”. Tesis de doctorado en antropología, Universidad de Granada, 2007.

- GARCÍA MAHIQUES, Rafael, “La Jerusalén Celeste como símbolo de la Iglesia” en: *El sueño de Eneas. Imágenes utópicas e la ciudad*. España, Universidad Jaume I. Biblioteca Valenciana, 2009.
- GARIBAY ÁLVAREZ, Jorge (coord.), *Inventario del Archivo Conventual Monasterio de Santa Catalina de Siena y Señora Santa Ana, Puebla, Puebla*. México: ADABI, 2004.
- Gazeta de México*. México: Imprenta Real del Superior Gobierno de Doña María de Rivera, 1733.
- GELL, Alfred, *Arte y Agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB. Paradigma Indicial, 2016.
- GIESEY, Ralph, *The royal funeral ceremony in Renaissance France*. París: Libraire E. Droz. 1960.
- GILA MEDIAN, Lázaro, “Pedro de Mena: Precisiones y Novedades” en *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad de Granada, 2018.
- GILMAN PORSKE, Beatrice, *Pompeo Leoni. Work in Marble and Alabaster in relation to Spanish Sculpture*. New York: The Hispanic Society of America, Order of the Trustees, 1956.
- GINZBURG, Carlo, *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*. Barcelona: Península, 2018.
- GÓMEZ ANGUIANO, Martín, *et.al, Inventario Físico de los Recursos Minerales de la Carta Huichapan F14-C78*. México: Servicio Geológico Mexicano, 2012.
- GÓMEZ NAVARRO, Soledad, “La eucaristía en el corazón del siglo XVI” en: *Hispania Sacra*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006.
- GOMBRICH, Ernest. H, *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1979.
- GONZALBO AIZPURU, Pilar, “De la penuria y el lujo en la Nueva España. Siglos XVI- XVIII, *Revista de Indias* LVI: 206 (1996).
- GONZÁLEZ FRANCO, Glorinela y OLVERA CALVO, María del Carmen, *Artistas y artesanos a través de fuentes documentales*, vol. I. México: INAH, 1994.
- GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis, *México Viejo y Anecdótico*. México: Viuda de Ch. Bouret, 1909.

- GONZALEZ LEÓN, Erika Brenda, “La colección de arte de la congregación de San Felipe Neri en San Miguel el Grande”. Tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2019.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, “En torno al arte sepulcral del siglo XVI. El sepulcro de Antonio de Sotelo y Cisneros en la iglesia de san Andrés en Zamora”, *Norba: Revista de arte, geografía e historia* 7 (1987).
- Guía de patrimonio religioso de la Ciudad de Puebla*. Puebla: UNESCO, Gobierno del Estado de Puebla, 2012.
- HANI, Jean, *El simbolismo del templo cristiano*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2018.
- HOODER, Ian, “The contextual analysis of symbolic meanings”, en *The archaeology of contextual meanings*. London: Cambridge University Press, New Directions in Archaeology, 1987.
- IBARRA CONTRERAS, Rubén, “Evolución de las relaciones de producción en la minería de la Nueva España”. Tesis de Licenciatura en Economía, México, UNAM, 1985.
- JANSON, Horst W., “The image of the human soul in medieval funerary art”, en *Arte Funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: UNAM-IIE, 1987.
- JERÓNIMO GARCÍA, José Soler, *Panegyrico Funeral en la solemne traslación del V. cadáver del Ilmo. Señor D. Manuel Pérez*. Zaragoza: Por Pedro Ximenez, 1730.
- JOHNSON, Harvey L., “El primer siglo del teatro en Puebla de los Ángeles y la oposición del obispo don Juan de Palafox y Mendoza” *Revista Iberoamericana* 10: 20 (1946).
- KANTOROWICZ, Ernst, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Madrid: Akal, 2012.
- KORSTANJE, Maximiliano, “La antropología de la imagen en Hans Belting”, *Revista Digital Universitaria* 9:7 (2008).
- LAMBARRI DE LA CANAL, Roberto, *Causa de infidencia del coronel D. Narciso María Loreto de la Canal*. México: Cultura, 1964.
- LORETO LÓPEZ, Rosalba, *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII*. México: Colegio de México, 2000.
- MAQUÍVAR, María del Consuelo, *Visión General de la Escultura Novohispana*. México-UNAM. Tesis de Maestría en Historia del Arte, 1988.
- _____, *El Imaginero novohispano y su obra* (México: INAH, Colección Diversa, 1995).

- MARÍA, Juan de Jesús, *Epistolario espiritual para personas de diferentes estados*. Madrid: Domingo de la Iglesia, 1624.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, “Interacción: Arquitectura y escultura en el Escorial” en: *La Escultura en el Monasterio del Escorial. Acta de un Simposium*. Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Estudios Superiores del Escorial, 1994.
- MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, Margarita, *Para comprender el arte funerario*. México: Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 2005.
- MARTÍNEZ ROSALES, Alfonso, “El fundador del Carmen de San Luis Potosí, 1671-1732”, *Historia mexicana XXXV*: 3 (1986).
- MÁSMELA, Carlos, “Copia y simulacro en el Sofista de Platón”, *Tópicos* 16:1 (2013).
- MAZA, Francisco de la, *San Miguel de Allende. Su Historia. Sus Monumentos*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1939.
- _____, *Las piras funerarias en la Historia del Arte de México*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946.
- _____, *Arquitectura de los coros de Monjas en México*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1956.
- _____, *El alabastro en el arte colonial de México*. México: INAH-Departamento de Monumentos Coloniales, 1966.
- MEDINA, Baltasar de, *Crónica de la Santa Provincia de San Diego*. México: Juan de Ribera, 1682.
- MENDOZA MUÑOZ, Jesús y ESPÍNDOLA ALVARADO, Eduardo, *Testamento del capitán Manuel González, benefactor de Huichapan. Antología Documental*. México: Fomento Histórico y Cultural de Cadereyta, 2005.
- MICHAUD, Philippe Alain, *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires: Libros Universidad Nacional de las Artes, 2017.
- MIDDLETON, James, “Reading Dress in New Spain Portraiture en: *New England/New Spain. Portraiture in the Colonial Americas. 1492-1850*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2016.

- MÍNGUEZ, Víctor, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013).
- _____, “Los dos cuerpos de Carlos II” en: *La Reconfiguración de la Monarquía Hispana: El gobierno de Indias*. IX Seminario Internacional “La Corte en Europa”. Monográfico 4:8 (2016).
- MONTERROSA PRADO, Mariano y TALAVERA SOLORZANO, Leticia, *Catálogo Nacional de Bienes Muebles del ex convento de Santa Mónica*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1991.
- MONTOYA RIVERO, María Cristina, “El clero secular y el patronazgo de obras de arte en la Nueva España. Tres estudios de caso”. Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2001.
- MORALES CHACÓN, Alberto, *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*. Sevilla: Publicaciones de la Diputación Provincial de Sevilla, 1996.
- MORALES CANO, Sonia, *Moradas para la eternidad. La escultura funeraria gótica toledana* Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.
- MORENO, Francisco, *Sermón Funeral, que en las honras, que el Orden Tercero de Penitencia de N. Serafíco P.S Francisco de esta Ciudad de los Ángeles, hizo a la muerte del Illmo. y Excmo. Sr. Dn. Manuel Fernández de Santa Cruz*. Puebla: Herederos del capitán Juan de Villa Real, 1699.
- MURIEL, Josefina, *Convento de Monjas en la Nueva España*. México: Editorial Jus, 1995.
- NEFF, Franziska Martha, “Apuntes documentales sobre escultura, retablos y sus artífices a finales del siglo XVIII en Puebla”, en *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles*. Puebla: Fundación Amaparo, Museo Amparo, UNAM-III, 2012.
- _____, “La escuela de Cora en Puebla. La transición de la imaginería a la escultura neoclásica”. Tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2013.
- NIÑO JESÚS, Pablo Antonio del, “Colegio de san Ángel de los Carmelitas Descalzos”, en *La Cruz. Periódico exclusivamente religioso* VI:12 (1857).
- NORIEGA ROBLES, Eugenio, “La estatua orante de don Manuel González de León, en la iglesia parroquial de Huichapan, Hidalgo”, *Anales del Instituto de Investigaciones* X:35 (1966).

- OBREGÓN, Gonzalo, *La capilla de los Medina Picazo en la iglesia de Regina Coeli*. México: INAH, Departamento de Monumentos Coloniales, 1971.
- OCAMPO, Pedro de, *La importancia aplaudida en la solemne dedicación de la ostentosa capilla, que en el templo de Regina Caeli con título de la Capilla de Purísima Concepción de María*. México: por Joshep Bernardo de Hogal, Ministro, impresor del Real y Apostólico Tribunal de la Santa Cruzada, 1734.
- ONTIVEROS, Constanza, “La vinculación romana de las archicofradías”, en *Intersecciones de la imagen religiosa en el mundo hispánico*. Morelia: ENES Morelia-UNAM, 2019.
- O’PHELAN GODOY, Scarlett, “El seminario de nobles en Madrid y la elite criolla hispanoamericana” en: *Los jesuitas y la modernidad Iberoamericana 1549-1773*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Pacífico, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2007.
- ORUETA, Ricardo de, *La escultura funeraria de España. Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara*. Madrid: Ediciones AACHE, 2000.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandezas*, tomo III, Madrid: Simón Faxardo, 1649.
- PALOMERA, Esteban J., “Don Melchor de Covarrubias, entrega los dineros prometidos” en: “Don Melchor de Covarrubias, entrega los dineros prometidos” en: *Tiempo Universitario* 10: 10 (2007).
- PASCUAL CALZÓN, Cristina, “La escultura funeraria en el Valladolid del Barroco”. Tesis de grado en Historia del arte, Universidad de Valladolid, 2017.
- PEREDA, Felipe, “Entre Portugal y Castilla: La secuencia formal de las capillas ochavadas de cabecera en el siglo XV” en: *Demeures D’Eternité. Églises et Chapelles Funéraires aux XVe et XVIe siècles*. Actes du colloque. Tours: Université de Tours, Centre National de la Recherche Scientifique, 1996.
- PANOSKY, Erwin, *El significado de las artes visuales*. Buenos Aires: Infinito, 1970.
- PÉREZ DE RIVAS, Andrés, *Crónica y Historia Religiosa de la Provincia de la Compañía de Jesús en Nueva España*. México: Imprenta del Sagrado Corazón de Jesús, 1896.

- PÉREZ MONZÓN, Olga, “La dimensión artística de las relaciones en conflicto” en *La Monarquía como conflicto en la corona castellano-leonesa*. Madrid: Sílex, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- PERRERA CALDERÓ, Jaime, *Alabemos al Señor. Catecismo-misal. Devocionario y cantoral*. México: [s.e], 1983.
- PESCADOR, Juan Javier, “La familia Fagoaga y los matrimonios en la Ciudad de México en el siglo XVIII”, en *Familias novohispanas. Siglo XVI al XIX*. México: Colegio de México, Seminario de Historia de la Familia, 1991.
- PONZ, Antonio, *Viage de España o Cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Tomo II. Madrid: por Don Joaquín de Ibarra, 1773.
- PORTUS PÉREZ, Javier, “Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro” en: *Revista de dialectología y tradiciones populares* XIV: 1 (1999).
- Pragmática que su magestad manda publicar, para que se guarde, execute, y observe la que se publicó en el año 1684 sobre la reformation en el exesso de Trages, coches, y otras cosas en esta contenidas*. Madrid: Juan Francisco Blas, 1691.
- PULIDO ECHEVESTE, Mónica “Las ciudades de Mechuacan: Nobleza, memoria y espacio sagrado en la disputa por la capitalidad. Tzintzuntzan, Pázcuaró, Valladolid. Siglos XVI-XVIII”. Tesis de doctorado en historia del arte, UNAM, 2014.
- RAMÍREZ, Jessica, “Los Carmelitas: políticos inmersos en la dinámicas novohispanas”, *Boletín del Archivo general de la Nación* 18 (2007).
- RAMÍREZ DE VARGAS, Alonso, *Sagrado padrón y panegíricos sermones. A la memoria debida al sumptuoso Magnífico Templo, y curiosa Basílica del convento de Religiosas del glorioso Abad San Bernardo*. México: Viuda de Francisco Rodríguez, 1691.
- RANGSTRÖM, Lena, “Los árbitros de la moda sueca vestidos a la española”, en *Vestir a la española* (siglos XVI y XVII), vol.II. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.
- RECÉNDEZ GUERRERO, Emilia, *La compañía de Jesús en Zacatecas: Documentos para su estudio*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas, Coordinación de Investigación y Posgrado, 2015.

- Relación breve de la venida de los de la Compañía de Jesús a la Nueva España* [1602]. México: Imprenta Universitaria, 1945.
- RIBERA FLORES, Dionisio de, *Relación Historiada de las exequias funerales de la majestad del rey D. Philippo II. Nuestro Señor*. México: Pedro Balli, 1600.
- RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, María de los Ángeles, *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*. México: El Colegio de Michoacán, El Colegio Mexiquense, 2001.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, “Ritual y representación de la muerte del rey en la Monarquía Hispánica” en: *Potestas. Estudios del mundo clásico e Historia del Arte. Revista del grupo europeo de investigación histórica* 5 (2012).
- RODRÍGUEZ VELASCO, María, “Símbolos para la eternidad. Iconografía funeraria en la Baja Edad Media”, en *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones. Simposium XXII*. Madrid: San Lorenzo del Escorial, Estudios Superiores del Escorial, 2014.
- ROMERO TERREROS, Manuel, *Arte Colonial*. México: Librería Robredo, 1921.
- RIEDEL, Fiedrich, *Teoría de las Bellas Artes*, 1767, citado por Gottfried Herder, *Escultura. Algunas observaciones sobre la forma y la figura a partir del sueño plástico de Pigmalión*. Valencia: Universitat de Valencia, 2006.
- RUCQUOI, Adeline, “De los reyes que no son taumaturgos: los fundamentos de la realeza en España”, *Relaciones* 51: XIII (1992).
- RUBIAL, Antonio, “El papel de los santos jesuitas en la propaganda de la compañía de Jesús en Nueva España”, en *Historia Social*. Madrid: *Fundación Instituto de Historia Social* 65, 2009.
- _____, *Un caso criminal de oficio de la justicia eclesiástica*. México: El Colegio de México, 2017.
- RUBIO MAÑE, Ignacio, *El Virreinato IV. Obras públicas y educación universitaria*. México: Fondo de Cultura Económica, UNAM- Instituto de Investigaciones Históricas, 1983.
- RUIZ GOMAR, Rogelio, “La pintura del retrato en la Nueva España”, *El retrato novohispano en el siglo XVIII*. Puebla: Museo Poblano de Arte Virreinal, 1999.
- SALAZAR ANDREU, Juan Pablo, “Algunos aspectos jurídicos y políticos del obispo virrey Diego Osorio Escobar y Llamas (1656-1673), en *XIV Congreso del Instituto*

- Internacional de Historia del Derecho Indiano. Derecho, instituciones y procesos históricos*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú, 2008.
- SÁNCHEZ MESA MARTÍN, Domingo, “La escultura en los panteones reales españoles” en: *La Escultura en el Monasterio del Escorial. Actas de simposium*. Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Estudios Superiores del Escorial, 1994.
- SAN AGUSTÍN, *La ciudad de Dios*. México: Porrúa, 2014.
- SAN JERÓNIMO, Manuel de, *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, tomo VI. Madrid: Jerónimo Estrada Impresor de su Majestad, 1710.
- SANTOS, Francisco de los, *Descripción Breve del Monasterio de San Lorenzo*. Madrid: por José Fernández de Buendía, 1667.
- SARIÑANA, Isidro, *Llanto del Occidente en el Ocaso del mas claro sol de las Españas. Fúnebres demostraciones que se hizo Pyra Real que erigio en las exequias del Rey N. Señor D. Felipe III. El Grande*. México: Viuda de Bernardo de Calderón, 1666.
- SIGAUT, Nelly, “Los primeros pintores hispanos en México”, en *Trazos en la Historia. Arte español en México*. España: Ediciones el Viso, 2017.
- SOSA, Francisco, *El episcopado mexicano: galería biográfica ilustrada de los illmos. señores arzobispos de México desde la época colonial hasta nuestros días*. México: Hesiquio Iriarte y Santiago Hernández, 1877.
- SOTO CORTÉS, Alberto, *Reina y soberana. Una historia sobre la muerte en el México del siglo XVIII*. México: UNAM-Coordinación de Estudios de Posgrado, 2010.
- SOTOMAYOR, Manuel, “Notas sobre el orante y sus acompañantes en el arte paleocristiano”, *Anaclea Sacra Terraconensis. Revista de ciencias históricas-eclesiásticas* 34 (1961).
- TERÁN BONILLA, José Antonio, “El simbolismo del templo cristiano novohispano” en: *Xiloca*. Madrid: Centro de Estudios del Jiloca, 1995.
- TERREROS Y PANDO, Esteban de, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y su correspondientes de las tres lenguas francesa, latina e italiana*, Tomos II y III. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1787.
- Testimonio del patronazgo y testamento de don Melchor de Covarrubias*. Versión paleográfica de Enrique Aguirre Carrasco. México: BUAP, 2002.

- THOMAS, Louis-Vincent, *El cadáver. De la biología a la antropología* (México: FCE, 1980).
- TORRES, Miguel de, *Dechado de príncipes eclesiásticos, que dibujó con su exemplar, vistuosa, y ajustada vida el Illust. y Exc. Señor don Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahagún*. Puebla: Manuel Román, 1721.
- TORRES HUITRÓN, Alejandro, “Elevar la mirada: Baltasar de Echave Rioja y la constelación del predicador visual novohispano”, Tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2019.
- TOUSSAINT, Manuel, “Escultura funeraria en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Invesgaciones Estéticas* 11 (1944).
- _____, *La catedral y las iglesias de Puebla*. México: Editorial Porrúa, 1954.
- TOVAR ESQUIVEL, Enrique *Espacios trastocados. Historia del Convento de San Lorenzo a través de su arquitectura*. México: Instituto Politécnico Nacional, 2011.
- TOVAR Y DE TERESA, Guillermo, *Bibliografía Novohispana de Arte. Impresos mexicanos relativos al arte de los siglos XVI y XVII*, Tomo I. México: FCE, 1988.
- TUSTED, Marjorie, *Spanish Sculpture. Catalogue of the Post-Medieval Spanish Sculpture in Wood, Terracotta, Alabaster, Marble, Stone, Lead and Jet in the Victoria and Albert Museum*. London: Victoria and Albert Museum, 1996.
- VALLE PAVÓN, Guillermina del, “Bases del poder de los mercaderes de plata de la Ciudad de México. Redes, control del Consulado y de la Casa de Moneda a finales del siglo XVII”, *Anuario de Estudios Americanos* 68: 2 (2011).
- VAN DER VELDEN, Hugo, *The Donor's Image: Gerard Loyet and the Votive Portraits of Charles the Bold*. Belgium: Brepol, 2000.
- VAN WHYE, Cordula, “Desarrollo y sentido del hábito monástico en las cortes de los Austrias españoles”, en *Vestir a la española* (siglos XVI y XVII), vol.I. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.
- VASARI, Girogio, *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Madrid: Alianza, 1992.
- VEGA TORRES, José Alejandro, “Reflexión sobre algunos ejemplos de escultura funeraria colonial” en: *Graffylia*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Facultad de Filosofía y Letras, 2009.

- VELÁZQUEZ, María del Carmen, “La defensa del Virreinato de la Nueva España” en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 12:III (1982).
- VERNANT, Jean Pierre, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Madrid: Ariel, 1973.
- VILA VILAR, Enriqueta y KUETHE, Lourdes, “La idea de nobleza y el más allá. Advocaciones religiosas en los testamentos” en: *Muerte y vida en el más allá. España y América. Siglos XVI-XVIII*. México: Universidad Autónoma de México, 2009.
- VINCENT LOUIS, Thomas, *El cadaver. De la Biología a la Antropología*. México: FCE, 1980.
_____, *La muerte. Una lectura Cultural*. Madrid: Paidós Studio, 1991.
- VON WOBESER, Gisela, *Vida eterna y preocupaciones terrenales. Las capellanías de misas en la Nueva España, 1600-1821*. México: UNAM-IIH, 2005.
_____, *Cielo, Infierno y Purgatorio durante el Virreinato de la Nueva España*. México: IIE-UNAM, 2015.
- WARBURG, Aby, “El arte del retrato y la burguesía florentina”, en *El renacimiento del paganismo*. Madrid: Alianza, 2005.
- WOLF, Gerhard, “Los orígenes de la pintura”, en *Las tretas de lo visible*. Buenos Aires: CAIA, 2007.
- WIND, Edgar, *La elocuencia de los símbolos. Estudios sobre arte humanista*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- ZÁRATE TOSCANO, Verónica, *Los nobles ante la muerte en México. Actitudes, ceremonias y memoria (1750-1850)*. México: Colegio de México, 2005.
- ZERÓN ZAPATA, Miguel, *La Puebla de los Ángeles en el siglo XVII*. México: Patria, 1945.

ARCHIVOS CONSULTADOS

AGN	Archivo General de la Nación
AGI	Archivo General de Indias (Fondos digitalizados)
AGNCM	Archivo General de Notarías de la Ciudad de México.

INDICE DE ILUSTRACIONES

- Fig. 1. Arribo de la efigie de Ana de Bretaña a *Notre Dame* de París. Funerales de Ana de Bretaña. Clección Dutriut. Tomado de Gisey, figura 12.
- Fig. 2. Jeroglífico solar de Carlos II. México, 1701. Tomado de Víctor Mínguez, pág.164
- Fig. 3. Retablo mayor de el templo de San Lorenzo, El Ecorial, España. Foto: Imagen propiedad del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Patrimonio Nacional.
- Fig. 4. Conjunto escultórico de Felipe II y su familia. Pompeo Leoni. Bronce dorado,1600. Ubicados en el lado de la Epístola del templo. Imagen propiedad del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Patrimonio Nacional.
- Fig. 5. Portada de la relación historiada de las exequias funerales de la magestad del rey D. Phllipo. 1600. Pedro Balli. México. Fonfo digitalizado.University of Texas Libraries.
- Fig. 6. Portada de *Llanto Del Occidente En El Ocaso Del Mas Claro Sol De Las Españas. Funebres Demostraciones Que Se Hizo Pyra Real Que Erigio En Las Exequias del Rey N. Señor D. Felipe III. El Grande*. Isidro Sariñana, México, Viuda de Bernardo de Calderón. 1666, p.14. Fondo digital, *Getty Research Institute*.
- Fig. 7. Fragmento del túmulo dedicado a Felipe IV en la catedral de la ciudad de México en 1666. En el segundo cuerpo, al centro, se encuentra la escultura del monarca. Tomado de Isidro Sariñana, página 41.
- Fig. 8. Efigie de Melchor de Covarrubias. Museo Universitario de la BUAP. Foto: Alejandro Vega
- Fig. 9. Detalle de la efigie de Melchor de Covarrubias. Museo Universitario de la BUAP. Foto: Alejandro Vega
- Fig. 10. Detalle del trabajo de dorado y estofado de la armadura y ropilla de la efigie de Melchor de Covarrubias. Museo Universitario de la BUAP. Foto: Alejandro Vega.

- Fig. 11. Detalle de la parte posterior de la efigie de Melchor de Covarrubias. Museo Universitario de la BUAP. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 12. Detalle del corte de las piernas de la efigie de Melchor de Covarrubias. Museo Universitario de la BUAP. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 13. Efigie de Antonio de Sotelo en la iglesia de san Andrés, Zamora. Escultura de Pompeo Leoni. Imagen propiedad de la Cofradía de la Virgen de la Saleta de Zamora.
- Fig. 14. Placa con el epitafio de Melchor de Covarrubias. Contiene los restos del benefactor. Antesacristía. Iglesia de la Compañía. Puebla. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 15. Restos de la tumba de Alonso de Villaseca. Templo de San Miguel de Arcángel, Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega
- Fig. 16. Arcosolium de la tumba de Alonso de Villaseca. Templo de San Miguel de Arcángel, Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 17. Alegoría de la caridad. Templo de San Miguel de Arcángel, Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 18. Detalle del ornato fúnebre del arcosolium de la tumba de Alonso de Villaseca. Templo de San Miguel de Arcángel, Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 19. Reconstrucción hipotética de la tumba de Alonso Villaseca por Gonzalo Obregón. Tomado de Obregón, 1964.
- Fig. 20. Láminas 55 del Tercer Libro de Arquitectura de Sebastián Serlio (1552) .
- Fig. 21. Lámina 64 del Tercer Libro de Arquitectura de Sebastián Serlio (1552).
- Fig. 22. Vista frontal de la efigie de Pedro Ruiz de Ahumada. Siglo XVII. Capilla Doméstica. Museo nacional del Virreinato-INAH. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 23. Yelmo de la efigie de Pedro Ruiz de Ahumada. Capilla doméstica del colegio jesuita de Tepotzotlán, EdoMéx. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 24. Detalle de la aplicación de hoja de oro a la efigie de Pedro Ruiz de Ahumada. Capilla doméstica del colegio jesuita de Tepotzotlán, Edo. Méx. Foto: Alejandro Vega.

- Fig. 25. Hornacina y marco en donde se ubica la efigie de Pedro Ruiz de Ahumada. Capilla doméstica del colegio jesuita de Tepotzotlán, EdoMéx. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 26. Detalle del rostro y lechuguilla de la efigie de Pedro Ruiz de Ahumada. Capilla doméstica del colegio jesuita de Tepotzotlán, EdoMéx. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 27. Escudo de armas del maestro de Campo, Vicente Zaldívar. Presbiterio del templo de Santo Domingo, Zacatecas. Foto: Bernardo del Hoyo Calzada.
- Fig. 28. Efigie de Melchor de Cuéllar. SigloXVII. Santo desierto de Tenancingo, Edo. México. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 29. Epitafio de la escultura de Melchor de Cuéllar. SigloXVII. Santo desierto de Tenancingo, Edo. México. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 30. Vista general de el contexto de ubicación de la escultura de Melchor de Cuéllar. SigloXVII. Santo desierto de Tenancingo, Edo. México. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 31. Detalle del rostro e indumentaria de Melchor de Cuéllar. Siglo XVII. Santo desierto de Tenancingo, Edo. México. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 32. Portada del Epistolario Espiritual de fray Juan de Jesús María, dedicado a Melchor de Cuéllar. 1624. Biblioteca Universitaria de Lyon. Archivo Digitalizado.
- Fig. 33. Retrato de Diego Caballero, óleo sobre tela. Siglo XVII. Fotografía propiedad de Isabella Stewart Gardner Museum.
- Fig. 34. Retrato orante de Inés de Velasco. Siglo XVII. Óleo sobre tela. Isabella Stewart Gardner. Museo de Bostón. Foto: Tomada de Michel Brown,2016, p. 209
- Fig. 35. Retrato de Inés de Velasco. Siglo XVII. Óleo sobre tabla. Museo Nacional de Arte, México. Atribuido a Baltasar de Echave Orio. Foto: Alejandro Vega
- Fig. 36. Sepultura de Juan de Valverde. Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Catedral de Valladolid, España. Foto: Sira Gadea.

- Fig. 37. Escultura orante de Juan Fernando del Río Frío en el templo de San Lorenzo, Ciudad de México. Anteriormente Manuel Toussaint proponía este proyecto como la tumba de Juan de Chavarría. Tomado de Toussaint, 1944.
- Fig. 38. Escultura de Diego del Castillo. Siglo XVII. Museo Nacional de las Intervenciones- INAH. Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega
- Fig. 39. Vista lateral de la escultura de Diego del Castillo. Siglo XVII. Museo Nacional de las Intervenciones- INAH. Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 40. Escultura de Elena de la Cruz. Siglo XVII. Museo Nacional de las Intervenciones- INAH. Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 41. Vista lateral de la escultura de Elena de la Cruz. Siglo XVII. Museo Nacional de las Intervenciones- INAH. Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 42. Detalle de la parte posterior de la media talla de Diego del Castillo. Siglo XVII. Museo Nacional de las Intervenciones- INAH. Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 43. Detalle de la parte posterior de la media talla de Elena de la Cruz. Siglo XVII. Museo Nacional de las Intervenciones- INAH. Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 44. Detalle de la vestimenta de Diego del Castillo. Siglo XVII. Museo Nacional de las Intervenciones- INAH. Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 45. Retrato del virrey Antonio Sebastián Álvarez, marqués de Mancera. Siglo XVII. Museo Nacional de Historia- INAH, Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 46. Escultura de Elena de la Cruz con vestimenta de mongiles. Siglo XVII. Museo Nacional de las Intervenciones- INAH, Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 47. Retrato de la emperatriz María de Austria. Juan Pantoja de la Cruz, 1600. Monasterio de las Descalzas Reales. Tomado de Cordula Van Wyhe, 2014, p.268.
- Fig. 48. Fachada del templo de San Bernardo, Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega

- Fig. 49. Retrato de José de Retes y Lagarcha por Cristóbal de Villalpando. 1690. Fomento Cultural Banamex.
- Fig. 50. Escultura de Diego de Agreda o Diego Suárez de Peredo. Siglo XVII. Museo Nacional de las Intervenciones-INAH. Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 51. Detalle de el rostro de la escultura de Diego de Agreda. Siglo XVII. Museo Nacional de las Intervenciones-INAH. Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 52. Efigie de el Duque de Lerma. Escultura de Pompeo Leoni. Antiguamente ubicada e el templo de san Pablo, Valladolid. Imagen propiedad del Museo Nacional de la Escultura, Valladolid.
- Fig. 53 Fachada de el actual templo de Capuchinas, Puebla. En este edificio se encontraba la escultura de Diego Lagarchi. Foto: Alejandro Vega
- Fig. 54. Efigie de la madre María de la Cruz. Siglo XVIII. Museo de Arte Religioso de Santa Mónica-INAH, Puebla. Foto: Alejandro Vega
- Fig. 55. Detalle del rostro de María de la Cruz. Siglo XVIII. Museo de Arte Religioso de Santa Mónica, Puebla-INAH. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 56. Placa de alabastro que rinde honor a la madre María de la Cruz como fundadora del convento de Santa Catalina de Siena en Puebla. Siglo XVIII. Museo de Arte Religioso de Santa Mónica, Puebla-INAH. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 57. Fachada actual del templo de la Santísima Trinidad, en la Ciudad de Puebla. En ella se encontraba la efigie del obispo Diego Osorio de Escobar, actualmente desaparecida. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 58. Retrato del Obispo Diego Escobar y Llamas. Óleo sobre tela, 1664. Museo Nacional de Historia. Castillo de Chapultepec. Propiedad de Mediateca-INAH.
- Fig. 59. Efigie de Manuel Fernández de Santa Cruz. Templo de Santa Mónica, Puebla. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 60. Efigie de Manuel Fernández de Santa Cruz. Detalle de rostro. Templo de Santa Mónica, Puebla. Foto: Alejandro Vega

- Fig. 61. Epitafio escrito en 1841 en honor a Manuel Fernández de Santa Cruz. Presbiterio del templo de Santa Mónica, Puebla. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 62. Retrato del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz. Atribuido a Juan Tinoco. Museo de Arte Religioso, Santa Mónica-INAH. Puebla.
- Fig. 63. Efigie de Jorge Zerón Zapata. Templo de Santa Mónica, Puebla. Siglo XVIII. Foto: Alejandro Vega
- Fig. 64. Detalle de la efigie de Jorge Zerón Zapata. Siglo XVIII. Templo de Santa Mónica, Puebla. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 65. Epitafio escrito en 1841 en honor a Jorge Zerón Zapata. Templo de Santa Mónica, Puebla. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 66. Efigie de Buenaventura Medina y Picazo. Siglo XVIII. Capilla de la Purísima Concepción, exconvento de Regina Coelli, Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 67. Detalle del rostro de Buenaventura Medina y Picazo. Siglo XVIII Capilla de la Purísima Concepción, exconvento de Regina Coelli, Ciudad de México. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 68. Sombrero de tela encolada perteneciente a la efigie de Buenaventura Medina y Picazo. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 69. Vista de la capilla dedicada a la Virgen de Loreto. San Miguel de Allende, Guanajuato. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 70. Efigie de don Tomás de la Canal. Capilla de la Virgen de Loreto. Siglo XVIII. Oratorio de San Felipe Neri. San Miguel de Allende Guanajuato. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 71. Detalle de la indumentaria de Tomás de la Canal. Capilla de la Virgen de Loreto. Siglo XVIII. Oratorio de San Felipe Neri. San Miguel de Allende Guanajuato. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 72. Efigie de María de Hervas. Capilla de la Virgen de Loreto. Siglo XVIII. Oratorio de San Felipe Neri. San Miguel de Allende Guanajuato. Foto: Alejandro Vega.

- Fig. 73. Detalle de la indumentaria de María de Hervas. Capilla de la Virgen de Loreto. Siglo XVIII. Oratorio de San Felipe Neri. San Miguel de Allende Guanajuato. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 74. Efigie de el capitán Manuel González. Presbiterio del templo de Santiago Apóstol, Huichapan, Hidalgo. Foto: Alejandro Vega
- Fig. 75. Detalle de la efigie de el capitán Manuel González. Siglo XVIII. Presbiterio del templo de Santiago Apóstol, Huichapan, Hidalgo. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 76. Retrato mortuario de José de Escandón. Andrés de Islas, 1770. Museo regional de Querétaro-INAH. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 77. Epitafio en honor a Manuel González. Siglo XVIII. Presbiterio del templo de Santiago Apóstol, Huichapan, Hidalgo. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 78. Fachada de el templo de El Carmen, San Luis Potosí. Foto: Jorge Armendariz.
- Fig. 79. Retrato de Nicolás Fernando de Torres y Gertrudis Maldonado. Siglo XVIII. Templo de El Carmen, San Luis Potosí. Foto: Mónica Pulido Echeveste.
- Fig. 80. Efigie orante de fray Antonio Alcalde. Museo Regional de Guadalajara. Antes ubicada en el Santuario de Guadalupe, Guadalajara. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 81. Vista lateral de la efigie de fray Antonio Alcalde. Siglo XVIII. Museo Regional de Guadalajara-INAH. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 82. Retrato de fray Antonio Alcalde y placa en donde se encuentran los restos del personaje. Probablemente aquí se encontraba la escultura orante del mismo. Presbiterio de el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, Guadalajara Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 83. Placa con la inscripción funeraria dedicada a fray Antonio Alcalde. Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, Guadalajara. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 84. Cráneo enyesado. 9,000 Antes de Cristo. Museo de Israel. Foto: Gary Tood. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/101561334@N08/28346956557/>

- Fig. 85. Ejemplos de estatuas votivas de Mesopotamia. Tercer milenio antes de Cristo. Tomado de Breton Connelly, p. 211.
- Fig. 86. Escultura de repuesto del visir Hemiunu, Arquitecto de la pirámide de Giza. Imagen propiedad de el Pelizaeus Museum, Hildesheim, Alemania. Foto: Einsamer Schütze. Fuente: https://www.wikiwand.com/es/Roemer-_und_Pelizaeus-Museum_Hildesheim
- Fig. 87. Urna Funeraria etrusca en forma de vaso canopo. 600 al 550 Antes de Cristo, Sastreano, Italia. Altes Museum, Berlín. Foto: Ramón Muñoz. Fuente: <https://italicaresblog.wordpress.com/2018/05/13/i-canopi-etruschi-parte-4/>
- Fig. 88. Togato Barberini muestra los bustos de sus antepasados. Siglo I AC. Foto: Propiedad del Museo Montemartini, Italia. Fuente: http://www.centralemontemartini.org/es/percorsi/percorsi_per_sale/sala_colonne/ritrattistica_tardo_repubblicana/togato_barberini
- Fig. 89. Efigies funerarias de Catalina de Valois (1437) y de Enrique VII (1509), conservadas en la Abadía de Westminster, Inglaterra. Tomada de Gisey, p.54.
- Fig. 90. Efigies fúnebres de Guillermo III de Inglaterra y de la duquesa de Richmond. Museo de la Abadía de Westminster, Inglaterra. Postal Turística.
- Fig. 91. Imágenes votivas en cera puestas en las laterales de la nave central del templo de Santa María de la Gracia, Mantua, Italia. Foto: Valeria Motta. Fuente: <https://thevotivesproject.org/2019/06/25/effigies/>
- Fig. 92. Capilla de Nuestra Señora de Halle. A la derecha se encuentran las esculturas votivas de el Emperador Maximiliano y otros nobles. Justus Lipsius. *Diva Virgo Hallensis*.1616. Tomado de Van der Velden, p.171
- Fig. 93. Escultura orante en plata de Maximiliano José de Baviera. 1737. Santuario de Nuestra Señora de Altötting. Tomado de Vander Velden, p.214.

- Fig. 94. Plano del conjunto conventual de san Mateo Huichapan, Hidalgo. En rojo se marca la localización de la escultura de el capitán Manuel González en presbiterio. Foto: Archivo fotográfico Manuel Toussaint, IIE.
- Fig. 95. Vista del presbiterio del templo de san Mateo Apóstol, Huichapan, Hidalgo. Foto: Alejandro Vega
- Fig. 96. Planta del templo de monjas agustinas de santa Mónica, Puebla. En color rojo se marca la ubicación de las efigies orantes Tomado de Manuel Toussaint, 1954, p. 151.
- Fig. 97. Vista del presbiterio de el templo de Santa Mónica, Puebla. En el lado del Evangelio, se mira la talla de Manuel Fernández de Santa Cruz. Foto: Alejandro Vega.
- Fig. 98. Plano del convento y la capilla de la Purísima Concepción en el templo de Regina Coelli, ciudad de México. Tomado de Sandra Bravo Guerrero, 2010, p. 140.
- Fig. 99. Vista del presbiterio de la capilla de la Purísima Concepción. Templo de Regina Coelli. Foto: Alejandro Vega.
- Fig.100. Sepulcro delos marqueses de Poza. Iglesia de San Pablo, Palencia. Siglo XVII. Francisco Giralte. Foto: Francisco Manzanal.
- Fig. 101. Tumba de Fernando de Valdés. Iglesia de la colegiata de Salas. Escultura de Pompeo Leoni. Foto: Renee Schachair.
- Fig. 102. Tumba de Cristóbal de Martínez. Catedral de Santa María, Vitoria. Tomado de González Zárate, 1987, p. 102.
- Fig. 103. Lámina 5 de Medidas de romano de Diego de Sagredo. Tomado de González Zárate, 1987, p. 102.
- Fig. 104. Crucifixión. Barnaba da Modena. Siglo XIV. Propiedad del Museo de Arte de Indianapolis. Foto: James E. Roberts
- Fig. 105. Representación de las cuatro postrimerías del hombre. Manuel Chili. Bolivia, 1775. *Hispanic Society of América*. Foto: Alejandro Vega.

Fig. 106. Alma en el purgatorio. Manuel Chili, Bolivia, 1775. *Hispanic Society of América*.

Foto: Alejandro Vega.

Fig. 107. Alma en la Gloria. Manuel Chili, Bolivia, 1775. *Hispanic Society of América*. Foto:

Alejandro Vega.

Fig. 108. Ex voto de Jacinta María Nicolasa ante la Virgen de Guadalupe. Siglo XVIII. Foto:

Cortesía del Museo de Arte Religioso, Ex convento de Santa Mónica.

Fig. 109. Emblema del túmulo funerario de Carlos II levantado en la catedral de México.

Tomado de Víctor Mínguez, 2016,p.90.

Fig. 110. La Gloria. Tiziano. Oleo sobre tela. 1551-1554. Imagen propiedad del Museo

Nacional del Prado.