

**E** *SPEJO MINIADO QUE ILUMINA:*

**reflexiones sobre la muerte en la miniatura  
de un oficio de difuntos del siglo XVIII**

María Fernanda Salazar Gil

Director de tesis:  
Dr. Pablo Escalante Gonzalbo



Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras  
División de Estudios de Posgrado

Febrero 2009



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

# Agradecimientos

Al director de mi tesis, Dr. Pablo Escalante Gonzalbo, por mostrarme el libro de coro que aborda el presente trabajo y por la guía que me dio durante este proceso.

A la Dra. Lucero Enríquez Rubio por cuyo seminario y asesoría me acerqué al mundo de los libros de coro y su estudio y por la asesoría metodológica que fue fundamental para delimitar mi objeto de estudio.

A la Dra. Silvia Salgado Ruelas por el entusiasmo que mostró por mi trabajo, por compartir conmigo el estudio fotográfico que realizó del libro de coro y por su sincero apoyo para la realización de este texto.

A mis lectores, en especial a la Mtra. Eloísa Uribe quien mostró mucho interés por mi trabajo y me hizo una serie de observaciones muy pertinentes sobre él.

A la UNAM por ser una institución tan generosa y al Instituto de Investigaciones Estéticas. A la DGEP gracias a cuya beca pude cursar la maestría y a la Coordinación del posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, en especial a Brígida Pliego y Héctor Ferrer.

A todas las personas que me acompañaron en este proceso y me ayudaron de alguna manera en el mismo. A Denise Fallena por sus comentarios, a Citlali Coronel y Ricardo Alvarado por su asesoría en diseño.

A Luis Flores Castolo.

A mis padres y a mi hermano por su apoyo incondicional y su amor.  
Por creer en mí.

*No es lo mismo tener ojos que mirar, ni mirar que ver. Luego el alma necesita tres cosas: tener ojos, mirar, ver. El ojo del alma es la mente pura de toda mancha corporal, esto es, alejada y limpia del apetito de las cosas corruptibles. Y esto principalmente se consigue con la fe; porque nadie se esforzará por conseguir la sanidad de los ojos si no la cree indispensable para ver lo que no puede mostrársele por hallarse inquinada y débil.*

San Agustín, *Soliloquios*

# **T**abla de contenido

<b>Introducción</b>	2
<b>1. <i>Sobre el libro de coro</i></b>	7
<b>2. <i>Espejo</i></b>	13
2.1 Reflejos: La imagen como ilusión, Platón y San Agustín	13
2.2 Espejo: Metáfora de vanidad y destellos de conocimiento	17
2.3 Reflejos de muerte: La miniatura como el espejo de la vida y de la muerte	24
<b>3. <i>Retrato</i></b>	30
3.1 Efigie conservada: El retrato como superación de la muerte	30
3.2 Imagen que no engaña: El retrato como enfrentamiento a la muerte	37
3.3 Ojos hipnóticos: El retrato como vehículo de reflexión	48
<b>4. <i>Meditaciones</i></b>	56
4.1 Buscando la luz: La miniatura como vehículo para la meditación	56
4.2 Oración Nocturna: La miniatura inserta en el oficio de difuntos	59
4.3 La muerte sin adorno: La meditación a partir de la sobriedad de la calavera	62
<b>Apéndice 1</b>	71
<b>Apéndice 2</b>	75
<b>Bibliografía</b>	79

# I ntroducción

Los ritos funerarios a lo largo de los siglos han propiciado la producción de numerosos objetos a su alrededor. En el caso de la liturgia católica ligada a estos ritos sucede lo mismo, y uno de estos “objetos” es el libro de coro.

Los libros de coro son “libros de grandes dimensiones, de hojas de pergamino por lo general, escritos a mano, que contienen la notación musical de los cantos de la liturgia, sea en canto llano, sea en polifonía”.<sup>1</sup> Se trata de los libros que guían a los cantores en las celebraciones litúrgicas, ya sea la misa o el oficio divino. Además de contener la notación musical y los textos, generalmente estaban organizados por medio de iluminaciones, que marcaban pautas, comienzos, etc. y los ornamentaban.

En México existen varias colecciones de estos libros, en su mayoría de época novohispana. Una de esas colecciones es la que resguarda el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México y entre sus ejemplares destaca uno por la belleza de su iluminación<sup>2</sup> y su gran contenido simbólico. Se trata de un excepcional libro de coro realizado en 1713 que contiene el oficio y la misa de difuntos.

Repleto, en sus imágenes, de alusiones a la fugacidad de la vida y de reflexiones en torno a la muerte, este manuscrito bien podría ser un compendio de imágenes fúnebres producidas por el barroco. Justamente,

---

<sup>1</sup> Definición de libro de coro según aparece en el glosario de la página web del Proyecto Musicat. <<http://www.musicat.unam.mx>> [consulta: mayo de 2008].

<sup>2</sup> La iluminación en un libro de coro es el “conjunto de elementos decorativos y de representaciones figurativas ejecutados en un manuscrito para su embellecimiento”, Pilar Ostos, Ma. Luisa Pardo y Elena E. Rodríguez, *Vocabulario de Codicología*, Madrid, Arco/Libros, 1997, p. 134.

partiendo de la idea de que las miniaturas<sup>3</sup> de este libro son un claro producto barroco y que están insertas en una larga tradición de imágenes sobre la muerte, es que he realizado este estudio.

Para ello, hice una cuidadosa selección de entre sus imágenes y elegí una que por su riqueza simbólica me pareció podría sintetizar, de algún modo, la intención discursiva de los creadores de este libro.



**Fig. 1** Folios 13v y 14r del libro de coro de 1713. Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México. Fotografía: cortesía de Silvia Salgado Ruelas.

Se trata de la iluminación que aparece en el folio 13 vuelto (fig. 1), en la que un personaje mitad fraile, mitad calavera, nos mira detenidamente. Y es precisamente la mirada que proyecta el religioso en la miniatura la que me atrapó y me invitó a detenerme a observarla. Se trata de una imagen seductora, que encanta, pero que a la vez, por su misma condición de dualidad, confronta (fig. 2).

<sup>3</sup> “Pintura ejecutada en un manuscrito, y más particularmente la que pertenece a la ilustración propiamente dicha”, *Ídem*.



**Fig. 2** Miniatura del folio 13v del libro de coro de 1713. Fondo Reservado de la BNM. Fotografía: cortesía de Silvia Salgado Ruelas.

El presente artículo está dividido en cuatro partes. En la primera de ellas se realiza un breve esbozo sobre la historiografía del libro de coro motivo de este trabajo y se habla de su origen.

En las siguientes secciones se muestran tres posibles lecturas de la imagen elegida y, a su vez, se plantean reflexiones sobre la esencia de las imágenes y su función dentro de la cultura. La primera de ellas sugiere la posibilidad de que la iluminación del fraile dual funcione como un espejo; se analizan las relaciones entre reflejos, espejos y pintura y con base en ello se propone una lectura de la imagen. La segunda lectura plantea a la miniatura como un retrato; por un lado propongo que se trata del retrato de quién encomendó la

realización del libro de coro y por otro establezco un diálogo entre retratos realizados en diversas épocas pero dentro de un contexto relativo a la muerte, además de una breve reflexión sobre el origen de ese género y su innegable vínculo con lo fúnebre. La tercer lectura de la imagen la liga a una serie de pinturas, en su mayoría españolas del siglo XVII, cuyo discurso gira en torno a las reflexiones sobre la mortalidad mediante escenas de santos en meditación. Desde mi punto de vista la imagen del folio 13v se relaciona con estas pinturas “de meditación” tomando de ellas la esencia de su discurso y lo proyecta haciendo una nueva construcción del mismo.

La interpretación de la imagen seleccionada la realicé estableciendo comparaciones entre ella y un corpus muy amplio de imágenes, debido a que las iluminaciones del libro están inspiradas en diversas tradiciones pictóricas, de las que podemos reconocer dos fuentes de inspiración en particular: por un lado la emblemática<sup>4</sup>, cuyos modelos exactos ya han sido plenamente identificados y, por el otro, la pintura de *vanitas*.

Mi intención es por lo tanto, establecer un diálogo de la imagen que aparece en el folio 13v del libro de coro con otras imágenes cuyo origen medular tenga relación con las reflexiones en torno a la muerte. Me interesa sobre todo el impacto que causa una pequeña ilustración como ésta en el espectador y la gran carga simbólica que trae consigo.

Es muy interesante ver cómo en una miniatura puede englobarse no sólo una posible intención metadiscursiva de un libro de coro sino las inquietudes de una época, de ese barroco al que, Rodríguez de la Flor define como una *era melancólica*<sup>5</sup> y que:

muestra de manera incisiva lo que podríamos denominar el descorrimiento del «velo de las apariencias», y es sumamente hábil y desinhibida cuando de lo que se trata es de mostrar el verdadero rostro de la muerte.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Silvia Salgado en su tesis doctoral realizó un completo análisis codicológico y formal de este libro de coro. En él, identifica claramente como fuente de algunas de las iluminaciones grabados realizados por Pedro de Villafranca. Estos grabados emblemáticos aparecen en el libro de 1666 de Pedro Rodríguez Monforte, sobre las honras fúnebres celebradas en honor de Felipe IV en Madrid. Silvia Salgado Ruelas, *Libros de coro conservados en la Biblioteca Nacional de México: aportaciones a la iluminación de manuscritos novohispanos de los siglos XVII-XVIII*, Sevilla, tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, Universidad de Sevilla, 2004.

<sup>5</sup> Véase sobre el barroco hispano y su relación con las ideas sobre la muerte: Fernando Rodríguez de la Flor, *Era melancólica*, Barcelona, José J. de Olañeta editor, 2007.

Y un poco en este sentido, es que el trasfondo de la iluminación se enlaza las con ideas platónicas retomadas por san Agustín sobre el conocimiento que se adquiere por medio de los sentidos, y la necesidad de recurrir al entendimiento para ir más allá de lo que una imagen le puede decir a nuestro ojo corporal.

Las ideas de Fernando Rodríguez de la Flor sobre el barroco hispano y su relación con la muerte son rectoras en mi interpretación; sobre todo por el énfasis que pone en esta necesidad del mundo barroco español de mostrar la realidad más cruda de la existencia humana como un medio de reflexión y entendimiento del mundo. A mi parecer, en la miniatura novohispana del religioso de doble rostro, está presente esta misma necesidad de mostrar un aspecto “más real” de la vida humana.

Otros de los textos a los que recurrí son el estudio de Jan Bialostocki sobre la *vanitas* y el de Enrique Valdivieso del mismo tema. Para la iconografía del espejo el texto rector fue el de Sabine Melchior-Bonnet, mientras que para el argumento sobre el retrato lo fue el estudio de Pierre y Galienne Francastel. A estos textos se suman los estudios de emblemática de diversos investigadores que cito a lo largo del presente escrito.

Mi intención es presentar a la miniatura del folio 13v como una imagen cuya función principal es despertar reflexiones profundas sobre la idea de muerte. La calavera,<sup>7</sup> alusión pura de la muerte, se convierte en el medio para desencadenar la reflexión. El mundo sensible (en este caso representado por la imagen –la miniatura- y el ojo –la mirada del espectador-) es una llave para acceder por medio de la razón a una verdad superior y en este sentido me parece que estamos ante una imagen producto de claras inquietudes agustinas y de innegable raíz platónica.

Es a partir de la ruptura, de la muerte, que se plantea un pensamiento para la vida. Este pequeño espejo miniado lo demuestra.

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 354.

<sup>7</sup> La calavera, siguiendo a Rodríguez de la Flor, “se ofrece dotada de la suficiente energía alegórica como para galvanizar y eclipsar cualesquiera otra fórmula representacional o simbólica, y amenazando ya con triunfar finalmente sobre otros paisajes icónicos que no pueden enfrentarse a la capacidad de evocación totalizadora que en ella se manifiesta”, *ibidem*, p. 349. La define como «icono entre los iconos».

## **S**obre el libro de coro

El libro de coro, con el oficio y misa de difuntos, fue realizado como se indica en su colofón en el año de 1713 (fig. 3). Anteriormente se había sugerido que se trata de un libro de origen franciscano,<sup>8</sup> confusión que pudo darse principalmente porque en la Biblioteca Nacional se reconocen como franciscanos a la mayoría de los libros de coro a su resguardo.

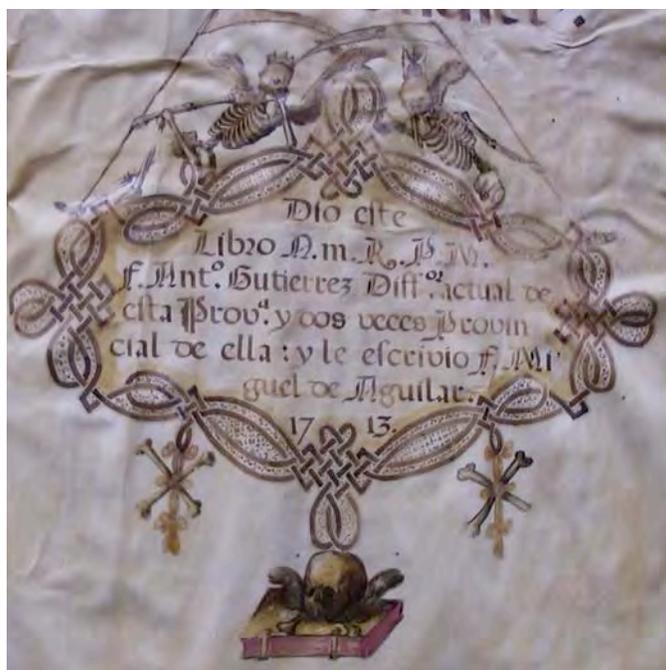
La cartela que aparece en el colofón del libro, menciona a fray Antonio Gutiérrez (“difusor actual de esta provincia y dos veces provincial de ella”) como quién lo encargó y a fray Miguel de Aguilar como quien lo escribió. Curiosamente, no se indica en el libro a cual provincia pertenecen los dos frailes y esto se prestó a especulaciones.

Existen muy pocas noticias sobre este libro coral además del minucioso estudio de Silvia Salgado. Manuel Romero de Terreros en dos de sus textos<sup>9</sup> habla de él y menciona el nombre de fray Miguel de Aguilar como el iluminador de éste y otros libros del antiguo convento de San Agustín.

---

<sup>8</sup> Silvia Salgado, sugiere que se trata probablemente de una producción franciscana, *ibidem*, pp. 123-124.

<sup>9</sup> Manuel Romero de Terreros, *Encuadernaciones artísticas mexicanas*, México, Biblioteca de la II Feria del libro y Exposición Nacional de Periodismo, 1943 y *La iglesia y convento de San Agustín*, México, IIE, UNAM, 2da. edición, 1943, p. 6 y 22.



**Fig. 3 Colofón en el folio 103r del libro de coro de 1713. Fondo Reservado de la BNM. Fotografía: cortesía de Silvia Salgado Ruelas.**

Con este escueto dato proporcionado por Romero de Terreros sobre el origen conventual del libro y observando el color negro de los hábitos que aparecen en sus imágenes –a pesar de que el hábito franciscano también en ocasiones era negro– me pareció que era muy probable que se tratara de un libro realizado dentro de la congregación agustina de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de México, en pleno inicio del siglo XVIII.<sup>10</sup> Con esta idea en mente encontré varios datos que me permiten confirmar la procedencia agustina del libro.

Por un lado, la existencia en el Museo Nacional de Historia, del retrato<sup>11</sup> del fraile agustino Antonio Gutiérrez (fig. 4) con una cartela que dice lo siguiente:

---

<sup>10</sup> Y que formaría parte, en su contexto barroco y novohispano, de lo que Rodríguez de la Flor define como “objetos y representaciones inductoras de lo que entonces fue entendido como «desasimiento de lo mundano»”. Rodríguez de la Flor, *op. cit.*, p. 339.

<sup>11</sup> Desafortunadamente el estado de conservación del retrato es muy malo. Sólo el rostro, las manos y la cartela conservan en buen estado la pintura, mientras que el resto está opaca y con grandes pérdidas de pigmento.

Nuestro muy reverendo padre misionero fray Antonio Gutiérrez, natural de Medina del Campo, hijo de la provincia de Castilla y convento de Salamanca; secretario del ilustrísimo y reverendísimo señor don fray Francisco Sarmiento de Luna, obispo de Michoacán, calificador del Santo Oficio; maestro en sagrada teología por esta santa provincia del Santísimo Nombre de Jesús de México, donde fue dos veces prior de su convento de México, dos veces definidor, dos veces provincial y dos veces presidente de capítulo. Murió el 3 de marzo de 1715, día en que cumplió 77 años de edad. Descanse en paz, Así sea.<sup>12</sup>



**Fig. 4 Retrato de Fray Antonio Gutiérrez, siglo XVIII, Anónimo. Bodega del Museo Nacional de Historia. Fotografía: Fernanda Salazar.**

Los otros datos que confirman esta información son la fecha de su nombramiento como LI Prior Provincial del Convento de San Agustín en la Ciudad de México (1693), así como su segundo nombramiento como tal en el año de 1706.<sup>13</sup> Además de la aparición de su nombre en la *Historia de la Provincia Agustiniense del Santísimo Nombre de Jesús de México*, con los mismos datos de la cartela y otros que nos informan de todos los conventos agustinos en los que estuvo, así como que a partir de 1709 “se le permitió que pudiese celebrar en la capilla de la enfermería del convento

---

<sup>12</sup> Reproducido en Ma. Esther Ciancas y Bárbara Meyer, *La pintura de retrato colonial, siglos XVI-XVIII*, México, INAH, 1994, p. 86.

<sup>13</sup> “Lista de los provinciales” por Federico Gómez de Orozco, en: Juan de Grijalva, *Crónica de la Orden de N.P.S. Agustín en las Provincias de la Nueva España*, México, Porrúa, 1985, pp. 529-530.

de México, debido a su mala salud y a su vejez”<sup>14</sup> antes de su muerte, a los 77 años, en 1715 es decir, dos años después de que el libro de coro fue terminado.

Con estos datos y comparando con la información que nos da la cartela del libro de que fue dos veces provincial, no queda lugar a dudas de que se trata del mismo fray Antonio Gutiérrez, agustino y español, que solicitó su elaboración.

La manufactura del libro en general, y en particular de la miniatura del personaje dual, es de gran calidad. Se nota una mano adiestrada, no únicamente en el arte de la iluminación de manuscritos, sino dentro de la tradición pictórica. Romero de Terreros no pierde oportunidad para elogiar al iluminador, que él reconoce como fray Miguel de Aguilar<sup>15</sup> y en su libro sobre la iglesia y el convento de san Agustín dice:

este religioso, a principios del siglo XVIII, iluminó los –libros de coro– más importantes. Uno de ellos, con el Oficio de difuntos, fue de tan original diseño como excelente ejecución...todo tan artísticamente ejecutado que deja por completo de ser macabro.<sup>16</sup>

Fuera o no el iluminador fray Miguel de Aguilar, he encontrado muy poca información sobre él. Puedo afirmar que existió un agustino de nombre Miguel de Aguilar quien fue transferido de la provincia agustina de Michoacán e incorporado en 1701 a la de México<sup>17</sup>; también se informa que entre 1720 y 1721 estuvo cumpliendo con sus labores dentro de la congregación en Lolotla, Hidalgo. Por lo tanto es muy probable que se trate del mismo Miguel de Aguilar ya que las fechas de su estancia en México coinciden con la fecha de manufactura del libro. Existe también en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional y

---

<sup>14</sup> Ruiz Zavala, Fr. Alipio, Historia de la Provincia Agustiniiana del Santísimo Nombre de Jesús de México, México, Porrúa, 1984, p. 504

<sup>15</sup> Silvia Salgado reporta como copista a fray Miguel de Aguilar y como anónimo al iluminador, *op. cit.*, p. 116. Según Silvia Salgado el copista (quién copiaba los textos o los “escribía” como dice la cartela) no necesariamente es quien ilumina los libros (comunicación personal).

<sup>16</sup> Romero de Terreros, *La iglesia...*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>17</sup> Ruiz Zavala, Fr. Alipio, Historia de la Provincia Agustiniiana del Santísimo Nombre de Jesús de México, México, Porrúa, 1984, p. 407

en el Museo del Virreinato, en Tepotzotlán<sup>18</sup> dos libros de coro firmados por él, pero ninguno de ellos tiene iluminaciones. Quizá Miguel de Aguilar sólo haya sido, como lo afirma Silvia Salgado, el copista del libro.

El libro tiene una serie de iluminaciones que enriquecen, en cuanto a contenido, al texto litúrgico que acompañan<sup>19</sup>. No se trata únicamente de los cuadros<sup>20</sup> sino también de las iniciales<sup>21</sup> realizadas con huesos, que a la vez que aluden a la idea de muerte ornamentan de manera peculiar los folios.

Seguramente la producción de un libro de coro, de la calidad estilística y carga simbólica de éste fue un lujo.<sup>22</sup> Su manufactura, que muestra grandes conocimientos sobre las imágenes que hacían referencia a la muerte y a las reflexiones sobre la misma, fue hecha bajo las órdenes de un religioso muy involucrado con la estética y la visión de “desengaño” del barroco novohispano. No debemos olvidar que se trata de una reflexión desde y para un ámbito religioso culto. Y es probable que se trate de una producción salida de un ámbito intelectual cercano a Sor Juana Inés de la Cruz.<sup>23</sup>

Por otro lado, hay que recordar la trascendencia de las celebraciones fúnebres, tanto en España como en el mundo novohispano de la época. Estas exequias, si se realizaban en honor de algún monarca fallecido, alcanzaban momentos de gran espectacularidad y las

---

<sup>18</sup> Silvia Salgado, comunicación personal. No he tenido oportunidad de ver el libro de coro firmado por Aguilar que está en Tepotzotlán.

<sup>19</sup> No podemos hacer generalizaciones en este sentido, pero definitivamente las iluminaciones de este coral tienen un discurso propio.

<sup>20</sup> En manuscritos la “pintura que, por su técnica o composición se asemeja a las obras de pintura de caballete”, Ostos, *op. cit.*, p. 134.

<sup>21</sup> Se trata en este caso de iniciales figuradas, es decir una “inicial compuesta de personajes, animales, vegetales u objetos, cuya forma, postura o disposición componen el dibujo de la letra, sin tener trazados sus contornos”, *ibidem*, p. 154

<sup>22</sup> Elisa Ruiz García, *Introducción a la codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002, p. 271. Afirma que “el resultado de tales intervenciones –las iluminaciones- se traduce en un embellecimiento del producto, en un encarecimiento de su coste y en una mayor estimación del mismo”.

<sup>23</sup> Salgado, *op. cit.*, p. 284. Establece como una fuente literaria del libro la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, en especial sus reflexiones sobre las vanidades. En el texto de Antonio Alatorre “Una defensa del Padre Vieira y un discurso en defensa de Sor Juana” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, Colegio de México, tomo 53: num. 1, 2005, p. 21; se hace mención del agustino Antonio Gutiérrez, como fiel admirador de Sor Juana.

ceremonias religiosas eran celebradas y participadas por todas las órdenes religiosas.<sup>24</sup> Los túmulos eran el elemento cumbre de la celebración y su programa iconográfico.<sup>25</sup>

Cuando se trataba de la muerte de algún fraile común estas ceremonias se desarrollaban de una manera más discreta. Aún así, la iluminación y los cantos, en el recinto donde se realizaba la ceremonia, lograban un ambiente que conmovía impactando a los sentidos. Justo dentro de estas celebraciones el libro de coro cobraba vida y cumplía su función como guía de los miembros del coro religioso.

---

<sup>24</sup> “Durante los días que ha de durar la exposición del cadáver –del monarca español- todos los conventos de la corte se dirigen al salón del palacio para celebrar consecutivamente las vigiliás, responsorios y misas rezadas por la mañana, y vísperas de difuntos, por la tarde”. Javier Varela, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner Libros, 1990, p. 85.

<sup>25</sup> “Las ceremonias de exequias eran sin duda las más contundentes en su mensaje moral, en tanto la muerte sigue siendo el hecho más trascendental de la vida...pintura y poesía se hacían presentes en la conciencia pública de la sociedad virreinal”, Jaime Cuadriello, “Los jeroglíficos de la Nueva España” en AA. VV., *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, CONACULTA, MUNAL, 1994, p. 101.

## 2.1 REFLEJOS: LA IMAGEN COMO ILUSIÓN, PLATÓN Y SAN AGUSTÍN

*No sabe qué ve, pero se abrasa en  
lo que ve y la misma ilusión que lo  
engaña incita sus ojos*  
Ovidio, *Metamorfosis*

Narciso, al ver el reflejo de su rostro en la superficie de una fuente “plateada de aguas transparentes”<sup>26</sup> se enamora de él. El reflejo que la superficie líquida le muestra es tan nítido, que el joven desarrolla una obsesión tal, que prefiere morir antes que dejar de alcanzar su propia proyección (fig. 5).



Fig. 5 Narciso en el emblema 184 del libro *Los emblemas de Alciato*, edición española de 1549.

<sup>26</sup> Ovidio subraya la superficie del agua como intacta, diciendo: “que no habían tocado ni los pastores, ni las cabrillas que pastaban en el monte, ni otro tipo de ganado, que no había perturbado ningún ave, ni fiera, ni una rama caída de un árbol”. Con todo ello se lograba una superficie tan lisa que un reflejo parecía ser una visión real. Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003, Libro III, versos 408-411.

En Ovidio el reflejo se presenta como una imagen engañosa y vacía, que se tiñe de un carácter negativo. Ovidio plantea, en su versión del mito de Narciso, la problemática relativa al poder que puede adquirir una imagen. En la historia su propio reflejo confundió al joven y lo llevó a la muerte. En este ejemplo la imagen se convierte en una aliada de la muerte, ya que no es comprendida como tal, en cuanto se le confunde con el objeto real.

Esta idea de engaño en relación a la imagen la ha acompañado a lo largo de la historia. El término “imagen” en la filosofía de Platón está relacionado con su teoría de la *mimesis*. La imagen platónica puede entenderse por medio del siguiente extracto de uno de sus diálogos:

[...]la imagen, si expresase en cada punto la completa realidad, no sería más una imagen[...] ¿o no te percatas cuánto falta a las imágenes para tener lo mismo que aquellas cosas de las que son imágenes?.<sup>27</sup>

La imagen, pues, no es el objeto real, es una falacia. La visión, entonces, era considerada un medio dudoso para acceder al conocimiento, y en el caso de Platón el mito de la caverna nos sirve de ejemplo: las sombras que los esclavos de la caverna veían como si fueran realidad no eran más que las proyecciones del mundo real.

Platón clasificó las imágenes producidas por la naturaleza y el hombre<sup>28</sup> de acuerdo con el grado de conocimiento que por medio de ellas se pudiera obtener. Se trataba de un modelo jerárquico<sup>29</sup>. Los reflejos –llamados *phantasmata*– al igual que las sombras formaban parte del grupo de imágenes engañosas o *eydolon*,<sup>30</sup> que el filósofo consideraba como falacias.

En el mundo cristiano estas reflexiones sobre la imagen fueron compartidas por san Agustín. Sus lecturas de Platón y sobretodo de textos neoplatónicos<sup>31</sup> se reflejan claramente

---

<sup>27</sup> Platón, *Cratilo*, México, UNAM, 1988, p.77.

<sup>28</sup> Pedro Azara, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, p. 26.

<sup>29</sup> Moshe Barasch, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 18.

<sup>30</sup> Entendido por Pedro Azara como una “imagen fantasiosa o imaginativa, irreal o imposible, es decir, mal reproducida; simulacro”, Azara, *op. cit.*, p. 242.

<sup>31</sup> Según Pedro Donoso bajo la guía del pensador Simpliciano, en Milán, san Agustín entra en contacto “con la escuela filosófica que determinará su pensamiento: el neoplatonismo”, San Agustín, *Confesiones*, intro. de Pedro Donoso, Madrid, Mestas Ediciones, 2003, p. 8.

en sus reflexiones. Precisamente en el libro segundo de su obra filosófica *Soliloquios*<sup>32</sup> el discurso central versa en torno a la veracidad y falsedad de los conocimientos adquiridos por medio de los sentidos. Dice la razón de san Agustín:

R.- Luego se ve claro que en todas las cosas, sean iguales o desiguales, se engañan los sentidos por el atractivo de las semejanzas; y si no nos engañamos por suspender el juicio de nuestro entendimiento o por reconocer las diferencias, con todo, se llaman falsas las cosas por cierta semejanza que tienen con las verdaderas.<sup>33</sup>

Y en el mismo sentido de la caverna de Platón, San Agustín explica que para ver la verdad hay que estar preparado, y hace una afirmación metafórica que indudablemente es de raíz platónica:

R.- Sólo una cosa puedo mandarte; no conozco otra; la fuga radical de las cosas sensibles. Esfuérzate con ahínco, durante esta vida terrena, por no enviscar las alas del espíritu; es necesario que estén íntegras y perfectas para volar de las tinieblas a la luz, la cual no se digna mostrar a los encerrados en esta prisión [...] Así, pues, cuando fueres tal que nada terreno te atraiga ni deleite, entonces mismo, en aquel momento, créeme, verás lo que deseas.

A.-¡Ah! ¿Cuándo llegará ese momento?, dime [...]

R.- Discurriendo de ese modo, lo mismo podría decir el ojo corporal: Dejaré de amar las sombras cuando viere el sol. [...] Se complace en las sombras, porque no está sano; únicamente puede encararse con el sol el ojo sano.

---

<sup>32</sup> San Agustín, *Soliloquios*, [en línea]:  
<<http://www.sant-agostino.it/spagnolo/soliloqui/index2.htm>>  
[consulta: 9 de noviembre de 2008].

<sup>33</sup> *Ibidem*, Cap. VI, 12.

En San Agustín, al igual que en los textos platónicos, hay que estar preparado para poder ver no sólo con los ojos del cuerpo sino ir más allá del mundo sensible y “ver” con el entendimiento.

Como el ejemplo de Narciso lo ilustra, el peligro radicaba en tomar a las imágenes como la cosa verdadera, así fueran éstas reflejos, imágenes especulares o pintadas. Quedarse en la apariencia sin llegar a la esencia de las cosas era el riesgo de confiar “ciegamente” en la visión.

Desde que el hombre vio su sombra y su reflejo en el agua, la representación de la propia imagen ha estado cargada de muchos sentidos, incluso se le ha asumido con cierto temor, como si poseyera en sí misma un poder sobre nosotros. El doble<sup>34</sup> (o la imagen repetida de uno mismo), podía aparecer en distintos sitios y es ahí donde el hombre podía reconocerse. Uno de estos lugares de encuentro con la propia imagen es la pupila “del otro” y justo en relación a esta idea, Sabine Melchior-Bonnet habla en su libro de un *ojo-espejo* y sobre esto cita a Platón:

«¿Te has dado ya cuenta de que la figura de quien mira en el ojo aparece en él como en un espejo? por eso lo llamamos la pupila, es decir, pequeña muñeca, puesto que hay en ella una imagen de quien se contempla[...]».<sup>35</sup>

Podríamos decir que el primer espejo en que se mira un ser humano es en la pupila del otro. Ése es su primer reflejo.

---

<sup>34</sup> Utilizo el término de “doble” no en el sentido platónico que aparece en *Crátilo*, es decir como otro real de las mismas características, sino simplemente como la imagen reproducida de un ser u objeto real.

<sup>35</sup> Sabine Melchior-Bonnet, *Historia del espejo*, Barcelona, Editorial Herder, 1996, p. 242.

## 2.2 ESPEJO: METÁFORA DE VANIDAD Y DESTELLOS DE CONOCIMIENTO

*Instrumento prodigioso, gracias al cual el  
hombre accedía, más allá de lo visible a una  
perspectiva de lo invisible*

Sabine Melchior-Bonnet, *Historia del espejo*

El espejo ha sido considerado como un objeto mágico. La posibilidad de ver en una superficie pulida la propia imagen, como si estuviera dentro de un espacio distinto al que habitamos, ha desatado la fantasía en todas las épocas.<sup>36</sup> Esta propiedad de reflejar cualquier objeto que se situara frente a él proyectando una imagen o doble, tuvo una carga muy fuerte en el imaginario humano. El propio rostro, se hizo visible de una manera clara (aunque invertida) gracias al espejo y a la portabilidad del mismo.

Se trata pues de un instrumento al que se le han adjudicado todo tipo de propiedades. Ha sido en diversas culturas instrumento maldito y fuente de conocimiento. En la Antigüedad hubo quienes lo tachaban de “objeto pernicioso, embustero y ficticio”,<sup>37</sup> convirtiéndose, desde entonces, en uno de los símbolos de la vanidad y la soberbia.

Pero por otro lado era también un auxiliar del autoconocimiento. Sócrates, el gran filósofo griego y los romanos Plauto y Séneca utilizan al espejo para generar reflexiones morales.<sup>38</sup>

Así mismo para san Agustín, por un lado, el espejo es un “modelo” y nombra a uno de sus libros *El espejo de la Sagrada Escritura*, que no es más que una reunión de reglas y preceptos extraídos de los textos bíblicos “para que puedan fácilmente ser observados, como en un espejo”.<sup>39</sup> En otro texto *La perfección de la justicia del hombre* habla de una oración como

---

<sup>36</sup> Para una muy completa historia del espejo revisar el libro de Sabine Melchior-Bonnet.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 298. La autora menciona que en los refranes presocráticos se encuentran alusiones al espejo “como cómplice de la vanidad del sujeto que se mira y refleja en él”.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>39</sup> San Agustín, *El espejo de la Sagrada Escritura*, [en línea]:  
< <http://www.sant-agostino.it/spagnolo/speculum/index.htm> >  
[consulta: 9 de noviembre de 2008].

“el espejo donde se contempla la vida de los justos [...]”.<sup>40</sup> Mientras que en otros escritos presenta a la imagen del espejo como engañosa, ya que “quiere ser lo que no es”.<sup>41</sup>

Siguiendo esta tradición, durante la Edad Media el espejo:

da testimonio de la presencia de una realidad inmaterial en el mundo sensible, al mismo tiempo que designa las vías y los grados del conocimiento, desde la especulación hasta la visión perfecta: conocer consiste en reflejar, en pasar de una visión sensible a la contemplación de lo invisible.<sup>42</sup>

Además de ser metáfora del conocimiento el espejo es un objeto que produce falsa ilusión e incita a la vanidad.<sup>43</sup> La palabra espejo, *speculum*, se utiliza para nombrar a la Biblia el “espejo sin mancha”, en el que todo hombre se puede reflejar.<sup>44</sup>

Justamente, esta especie de “dualidad” en las propiedades que se adjudicaron al espejo, se encuentra retratada en la pintura a partir del siglo XV. Parece que su misma característica de objeto “pecaminoso”, le permite transformarse a la vez, en un medio para provocar reflexiones y meditaciones. Su función como receptor de nuestra propia imagen, lo convierte en un objeto íntimo. Podría decirse que se vuelve una extensión del propio yo. Y es también esta cualidad de intimidad la que le da acceso a las profundidades del ser y a cuestionarlo.

El encantamiento y enajenación que causa la propia imagen sobre la superficie especular<sup>45</sup> propició el desarrollo de una iconografía relacionada con la vanidad. Así lo podemos ver claramente en el panel realizado por el pintor Hans Memling (fig. 6).

---

<sup>40</sup> San Agustín, *La perfección de la justicia del hombre*, [en línea]:  
< [http://www.sant-agostino.it/spagnolo/perfezione\\_giustizia/index2.htm](http://www.sant-agostino.it/spagnolo/perfezione_giustizia/index2.htm) >  
[consulta: 9 de noviembre de 2008], 19.

<sup>41</sup> San Agustín, *Soliloquios*, *op. cit.*, libro segundo, cap. IX, 17.

<sup>42</sup> Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 127.

<sup>43</sup> Los espejos convexos, que dispersan los rayos solares, representan a los hombres mundanos, mientras que el espejo cóncavo, que concentra los rayos, representa la luz espiritual, *ibidem*, p. 207.

<sup>44</sup> “Ante este espejo, el sujeto busca su única identidad posible, su identidad espiritual, fuera de su envoltura carnal y contingente”, *ibidem*, p. 127.

<sup>45</sup> Según Melchior-Bonnet se ha confirmado en nuestros tiempos que “la imagen reflejada en el espejo puede provocar un estado de hipnosis o de trance[...]”, *ibidem*, p. 203.



**Fig. 6** Panel *Vanidad* del tríptico *La vanidad terrenal y la salvación divina*, ca. 1485, Hans Memling. Museo de las Bellas Artes, Estrasburgo.

Poco a poco el cristianismo<sup>46</sup> se apoderó de Narciso<sup>47</sup> y lo transformó en mujer. Qué imagen más elocuente que la de una hermosa mujer embelesada con su propio rostro reflejado en un espejo, objeto convertido ahora en ajuar de lo vano.

---

<sup>46</sup> “Que el mirarse al espejo durante la Edad Media significaba lo mismo que en la Antigüedad, soberbia, lujuria y engaño, nos lo indican los proverbios cristianos y judeo-cristianos...”, Isabel Mateo Gómez, “Pervivencias clásicas en un emblema del siglo XVII” en *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Akal, 2000, p. 299.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 298.



Fig. 7 *Las tres edades del hombre*, 1509-1510 ca.,

Hans Baldung Grien. Museo de Historia del Arte, Viena.

Pero un nuevo elemento lleva al extremo la crítica de la vanidad y pone sobre la mesa una preocupación aún más trascendente, la preocupación de la mortalidad. Por lo que a la consideración de la propia imagen reflejada en el espejo, como propiciatoria de un conocimiento interior más profundo, se le agrega la presencia de la muerte.

La violenta irrupción de la muerte, en la iconografía pictórica de hermosas mujeres mirándose al espejo, puede verse claramente en pinturas flamencas y alemanas, como es el caso de *Las tres edades del hombre* de Hans Baldung Grien (fig. 7). En esa pintura la muerte y el espejo juegan un papel clave; lo que la joven que está en el primer plano parece no entender al verse en el espejo, es que esa imagen que refleja tiene una caducidad y que la muerte tarde o temprano llegará a ella. Nadie puede salvarla de esa figura descarnada que ha puesto sobre ella un reloj de arena, símbolo de la finitud de su tiempo de vida.

El género de la *vanitas*<sup>48</sup>, que pretende provocar una reflexión sobre la finitud de la vida humana, encuentra en el espejo a uno de sus mejores aliados. Este preciado objeto de superficie pulida hace su aparición tanto en pintura de retrato como en naturalezas muertas. Un ejemplo muy hermoso es el retrato que Lucas Furtenagel realizó, en 1527 (fig. 8).



**Fig. 8** *El pintor Hans Burgkmair y su esposa Anna*, 1527, Lucas Furtenagel. Museo de Historia del Arte, Viena.

En él vemos a una pareja que mira de manera acongojada al espectador. La mujer sostiene con su mano derecha un espejo convexo, inserto en una montadura muy bella. Dentro de él, como dos apariciones, no se reflejan los rostros de los personajes, sino dos pequeñísimas calaveras. Si observamos con cuidado las dos figuras en el reflejo pareciera que

---

<sup>48</sup> Para un estudio completo del género de la *vanitas* revisar:

Jan Bialostocki, “Arte y vanitas” en *Estilo e iconografía*, Barcelona, Barral Editores, 1973.

Enrique Valdivieso, *Vanidad y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

están atrapadas (la forma convexa del espejo ayuda a esta sensación), como si quisieran decir algo desde su prisión. En esta pieza, el pintor juega con la imagen. El espejo se convierte en el medio para “desvelar lo oculto”. Los cráneos en la superficie especular parecen estar presentes en un espacio real y diferente al de los personajes del cuadro. Los rostros de la pareja Burgkmair parecen decirnos que acaban de descubrir una verdad dolorosa e ineludible. El cuadro tiene una inscripción en alemán debajo de la firma que se traduce así:

“Estas figuras nuestras reflejadas en el espejo, pero nada más que eso”. Mientras que en el marco del espejo se lee: “Conócete a ti mismo – permanece – esperanza del mundo”.<sup>49</sup>

La imagen en el espejo, que tanta fascinación causa, pudo materializarse apareciendo constantemente en el género del retrato. Finalmente lograría quedarse detenida, sin importar quién estuviera frente a ella, “prolongando el placer que proporciona el espejo”.<sup>50</sup> La imagen en el espejo y la imagen en el retrato, están íntimamente relacionadas (al permitirnos ambas ver nuestra propia imagen reflejada) y el retrato del pintor Burgkmair y su esposa es un claro ejemplo de esta relación.<sup>51</sup>

Existe otro juego entre las imágenes pictóricas y la función especular en el que el espejo no hace una aparición como objeto real. El género pictórico juega con las propiedades del espejo y se apodera de ellas.

Como bien dice Melchior-Bonnet, en algunas representaciones el cadáver se vuelve un espejo<sup>52</sup> y se le utiliza en pintura como tal. Un ejemplo de esta idea es un grabado anónimo

---

<sup>49</sup> Traducción según la información que me proporcionó el Museo de Historia del Arte de Viena. Ana Diéguez cita una traducción un poco diferente: “Como era nuestra forma en vida; el espejo no recuerda nada de esto”. Mientras que en el marco del espejo lee: “¡Oh muerte!, conoce a ellos mismos; esperanza del mundo”, Ana Diéguez Rodríguez, “El retrato como espacio para los *memento mori*” en *Florilegio de Estudios de Emblemática*, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, p. 277. Citando información de Jan Bialostocki.

<sup>50</sup> Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 164.

<sup>51</sup> “[...]el retrato y el espejo imantan, lo mismo que repelen, a las conciencias de quien a ellos se acerca”, Rodríguez de la Flor, *op. cit.*, p. 363.

<sup>52</sup> “El cadáver actúa de espejo en el que el hombre ve la realidad de su pecado, un motivo que se remonta a los textos monásticos y remite a obras didácticas de la Edad Media”, Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 222.

francés, en el que vemos, por un lado, la imagen de una joven mujer desnuda que nos mira fijamente, mientras su otra mitad es un esqueleto (fig. 9).



Fig. 9 *Miroir de la vie et de la mort*, siglo

XVII, Anónimo. Museo Carnavalet, París.

Este *espejo de la vida y de la muerte*, como se le titula, hace una clara reflexión sobre la vanidad. Parece decir que si una vez hubo belleza y vida, al final todo eso desaparece para convertirse en un simple esqueleto. Lo importante es que, en esta imagen, el espejo no aparece como tal sino que es la propia imagen la que funciona como espejo. La forma romboide en la que está inserta la figura puede sugerir incluso que se trata de un espejo, como si el espectador estuviera reflejándose en él. Por otro lado, estar viendo en una misma figura cuerpo y esqueleto, insinúa una propiedad mágica de la imagen especular.

Espejo, mirada e introspección se unen en imágenes como la recién mostrada. Se está invitando al espectador a cuestionarse a sí mismo, a partir de una imagen. El encantamiento que produce el reflejo es utilizado para desencantar, para ir más allá de las formas.

Este breve recorrido a través de la imagen en el espejo, me permite enfatizar su relación metafórica con la pintura barroca. Como el *Miroir de la vie et de la mort* lo muestra, la

imagen pictórica (o bien dibujo, grabado e iluminación de manuscritos) se apropia de las facultades reflexivas del espejo. Es decir, la obra de arte se plantea como un espejo por medio del cual se puede acceder a la imagen de uno mismo, permitiéndonos con ello realizar una reflexión.

La ilustración del folio 13 vuelto en el libro de coro que atañe a este estudio, me parece que funciona como un espejo.<sup>53</sup> Justo como el mundo barroco lo sugería en muchas de sus producciones.

### 2.3 REFLEJOS DE MUERTE: LA MINIATURA COMO EL ESPEJO DE LA VIDA Y DE LA MUERTE

*Ese cristal en que atenta*

*Mirandote vida estas;*

*Por frágil te enseña mas*

Pedro Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras...*

Relata Pausanias, el geógrafo e historiador griego del siglo II, que había un espejo a la entrada de uno de los templos de Lycosoura en Arcadia y que “todo aquel que se contemplaba en él descubría una imagen oscurecida e insólita de sí mismo”.<sup>54</sup>

Como bien dice Melchior-Bonnet en su libro, “el hombre se contempla en el espejo para verse, pero el espejo en el que se mira le proporciona, más allá de las apariencias, un conocimiento enigmático y transfigurado de sí mismo”.<sup>55</sup> Y justamente, es un conocimiento transfigurado,<sup>56</sup> el que ofrece la iluminación del libro de coro planteada como un espejo.

---

<sup>53</sup> Según Rodríguez de la Flor, el espejo, en la pintura barroca hispana “se constituye en el lugar de una frontera que llega a separar dos realidades figurativas en lo que es un «juego de vislumbres»[...] la mostración de su superficie en el cuadro permite representar una «prolepsis» o anticipación del futuro, mientras mantiene una imago del presente que, por comparación, debe ser «espectral», fantasmática”, *op. cit.*, p. 366. Tal y como sucede en la miniatura del fraile.

<sup>54</sup> Citado por Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 124.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>56</sup> Es decir, con un aspecto distinto, cambiado.

Para San Agustín, como hemos visto, el espejo podía funcionar como objeto propiciatorio para “la búsqueda de una enmienda moral a través del conocimiento”<sup>57</sup> mientras que para Santo Tomás:

ver alguna cosa por medio de un espejo es ver una causa a través de su efecto,<sup>58</sup> en el cual se refleja su semblanza: de ahí que se considere que la especulación se reduce a la meditación (fig. 10).<sup>59</sup>

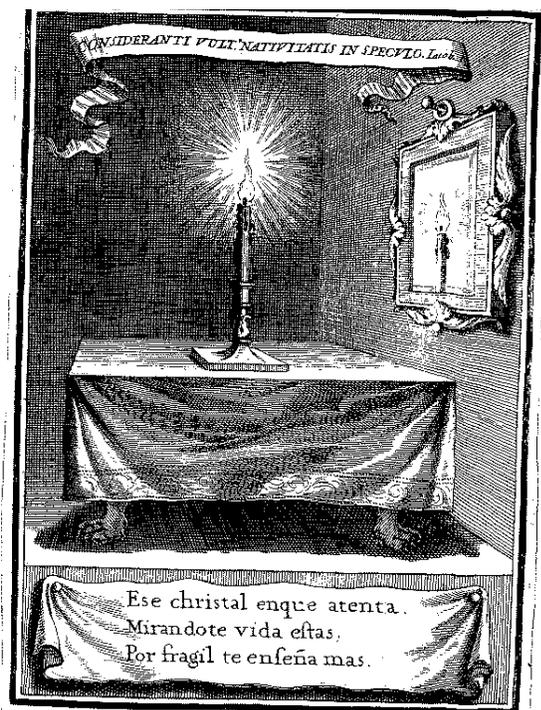


Fig. 10. Emblema 40 del libro *Descripción de las honras que se hicieron a la Católica Majestad de Felipe IV...*, 1666, Pedro Rodríguez de Montforte.

<sup>57</sup> Según Melchior-Bonnet, “a partir de San Agustín, la simbología espiritual del espejo comprende tres motivos: «el tema de la analogía, el principio de la imitación y la búsqueda de enmienda espiritual»”, *ibidem*, p. 129.

<sup>58</sup> Platón, a pesar del descrédito que le otorga a la imagen especular admite que “se presta a un conocimiento distinto, de tipo analógico y espiritual: lejos de producir un simulacro, invita al espíritu a liberarse de lo sensible y pasar del efecto a la causa, es decir, a examinar el mundo a través del resplandor de la inteligencia y llegar hasta las esencias”. *Ibidem*, p. 122.

<sup>59</sup> *Summa* II, 2, q. 180, a.3, citado por Melchior-Bonnet, *ibidem*, p. 133. Santo Tomás dice esto a propósito de la vida contemplativa, refiriéndose a un texto del apóstol Pablo (2 Cor 3,18): “Todos nosotros, a cara descubierta, contemplando la gloria del Señor como en un espejo, nos transformamos en la misma claridad”.

En el barroco del siglo XVII español, el uso de la metáfora del espejo, parece generalizarse. Al respecto dice Rodríguez de la Flor que “es el paisaje entero de las cosas el que adquiere una condición especular [...] todo se transmuta en «espejos»”.<sup>60</sup> Los libros, tratados, sermones llevan por título “espejo”, y es por medio de esta metáfora que filósofos, religiosos y pintores pretenden incitar a la reflexión.

La imagen se convierte, pues, en un reflejo del mundo y del hombre que busca entenderlo. No se trata del arte que celebra la creación divina y humana, sino del arte que busca cuestionar. Se trata de un mero pretexto para lograr cuestionamientos profundos, un poco siguiendo la idea platónica de un arte que conduzca al conocimiento y vaya mucho más allá de la mera apariencia.

La miniatura inserta en el folio 13v del libro de coro fue realizada en esta época de cuestionamientos (fig. 11). No cabe duda de que se trata de un ejemplo muy acabado de las inquietudes de su tiempo y desde su pequeño formato, nos permite adentrarnos en el pensamiento de una época, en sus inquietudes.

Además de su uso dentro de la estructura del oficio de difuntos, tiene una función especular. Me parece que pretende provocar en quien la vea la sensación de reflejarse en ella y a partir de ahí conducir a una reflexión de tipo espiritual.

La figura está resuelta de un modo muy similar que el anónimo francés que presenté anteriormente, es decir mitad “carne”, mitad esqueleto.

---

<sup>60</sup> Rodríguez de la Flor, *op. cit.*, p. 363 y sigue así: “como lo hacen los textos devocionales y las propias mondas calaveras, donde se recompone el cierto ser de la apariencia”.



**Fig. 11** Miniatura del folio 13v del libro de coro de 1713. Fondo Reservado de la BNM. **Fotografía:** cortesía de Silvia Salgado Ruelas.

Y precisamente esa doble imagen, es la que induce a una serie de cuestionamientos. Si se tratara sólo de la imagen de un fraile, el cantor del coro se sentiría identificado pero es muy probable que no habría nada que lo llevara a hacerse preguntas más profundas sobre sí mismo. Si, al contrario, lo que se viera fuera sólo un esqueleto, el fraile evidentemente pensaría en la muerte, pero quizá como en un agente externo a sí mismo.

En la miniatura que nos ocupa el escenario es distinto, este “espejo” refleja a un personaje doble cuya dualidad impacta, ya que le presentaba al cantor agustino su propia imagen, la imagen de su mortalidad.

Pero, dentro de esta propuesta de la miniatura funcionando como un espejo hay algo más, un detalle que agrega un sentido extra. Parece que el iluminador lo que propone es un espejo quebrado.

Un espejo roto suma significados a los ya atribuidos iconográficamente a ese objeto y desarrolla otra serie de discursos. Por un lado el juego de las imágenes repetidas o distorsionadas, permitía encontrar seres fantásticos hechos a base de reflejos discontinuos,<sup>61</sup> lo que plantea de otra manera el carácter mágico de la imagen especular como una imagen que permite acceder a otras dimensiones o a otros mundos.<sup>62</sup>

Por otro lado, la imagen discontinua que refleja el espejo roto sugiere una resquebrajadura de la realidad que con cierta violencia, nos habla de la imposibilidad de una imagen clara y nítida de la misma.

Si observamos detenidamente nuestra iluminación, podremos ver que la división entre rostro y calavera no es simétrica, como sí lo es en el caso del “espejo” francés (fig. 12). Me parece muy probable que quien ideó el programa del libro coral, haya sugerido este trazo irregular, a manera de imagen resquebrajada, para presentar una figura mitad humana mitad calavera con mucha mayor fuerza expresiva. Es como si los reflejos enigmáticos que ofrece un espejo roto funcionaran como avales de una figura como el fraile-calavera, para reunir el mundo de los vivos con el de los muertos. De afirmar que la vida humana, tan frágil como la imagen en un espejo, es quebrantada por la muerte. Aunque no puedo dejar de mencionar que esta resquebrajadura en la miniatura es fluida, no geométrica como lo sería con la rotura del espejo, y quizá el iluminador haya realizado un doble juego con ello, sugiriendo también la

---

<sup>61</sup> Sobre los reflejos discontinuos pueden hacerse muchas reflexiones, su capacidad de “desarmar” una imagen resulta muy sugerente. “Con sus ilusiones y espejismos, los juegos con espejos ofrecen inagotables posibilidades de generar imágenes curiosas y deformadas y de familiarizarse con los monstruos...”, Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 228.

<sup>62</sup> “Los fragmentos calidoscópicos del espejo roto le revelan un yo «proteiforme» de infinitas posibilidades. El mundo insólito detrás del espejo se convierte en el prisma de la imaginación y el sueño”, *ibidem*, p. 259.

fluidez de un reflejo en el agua, discontinuo y en cuyo movimiento ondulante se asoma “la realidad”.

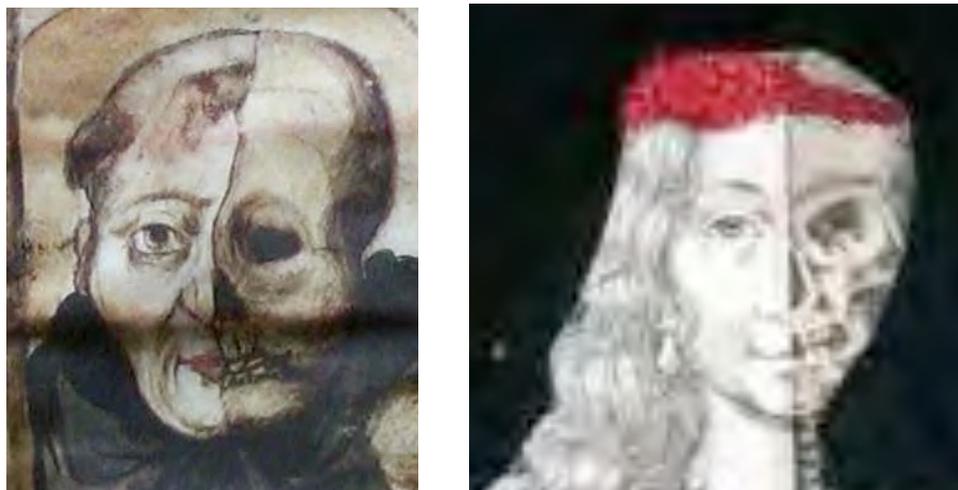


Fig. 12 Detalle de la iluminación del folio 13v del libro de coro de 1713 y detalle de *Le miroir de la vie et de la mort*, siglo XVII, anónimo.

# Retrato

## 3.1 EFIGIE CONSERVADA: EL RETRATO COMO SUPERACIÓN DE LA MUERTE

*Aléjate ya de tu propia sombra, entra dentro de ti mismo; no debes temer ninguna muerte en ti, sino el olvido de que eres inmortal*  
San Agustín, *Soliloquios*

Existe una serie de retratos, de los primeros siglos de nuestra era, encontrados en Egipto (principalmente en la zona de *Al Fayyum*) muy bien conservados hasta nuestros días en distintos museos del mundo. Resultado de una mezcla de la tradición clásica romana y egipcia, son de un naturalismo brillante e incluso desconcertante. Pareciera que al mirar esos rostros de ojos hipnóticos el personaje retratado pudiera mostrarnos algo de su propia esencia humana.

Estas obras romano-egipcias cumplían una función precisa dentro del ámbito funerario: conservaban, para la posteridad el rostro de quienes morían y eran embalsamados según la usanza de la zona (fig. 13).

**Fig. 13** Momia de niño con retrato, ca. 100-120 d.C. Hawara, Egipto. Museo Británico, Londres.



Son retratos que se encuentran colocados sobre bultos mortuorios, preservando la imagen que en vida tuvo quien se convirtió en momia.<sup>63</sup>

Esta función del retrato como depósito de la imagen de alguien que desaparece con la muerte, es quizá el origen y esencia medular del género. Dicen Galiennie y Pierre Francastel en su libro sobre el retrato que una de las motivaciones fundamentales para la existencia del mismo es “la idea de la superación de la muerte”.<sup>64</sup>

Conservar el rostro humano de alguien que al morir se convierte primero en calavera y poco a poco en polvo, tiene connotaciones mágicas, religiosas e incluso históricas y de resguardo de la memoria. Al respecto, Pedro Azara dice que “la función del retrato ha oscilado entre la de simple documento icónico y la del ídolo mágico [...]”.<sup>65</sup>

El retrato, de origen, está ligado a la condición mortal de todo ser humano; se trata de una creación que pretende trascenderlo a través de la imagen pintada. La relación de este género con la muerte es innegable.

Muchos siglos después, ya lejos de los retratos de *Al Fayyum*, en la pintura de retrato aparece la muerte de manera visible. Un ejemplo de esto en el siglo XV es el retrato de Hieronimus Tschekenbürlin. Este temprano díptico, realizado hacia 1487 por el llamado Maestro de Basilea, nos muestra el retrato de un joven que sostiene entre sus manos una flor y como contraparte, en el ala contraria, la imagen de un esqueleto aún con restos de carne que alude a la muerte (fig. 14).

---

<sup>63</sup> Dicen Galiennie y Pierre Francastel: “ha sido necesaria esta conjunción de la tradición funeraria egipcia y del estilo grecorromano, trasplantado sobre un suelo extranjero, para que se desenvuelva, en los comienzos de nuestra era, una forma de retrato no anecdótica que debía dominar esta rama del arte en todas las civilizaciones [...]”, en *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 43.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>65</sup> Pedro Azara, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en occidente*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 19.



Fig. 14 *Retrato de Hieronimus Tschekenbürli*, 1487 ca., Maestro de Basilea.

Museo de las Bellas Artes, Basilea.

En esta obra cabe una reflexión en torno a la fugacidad del amor y de la vida debido al modo en que el esqueleto está dispuesto y el gesto que con sus manos sugiere y que podría interpretarse como femenino. Pero no es eso lo que me interesa resaltar en este caso, sino la manera en que el género del retrato, en esta pintura y otras que veremos, se presta para plasmar una reflexión profunda y en ocasiones inquietante sobre la muerte. En este ejemplo, el retrato del joven Tschekenbürli parece sugerir varias reflexiones de una misma temática. La primera sería la reflexión sobre la muerte de su amada, otra (quizá implícita en la primera) sobre la propia muerte de Tschekenbürli y, una más, relativa a la forma en que la vida se marchita (la flor en su mano alude a ello) y se transforma. Además nada más claro para representar esa transformación de la vida y el cuerpo, que el esqueleto surgiendo de entre la carne que desaparece.

Otro díptico, de 1517, que retrata a un clérigo del gobierno alemán como fiel devoto de la Virgen, sugiere de manera clarísima una reflexión sobre la muerte (fig. 15). Detrás de uno de sus paneles, no visible para el espectador, aparece un cráneo cuya mandíbula está

suelta<sup>66</sup> y sobre el cual se lee una filacteria que cita un texto de San Jerónimo:<sup>67</sup> “Aquel que considera siempre la proximidad de la muerte lo desprecia fácilmente todo”. Como se puede ver, esta pieza de culto privado contiene en un mismo espacio el retrato de un personaje (en este caso Jean Carondelet) y al reverso nos presenta un cráneo que habla de su mortalidad, un retrato de lo que en su condición humana está por venir.



**Fig. 15** *Díptico Carondelet*, 1517, Jan Gossaert.  
**Museo de Louvre, Paris.**

Como lo explica Enrique Valdivieso:

desde el siglo XVI se extiende por Europa “la tipología del retrato *vanitas*, que consiste en colocar una calavera con una frase alusiva al dorso de la efigie del personaje”.<sup>68</sup>

La intención de estos retratos era invitar, tanto al retratado como a quienes lo vieran, a no perderse en la imagen del personaje sin reflexionar al mismo tiempo sobre su naturaleza

<sup>66</sup> La mandíbula suelta era, dentro de la iconografía de *vanitas*, un símbolo de la desintegración total a la que el cuerpo llegaría.

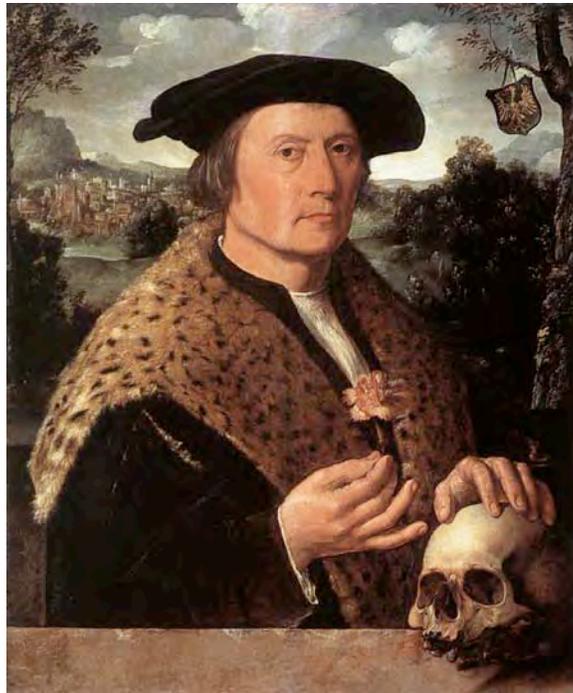
<sup>67</sup> Citado por Valdivieso, *op. cit.*, p. 23.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 24.

finita. En esos casos, la reflexión de la *vanitas* recae directamente en el personaje retratado. Louis Rèau define este género como “retrato macabro”.<sup>69</sup>

La calavera que se pintaba en la parte posterior de estas obras, ocultando una reflexión muy personal y en ocasiones de manera exclusiva para el dueño del cuadro, poco a poco fue tomando un lugar más importante dentro del retrato de *vanitas* hasta aparecer inserta directamente en él, junto al propio retratado. La reflexión deja de tener un tinte secreto u oscuro como sucedía al estar el cráneo “escondido” en el reverso de los cuadros, y ahora se invita a quien vea la pintura a confrontarse con la imagen de la muerte.

Ese es el caso del retrato de Pompeo Occo, banquero y mercader holandés, quien posa su mano izquierda sobre un cráneo, reafirmando en el espectador la conciencia de ser mortal (fig. 16).



**Fig. 16 Retrato de Pompeo Occo, 1531, Dirck Jacobsz.**

**Rijksmuseum, Amsterdam.**

---

<sup>69</sup> “El retrato macabro se presenta generalmente en forma de díptico: el pintor representa sobre las dos hojas, que se repliegan una sobre la otra, en un lado al personaje vivo y en el otro al Muerto”. Louis Rèau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, t. 1, vol. 2 1998, pp. 681-682. Rèau separa al retrato macabro de la naturaleza muerta macabra, a la que el llama específicamente *vanitas*.

Los ejemplos de retratos con esta tipología son muy comunes sobre todo en los Países Bajos. Aunque también los hubo en España de manera más tardía.

Otro ejemplo europeo, peculiar y muy estudiado, es el retrato que Hans Holbein el Joven realizó de una pareja de embajadores (fig. 17) en el siglo XVI. En la pintura, además de los dos personajes y la variedad de objetos que los acompañan y que forman una naturaleza muerta, llama la atención una figura distorsionada que aparece en la pintura y que resulta desconcertante para el espectador. Vista desde cierto ángulo, nos damos cuenta de que se trata de un cráneo, de un tamaño tal, que ocupa una parte importante del registro inferior de la composición.



**Fig. 17** *Los Embajadores*, 1533, Hans Holbein el Joven.  
National Gallery, Londres.

¿Qué querría Holbein decirnos con esta calavera “anamorfótica”,<sup>70</sup> además de demostrarnos sus capacidades técnicas en el arte de la perspectiva?. Pareciera que el pintor intenta decir que es imposible en ese momento (1533) y aún frente a la luz de la ciencia y las artes olvidar que la muerte está presente en cada segundo de la vida humana.<sup>71</sup> O, como lo dice Rodríguez de la Flor, “el artificio anamorfótico se impone como un procedimiento retórico próximo al campo lingüístico de los criptogramas y jeroglíficos, con el objeto de «revelar lo oculto», mostrando así el lado secreto en que todo lo que vive se instala”.<sup>72</sup> Es decir, se trata de una estrategia que permite provocar una reflexión sobre una realidad pretendidamente oculta o ignorada.

Este modo, por medio de la calavera, de reafirmar la conciencia sobre la muerte está presente en la pintura barroca, religiosa y secular. No es de ninguna manera una reflexión exclusiva del género del retrato, pero ha permitido en este ámbito una serie de cavilaciones especialmente directas sobre la finitud de la existencia.

En los ejemplos mostrados se reúnen condiciones y características que nos permiten hablar de piezas insertas en el género del retrato. Galiene y Pierre Francastel dicen que:

“la condición ideal para la existencia del retrato parece residir en la reunión de [...] los rasgos individualizados y la posibilidad de identificar al modelo”<sup>73</sup> así como en la intención, por parte del artista, de realizar expresamente un retrato.

Más adelante, en su mismo texto, cuestionan las limitaciones que implica definir retrato únicamente “como la imagen fiel del modelo” y sugieren la posibilidad de realizar una

---

<sup>70</sup> Es decir “que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según desde donde se la mire”. *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, Real Academia Española, 21 ed., 1992. Sobre estos efectos ópticos en las pinturas Sabine Melchior-Bonnet dice que se trata de lecciones morales que obligan a admitir “que la realidad debe ser interpretada y que aquello que parece correcto es, justamente, lo que es engañoso”, *op. cit.*, p. 250.

<sup>71</sup> “...the reality of the stated moment, the instantaneity, is undermined by the omens of mortality, above all by the added dimension of the distorted skull, which the sitters cannot see, and all their science cannot understand”, David Piper, *The Illustrated History of Art*, Nueva Jersey, Crescent Books, 1994, sobre el cuadro de Holbein p. 157. Melchior-Bonnet realiza una interesante disertación sobre el efecto de la anamorfosis en este cuadro, planteándola como ruptura del espacio reconocido y por consiguiente como un espacio esquizofrénico, *op. cit.*, p. 251.

<sup>72</sup> Rodríguez de la Flor, *op. cit.*, p. 366.

<sup>73</sup> Francastel, *op. cit.*, p. 14.

interpretación subjetiva de la definición, ampliando con esto las posibilidades del género.<sup>74</sup> Y precisamente es dentro de estas posibilidades que quiero proponer la imagen del personaje mitad fraile, mitad calavera del folio 13 vuelto del libro de coro resguardado en la Biblioteca Nacional de México, como un retrato. Ya Silvia Salgado, en su tesis habla de ella como “una especie de retrato”.<sup>75</sup>

### 3.2 IMAGEN QUE NO ENGAÑA: EL RETRATO COMO ENFRENTAMIENTO A LA MUERTE

*No es otra cosa la vida, sino una imagen  
barnizada de la muerte: el más airoso  
talle se arma sobre un esqueleto*

Antonio González de Rosende,

*Vida i virtudes de D. Juan de Palafox y Mendoza*

Para la biografía que Antonio González de Rosende realizó en 1666 sobre el obispo Juan de Palafox, el autor mandó hacer un retrato alegórico que ilustrara la portada de la edición.<sup>76</sup> El retrato fue realizado en dibujo por Francisco Camilo y grabado por Pedro de Villafranca (fig. 18).<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> Dicen los Francastel: “Si uno retiene la definición que considera el retrato como la imagen fiel del modelo, es evidente que habrá que eliminar todas las representaciones humanas a las que se ha atribuido un sentido extrapersonal, es decir, a su gran mayoría. Si retenemos en cambio la fórmula «algunos aspectos» nuestro campo de investigación será entonces mucho más amplio. Y si finalmente agregamos el de la interpretación subjetiva, en este caso el campo se hará ilimitado, es decir, inexplorado”, *ibidem*, p. 15.

<sup>75</sup> “En la primera inicial se observa una especie de retrato de un fraile franciscano, pero que es más bien la imagen de las «vanidades y los desengaños» de lo humano que en sí mismo lleva a la muerte, esto es que la belleza, salud o vida terrena son ilusiones que encubren la mortandad, la calavera que siempre nos acompaña. Ambos, retrato y calavera, son «elementos que alegorizan la vacuidad de todo lo humano»”, Salgado, *op. cit.*, p. 293.

<sup>76</sup> En la misma edición González de Rosende incluyó una descripción e interpretación del retrato, que me pareció de interés por tratarse de la clara explicación de quien ideó este retrato de *vanitas*. Se encuentra transcrita en el Apéndice 1.

<sup>77</sup> El mismo grabador de los emblemas que inspiran varias de las imágenes del libro de coro que estudia el presente trabajo.



**Fig. 18 Retrato del obispo Juan de Palafox, 1665, Pedro de Villafranca.**

**En la edición de 1666 de la biografía que escribió Antonio González de Rosende**

Entre los muchos elementos alegóricos que rodean la efigie de Palafox en ese grabado se encuentran varios que aluden al género de las *vanitas*.<sup>78</sup> Entre ellos un cráneo que junto con una mitra, un sombrero episcopal y una corona ocupan la esquina inferior izquierda de la imagen. Por otro lado, uno de los elementos que más me interesa resaltar: justo sobre el óvalo que enmarca la figura de Palafox (y sobre su cabeza) podemos ver un espejo en el que aparece un cráneo reflejado de manera invertida. Nuevamente, como en las pinturas que he

<sup>78</sup> Ricardo Fernández Gracia, “Alegoría y emblemática en torno al retrato del virrey don Juan de Palafox” en *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Akal, 2000, p. 169.

mostrado, aparece el espejo como vehículo de un conocimiento al que no se accede a simple vista.

Al respecto, el mismo González de Rosende dice que:

el espejo aparece “asentado con las leyes de la perspectiva, en quien se representa una calavera en lugar de su rostro, por ser esta su más continua meditación y también con alusión a los sucesos de sus retratos[...] pues mandó borrar su semblante [...] y pintar sobre él una calavera [...]”.<sup>79</sup>

El biógrafo se refiere a una anécdota en la que Palafox habría pedido a una religiosa que conservaba un retrato suyo que se lo entregara ya que pensaba darle uno de “mayor fidelidad”. Palafox recibió el retrato y mandó pintarlo con rostro y manos de esqueleto, y así fue que se lo envió a la religiosa de vuelta.<sup>80</sup> Rodríguez de la Flor ve esta anécdota como “la intencionalidad última hacia la que el cuadro macabro apunta, jugando y conjugando las ideas de eternidad divina y contingencia humana”,<sup>81</sup> es decir que Palafox llevó al grado último el retrato de *vanitas*, lo llevó al punto en que sobrepuso a su imagen física la imagen de un esqueleto, suponiendo que su retrato es también el retrato de la calavera y por consiguiente el retrato de la muerte.

Abundando un poco más sobre el significado del espejo y la calavera en el retrato de Palafox, González de Rosende glosa dos versos de los salmos de David diciendo que:

la Vida del hombre se llama Imagen, que se desvance con mayor velocidad que las que pinta el sueño, o representa el Vidrio, cuando solamente la Imagen de la Virtud persevera. No es otra cosa la Vida sino una Imagen barnizada de la Muerte: el mas airoso talle se arma sobre un Esqueleto: y la piel mejor colorida de accidentes, y mas

---

<sup>79</sup> González de Rosende citado por Fernández Gracia, *ibidem*, p. 174.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 175.

<sup>81</sup> Rodríguez de la Flor, *op. cit.*, p. 369.

perfectamente dibujada de facciones, es lo que disfraza un asombro, y tiene por cimientto una Calavera.<sup>82</sup>

Y, ¿acaso no es ésta la imagen que nos presenta la iluminación de la inicial R del libro de coro?, ¿el retrato de un fraile y a la vez una muestra de su realidad más cruda?, ¿la muestra de un disfraz que tiene “por cimientto una calavera”?

Con este recorrido he pretendido establecer una serie de relaciones entre el retrato y la iluminación del libro de coro. Además de plantear a la miniatura de este personaje mitad hombre mitad esqueleto como nacida dentro del género del retrato, veo otras posibilidades para plantearla como tal y enriquecen su discurso.

1. Se trata del retrato *sui generis* de un monje agustino.
2. Se trata de un retrato doble; el del fraile en su forma humana (viva) y por otro lado él mismo en la forma en que queda al morir. Vida y muerte fundidas en una misma figura.
3. Se trata de un retrato de la muerte. De la muerte del fraile.
4. Es el retrato de fray Antonio Gutiérrez y además se trata del retrato de un imposible en la realidad humana, ya que nos permite ver exterior e interior del personaje en una sola imagen.

En el primer punto que se enlazará con el último, como se verá más adelante, lo que me interesa resaltar, es el modo en el que cualquier miembro de una congregación como la de los agustinos, podía encontrarse retratado en esta iluminación, identificarse en ella. Para esto, el sentido de comunidad permite que una imagen “tipo” pueda servir a varios de sus miembros para reconocerse. No me queda duda de que el religioso que observamos en la iluminación representa a todos los agustinos y se convierte en un retrato de cada uno de ellos. Es por ello que me atrevo a hablar de esta iluminación como un retrato, en el que no sólo un

---

<sup>82</sup> González de Rosende en la descripción que hace del retrato de Palafox en: Antonio González de Rosende, *Vida i virtudes de D. Juan de Palafox y Mendoza*, Madrid, Julián de Paredes, 1666.

individuo se reconoce. Según Rogelio Ruiz Gomar, una de las características del retrato novohispano es la evocación de ciertos aspectos del retratado, que permiten, sobretodo, reconocerlo como parte de un grupo.<sup>83</sup> El hábito, en este caso, funcionaría como el “rasgo individualizado” del que hablan los Francastel. Es decir, el hábito, en el sentido de lo dicho por Ruiz Gomar, es el elemento que permite a varios individuos de un mismo grupo, en este caso los agustinos, reconocerse en el personaje de la miniatura y por lo tanto permitirnos hablar de ella como un retrato.



Fig. 19 Emblema 88 del libro segundo de los *Emblemas Morales*, 1610, Sebastián Covarrubias Horozco.

En cuanto al segundo punto, la cualidad dual del “retrato”, podemos comenzar reflexionando sobre “el doble” en que se convierte la imagen pictórica. Dice Pedro Azara, en

<sup>83</sup> Dice Ruiz Gomar: “En la mayoría de los retratos novohispanos sentimos que no estamos ante la exacta imagen de un ser humano en particular, sino frente a la evocación de ciertos aspectos de su persona. En múltiples casos se perciben a un tiempo la preocupación por retener la imagen más o menos fiel y el deseo de conservar el recuerdo de la persona, enmarcada en las circunstancias que la caracterizaron y que nos permiten reconocerla como parte de un grupo, una clase social, una corporación”. Rogelio Ruiz Gomar “La pintura de retrato en la Nueva España” en *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Puebla, Museo Poblano de Arte Virreinal, 2000, p. 20.

sus reflexiones sobre el género del retrato, que las imágenes “siempre han sido un doble (que duplica o acrecienta la presencia del modelo), un receptáculo del alma del retratado”.

Pero, además de poder funcionar como un doble en su calidad de imagen y de “retrato” la imagen del fraile en el oficio de difuntos es literalmente un doble en sí misma, una dualidad.

En la pintura de *vanitas* los rostros duales no son muy comunes. Los ejemplos de los que tengo conocimiento están ligados a iconografía femenina y a la de María Magdalena y por lo tanto a temas relativos a la fugacidad de la belleza y de los bienes materiales. En el segundo libro de sus *Emblemas Morales* (1610), Sebastián Covarrubias Horozco presenta este tópico en el emblema 88 (fig. 19). El rostro de una mujer y el de una calavera, uno a espaldas del otro, se unen en una sola figura incapaces de conocerse el uno al otro. Dice el emblema:

Si la más acabada, en hermosura,  
En discreción, en gala, y gentileza,  
Ver pudiese, al espejo la figura,  
En que ha de convertirse su belleza:  
Tendría menos brío y más mesura,  
Más humildad, y menos altiveza,  
Ojos modestos, lengua refrenada,  
Pecho sencillo, y alma reformada.<sup>84</sup>

En la iluminación del oficio de difuntos de la que me ocupó el planteamiento no es diferente; no está basado en reflexiones sobre la belleza sino en lo relativo a la finitud de la vida y en la forma a la que, inevitablemente, llegará todo ser humano. La dualidad de la presencia de vida y muerte en esta imagen resulta fascinante ya que les muestra a los monjes agustinos, a partir de su propio retrato, la imagen de su muerte. Es como si a este personaje le hubieran arrancado la mitad de la piel del rostro (la línea irregular que lo divide bien puede permitirnos esa percepción) y con ello se nos mostrara su parte interna y descarnada.

---

<sup>84</sup> Sebastián Covarrubias Horozco, *Emblemas Morales*, Madrid, Luis Sánchez impresor, 1610.

Me parece que podríamos incluir a esta imagen dentro de la estética a la que Rodríguez de la Flor define como de “dos visos”, en la cual, según el pensador, la plástica barroca insinúa un doble régimen de realidad “en cuanto que vida y muerte están entrelazadas [...] mediante la cual lo vivo simboliza lo muerto”.<sup>85</sup> Precisamente, el ente dual de la miniatura reúne a la vida y a la muerte en una sola figura, haciendo referencia la una a la otra.

Como tercer punto, en este planteamiento de la iluminación del folio 13v como retrato, quiero sugerir que se trata de un retrato de la muerte. No de la muerte mostrada como un personaje, sino de la muerte como un proceso, definida como terminación de la vida y transición a un estado diferente de existencia. La imagen que acompaña la inicial R habla de eso, de dos estados de existencia opuestos entre sí: el de la persona viva y el de su calavera. A pesar de conjuntar estos dos estadios la imagen del “religioso dual” no tiene nada que ver con las figuras *transi* que muestran el proceso de descomposición de un cuerpo muerto y que abundan en los siglos XVII y XVIII; ni tampoco con los retratos coloniales de personajes religiosos muertos, en donde el retratado aparece ya sin vida. No hay un hombre muerto en la imagen, ni tampoco aparece la muerte como un personaje, más bien lo hace como un estado físico.<sup>86</sup> Dice Rodríguez de la Flor que:

el espíritu de duelo y pérdida de la época [refiriéndose al siglo XVII], encuentra su mejor reflejo en los retratos “en donde la representación construida del sujeto (en tanto expresión de la firmeza de un yo cristiano) se entrega, al motivo de una irreparable transitoriedad.”<sup>87</sup>

Es decir, el sujeto del retrato es un mero pretexto para hablar de la finitud, su figura se convierte, desde mi punto de vista, en la figura de la muerte como sucede en este caso.

---

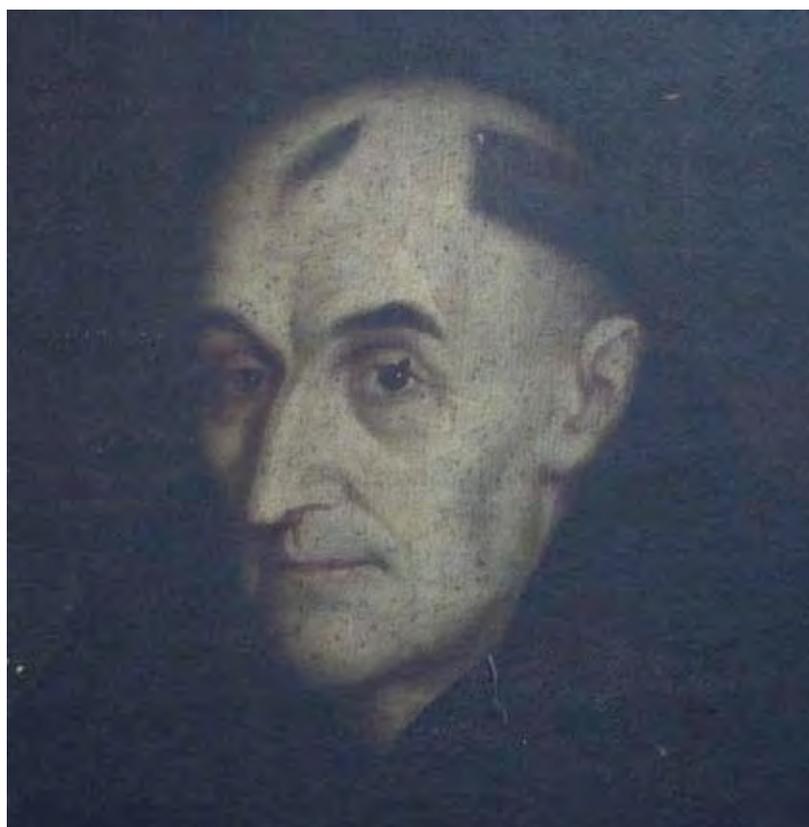
<sup>85</sup> Rodríguez de la Flor, *op. cit.*, p. 364.

<sup>86</sup> Jan Bialostocki dice refiriéndose a la *Danza de la muerte* de Holbein que “[...] la personificación de la muerte como poder destructor [...] no fue ninguna imagen del hombre muerto, no fue ningún cadáver, sino el esqueleto”. “Arte y vanitas” en *Estilo e iconografía*, *op. cit.*, p. 191

<sup>87</sup> Rodríguez de la Flor, *op. cit.*, p. 362.

Como último punto propongo a la miniatura como el retrato de fray Antonio Gutiérrez, quien encargó el libro. Como veremos, el retrato del fraile, que está actualmente en Museo de Historia, y la iluminación comparten una serie de rasgos que me llevan a suponer que Antonio Gutiérrez pidió al iluminador que lo incluyera de alguna manera en el libro (fig. 20).

Cómo mencioné anteriormente, Antonio Gutiérrez vivió una situación de enfermedad y encierro a partir de 1709 y hasta su muerte en 1715. Las pocas noticias de su vida nos indican que durante este periodo oficiaba misa en la capilla de la enfermería y por lo tanto sus actividades se encontraban totalmente restringidas debido a su salud. No me parece descabellado pensar que un personaje de importancia, como lo fue fray Antonio hubiera tenido la capacidad de encomendar la inclusión de su efigie, casi a manera de donante, en una obra que él mismo solicitó.



**Fig. 20** Detalle del rostro. Retrato de Fray Antonio Gutiérrez, siglo XVIII, Anónimo. Bodega del Museo Nacional de Historia. Fotografía: Fernanda Salazar.

Lo interesante es que se le incluyó en el “discurso” de la iluminación del libro, casi de manera anónima y reafirmando su creencia en la vanidad de lo terrenal, al mostrarse mitad calavera. Pareciera ésta, una actitud similar a la que relata la anécdota del retrato-calavera del obispo Palafox.

Si efectivamente la miniatura del folio 13v es el retrato de fray Antonio Gutiérrez, tenemos frente a nuestros ojos a un religioso comprometido de manera total con sus creencias e inmerso de manera real en las reflexiones sobre lo transitorio de la vida humana. El fraile, además de hacerlo por medio de la encomienda de este libro, quiso dejar de manera contundente un ejemplo de vida, a través de su muerte.



**Fig. 21** Detalle del rostro. Retrato de Fray Antonio Gutiérrez. Detalle de la iluminación del folio 13v del libro de coro de 1713.

Observando a detalle el rostro en la miniatura y el de fray Antonio Gutiérrez en su retrato podemos encontrar rasgos en común (fig. 21). Por un lado los ojos del fraile, de cuencas muy marcadas, son muy similares al de la miniatura en la profundidad del párpado y sus sombras, así como en el abultamiento que se hace en la ojera. Las cejas en ambos están perfectamente delineadas y ayudan a resaltar la estructura ósea, que en el caso de este

personaje es muy evidente (fig. 22). En la iluminación podemos adivinar una nariz aguileña y en el retrato de fray Antonio es evidente (mucho gracias a la postura de semiperfil del rostro) que la tiene. La marca del pómulo en la mejilla de ambos es innegable ya que se trata de un rostro de facciones angulosas. Finalmente, uno de los rasgos más importantes son las arrugas en la comisura de los labios, así como la que viene de la fosa nasal y marca la zona de la boca. Aunque en la iluminación estas arrugas son muy marcadas, en el retrato del fraile se adivinan perfectamente.



**Fig. 22** Detalle de la mirada. Retrato de Fray Antonio Gutiérrez, siglo XVIII, Anónimo. Bodega del Museo Nacional de Historia. Fotografía: Fernanda Salazar.

¿Habrà pedido fray Antonio Gutiérrez ser incluido de manera casi oculta en el Oficio de Difuntos de 1713?. Por lo pronto, y a merced de encontrar algùn dato que lo confirme, me parece que esta propuesta de la miniatura como retrato de Gutiérrez además de hermosa por todo lo que implica, es muy factible.

Retomando el discurso en torno al retrato quiero cerrarlo diciendo que la iluminación del folio 13v es un retrato en condición de imposible, el de un personaje que jamás podríamos ver en la realidad o mejor dicho el retrato de un sujeto construido o deconstruido

en el mejor de los casos.<sup>88</sup> Pero, ¿deja por ello de ser un retrato?. El iluminador no pretendió mostrarnos únicamente la forma física superficial de este religioso, sino que quiso ir un poco más allá y mostrarnos algo más revelando con esta imagen una efigie común a todo el género humano: la calavera.<sup>89</sup> Y en este sentido se relaciona con la intencionalidad de los retratos alemanes, flamencos y holandeses -manieristas y barrocos-, principalmente, en los que

la belleza era un velo que recubría la miseria y la mortandad humanas que debían ser desveladas por el retrato [...] mostraba lo que los seres humanos, en la plenitud de sus facultades, no querían ver [...] un espejo duro e inmisericorde que desengañaba a los hombres.<sup>90</sup>

Para Azara el retrato flamenco es “una pintura de interiores físicos y mentales”,<sup>91</sup> y ¿no es acaso la miniatura del folio 13v, jugando un poco con los términos, también una pintura de interiores “físicos y mentales”?<sup>92</sup> Es importante mencionar que el retrato de *vanitas* no es tan frecuente en el arte español como lo fue en el norte de Europa y por lo tanto, una obra como ésta, a pesar de su origen novohispano, tiene una gran influencia sobretodo de la tradición flamenca y germana<sup>93</sup> aún y cuando la pintura de *vanitas* tiene ejemplos ibéricos de gran calidad.

Las inquietudes platónicas sobre el conocimiento al que se puede acceder a través de las imágenes, de las que hablamos brevemente en el capítulo anterior, han permeado el género de las *vanitas* y también en la iluminación del folio 13 vuelto. En este sentido,

---

<sup>88</sup> Sobre esta idea de *deconstrucción* en la visión barroca de la vida, Rodríguez de la Flor dice que se trata de “una época ciertamente que se postula deconstructiva, abiertamente determinada a alcanzar posiciones de trascendencia, desde las cuales se pueda acceder a una metacrítica del sentido y alcance de los actos cognitivos, convergiendo de modo estratégico hacia una cultura del afrontamiento con la muerte, bajo la forma sumamente persuasiva de una develación trágica, de un «desengaño»[...]”. “La sombra del *Eclesiastés* es alargada. «Vanitas» y deconstrucción de la idea de mundo en la emblemática española hacia 1580” en *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Akal, 2000, p. 345.

<sup>89</sup> Diéguez Rodríguez, *op. cit.*, p. 277.

<sup>90</sup> Azara, *El ojo...*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>92</sup> Jugando un poco con la acepción de interior, me parece que es una metáfora pertinente.

<sup>93</sup> Valdivieso, *op. cit.*, p. 128.

Rodríguez de la Flor dice sobre el retrato barroco español, que tiene un fondo platónico y que se inscribe en un juego de apariencia/realidad<sup>94</sup>, es decir que permite acceder a diversos niveles de conocimiento. La razón de presentar un personaje como el religioso de rostro dual, me parece, obedece a una intención genuina de mostrar al ser humano desde su más pura realidad, sin un disfraz, a pesar de que la imagen resulte una mera ilusión. Quizá es por ello que se trata de una figura compleja que conmueve y que invita a la introspección.

### 3.3 OJOS HIPNÓTICOS: EL RETRATO COMO VEHÍCULO DE LA REFLEXIÓN

*Un retrato cristiano es una pintura que mira,  
y que mira como el espectador la mira y se  
mira en los ojos espejados del retrato*

Pedro Azara, *El ojo y la sombra*

Existen otras características en la miniatura de las que me interesa hablar. Por un lado la disposición de la figura dentro de la composición de la iluminación y por otro lado la manufactura del rostro.

En los retratos flamencos podemos ver a los personajes retratados de busto, en una atmósfera estrecha, llenando con la figura toda la superficie de la tabla,<sup>95</sup> incluso sobre un fondo plano. Lo mismo sucede con nuestra imagen.

La figura del fraile se reviste de importancia al estar enmarcada por la letra R formada por medio de huesos engarzados entre sí (fig. 23). Esta “ventana” que se forma dota al personaje de una relevancia especial, más aún cuando nos mira de frente y su rostro es la parte más destacada de la composición. La imagen pareciera proyectarse, desde el fondo, gracias a ese “marco óseo” que a la vez le da profundidad.<sup>96</sup> Sumado a esto el fondo plano

---

<sup>94</sup> Rodríguez de la Flor, *Era melancólica*, p. 364.

<sup>95</sup> Azara, *El ojo...*, *op. cit.*, p. 89

<sup>96</sup> Se trata de una característica propia del género de la iluminación, en el que el fondo y el encuadre jugaban un papel muy importante. Según Elisa Ruiz García “la introducción de estos dos atributos complementarios

subraya la condición de atemporalidad de la imagen y la sitúa en un tiempo y espacios ajenos al del espectador. Eso en cuanto a la composición general de la miniatura.



**Fig. 23** Miniatura del folio 13v del libro de coro de 1713. Fondo Reservado de la BNM. Fotografía: cortesía de Silvia Salgado Ruelas.

Por otro lado, la disposición de frente del personaje, establece una relación directa e incluso de confrontación con el espectador. La imagen está hablándole directamente y es

---

reforzaba el aspecto icónico y creaba un efecto óptico de aislamiento respecto de los signos gráficos”, *op. cit.*, p. 283. Justo como sucede con nuestra imagen.

ineludible. Ésta idea de confrontación motivada por el cráneo dispuesto de frente sucede de manera similar con el emblema 100 de las *Empresas Morales* de Juan de Borja, que está acompañado con el lema *Homine te esse cogita* (Acuérdate, que eres hombre) (fig. 24).<sup>97</sup>

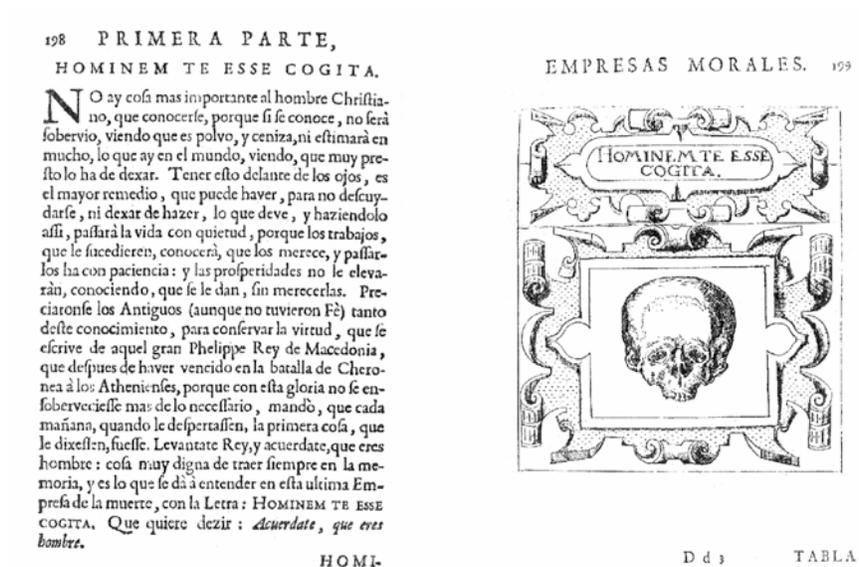


Fig. 24 Emblema 100 del libro *Empresas Morales*, 1680, Juan de Borja.

Regresando a la miniatura, podemos observar claramente que la mirada del fraile es especialmente inquietante. La combinación de un solo ojo y la orbita de la calavera provocan una gran intensidad en el personaje.

Desde mi punto de vista es esa mirada la parte más importante de la iluminación y la que más conmueve.

<sup>97</sup> Sobre este emblema en particular, Rodríguez de la Flor realiza un análisis muy detallado en su artículo *La sombra del Eclesiastés...*. En él, confronta el lema del emblema con la idea cartesiana del *cogito ergo sum*, estableciendo con esto una proyección de la mentalidad barroca hispana. Dice: “esa llamada imperativa que el lema realiza, por lo demás proveniente enteramente de los tratados de la oración mental, que desdoblan dramáticamente la voz para internalizar el tono de una severa llamada a la *attritio*, juega enteramente con el sentido final cualquiera que le queramos atribuir al libro...”, *La sombra del Eclesiastés...*, *op. cit.*, p. 341.



**Fig. 25** Detalle de miradas. Detalle de retrato de mujer para momia, 150 d.C. ca., Fag el-Gamus, Fayyum, Egipto. Museo de Brooklyn, Nueva York. Detalle de retrato de mujer para momia, 75-100 d.C., Egipto. Museo J. Paul Getty, Los Angeles. Detalle de retrato de mujer para momia, 100-120 d.C. Hawara, Fayyum, Egipto. Museo Británico, Londres. Detalle de la iluminación del folio 13v del libro de coro de 1713.

Esta mirada tiene un efecto en el espectador muy similar a la mirada de los retratos de *Al Fayyum*. Y me permito la libertad de relacionarlas porque me parece que las miradas en algunos de ellos tienen una naturalidad y una fuerza muy semejantes a la que el religioso de rostro doble proyecta (fig. 25). Se trata en los dos casos de miradas que atrapan, que parecieran querer decirnos algo.

La mirada del fraile es viva, cuestionadora. Sobre la mirada en estos retratos Pedro Azara, dice que

los retratos (casi siempre funerarios) de la antigüedad tardía, como los hermosos y hieráticos bustos de Palmira, tienen unos ojos desmesurados. Su mirada hipnótica nos invita a dejar el mundo y prepararnos confiadamente, para el último viaje.<sup>98</sup>

Los retratos funerarios egipcios y nuestra iluminación comparten, por medio de la mirada de sus personajes, un mismo tema: la reflexión sobre la muerte desatada a partir de la belleza y los enigmas de la vida.

De un naturalismo excepcional, los retratos de *Al Fayyum* nos permiten adivinar un poco sobre la personalidad del retratado e incluso identificarnos con él. Da la impresión que transmiten la calma de quien se sabe mortal y enfrenta su destino; “parecían mirar limpia y serenamente a la muerte [...] las figuras abrían bien los ojos, sin miedo a enfrentar al más allá”.<sup>99</sup>

Pareciera, que el fraile representado en el oficio de difuntos tuviera una relación clara, en cuanto a sus propiedades como imagen, con esa tradición siglos anterior. Es importante recalcar que, desde mi punto de vista, la iluminación responde a las características que dieron origen a al género del retrato y se relaciona de manera sustancial con esas primeras intenciones. Los ojos de él, al igual que los de los retratos funerarios egipcios, están enmarcados por cejas perfectamente delineadas. Las sombras en el párpado y en la parte inferior del ojo les dan profundidad y dramatismo logrados por medio de pequeños pincelazos. Sus pupilas hablan de vida.

---

<sup>98</sup> Azara, *El ojo...*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>99</sup> Azara, *ibidem*, p. 60.



**Fig. 26** Detalle de la iluminación del folio 13v del libro de coro de 1713. Fondo Reservado de la BNM

La mirada y el gesto del fraile parecen tener una mueca retadora, que sin llegar nunca a ser agresiva, sí resulta inquietante. Las arrugas que aparecen en la comisura de la boca logran un cierto rictus, de ninguna manera indiferente, en el personaje (fig. 26) y que como ya vimos comparte con el retrato de fray Antonio Gutiérrez.

Es destacable el trabajo del miniaturista en esta iluminación, frente al resto de las que aparecen en el libro de coro. La manufactura del rostro, como hemos visto, es magnífica. Con trazos muy delicados, logró darle a la imagen un realismo que no se encuentra en ninguna otra imagen dentro del libro.



**Fig. 27** Miniatura del folio 90v del libro de coro de 1713. Fondo Reservado de la BNM. Fotografía: cortesía de Silvia Salgado Ruelas.

El resto de las iluminaciones con figura humana (únicamente cuatro), no permiten por su composición y su estado de conservación –en algunos casos- un acercamiento real a los rostros. Por ejemplo, la iluminación del folio 90 vuelto, con dos frailes cavando un pozo para un enterramiento, sólo nos deja ver el rostro estereotipado y sin expresión real de uno de ellos (fig. 27).

Para cerrar las ideas en torno a la propuesta de la miniatura como un retrato me interesa señalar, siguiendo a Rodríguez de la Flor,<sup>100</sup> que la imagen es en realidad una radicalización de la efigie humana (y en este caso la de un religioso agustino). Es decir, que la forma se llevó hasta la esencia medular (que en este caso sería la calavera) y con ello permitió plantear múltiples lecturas simbólicas.

Se trata, entonces, de un retrato que proyecta todas las preocupaciones en torno a la vanidad, a la finitud y a las consideraciones sobre la imagen propias del barroco. Esas consideraciones que invitan a no dejarse engañar por lo que el ojo ve a primera vista, sino a

---

<sup>100</sup> Sobre una supuesta “radicalización” de lo que él llama, como síntoma de la época, “escepticismo cristiano” dice que una muestra es “el hecho mismo de esa brutal reducción que por entonces se realiza de toda la encarnadura humana a su definitiva imagen en la forma de una calavera...”, Rodríguez de la Flor, *La sombra del Eclesiastés...*, *op. cit.*, p. 343.

tratar de ir más allá de la simple apariencia. Sor Juana Inés de la Cruz,<sup>101</sup> en un soneto de su *Inundación Castálida*, de 1689, es decir veinticuatro años antes de la realización del libro de coro, plantea claramente estas inquietudes, y lo hace justamente respecto a su retrato:

Este, que ves, engaño colorido,  
que, del arte ostentando los primores,  
con falsos silogismos de colores  
es cauteloso engaño del sentido:  
Este; en quien la lisonja ha pretendido  
escusar de los años los horrores  
y, venciendo del tiempo los rigores,  
triunfar de la vejez, y del olvido:  
Es un vano artificio del cuidado;  
es una flor al viento delicada;  
es un resguardo inútil para el Hado;  
Es una necia diligencia errada;  
es un afán caduco; y bien mirado,  
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.<sup>102</sup>

Podríamos decir, que la miniatura del folio 13v es en realidad un retrato deconstruido del fraile agustino Antonio Gutiérrez.

---

<sup>101</sup> Ya Silvia Salgado, en su tesis doctoral, había reportado al libro coral como ligado a la producción literaria de Sor Juana y específicamente a este soneto.

<sup>102</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación Castálida*, México, SHCP, facsimile de la edición de 1689, 1962, p. 3.

## 4.1 BUSCANDO LA LUZ: LA MINIATURA COMO VEHÍCULO PARA LA MEDITACIÓN

*De qué duración presumes,  
luz, si entre sagradas ruinas  
si no ardes, no iluminas,  
y si ardes te consumes*

Pedro Rodríguez de Montforte, *Descripción de las honras...*

A lo largo del texto he estado usando indistintamente las palabras miniatura e iluminación para referirme al objeto de estudio de este trabajo. Ahora quisiera hablar un poco sobre estos términos. Mientras la palabra miniatura se deriva del verbo miniar<sup>103</sup> que a su vez proviene del término *minium*,<sup>104</sup> existe cierta controversia en cuanto al origen de la palabra iluminación. Por un lado se dice que deriva directamente de la palabra *alumen*<sup>105</sup> y *alluminare*, haciendo una clara alusión, al igual que el minio, a un elemento utilizado para la manufactura de un manuscrito. Mientras que por otro lado se plantea un origen “metafórico” del término,<sup>106</sup> relacionándolo con *lumen* (luz).<sup>107</sup>

Iluminación también es, bajo la definición del diccionario de la Real Academia Española, un “esclarecimiento religioso interior místico”, es decir un entendimiento

---

<sup>103</sup> Que quiere decir pintar o ilustrar con miniaturas, según el Diccionario de la Real Academia. Por otro lado, “la forma verbal miniar y su adjetivo miniado son dos términos empleados por la historia del arte y la codicología, para referirse a los códices iluminados u ornamentados a mano”, Salgado, *op. cit.*, p. 234.

<sup>104</sup> Pigmento de óxido de plomo de color rojo anaranjado que se empleaba en los manuscritos.

<sup>105</sup> Sulfato doble de alúmina y potasa, que se encuentra en varias rocas y tierra y tiene diversos empleos tanto químicos como medicinales, *Diccionario de la Lengua Española*, *op. cit.*

<sup>106</sup> Así “la página ennegrecida por la escritura recibía una «iluminación» gracias al esplendor que le deparaba la policromía y los dorados propios de esa técnica [...]”, Ruiz García, *op. cit.*, p. 272

<sup>107</sup> Tanto Elisa Ruiz García como Silvia Salgado mencionan esta “controversia” sobre el origen del término.

profundo y propio de verdades trascendentes. San Agustín utiliza la palabra “visión” como un sinónimo de “iluminación”:

[...] la visión es un acto intelectual que se verifica en el alma como resultado de la unión del entendimiento y del objeto conocido, lo mismo que para la visión ocular concurren el sentido y el objeto visible, y ninguno de ellos se puede eliminar, so pena de anularla.<sup>108</sup>

Y precisamente es ese “esclarecimiento”, esa visión, la que parece buscar el hombre del mundo barroco a través de diversos medios, entre ellos la meditación.

La meditación, como una forma de acceder al conocimiento de Dios y de desprenderse del mundo, fue guiada en el mundo católico, principalmente por los *Ejercicios Espirituales* que publicó San Ignacio de Loyola en 1548.<sup>109</sup> En la Nueva España la mayoría de los conventos (fueran agustinos, franciscanos, dominicos o de cualquier otra orden) tenían en su biblioteca un ejemplar de este libro. Las ideas de San Ignacio sobre la necesidad de desprenderse de las “vanidades” del mundo para realizar una reflexión real sobre la propia existencia, permearon toda una época.

Pero los agustinos tienen además, en su fundador, una guía para las reflexiones profundas sobre la existencia. San Agustín reflexiona constantemente en sus escritos sobre la finitud de la vida humana y la inmortalidad del alma. Los *Soliloquios* son un ejemplo clarísimo de meditación, ya que en esta obra el obispo de Hipona nos presenta un diálogo interno: Agustín y su razón dialogan como si de dos entidades diferentes se tratara. El santo constantemente refiere en sus textos de la necesidad de apartarse del mundo para comprender las verdades de la existencia. Así lo escribe en otro de ellos:

---

<sup>108</sup> San Agustín, *Soliloquios*, cap. VI, 13.

<sup>109</sup> La primera edición de sus *Ejercicios Espirituales* es de 1548.

[...] el hombre se desconoce a sí mismo. Para conocerse necesita estar muy avezado a separarse de la vida de los sentidos y a replegarse en sí y vivir en contacto consigo mismo.<sup>110</sup>

Esta inquietud espiritual podemos verla plasmada en las producciones culturales del barroco. En un mundo que se cuestiona continuamente, las imágenes también son sometidas a una especie de análisis sobre su función. Según Rodríguez de la Flor hay un cierto posicionamiento producto de la Contrarreforma que

tiene por primera exigencia el abrir una reflexión sobre la estructura y sentido verdadero de la imagen y los límites de la apariencia, y, por tanto, también de la verdadera entidad y estatuto del mundo a que estas imágenes refieren constantemente.<sup>111</sup>

Es decir, la imagen cuestiona su función y a la vez cuestiona al mundo que la produce. Parece buscar respuestas, o por lo menos provocar su búsqueda.

Con todo esto en mente y jugando un poco con los términos, quiero hablar de la miniatura del folio 13 vuelto, como una “iluminación que busca iluminar”, que invita a una reflexión, a un “movimiento del alma”.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> San Agustín, *El Orden*, [en línea]:

<<http://www.sant-agostino.it/spagnolo/ordine/index2.htm>> [consulta: 9 de noviembre de 2008], Libro Primero, cap. I, 3.

<sup>111</sup> Rodríguez de la Flor, *Era Melancólica*, *op. cit.*, p. 367.

<sup>112</sup> Sobre las imágenes y los cuestionamientos alrededor de ellas Rodríguez de la Flor dice que: “la imagen devela así abiertamente sus fundamentos «sicagógicos», es decir su pretensión de conducir un «movimiento del alma». El que éste movimiento conduzca en realidad hacia una posición escéptica y desengañada respecto a un mundo ilusorio, eso es lo propio del barroco”, *ibidem*, p. 369. La miniatura del folio 13v no hace una alusión a la muerte como el paso a la vida eterna, sino que muestra de manera cruda lo único que en realidad podemos saber: que la vida se acaba y nos convertiremos en un simple esqueleto.

## 4.2 ORACIÓN NOCTURNA: LA MINIATURA INSERTA EN EL OFICIO DE DIFUNTOS

*Al rey para quien todo vive:*

*Venid, adorémosle*

Invitatorio del Oficio de Difuntos

El Oficio Divino<sup>113</sup> y la misa, son los dos actos litúrgicos más importantes de la Iglesia Católica.<sup>114</sup> Por medio del oficio se sacralizaban todas las horas del día cumpliendo con ello el ciclo diario de alabanzas a Dios.<sup>115</sup> Era una parte del quehacer diario de las órdenes monacales quienes seguían, en su mayor parte, la regla prescrita por Benito de Nursia o San Benito en el siglo VI.<sup>116</sup>

Las horas del oficio están divididas en maitines,<sup>117</sup> laudes (las tres de la mañana), prima (primera hora después de que sale el sol, aproximadamente las seis de la mañana), tercia (tercera hora después de salir el sol o las 9), sexta (las doce), nona (las 15), vísperas (las

---

<sup>113</sup> El Oficio Divino es un compendio de textos y cantos que se desarrolló como respuesta a la necesidad de muchos fieles católicos de “consagrar su alma a Dios y estar en perpetua alabanza y unión con Él [...] lo importante era la «común unión» -comunión- con Dios y con los hermanos a través de las lecturas, los cantos y las oraciones prescritas para cada momento del día”. Juan Carlos Asensio, *El canto gregoriano*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 141.

<sup>114</sup> El complejo ritual de la liturgia católica ha hecho uso del canto y la música como una vía para llegar al corazón de sus fieles. La unión de música y palabra, como dice Juan Carlos Asensio, cumple una doble función “una que podemos calificar como práctica, esto es, al cantar la voz se eleva el registro normal y con ello los oyentes pueden oír e identificar mejor el mensaje. La segunda es más espiritual: el revestimiento musical de los textos sacros los sitúa dentro del plano de venerabilidad que les corresponde, ya que suelen proceder de los libros sagrados y, en el caso de la liturgia católica, muchas veces son palabras puestas en la boca de Dios”, *ibidem*, p. 139.

<sup>115</sup> “Misa y oficio son «la vida diaria» de la Iglesia, que se va repitiendo a lo largo de una unidad más amplia que se reitera, a su vez, cíclicamente cada siete días, comenzando a contar desde el domingo, primer día de la semana [...] propiamente es la tarde del sábado la que anuncia la llegada del primer día de la nueva semana con la celebración de sus primeras vísperas”. *Ibidem*, p. 143.

<sup>116</sup> Sobre la regla y su modo de distribuir el oficio divino dice Asensio que: “su condición de equilibrio entre el trabajo y la oración hacía que el reparto de esta última a lo largo del día y de la noche no resultase con una carga demasiado grande para impedir un desarrollo intelectual y «laboral» de los monjes”. *Ibidem*, p. 141.

<sup>117</sup> Los maitines se realizaban a media noche o en la madrugada y estaban integrados generalmente por un invitatorio y tres nocturnos (compuesto cada uno de antifonas, salmos y lecciones).

18) y completas (a las 21 horas).<sup>118</sup> Para cada una de estas horas canónicas, como también se les llama, había una serie de rezos y prácticas específicas.

El libro de coro que nos ocupa reproduce un oficio de difuntos y una misa.<sup>119</sup> La iluminación del fraile de medio rostro cadavérico, está inserta justo en la parte en la que se cantan los maitines del oficio de difuntos y corresponde al invitatorio.<sup>120</sup>

Si tratamos de imaginar el momento en que los religiosos del coro agustino cantaban los textos de este oficio, en medio de la noche e iluminados con luz de velas en la oscuridad de una iglesia, podríamos quizá acercarnos un poco a las emociones sobrecogedoras de un



**Fig. 28** Miniatura del folio 101v del libro de coro de 1713. Fondo Reservado de la BNM. Fotografía: cortesía de Silvia Salgado Ruelas.

---

<sup>118</sup> Para una explicación clara y detallada de la liturgia de las horas ver el capítulo dedicado al canto gregoriano en España, de Ismael Fernández de la Cuesta en *Historia de la música española, Desde los orígenes hasta el «ars nova»*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

<sup>119</sup> Para la transcripción del extracto del oficio de difuntos en que está inserta la miniatura del fraile ver el Apéndice 2.

<sup>120</sup> “Dentro del oficio de difuntos, la sección más extensa es la de maitines, cuya interpretación comenzaba en México de madrugada. Una vez que el maestro de ceremonias tocaba la campanilla, el oficio comenzaba directamente con el invitatorio” en Javier Marín López, *El oficio de difuntos en la catedral de México ca. 1700* [en línea] en la página del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza 2007:

<[http://www.festivalubedaybaeza.org/conciertos.sw?p\\_actual=5&edicion=17](http://www.festivalubedaybaeza.org/conciertos.sw?p_actual=5&edicion=17)> [consulta: 7 de diciembre de 2007].

momento así.<sup>121</sup> Emociones que seguramente se exacerbaban más tratándose de un oficio de difuntos cuyos cantos y rezos van encaminados a la súplica por la eterna gloria del alma de un muerto (fig. 28).

De manera probable, en esa atmósfera cargada de emociones y en medio de las sombras provocadas por la luz tintineante de las velas, alguno de los coristas reparó –en el breve tiempo en que el folio 13v del libro se mantuvo a su vista- en esta iluminación.

El aparato que conformaba la celebración de difuntos iba encaminado a provocar una meditación profunda sobre la muerte. Bastaba con los cantos y las sombras para conmover a quienes no estuvieran instruidos en emblemas y figuras simbólicas. Para el resto de los asistentes, religiosos de distintas jerarquías, los mensajes eran claros.<sup>122</sup>

Es en medio de estas cavilaciones que la miniatura cumple su función. Nos lleva por medio de la iluminación, a un ensimismamiento que conduce a una meditación trascendental.<sup>123</sup> A una intimidad contemplativa.<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> La imagen del folio 101 v., muestra justamente la disposición de un ataúd, rodeado de cortinajes y acompañado de la luz de las velas. En el caso de las exequias solemnes, que se convertían en magníficos espectáculos, daban cuenta del poderío del fallecido por medio de los túmulos o catafalcos. Dice Philippe Ariès que al catafalco también se le llamaba capilla o representación, “«Capilla», porque estaba rodeado por una luminaria como el altar de una capilla. «Representación», porque en el caso de los grandes de este mundo, estaba rematado por una estatua de madera y cera que representaba al difunto en lugar del cadáver”. Philippe Ariès, *Historia de la muerte en occidente*, Barcelona, Acantilado, 2000, p. 138.

<sup>122</sup> Sobre la recepción de estos códigos estéticos, dice Dalmacio Rodríguez que los integrantes de instancias del poder “clérigos, autoridades del cabildo, virreyes, obispos, etc. [...] pertenecieron al grupo de lectores y compartieron los mismos códigos estéticos con autores y público letrado en general”, p. 46. Así mismo subraya que aunque coexistan diferentes niveles de comprensión... “el desciframiento cabal siempre estará del lado de la gente culta”. Dalmacio Rodríguez, *Texto y fiesta en la literatura novohispana*, México, IIB, UNAM, p. 60.

<sup>123</sup> “La pintura, de la que la predicación de la época hace «elocuencia muda», trabaja en la connotación directa de un efecto asociado al complejo del duelo, eso es: el silencio. Este silencio aparece entonces vinculado extrañamente a la virtud monacal, pero es también una consecuencia metafórica de la atenuación del poder del mundo, viniendo a deprimir una voluntad ganosa de él”, *ibidem*, p. 358.

<sup>124</sup> *Ídem*.

### 4.3 LA MUERTE SIN ADORNO: LA MEDITACIÓN A PARTIR DE LA SOBRIEDAD DE LA CALAVERA

*...y aun el que vive es ya difunto,  
pues, como vela ardiendo se deshace  
comenzando a morir el que nace*

Juan de Horozco, *Emblemas Morales*

Las meditaciones acerca de la muerte se fomentaron de varias maneras en el arte de este periodo. En un comentario a la edición de 1687 de los Ejercicios espirituales<sup>125</sup> de San Ignacio de Loyola se aconseja “tener consigo una calavera y, a falta de esta, «cualquier imagen de la muerte»”.<sup>126</sup> Como dice Bialostocki, el esqueleto y la calavera se convirtieron en “atributos imprescindibles y en los medios de ayuda de la oración”.<sup>127</sup>

La definición de calavera que aparece en el Diccionario de Autoridades de 1729, dieciséis años después de la creación del libro de coro que nos ocupa, nos da una idea clara del modo en que ese “objeto” era concebido en el siglo XVIII. Dice la definición de la palabra calavera:

La cabeza del hombre, o de cualquier otro animal, ya despojada por la muerte de todo el adorno exterior e interior de facciones, y sentidos, y que solamente le ha quedado la armazón de los huesos, en que se contempla una horrorosa figura de lo que fue.<sup>128</sup>

Se le concibe como lo que ha quedado después de que la muerte despojó “el adorno” de la cabeza del hombre, como “una horrorosa figura de lo que fue”. Es decir que para el hombre barroco ver una calavera era ver el horror que produce la muerte y por lo tanto se

---

<sup>125</sup> “Los jesuitas concibieron el pensamiento sobre la muerte como una fuerte droga contra las pasiones, tal y como lo habían hecho los teólogos y predicadores medievales; por ello, la muerte y sus atributos son compañeros diarios del hombre, y sobre todo de los monjes”, Bialostocki, *op. cit.*, p. 200.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>127</sup> *Ídem*.

<sup>128</sup> Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1729, tomo 2, p. 59. [en línea] en Diccionario de la Real Academia Española: <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0.>> [consulta: mayo de 2008].

convierte en el elemento por excelencia para procurar las reflexiones sobre la misma. Evidentemente no es propio del barroco este temor a la muerte, el mismo san Agustín, en sus *Soliloquios*, antes de llegar a la conclusión de que el alma es inmortal expresa lo siguiente:

[...] temo que la muerte sobrevenga al cuerpo, como la obscuridad a un lugar, unas veces retirándose de él el alma igual que una luz o también extinguiéndose allí mismo. No hay pues seguridad alguna contra la muerte corporal, y ha de desearse cierto género de muerte con que se separe el alma viva del cuerpo para ir a un lugar donde no pueda morir, si es posible esto.<sup>129</sup>

En oposición a la sobriedad de la miniatura del fraile, hubo en la misma época, expresiones artísticas francamente inquietantes, que desde mi punto de vista querían provocar una reflexión justo partiendo del horror por la destrucción del cuerpo del que

hablamos y de un miedo atroz al momento de la muerte. Ésta se presenta como un agente destructor, tal y como había sucedido desde los siglos XII y XIII, en las representaciones de las danzas macabras. En ellas la muerte era un personaje externo que llegaba a arrebatarse la vida sin ninguna concesión. La serie de grabados de Hans Holbein al respecto, dan cuenta clara de ello (fig. 29).



Fig. 29 Hans Holbein el Joven, *El niño* de la serie *Danza Macabra*, xilografía, 1524-26 ca.

<sup>129</sup> San Agustín, *Soliloquios*, cap. XIII, 23.

En toda Europa y América, así como en distintos géneros artísticos, el cuerpo fue el escenario<sup>130</sup> de la destrucción causada por la muerte.

Hasta bien entrado el siglo XVIII hubo imágenes terribles, de cuerpos descompuestos habitados por animales de todo tipo. Imágenes tempranas de esta iconografía, en el siglo XV, como las de un manuscrito conservado en el *British Museum*<sup>131</sup> presentan al cuerpo de dos maneras:<sup>132</sup> con la forma que tuvo en vida (como si estuviera durmiendo) y como un cadáver en descomposición, alimento de toda clase de alimañas. Este tipo de obras dieron origen a un género macabro de representaciones (fig. 30).

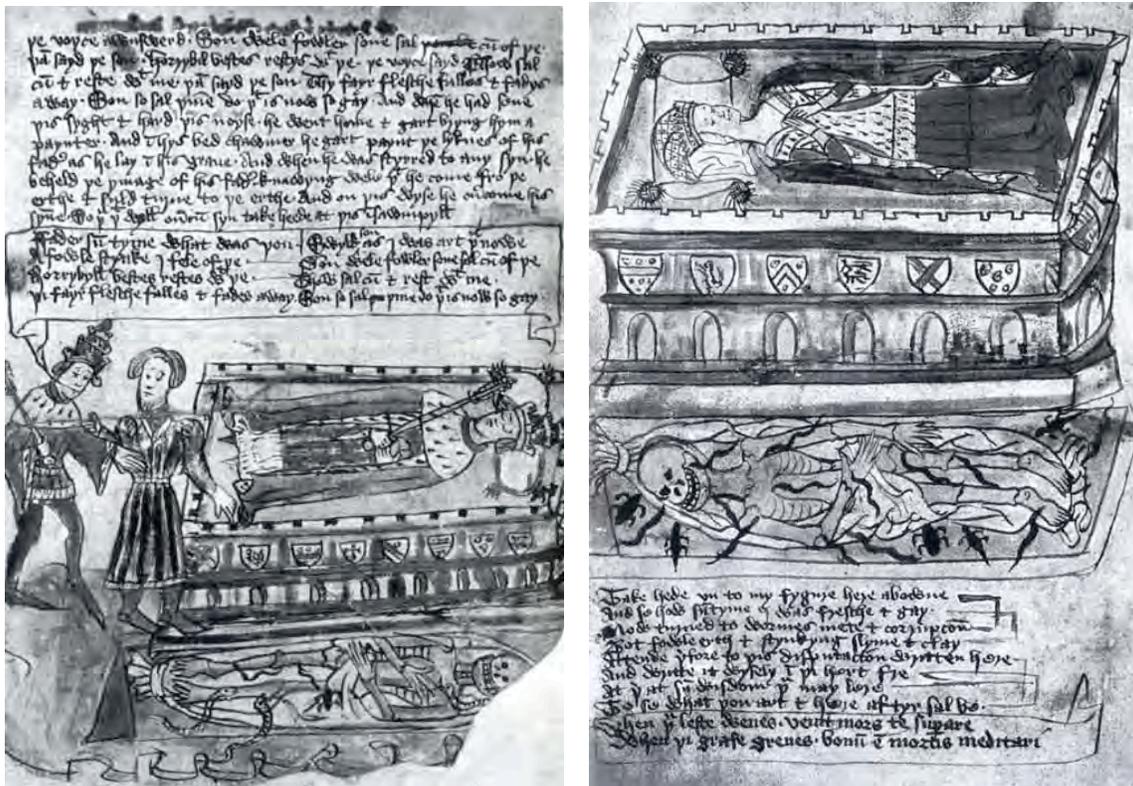


Fig. 30 Folios 32v, 87, manuscrito iluminado inglés, 1450 ca. Museo Británico, Londres.

<sup>130</sup> Al hablar del cuerpo como escenario me refiero a que se convierte en “el lugar” donde se desarrolla la destrucción.

<sup>131</sup> Panofsky las presenta en su estudio sobre escultura tumbal. Se trata de un manuscrito iluminado inglés de 1450 ca., iluminado probablemente por un monje cartujo. Folios 32v, 87 del MS. Add. 37049 del British Museum. Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture*, Londres, Thames and Hudson, 1964.

<sup>132</sup> Sobre la teoría de los “dos cuerpos”, Nigel Llewellyn desarrolla el tópico en la tradición británica. Se trata de la separación del cuerpo en dos entidades: el cuerpo social (la imagen conservada de lo que se fue en vida) y el cuerpo físico (el que es enterrado y se descompone). Nigel Llewellyn, *The art of death*, London, Reaktion Books, 1991.

En la pintura española del siglo XVII, existen ejemplos especialmente impactantes de este ambiente que fijaba su mirada en la fugacidad de la vida y lo plasmaba con la destrucción del cuerpo. Según Bialostocki esto fue una consecuencia de que los tratados de la época buscaban sobre todo “influir en la imaginación y los sentidos” autorizando con ello llevar las ideas macabras a representaciones “en ocasiones demasiado drásticas”.<sup>133</sup>



Fig. 31 *Finis Gloriarum Mundi*, 1670-72, Juan de Valdés Leal. Hospital de la Caridad de Sevilla.

Quizá las obras más difundidas de este género, de la España del siglo XVII, sean las pinturas de Postrimerías de Juan de Valdés Leal, que se encuentran en el Hospital de la Caridad de Sevilla (fig. 31). Estos cuadros, de grandes dimensiones, respondían a las inquietudes de don Miguel de Mañara, fundador del hospital sevillano, quién mandó hacerlos

<sup>133</sup> Bialostocki, *op. cit.*, p. 200.

como una consecuencia plástica de su libro *Discurso de la verdad*,<sup>134</sup> lleno de reflexiones sobre la muerte.

En imágenes como las de Valdés Leal para la Caridad de Sevilla, plagadas de gusanos e insectos, no hay absolutamente nada de sobriedad, en ellas la imagen de la muerte tiene un matiz macabro. Es a partir del horror que causa la destrucción del cuerpo que se “obliga” a una reflexión.<sup>135</sup> El mundo novohispano no era ajeno a estas imágenes y también se produjeron en la Nueva España.<sup>136</sup> Esta característica se contrapone a las iluminaciones del libro de coro del que me ocupó y particularmente a la del fraile de rostro dual.

En la iluminación de la inicial R se alude a una meditación de otro tipo. Partiendo de la idea de que la muerte no es ajena al ser humano, que no se trata de un “otro” que viene a destruirnos, sino que forma parte de uno mismo.

Pareciera que ésta imagen fuera un producto de la sobriedad de la vida conventual y que a partir de ella plantea una meditación.<sup>137</sup> Es muy probable que en la situación de enfermedad y encierro en que se encontraba fray Antonio Gutiérrez desde 1709 y hasta su muerte en 1715 (como mencioné en el primer capítulo), las reflexiones sobre su propia muerte lo acompañaran día y noche. Y es quizá ese ambiente de “agonía” el que propició que encargara la realización de una obra como ésta.

El cráneo como elemento de contemplación está presente en gran parte de la iconografía de santos cristianos. Las figuras de san Francisco de Asís, san Francisco de Borja, san Jerónimo y Ma. Magdalena, entre otros, aparecen en bellísimas pinturas acompañadas de una calavera. Son los “grandes místicos”, como dice Mâle,<sup>138</sup> quienes

---

<sup>134</sup> Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVIII*, Madrid, Alianza Forma, 1980, p. 196.

<sup>135</sup> “[...] el cuerpo en cuanto deshecho y aniquilado en sus capacidades, se muestra como auténtico agente semiótico sumamente eficaz en el traslado de un de *contemptu mundi*, expresivo a su vez de los afectos de derelición y abandono”, Rodríguez de la Flor, *Era Melancólica*, *op. cit.*, p. 357.

<sup>136</sup> En la Pinacoteca de la Profesa se conservan algunas pinturas con esta temática. Desafortunadamente no me fue posible fotografiarlas para incluirlas en el presente trabajo.

<sup>137</sup> “Los religiosos en sus celdas, los laicos en sus casas de retiro, tenían algunas veces ante sus ojos uno de estos cráneos que se encontraban entonces sin ningún problema en los cementerios y en los osarios. Incluso sucedía que uno se topaba en la calle con un monje que llevaba su breviario en una mano y un cráneo en la otra”, Mâle sobre el uso del cráneo en las meditaciones. Emile Mâle, *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1985, p. 190.

<sup>138</sup> “Todos los santos de la contrarreforma fueron representados con un cráneo cerca de su breviario y de su crucifijo [...] la calavera pasó a ser muy pronto atributo de todos los grandes místicos”, *ibidem*, p. 190.

comparten su imagen con este elemento. Obras de José de Ribera *el Españoleto* y Francisco de Zurbarán muestran esta idea de sobriedad de manera precisa (fig. 32)



**Fig. 32** *San Francisco meditando*, 1635-39, Francisco de Zurbarán. National Gallery, Londres.

La serie de pinturas de Zurbarán sobre San Francisco de Asís, en escenas meditativas y de éxtasis, son un ejemplo de que no es necesario un despliegue de horror para inducir una reflexión sobre la finitud de la vida. Los fondos planos, la luz dirigida sobre el rostro del santo y las sombras provocadas por su hábito logran una atmósfera serena pero profunda. Existe una pieza, atribuida a Zurbarán, en la que San Francisco, agachando su cabeza mira directamente a un cráneo que sostiene entre sus manos (fig. 33). La escena sugiere que el santo se está confrontando con su propio reflejo y me parece una de las composiciones más

bellas y expresivas del género, que engloba de manera clara la reflexión relativa a la propia muerte.



**Fig. 33 *San Francisco contemplando un cráneo*, 1635 ca., atribuido a Francisco de Zurbarán. Saint Louis Art Museum, St. Louis Missouri.**

El mismo pintor realizó una *María Magdalena penitente*<sup>139</sup> con características similares e igualmente bella (fig. 34). María Magdalena aparece con el rostro recargado en su mano y la mirada clavada en el cráneo que tiene frente a sí. Junto a ella se representan otros elementos de *vanitas* como lo son la vela apagada y el reloj de arena. Como podemos ver, y a pesar de la tela brocada que reposa sobre la mesa, la imagen es austera, tiene un fondo oscuro que en momentos se confunde con la túnica de la penitente y una iluminación lateral que llega directo a su rostro y al cráneo que contempla.

---

<sup>139</sup> Actualmente en el Museo Nacional de San Carlos.



**Fig. 34 *María Magdalena Penitente*, 1640, Francisco de Zurbarán.  
Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México.**

En el caso del libro de coro, el fraile de la iluminación mira retador al espectador. La calavera que los santos miraban ahora se funde con la figura del fraile, que no la sostiene entre sus manos, sino que forma con ella una misma imagen. La miniatura podría pertenecer al ámbito, de lo que Rodríguez de la Flor define como “ascetismo lúgubre”<sup>140</sup>, es decir a las constantes evocaciones de vacío y muerte de la cultura barroca.

Al igual que los santos meditativos de Zurbarán, ésta es una imagen sobria. Con un fondo plano, sólo la figura del fraile está presente. Lo que vemos es únicamente su rostro y su túnica oscura.<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> Se trata de “una evocación imaginaria de un profundo vacío y, más, de un desnudamiento y despotenciación del «yo», que debe incluso despedirse de su propia carne [...]”, Rodríguez de la Flor, *Era melancólica*, *op. cit.*, p. 351.

<sup>141</sup> Para Rodríguez de la Flor, esta “sobriedad” es vacío, vacío de deseo, “representado muchas veces en proximidad metonímica con la calavera, el cuerpo ascético y tenso del hombre de oración se muestra internamente vaciado, deshabitado fundamentalmente del deseo, repleto sólo por una pulsión de muerte que acudirá a todo tipo de metáforas de designación”. Rodríguez de la Flor, *La sombra del Eclesiastés...*, *op. cit.*, p. 346.

Si observamos con cuidado la manufactura del hábito y las pequeñas pinceladas que lo forman, comprobaremos la delicadeza en el trabajo del miniaturista. Sombras, luces, profundidad y pliegues aparecen y desaparecen en medio de la negrura de la tela. La capucha, que descansa alrededor de su cuello, está realizada con gran detalle en un trabajo de veladuras. Es como si el pintor nos sugiriera que nuestro personaje acaba de descubrirse la cabeza, para poder verlo claramente.

Jusepe Martínez en su tratado de pintura, del siglo XVII, dice que “la piedad cristiana puede ser activada por una imagen bien pintada”.<sup>142</sup> Esta cualidad de “bien pintada” recaería directamente en la capacidad de la imagen de despertar reflexiones en el espectador. En el caso de la miniatura del folio 13v se logra esta conexión con quien la mira y entonces podríamos decir, según los cánones del tratadista Martínez, que se trata de una “imagen bien pintada”.

Para el discurso de esta iluminación, no hizo falta “tener consigo una calavera” sino que basta la conciencia, de que ésta forma parte de uno mismo. San Agustín en su tratado *De la verdadera religión* enfatiza la superioridad de lo “visto” con los ojos del alma, más allá de lo que ven los ojos del cuerpo, y dice:

El que se deleita en el espectáculo de la verdad eterna, no se precipita de la cima del cuerpo, o de los ojos corporales, para curiosear lo temporal y lo inferior.<sup>143</sup>

No es lo visto lo que importa sino lo que a partir de ello se comprende.

La miniatura del libro de coro funciona como un medio para acceder a una iluminación mística. Formaba parte de un ritual totalmente sensorial que guardaba en su interior imágenes con un caudaloso discurso propio que a través de los sentidos pretendían llegar a las profundidades del alma.

---

<sup>142</sup> Victor Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 65.

<sup>143</sup> San Agustín, *De la verdadera religión*, [en línea]:  
< [http://www.sant-agostino.it/spagnolo/vera\\_religione/index2.htm](http://www.sant-agostino.it/spagnolo/vera_religione/index2.htm) >  
[consulta: 9 de noviembre de 2008], XXXVIII, 71.

# Apéndice 1

Descripción del retrato:<sup>144</sup>

La Medalla que retrata muy al vivo su semblante alegre, modesto, va orlada, como se acostumbra en las Medallas, y las Monedas de los Principes, de la principal insignia suya, que fue el Rosario: este era su pectoral, teniendole por la joya mas preciosa de cuantas estima la tierra. Descansa su Cruz sobre un Yugo, que sirve de fundamento, y escrivo a todo el Diseño, que encierra muchas, y misteriosas significaciones: pues lo primero alude a la suavidad de la Ley Evangelica, y descanso interior de la Vida Espiritual, según la sentencia de Cristo: Iugum deum suave est; Lo segundo, a la recta educación, y disciplina, en sentimiento de Jeremias: Bonum est Viro cum portaverit iugum ab adolescentia sua: Lo tercero, al trabajo, y la fatiga, en que fue incansable este Espiritual Pastor, tanto en obrar, como en enseñar con la voz, y con la pluma: Lo cuarto, a la Inmunidad Eclesiastica, de quien se mostro tan acerrimo Defensor: la cual no surge Yugo, ni Confunda del Dominio Secular; aunque en algunas ocasiones se intente poner a la Cerviz essenta, y libre de su Jurisdicción por todos los Derechos: y asi se ve el Yugo como sujeto de la Cruz pectoral de la Dignidad Eclesiastica.

A los dos lados, en los planos que cojen en medio la Tarjeta, se miran sus asperisimas Penitencias, y sus vivisimos Desengaños, y menosprecio de todas las Honras del Mundo, en una Calavera en quien tocan una Mitra, un Capelo, y una Corona: pues todo viene a reducirse a aquel ultimo escarmiento, aun mas experimentado que persuadido. Desde alli empieza a formarse un Feston para adorno de la Medalla en quien van asidas, y enlazadas diferentes Empresas, y Jeroglificos. Componese el Feston de dos arboles, Palma y Ciprés, por ser para el intento los mas propios. Las primeras Coronas de los Triunfadores se tejieron de Palma: despues desde las sienes se traslado la Palma a las manos, como refiere Pausanias: y para la

---

<sup>144</sup> Descripción del retrato del obispo Juan de Palafox por Antonio González de Rosende, incluida en: González de Rosende, *op. cit.*

Cabeza se destino el Laurel arbol consagrado a Júpiter, por el Verdor perpetuo que conserva, como discurre Natal en su Mitologia: y asi el colocar la Palma en el Feston a la mano derecha, es guarda para la significacion del Triunfo en lugar que se la debe. Al otro lado en correspondencia de la Palma se pone el Cipres: porque aunque fue costumbre de la Gentilidad coronar los Cadaveres con Apio, el Cipres para este efecto es mas religiosamente misterioso, por hallarse atribuido a la Sabiduría divina, *quafi Cipreffus in monte Sion*: y representarse en el la Soledad elevadisima de la Contemplacion. A mas de que las Aras de los Difuntos se coronaban tambien de Cipres, como lo canto Ovidio 3.Trift. ELeg.13.

*Funeris Ara mihi ferali cincta Cupreffu.*

Y los antiguos le ponian a las puertas de los Difuntos para señal fúnebre, y testimonio del dolor, y perdida de la Casa: asi Lucano:

*Et non plebeyos luctus testata Cupreffus.*

El primer jeroglifico, o sea Empresa, que por la mano derecha empieza a atarle con el Feston, son unas llaves de la Iglesia, y una Espada: en que se alude lo primero a las Excelencias de San Pedro, que escribio defendiendo su autoridad suprema: pues cupieron en la mano de San Pedro, y se hicieron lugar Espada, y Llaves. Lo segundo, a la defensa de la Dignidad Episcopal, que es la primera de la Iglesia: habiendo vuelto por ella con tantos Escritos, con tantas Diligencias, con tantas Vejaciones. Siguese un Baculo Pastoral atravesado con una Pluma, en que se denota la direccion espiritual de sus ovejas, no menos con el cuidado del Baculo, que con la expresion de la Pluma, a cuyo fin escribio tantas Cartas Pastorales, tantos tratados de Devocion, tantos Libros de espiritu: haciendo Baculo de la pluma, y Pluma del Baculo. En el aire sobre el Baculo, y la Pluma, se pinta un Corazon volando con Alas de fuego, simbolo del amor divino, del de los projimos, de las ovejas propias, a quien con tan abrazado amor socorrio, y asistio este Prelado. Pero con especialidad para quien se requiere mas activo incendio, es para el Amor de los enemigos, que habiendo tenido tantos, y tan implacables este Sujeto los amo muy de Corazon.

Haz e medio sobre la Cabeza del Retrato un Espejo asentado con las leyes de la Perspectiva, en quien se representa una Calavera en lugar de su Rostro: por ser esta su mas continua meditacion: y tambien con alusion a los sucesos de sus Retratos, pues mando borrar

su semblante en uno que le pusieron en la mano, y pintar sobre el una Calavera. Entre su cabeza, y la imagen mas propia del hombre que se copia en el Espejo, se forma un bulto de Cabeza indistinto, coronado de Laurel, para dar a s inmortalidad la Corona de Vencedor, que se conmuta por la Palma. A los dos extremos hace Ecos esta bulto no especificado, para coronar en el a un mismo tiempo la Vida, y la Muerte: o ya quiera decir, que la Gloria de esta Vida caduca mas altamente coronada se corresponde en mayor Vecindad con la fealdad de nuestra corrupcion.

Al lado siniestro del Espejo, para correspondencia del Corazon, se ve en el aire un Rayo de los que ponía la antigüedad en la mano de Júpiter, que tambien comprende varias significaciones: pues en el se simboliza el celo del a Justicia, que tanto debe lucir en los Ministros Supremos. Pero con mucha propiedad se explican en el las Censuras Eclesiasticas, que deben fulminar a los Prelados para conservar los terminos de su Juridiccion, y defender el decoro de su altísima Dignidad: dicese, fulminar Censuras: y a este le llama la Latinidad, *Fulmen*. Luego se ata con el Feston un Clarin cruzado de dos huesos de Cadaver: el Clarin significa lo claro de la Fama; pero aqui el misterio es aludir al libro que intitulo, la Trompeta de Ezequiel: a cuyo sonido pavoroso se conmovieron los huesos de aquel Campo dilatadísimo , bien que abreviado Mapa del Valle de Josafat: como tambien al Libro intitulado: Luz a los Vivos, y escarmiento en los Muertos: cuyos avisos, y consideraciones tanto como despiertan, espantan; pero la idea mas ajustada de este Jeroglífico es dar a entender, que la Fama Verdadera de este Sujeto se conocera, y publicara después de la Muerte. Cierran y rematan el circulo un Baston, y un Timon unidos, para mostrar los Pueblos seculares que ocupó el Virrey, Capitan General de la Nueva España, y la Prudencia con que manejo el Timon, conduciendo el Bajel de la Salud publica al Puerto de la Seguridad, cuando las tempestades comunes amenzaron a zozobrarle.

La inscripción que incluye la Tarjeta es tambien misteriosa: consta de cuatro Renglones, y cuatro Dicciones en cada uno, que corresponden a los Cuatro Libros de que se compone el Volumen de su Vida, como el Cuerpo Natural de los Cuatro Elementos. A este linaje de composicion podriamos llamar con los Latinos *Teffera*, por ser Figura por todas artes Cuadrada: o Tetragramaton; bien como mayor propiedad, aunque no sea Poesia puede

intitularle, *Tetrametron*, porque observa este Metro. La Sentencia, y Alma del Epígrafe que pongo a la Imagen se deduce de dos Versos de David: el primero, del Psal. 38. *verum tamen in imagine pertranfit homo*: el Segundo, del Psal. 72. *Imaginem ipforum ad nihilum rediges*: donde la Vida del hombre se llama Imagen, que se desvance con mayor velocidad que las que pinta el sueño, o representa el Vidrio, cuando solamente la Imagen de la Virtud persevera. No es otra cosa la Vida sino una Imagen barnizada de la Muerte: el mas airoso talle se arma sobre un Esqueleto: y la piel mejor colorida de accidentes, y mas perfectamente dibujada de facciones, es lo que disfraza un asombro, y tiene por cimientto una Calavera. En el ultimo Renglon hay tres diferencias de letras en la Magnitud, para formar Numeros Castellanos, llamandose las Letras entre si para ajustar el Numero segun la igualdad de su grandeza: las mayores son LIX, y contiene los años que vivio, que fueron cincuentaynueve: las medianas el tiempo de la Virtud VVVVVIII pues le convirtio Dios a los veinteycho años de su Edad: las menores, y comunes no tienen significacion, ni misterio.

# Apéndice 2

Transcripción<sup>145</sup> del invitatorio del texto del oficio (a partir del folio 2v y hasta el 14v) con una nota en el lugar en que está inserta la miniatura que ocupa el presente estudio, justo al final del invitatorio.

*Regem cui omnia vivunt:*

*Venite adoremus.*

*ps*

*Venite exsultemus Domino,*

*jubilemos Deo salutari nostro:*

*praeoccupemus faciem ejus in confessione,*

*et in psalmis jubilemus ei.*

*Regem cui omnia vivunt, Venite adoremus.*

*v.*

*Quoniam Deus magnus Dominus,*

*et Rex magnus super omnes deos:*

*quoniam non repellet Dominus plebem suam,*

*quia in manu ejus sunt omnes fines terrae,*

*et altitudines montium ipse conspicit.*

*Venite adoremus.*

*v.*

*Quoniam ipsius est mare, et ipse fecit illud,*

---

<sup>145</sup> Esta transcripción y su versión en español están basadas en la reconstrucción que Javier Marín López hizo de el *Códice Franco II*, un Oficio de Difuntos de 1700 descubierto en la Catedral de México. En Marín López, *op. cit.* Hice también una comparación con la transcripción que del mismo texto se hizo para el cuadernillo del disco compacto *Officium Defunctorum Novohispanicum* que recién editó el FONCA y CONACULTA.

*et aridam fundaverunt manus ejus:  
venite adoremus, et procidamus ante Deum:  
ploremus coram Domino, qui fecit nos,  
quia ipse est Dominus Deus noster:  
nos autem populus ejus, et oves pascuae ejus.  
Regem cui omnia vivunt: Venite adoremus*

*Hodie si vocem ejus audieritis,  
noli te obdurare corda vestra,  
sic ut in exacerbatione  
secundum diem tentationis in deserto:  
ubi tentaverunt me patres vestri,  
probaverunt, et viderunt opera mea.  
Venite adoremus.*

*v.*

*Quadraginta annis proximus fui generationi huic,  
et dixi: semper hi errant corde:  
ipsi vero non cognoverunt vias mea,  
quibus juravi in ira mea:  
si introibunt in requiem meam.  
Regem cui omnia vivunt: Venite adoremus*

*Requiem aeternam dona eis Domine:  
et lux perpetua luceat eis.  
Venite adoremus.*

*Regem<sup>146</sup> cui omnia vivunt: Venite adoremus*

*i.*

---

<sup>146</sup> La miniatura está inserta justo en esta inicial R de *regem*.

Versión en español:

Venid, adoremos al Rey para quien todos viven.

Venid, cantemos gozosos al Señor,  
aclamemos a Dios que nos salva:  
entremos en su presencia dándole gracias  
aclamándolo con salmos.

Venid, adoremos al Rey para quien todos viven.

Porque un gran Dios es el Señor,  
Rey grande sobre todos los dioses:  
Él sostiene las honduras de la tierra,  
Suyas son las cumbres de la tierra.  
Venid, adoremos.

Suyo el mar, que él mismo hizo,  
la tierra firme que formaron sus manos:  
entrad, rindamos homenaje inclinados,  
arrodillados ante el Señor que nos creó!  
porque él es nuestro Dios  
nosotros somos su pueblo,  
el rebaño de sus pastos.  
Venid, adoremos al Rey para quien todos viven.

!Ojalá escuchéis hoy su voz!,  
no seáis tercos como en Meribá,  
allí vuestros padres me probaron,  
me tentaron aunque vieron mis obras.

Venid, adoremos.

Cuarenta años me asqueó esa generación,  
y dije: son gente de mente desviada:  
que no reconocen mis caminos,  
por eso juré en mi cólera:  
¡no entrarán en mi reposo!  
Venid, adoremos al Rey para quien todos viven.

Dales, Señor, el descanso eterno  
alumbra tu luz por siempre sobre ellos.  
Venid, adoremos.  
Venid, adoremos al Rey para quien todos viven.

# Bibliografía

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

Alatorre, Antonio, “Una defensa del Padre Vieira y un discurso en defensa de Sor Juana” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, Colegio de México, tomo 53, núm. 1, 2005.

Ann, Mary y Harry Kelsey, *Inventario de los libros de coro de la catedral de Valladolid-Morelia*, México, Colegio de Michoacán, 2000.

Ariès, Philippe, *Historia de la muerte en Occidente*, Barcelona, Acantilado, 2000.

Asensio, Juan Carlos, *El canto gregoriano*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

Azanza López, José Javier, *Los jeroglíficos de Felipe IV en la Encarnación de Madrid como fuente de inspiración en las exequias pamplonesas de Felipe V en Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Akal, 2000, pp. 33-55.

Azara, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en occidente*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

*La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995.

Barasch, Moshe, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

Bialostocki, Jan, “Arte y vanitas” en *Estilo e iconografía*, Barcelona, Barral Editores, 1973, pp. 185-226.

“The image of death and funerary art in european tradition” en *Arte Funerario, Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, 1987, tomo I, pp. 11-31.

Brown, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVIII*, Madrid, Alianza Forma, 1980.

Ciancas, Ma. Esther y Bárbara Meyer, *La pintura de retrato colonial, siglos XVI-XVIII*, México, INAH, 1994.

De la Cruz, Sor Juana Inés, *Inundación Castálida*, México, SHCP, facsimile de la edición de 1689, 1962.

Diéguez Rodríguez, Ana, “El retrato como espacio para los *memento mori*. El caso de Adrian van Cronenburgh y su obra del Museo del Prado *Dama y niña*”, en *Florilegio de Estudios de Emblemática: actas del VI Congreso Internacional de Emblemática*, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004.

Fernández de la Cuesta, Ismael, *Historia de la música española. Desde los orígenes hasta el «ars nova»*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

Fernández Gracia, Ricardo, “Alegoría y emblemática en torno al retrato del virrey don Juan de Palafox” en *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Akal, 2000, pp. 163-187.

Francastel, Galienne y Pierre Francastel, *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1988.

García Mahiques, Rafael, “La emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la «vanitas»” en *I Simposio Internacional de emblemática. Actas*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994.

González Acosta, Alejandro, *Crespones y campanas tlaxcaltecas en 1701*, México, UNAM, 2000.

Grijalva, Juan de, *Crónica de la Orden de N.P.S. Agustín en las Provincias de la Nueva España*, México, Porrúa, 1985.

Hertel, Christiane, “Dis/Continuities in Dresden’s Dances of death” en *Art Bulletin*, vol. 82, num. 1, 2000.

Infantes de Miguel, Víctor, “Literatura e iconografía macabra en la España de los siglos de oro. Los jeroglíficos de la muerte” en *Arte Funerario, Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, 1987, tomo I, pp. 105-112.

Llewellyn, Nigel, *The art of death*, London, Reaktion Books, 1991.

López Poza, Sagrario, “Los libros de emblemas como «tesoros» de erudición auxiliares de la «inventio»” en *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Akal, 2000, pp. 263-279.

Mâle, Emile, *El arte religioso*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

*El barroco. Arte religioso del siglo XVII*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1985.

Marchena Hidalgo, Rosario, *Las miniaturas de los libros de coro de la catedral de Sevilla: el siglo XVI*, España, Universidad de Sevilla, 1998.

Marín López, Javier, *El oficio de difuntos en la catedral de México ca. 1700* [en línea] en la página del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza 2007:

<[http://www.festivalubedaybaeza.org/conciertos.sw?p\\_actual=5&edicion=17](http://www.festivalubedaybaeza.org/conciertos.sw?p_actual=5&edicion=17)>

[consulta: 7 de diciembre de 2007].

Martín González, J.J., “En torno al tema de la muerte en el arte español” en *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*, tomo XXXVIII, Universidad de Valladolid, 1972, pp. 267-285.

Mateo Gómez, Isabel, “Pervivencias clásicas en un emblema del siglo XVII” en *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Akal, 2000, pp. 297-304.

Mejías Álvarez, María Jesús, *Fiesta y muerte regia: las estampas de túmulos reales del Archivo General de Indias*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.

Melchior-Bonnet, Sabine, *Historia del espejo*, Barcelona, Editorial Herder, 1996.

Ostos, Pilar, Ma. Luisa Pardo y Elena E. Rodríguez, *Vocabulario de Codicología*, Madrid, Arco/Libros, 1997.

Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003.

Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990.

Panofsky, Erwin, *Tomb Sculpture*, Londres, Thames and Hudson, 1964.

Piper, David, *The Illustrated History of Art*, Nueva Jersey, Crescent Books, 1994.

Platón, “Libro séptimo de La República” en *Diálogos*, México, Porrúa, 2000, pp. 551-554.

Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 21 ed., 1992

Rèau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, t. 1, vol. 2, 1998.

Rodríguez de la Flor, Fernando, *Era melancólica*, Barcelona, José J. de Olañeta editor, 2007.

“La sombra del *Eclesiastés* es alargada. «Vanitas» y deconstrucción de la idea de mundo en la emblemática española hacia 1580” en *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Akal, 2000, pp. 338-352.

Rodríguez Hernández, Dalmacio, *Texto y fiesta en la literatura novohispana*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1998.

Romero de Terreros, Manuel, *Encuadernaciones artísticas mexicanas*, México, Biblioteca de la II Feria del Libro y Exposición Nacional de Periodismo, 1943.

*La iglesia y convento de San Agustín*, México, 2da. edición, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1985.

Rubial García, Antonio, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, UNAM, 1989.

Ruiz García, Elisa, *Introducción a la codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.

Ruiz Gomar, Rogelio, “La pintura de retrato en la Nueva España” en *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Puebla, Museo de Arte Virreinal, 2000.

Ruiz Zavala, Fr. Alipio, *Historia de la Provincia Agustiniense del Santísimo Nombre de Jesús de México*, México, Porrúa, 1984.

Saavedra Vega, David, *Libros corales de la Biblioteca conventual del Museo regional de Querétaro*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1996.

Salgado Ruelas, Silvia, *Libros de coro conservados en la Biblioteca Nacional de México: aportaciones a la iluminación de manuscritos novohispanos de los siglos XVII-XVIII*, Sevilla, tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad de Sevilla, 2004.

San Agustín, *Confesiones*, introducción de Pedro Donoso, Madrid, Mestas Ediciones, 2003.

*De la verdadera religión*, [en línea]:

<[http://www.sant-agostino.it/spagnolo/vera\\_religione/index2.htm](http://www.sant-agostino.it/spagnolo/vera_religione/index2.htm)>

[consulta: 9 de noviembre de 2008].

*El espejo de la Sagrada Escritura*, [en línea]:

<<http://www.sant-agostino.it/spagnolo/speculum/index.htm>>

[consulta: 9 de noviembre de 2008].

*El Orden*, [en línea]:

<<http://www.sant-agostino.it/spagnolo/ordine/index2.htm>>

[consulta: 9 de noviembre de 2008].

*La perfección de la justicia del hombre*, [en línea]:

<[http://www.sant\\_agostino.it/spagnolo/perfezione\\_giustizia/index2.htm](http://www.sant_agostino.it/spagnolo/perfezione_giustizia/index2.htm) >

[consulta: 9 de noviembre de 2008].

*Soliloquios*, [en línea]:

<<http://www.sant-agostino.it/spagnolo/soliloqui/index2.htm>>

[consulta: 9 de noviembre de 2008].

Schneider, Norbert, *El arte del retrato*, Koln, Taschen, 1999.

Sebastián, Santiago, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Azabache, 1992.

*Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía, liturgia*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1994.

Stoichita, Víctor, “Sombras, reflejos y otras cosas semejantes” en *Breve Historia de la sombra*, España, Siruela, 1999, pp. 24-31.

*El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

Tovar de Teresa, Guillermo, *Bibliografía novohispana de arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

*Un rescate de la Fantasía: El arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*, España, Ediciones El Equilibrista, 1988.

Valdivieso, Enrique, *Vanidad y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

Varela, Javier, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner Libros, 1990.

# Bibliografía

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

Alatorre, Antonio, “Una defensa del Padre Vieira y un discurso en defensa de Sor Juana” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, Colegio de México, tomo 53, núm. 1, 2005.

Ann, Mary y Harry Kelsey, *Inventario de los libros de coro de la catedral de Valladolid-Morelia*, México, Colegio de Michoacán, 2000.

Ariès, Philippe, *Historia de la muerte en Occidente*, Barcelona, Acantilado, 2000.

Asensio, Juan Carlos, *El canto gregoriano*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

Azanza López, José Javier, *Los jeroglíficos de Felipe IV en la Encarnación de Madrid como fuente de inspiración en las exequias pamplonesas de Felipe V en Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Akal, 2000, pp. 33-55.

Azara, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en occidente*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

*La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995.

Barasch, Moshe, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

Bialostocki, Jan, “Arte y vanitas” en *Estilo e iconografía*, Barcelona, Barral Editores, 1973, pp. 185-226.

“The image of death and funerary art in european tradition” en *Arte Funerario, Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, 1987, tomo I, pp. 11-31.

Brown, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVIII*, Madrid, Alianza Forma, 1980.

Ciancas, Ma. Esther y Bárbara Meyer, *La pintura de retrato colonial, siglos XVI-XVIII*, México, INAH, 1994.

De la Cruz, Sor Juana Inés, *Inundación Castálida*, México, SHCP, facsimile de la edición de 1689, 1962.

Diéguez Rodríguez, Ana, “El retrato como espacio para los *memento mori*. El caso de Adrian van Cronenburgh y su obra del Museo del Prado *Dama y niña*”, en *Florilegio de Estudios de Emblemática: actas del VI Congreso Internacional de Emblemática*, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004.

Fernández de la Cuesta, Ismael, *Historia de la música española. Desde los orígenes hasta el «ars nova»*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

Fernández Gracia, Ricardo, “Alegoría y emblemática en torno al retrato del virrey don Juan de Palafox” en *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Akal, 2000, pp. 163-187.

Francastel, Galienne y Pierre Francastel, *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1988.

García Mahiques, Rafael, “La emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la «vanitas»” en *I Simposio Internacional de emblemática. Actas*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994.

González Acosta, Alejandro, *Crespones y campanas tlaxcaltecas en 1701*, México, UNAM, 2000.

Grijalva, Juan de, *Crónica de la Orden de N.P.S. Agustín en las Provincias de la Nueva España*, México, Porrúa, 1985.

Hertel, Christiane, “Dis/Continuities in Dresden’s Dances of death” en *Art Bulletin*, vol. 82, num. 1, 2000.

Infantes de Miguel, Víctor, “Literatura e iconografía macabra en la España de los siglos de oro. Los jeroglíficos de la muerte” en *Arte Funerario, Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, 1987, tomo I, pp. 105-112.

Llewellyn, Nigel, *The art of death*, London, Reaktion Books, 1991.

López Poza, Sagrario, “Los libros de emblemas como «tesoros» de erudición auxiliares de la «inventio»” en *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Akal, 2000, pp. 263-279.

Mâle, Emile, *El arte religioso*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

*El barroco. Arte religioso del siglo XVII*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1985.

Marchena Hidalgo, Rosario, *Las miniaturas de los libros de coro de la catedral de Sevilla: el siglo XVI*, España, Universidad de Sevilla, 1998.

Marín López, Javier, *El oficio de difuntos en la catedral de México ca. 1700* [en línea] en la página del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza 2007:

<[http://www.festivalubedaybaeza.org/conciertos.sw?p\\_actual=5&edicion=17](http://www.festivalubedaybaeza.org/conciertos.sw?p_actual=5&edicion=17)>

[consulta: 7 de diciembre de 2007].

Martín González, J.J., “En torno al tema de la muerte en el arte español” en *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*, tomo XXXVIII, Universidad de Valladolid, 1972, pp. 267-285.

Mateo Gómez, Isabel, “Pervivencias clásicas en un emblema del siglo XVII” en *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Akal, 2000, pp. 297-304.

Mejías Álvarez, María Jesús, *Fiesta y muerte regia: las estampas de túmulos reales del Archivo General de Indias*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.

Melchior-Bonnet, Sabine, *Historia del espejo*, Barcelona, Editorial Herder, 1996.

Ostos, Pilar, Ma. Luisa Pardo y Elena E. Rodríguez, *Vocabulario de Codicología*, Madrid, Arco/Libros, 1997.

Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003.

Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990.

Panofsky, Erwin, *Tomb Sculpture*, Londres, Thames and Hudson, 1964.

Piper, David, *The Illustrated History of Art*, Nueva Jersey, Crescent Books, 1994.

Platón, “Libro séptimo de La República” en *Diálogos*, México, Porrúa, 2000, pp. 551-554.

Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 21 ed., 1992

Rèau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, t. 1, vol. 2, 1998.

Rodríguez de la Flor, Fernando, *Era melancólica*, Barcelona, José J. de Olañeta editor, 2007.

“La sombra del *Eclesiastés* es alargada. «Vanitas» y deconstrucción de la idea de mundo en la emblemática española hacia 1580” en *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Akal, 2000, pp. 338-352.

Rodríguez Hernández, Dalmacio, *Texto y fiesta en la literatura novohispana*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1998.

Romero de Terreros, Manuel, *Encuadernaciones artísticas mexicanas*, México, Biblioteca de la II Feria del Libro y Exposición Nacional de Periodismo, 1943.

*La iglesia y convento de San Agustín*, México, 2da. edición, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1985.

Rubial García, Antonio, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, UNAM, 1989.

Ruiz García, Elisa, *Introducción a la codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.

Ruiz Gomar, Rogelio, “La pintura de retrato en la Nueva España” en *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Puebla, Museo de Arte Virreinal, 2000.

Ruiz Zavala, Fr. Alipio, *Historia de la Provincia Agustiniense del Santísimo Nombre de Jesús de México*, México, Porrúa, 1984.

Saavedra Vega, David, *Libros corales de la Biblioteca conventual del Museo regional de Querétaro*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1996.

Salgado Ruelas, Silvia, *Libros de coro conservados en la Biblioteca Nacional de México: aportaciones a la iluminación de manuscritos novohispanos de los siglos XVII-XVIII*, Sevilla, tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad de Sevilla, 2004.

San Agustín, *Confesiones*, introducción de Pedro Donoso, Madrid, Mestas Ediciones, 2003.

*De la verdadera religión*, [en línea]:

<[http://www.sant-agostino.it/spagnolo/vera\\_religione/index2.htm](http://www.sant-agostino.it/spagnolo/vera_religione/index2.htm)>

[consulta: 9 de noviembre de 2008].

*El espejo de la Sagrada Escritura*, [en línea]:

<<http://www.sant-agostino.it/spagnolo/speculum/index.htm>>

[consulta: 9 de noviembre de 2008].

*El Orden*, [en línea]:

<<http://www.sant-agostino.it/spagnolo/ordine/index2.htm>>

[consulta: 9 de noviembre de 2008].

*La perfección de la justicia del hombre*, [en línea]:

<[http://www.sant\\_agostino.it/spagnolo/perfezione\\_giustizia/index2.htm](http://www.sant_agostino.it/spagnolo/perfezione_giustizia/index2.htm) >

[consulta: 9 de noviembre de 2008].

*Soliloquios*, [en línea]:

<<http://www.sant-agostino.it/spagnolo/soliloqui/index2.htm>>

[consulta: 9 de noviembre de 2008].

Schneider, Norbert, *El arte del retrato*, Koln, Taschen, 1999.

Sebastián, Santiago, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Azabache, 1992.

*Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía, liturgia*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1994.

Stoichita, Víctor, “Sombras, reflejos y otras cosas semejantes” en *Breve Historia de la sombra*, España, Siruela, 1999, pp. 24-31.

*El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

Tovar de Teresa, Guillermo, *Bibliografía novohispana de arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

*Un rescate de la Fantasía: El arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*, España, Ediciones El Equilibrista, 1988.

Valdivieso, Enrique, *Vanidad y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

Varela, Javier, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner Libros, 1990.