



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

GALERÍA DE RETRATOS Y CUERPO POLÍTICO. LA REPRESENTACIÓN DE LOS
VIRREYES NOVOHISPANOS. SIGLOS XVI Y XVII.

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

REBECA ANDREA KRASELSKY

TUTORA PRINCIPAL:

DRA. NELLY SIGAUT

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

TUTORES:

MTRA. ELENA ISABEL ESTRADA DE GERLERO - IIE

MTRO. ROGELIO RUIZ GÓMAR - IIE

DR. PEDRO ÁNGELES - IIE

MTRA. BEATRIZ BERNDT LEÓN MARISCAL

POGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

MÉXICO, D.F., MAYO DE 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento a quienes enriquecieron este trabajo a través de su lectura atenta y sus comentarios. Especialmente al comité asesor integrado por la Mtra. Tita Gerlero a quien admiro profundamente y de quien he tenido la fortuna de ser alumna; el Mtro. Rogelio Ruiz Gómar quien ha sido un comprometido lector y como maestro me ha ayudado a comprender mejor la pintura novohispana; al Dr. Pedro Ángeles, por su tiempo para conversar sobre la riqueza del retrato novohispano; a Beatriz Berndt León Mariscal por sus preguntas, sugerencias y consejos. También un especial agradecimiento a Nelly Sigaut quien me ha guiado por un largo camino hasta llegar a esta síntesis, después de muchas páginas escritas, leídas y corregidas. Por estar siempre interesada en este artículo, por su incansable capacidad para leer y para reflexionar.

Deseo mencionar a las personas que trabajan en el Departamento de Gobierno del Distrito Federal, así como a las que integran el equipo del Museo Nacional de Historia, y agradecerles las facilidades que me brindaron para la realización de este estudio. Así como a las personas del Museo Nacional de Antropología del Perú, por enviarme fotos e información. Lo mismo al equipo del Archivo de la Ciudad de México por su predisposición a contestar las consultas y su amabilidad.

A los amigos al norte y al sur del continente que siempre me animaron a continuar: Santi, Martín, Sara y Camila, Sandra, María, Olga, Andrea, Gaby, Bárbara. A Jaime y Adriana, Jessica y a Kora por su calidez con los recién llegados. A mi hermano Javier por su incansable insistencia en las cualidades de este escrito, a mi hermano Ariel y su familia por su apoyo y su cariño. A mis padres, René y Maximo y a todos los pequeños de la familia que me rodean Sara, Fausto, Simón; y a la familia en España, Merche y Emilio, por enviar los libros necesarios.

Finalmente deseo agradecer a Vilma Brown, por haber estado cerca en todos los momentos con su compañía silenciosa. A Manuel y a Elisa, mi corazón chiquito, por ser motivo inagotable de mis sueños y deseos.

Indice General

Introducción.....	5
Dos series: noticias desde el siglo XVII.....	11
I. Revisión historiográfica.....	14
II. El retrato de virrey entre otras imágenes.....	22
III. El retratado en el retrato.....	30
IV. El virrey y el rey.....	35
V. El retrato y la función.....	41
VI. Los rotros del poder.....	43
Casos particulares en las series.....	52
VII. Observaciones finales.....	56
VIII. Imágenes.....	60
IX. Bibliografía.....	96

Resumen

Este trabajo propone una reflexión sobre la imagen del virrey representada en su retrato tomando como objeto de estudio las series de retratos de virreyes novohispanos conservadas actualmente en el Museo Nacional de Historia y en el Departamento de Gobierno del Distrito Federal. Este trabajo se circunscribe al análisis de los retratos pertenecientes a los virreyes que ocuparon el cargo durante los siglos XVI y XVII. Dos líneas han sido vinculadas a lo largo del escrito: por un lado los mecanismos de construcción plástica de esta imagen particular y por otro la consideración del virrey como actor político e histórico. Es decir que frente al retrato, este escrito se pregunta quién está representado y cómo está representado.

Algunas de las consideraciones introductorias que el trabajo propone permiten reconocer al retrato de virrey como una de las imágenes dentro de un sistema de imágenes, que lo tuvo como protagonista. A partir de la importancia que reviste la condición de serie del conjunto se reconoce un esquema plástico relativamente estable. En este sentido la imagen del virrey huye del icono del rey como punto de comparación y permite conectarlo con representaciones de personajes al servicio de la corona. El análisis ha tratado de delimitar a la figura del virrey en tanto funcionario diferenciándolo del rey, no sólo en su construcción visual sino incorporando al trabajo las discusiones propuestas desde el análisis histórico donde se intenta delimitar las funciones del virrey, ubicarlo en un mapa político y definir su rol en el sistema jurídico y administrativo de la corona.

Teniendo en cuenta los puntos de vista bajo los cuales se ha leído tradicionalmente al retrato, este estudio propone reconocer en esta representación del virrey la visualización de una condición política e histórica fundamentada en la eficacia de la repetición de un esquema visual que colaboró en su reconocimiento, asimismo coloca, como uno de los elementos distintivos, su condición de serie que permite entender su producción en tanto arte para una corporación.

Los retratos no sólo han sido parte de un aparato de propaganda de la corona, al que muchos escritos han referido, sino que funcionaron también como identificación y defensa de grupo. No sólo exaltaron su poder sino que a la vez pudieron servir de reclamo. La consideración de la imagen como parte de las prácticas del ejercicio del poder, sin duda,

abre amplias posibilidades para el análisis de obras artísticas que, creo, recuperan una de sus principales capacidades, esto es, la capacidad de ser un discurso particular entre otros discursos, haciendo evidente su propia especificidad. Como diría Pierre Francastel una obra de arte jamás es el sustituto de otra cosa, ella es en sí misma la cosa; "Toda imagen inventada es creadora de realidad".

Por último, en este escrito he querido subrayar la importancia que tuvo la imagen en la comunicación política y en la creación de un imaginario ligado a la figura de gobierno donde el retrato ocupó un sitio primordial. A la vez, he deseado destacar el papel activo del género en la pronunciación de la historia.

Abstract

This research presents an analysis of two sets of New Spain Viceroy portraits from the XVI and XVII centuries currently housed in the collections of the Museo Nacional de Historia (National History Museum) and the Sala de Cabildos del Departamento de Gobierno del Distrito Federal (Mexican Federal District) in Mexico City.

The researcher contends that the viceroy portraits cannot be fully explained using the King's image as a point of reference and comparison, as has historically been done. Rather, critical analysis suggests that the viceroy portraits in the Mexican collections bear more similarity to representations of other crown officials than to images of the King. From this starting point, the researcher pursues and links two lines of inquiry: examination of the strategies and techniques used in the painting and construction of the portraits, and exploration of the role of viceroy as a political and historical actor within the New Spain power structure.

Explored within the historical framework of portraiture, the images are considered in light of a viceroy's role as a government official as can be identified within the portraits themselves. Analysis suggests that the images portray specific political and historical attributes of a viceroy's status by means of the effective repetition of recurring visual schemes. In addition, looking at the portraits as unified sets provides a hint to understanding their role in supporting the viceregal power structure and the viceroy as a politic corporation. The portraits can be understood not only as a component of the propaganda apparatus of royal power but also as functioning to a group of power representative image.

The author underscores the important role portraiture played in creating a government imagery where the portrait occupied an essential position. Viewing these portraits as part of the political landscape opens up possibilities for critical analysis of other artistic works as representative of a particular art form in social and cultural life. At the same time, the author emphasizes the active role of the genre in the elucidation of history.

Galería de retratos y cuerpo político. La representación de los virreyes novohispanos. Siglos XVI y XVII.

Introducción

Este trabajo tiene como objetivo reflexionar sobre la representación de los virreyes novohispanos en los retratos de los siglos XVI y XVII a partir de dos series localizadas en la ciudad de México. Para ello es necesario tener en cuenta la presencia y desarrollo del género del retrato en Nueva España; la figura del virrey en el contexto del gobierno novohispano; las galerías de retratos como forma particular de producción y exhibición de retratos, particularmente aquellas vinculadas a virreyes de distintos territorios de la corona española; la herencia o diálogo que estos retratos pudieron tener con otros –retratos del rey y de funcionarios, como secretarios y representantes de instituciones de su órbita. Estas líneas de contenido se enriquecen a partir de la consideración de los estudios dedicados a los aspectos jurídicos y políticos a los que estas figuras respondían, o debían responder, y finalmente a la posibilidad de pensar en las series de retratos como una de las formas de visualización de una condición política y social bajo una configuración pictórica reconocible. El retrato es en este trabajo la fuente principal de análisis por lo que su resolución visual será puesta en contacto con otras similares procurando analizar este objeto en tanto la **representación** de un actor social y político considerando a la vez **las lecturas que se han hecho** de su contexto histórico.

El grupo seleccionado está integrado por los retratos de los individuos que ejercieron el cargo de virrey durante la dinastía de los Austrias, retratos que se encuentran resguardados en dos instituciones: el Museo Nacional de Historia, cuya serie va desde Antonio de Mendoza (primer virrey entre 1535 y 1550) hasta el período de José Sarmiento de Valladares conde de Moctezuma y Tula (que ocupó el mismo cargo entre 1696 y 1701), y una segunda serie, integrada por 31 retratos que refieren al mismo período y que resguarda el Ex – Ayuntamiento de la ciudad de México. En esta segunda colección no está representado Don Luis de Velasco hijo, en su segundo período de gobierno, entre 1607 y

1611.¹

Entiendo al retrato de virrey como un testimonio plástico que, bajo su misma definición, implica una dependencia con un sujeto real. Tanto por su exigencia de semejanza, así como por su condición de registro, huella o indicio de una existencia, el género pone al descubierto más que ningún otro, los mecanismos de la representación. Al remitir a una circunstancia que se reconoce como “verdadera”, bajo un código visual establecido, el retrato hace presente al pasado como característica del género. En este sentido podría recordarse a Hans Belting quien afirmó que el retrato encuentra su poder en el reclamo de su historicidad.² De este modo, las series por su propia constitución deben ser ligadas a la historia - como valor ejemplar y proyección hacia el futuro – y consideradas en tanto forma de pronunciar la historia.

El retrato de virrey es un productor de sentido que en la repetición de las formas en que ha sido construido, encarna una significación frente a quienes lo perciben. La recepción de la imagen es una práctica sostenida por una comunidad de receptores (lectores) y una tradición en la lectura del objeto mismo - en este punto es pertinente tener en cuenta el concepto de “representación colectiva” desarrollado por autores como Roger Chartier.³

¹ Los virreyes que ocuparon un lugar como arzobispos poseen numerosas imágenes que integraron por lo menos otra galería, la de la Catedral de México. Allí existieron dos series: una de medio cuerpo y otra incompleta, de cuerpo entero. Véase: AA.VV, *Catedral de México. Patrimonio Artístico y Cultural*. México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1986. Por otra parte, fueron localizados, fuera de las series algunos otros retratos de los mismos personajes que integran las dos colecciones. Según un documento fechado hacia 1605, que describe los 41 retratos que estaban en la Casa Cordón de Burgos, España, pertenecientes a la familia Velasco, Condestables de Castilla, existieron dos retratos de los Velasco, virreyes de Nueva España. "Junto a la rama española de los Velasco también existía una serie de retratos de virreyes y de sus familiares, ya que este linaje también contó con miembros que partieron a Indias...No todos estos retratos se hicieron en Nueva España, sino que algunos se realizaron al regresar a nuestro país. Aunque pudiera pensarse que los retratos de los virreyes y de sus familiares que componían la Casa Cordón pudieron tomarse de originales mexicanos el análisis comparativo de unos y otros evidenciará que no existió inspiración en tales obras". En el documento, también reproducido en el artículo, los virreyes son descritos bajo el nombre de Antonio de Velasco y Antonio de Velasco hijo de don Luis de Velasco. Véase: Isabel Cofiño Fernández y María Eugenia Escudero Sánchez, "Nuevas Aportaciones al coleccionismo español de la Edad Moderna: La Galería de Retratos de la familia Velasco" en: *Boletín del Seminario de estudios de Arte*, N 74, 2, 2008, pp. 151-184. A los citados ejemplos debe agregarse el retrato de Luis de Velasco que integra la colección del Museo del Virreinato mencionado en María Esther Ciancas, Barbara Meyer, *El otro yo del Rey: Virreinato de la Nueva España. 1535-1821*. México, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, 1996, p. 15.

² Hans Belting, *Likeness and Presence. A History of Image before the era of Art*. London, The University Chicago Press, 1994.

³ A partir de las ideas de Emile Durkheim y Marcel Mauss, Chartier elabora su propia perspectiva cuando afirma, refiriéndose al concepto de “representaciones colectivas”, “...los esquemas que generan las representaciones deben ser considerados, al mismo tiempo, como productores de lo social puesto que ellos enuncian los desgloses y clasificaciones posteriores. Por otra parte, el lenguaje no puede ya ser considerado

En la lectura del retrato de virrey colaboran circunstancias entre las que podrían considerarse el espacio de exposición, la condición de serie, y la repetición de su resolución formal. La representación propone al retrato en tanto principio clasificatorio. En este sentido, el retrato de virrey es algo más que el reflejo de la moda o la reproducción de un rostro individual, sino que pudo funcionar como un dispositivo fundamental en la diferenciación de estratos sociales y en la definición de un grupo particular en el ámbito novohispano de los siglos XVI y XVII.

Entre las muchas y distintas representaciones del virrey, el retrato es una de ellas. Allí es donde el personaje adquiere un tipo de identidad sólo visible en el retrato. Se trata de una elaboración que tiene deudas con soluciones artísticas históricas, particularmente con la producción de retratos en España y con las prerrogativas del género de tipo institucional.

La modalidad de la representación, no es aquí un asunto secundario: el modo de resolver formalmente los retratos refiere a la institución de poder como un cuerpo colectivo, que se adueña de una forma visual de presentarse. La representación, produce su propio poder al poner en primer plano al cargo antes que al individuo.

El estudio de este objeto está cruzado por dos líneas fundamentales que finalmente dependen una de la otra: la primera está referida a los mecanismos de la construcción plástica en los cuales se visualizan estrategias de diferenciación. De este modo, y a decir de Chartier la representación se comporta como una máquina de fabricar respeto.⁴

La segunda línea se refiere a la figura del virrey en tanto actor político e histórico. A este respecto, es necesario advertir las discusiones que se han sostenido acerca del papel desempeñado por este funcionario dentro de la estructura jurídica y administrativa de la corona española en América; los límites y atribuciones en el ejercicio de su poder, los diversos niveles de acuerdo y disputa con otros grupos y la naturaleza de su cargo que lo diferencia del Rey.

como expresión transparente de una realidad exterior o de un sentido dado previamente. Es en su funcionamiento mismo, en sus figuras y sus acuerdos, cómo la significación se construye y la realidad es producida.” Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Madrid, Gedisa, 2002, p. IV.

⁴ “La relación de representación se ve entonces alterada por la debilidad de la imaginación, que hace que se tome el señuelo por lo real, que considera los signos visibles como índices seguros de una realidad que no lo es. Así encubierta, la representación se transforma en una máquina de fabricar respeto y sumisión, en un instrumento que produce una coacción interiorizada, necesaria allí donde falta el posible recurso a la fuerza bruta...” Chartier, *Ibid.*, pp. 59 - 60.

Las posiciones han subrayado por un lado, las amplias facultades del virrey y su casi “ilimitado poder de decisión” frente a otros planteamientos que han definido el perfil del cargo en medio de la dificultosa comprensión del aparato jurídico-administrativo al que fueron sometidos los territorios americanos. La atención a estas posturas, que están aquí simplemente delineadas, permite complementar la lectura sobre el quién en la representación.⁵

De regreso a las interpretaciones de la figura del virrey⁶, diré que partiendo de la idea de la división político – administrativa del territorio, algunos autores afirman que estas divisiones estuvieron sostenidas, antes que por el virrey, por las audiencias que disputaron el ejercicio de la acción política con base en sus posibilidades de relación directa con el Rey a través del Consejo de Indias.⁷ Una lectura ventajosa permite observar, junto con Haring, a la

⁵ La historiografía sobre la estructura política en América revela la dificultad para comprender sus intrincados mecanismos de organización administrativo y territorial. Rafael Diego Fernández Sotelo, como representante de la historia del derecho, afirma que el concepto de virreinato y por lo tanto el de virrey como cabeza, era sumamente débil frente a la división del territorio en audiencias que, según afirma, eran los organismos más representativos. Las disputas del poder son desarrolladas por Horst Pietschman, como representante de la historia de las instituciones, quien revela las transformaciones sufridas al interior de la sociedad virreinal mexicana a partir del siglo XVII y el surgimiento del estamento criollo que ganó autonomía frente al poder de la organización imperial y compitió por los espacios políticos. Véase: Rafael Diego-Fernández Sotelo, “Las Reales Audiencias Indianas como base de la organización político – territorial de la América Hispana” en *Convergencias y divergencias: México y Andalucía, siglos XVI al XIX*. México, Universidad de Guadalajara-CUCSH, 2007. Horst Pietschman, “Los principios rectores de la organización estatal en las Indias” en: A. Annino, L. Castro Leiva y F. X. Guerra, *De los imperios a las naciones: Iberoamérica*. Zaragoza, 1995, pp. 75-103.

⁶ Los órganos de gobierno que rigieron a la Nueva España tuvieron sus antecedentes en instituciones españolas del siglo XIII, como las que se desarrollaron en Castilla y Aragón. Véase: J.H Elliott, *La España Imperial. 1469 – 1716*. Barcelona, Vicens Vives, 1993, pp. 26. La unidad de estos territorios estaba centrada en la imagen del rey, por lo tanto, como figura central del gobierno, el rey, que no podía estar presente en todos sus territorios, delegaba su representación en la figura de un mandatario. La figura del Virrey aparece en fuentes documentales hacia el siglo XV, Rubio Mañé menciona los antecedentes de este título. Véase: José Ignacio Rubio Mañé, *Introducción al estudio de los Virreyes de Nueva España. 1535 – 1746*. México 1955, UNAM; Rosa Ávila Hernández, “El virrey y la secretaría del virreinato” en: *Estudios de Historia novohispana*, Vol. 10, 1991, p.107.

⁷ “[...] el engranaje más vulnerable del aparato de gobierno de la monarquía indiana era nada menos que el virrey, y así tenemos que desde el siglo XVI hasta el momento mismo de la independencia, cada vez que se suscitaba un conflicto entre un virrey y la Audiencia, era el virrey indefectiblemente la pieza que la Corona sacrificaba en aras de la concordia y el mantenimiento del orden” en: Rafael Diego – Fernández Sotelo, *op. cit.*, p. 62. Según este autor, el verdadero alcance jurisdiccional y por tanto territorial del concepto de virreinato era el del conjunto de Audiencia. Asimismo Rafael Diego – Fernández Sotelo retoma lo que Haring afirma “La Audiencia fue la institución más importante e interesante en el gobierno de las indias españolas. Fue el centro, el corazón del sistema administrativo, y el principal freno a la opresión e ilegalidad cometidas por virreyes y otros gobernadores. Los virreyes iban y venían; la Audiencia era un cuerpo más permanente y continuo, que adquirió una larga línea de tradición corporativa.” C. H. Haring, *El Imperio Español en América*. México, Editorial Patria, Coedición Dirección General de Publicaciones CONACULTA, 1990, pp. 181-182. Por otra parte, la relación entre virrey y Audiencia ha permitido afirmar a algunos autores la existencia de un sistema “virreino-senatorial”. Según Jesús Lalinde Abadía entre las diferentes formas de

estructura político – administrativa, como un juego de pesos y contrapesos en constante “negociación” cuyo vértice fue, con distintas intensidades, la figura del Rey.⁸ A la vez debería mencionarse los cuestionamientos que ha sufrido la figura del virrey frente al poder de los actores locales cuya participación en la vida política y social de la Nueva España ha permitido valorar su estatuto jurídico-institucional nivelándolo a la categoría de los otros reinos de la Monarquía Hispánica, contradiciendo las lecturas que consideraron a los territorios americanos como poseedores de una condición política inferior.⁹

Las complejidades de la sociedad virreinal en el siglo XVII son referidas por Horst Pietschman y por Jonathan Israel. El primero afirma “... estas sociedades están compuestas de múltiples grupos de poder, organizados vertical y horizontalmente a través de formas de clientelismo, parentesco y compadrazgo.”¹⁰ Mientras que el segundo refiere a las luchas específicas entre los representantes del poder civil y el clero.¹¹

Sin embargo, a pesar de las muchas lecturas que ubican históricamente al virrey en medio de una compleja red de interacción de instituciones de gobierno, gran parte de los escritos encargados de analizar los retratos de virreyes conciben a las series de retratos como representación del *alter ego* del Rey. En cierta medida estas miradas han limitado las posibilidades de asociación de los retratos con otras circunstancias históricas a la vez que plásticas.¹² Con base en la literatura política de la época, la idea del *alter ego* ha sido utilizada para colocar al rey y al virrey en igualdad y transfieren el total poder de un cargo a

administración y control en el mundo hispanoamericano, las dos sobre las que se fundamentaba el gobierno eran el virrey y la Real Audiencia. Véase: Jesús Lalinde Abadía, "El régimen virreino-senatorial en Indias" en *Anuario de Historia del Derecho español*, ISSN 0304-4319, N° 37, 1967, pp. 5-244.

⁸ C.H, Haring, *op. cit.*, p. 104.

⁹Respecto a la lectura de la condición política "inferior" de los territorios americanos, véase: Giuseppe Galasso, "La Spagna imperiale e il Mezzogiorno" en: *Alla periferia dell' imperio. Il Regno di Napoli nel periodo spagnolo (secoli VI-VII)*, Turín, Giulio Einaudi Editore, pp. 5-44. Respecto a la lectura acerca la condición jurídica de Nueva España, véase: Christian Büschges, "La corte virreinal como espacio político. El gobierno de los virreyes de la América Hispánica entre la Monarquía, élites locales y la casa nobiliaria" en: Pedro Cardim, Joan Lluís Palos, *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2012, pp. 319-343.

¹⁰ Horst Pietschmann, *op.cit.*, pp. 80 y ss.

¹¹ Jonathan I. Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México Colonial, 1610 – 1670*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

¹² La figura del virrey ha sido vista como una necesidad del rey, especialmente de Carlos V, cuando la organización política y administrativa va restando poder a la generación de los conquistadores. “El monarca necesitaba implantar un poder absoluto para que pudiera consolidarse la conquista mediante una figura que fuera no sólo su representante directo, sino su imagen misma, la encarnación de su majestad.” Y más adelante “El virrey era la máxima figura política y social, de él emanaban las más importantes decisiones del gobierno de la Nueva España” en: Inmaculada Rodríguez Moya, *La mirada del virrey*. Universitat de Jaume, 2003, p. 20 y ss.

otro. Una de las fuentes citadas como referencia ha sido Juan de Solórzano y Pereira, quien en *Política indiana* menciona que las figuras “tienen y ejercen el mismo poder, mano y jurisdicción que el rey que los nombra”¹³ el virrey es visto como única cabeza de gobierno, por la lejanía entre los territorios. Las líneas de estudio desarrolladas por Alejandro Cañeque deben ser referidas aquí; lo que el autor denomina como "simbólica del poder", es decir, cuestiones de etiqueta y ceremonial, es considerada como "la propia encarnación de la producción y negociación de las relaciones de poder" a la hora de comprender los "procesos de políticos y la estructura de poder colonial e imperial"¹⁴. Siguiendo sus ideas, el nombramiento de virreyes fue un mecanismo esencial para la imposición de la autoridad regia. En su trabajo la acción ritual permite leer la presencia simbólica del monarca a través de la presencia efectiva del virrey e incluso esta presencia puede ser interpretada en los objetos simbólicos referidos al poder regio.¹⁵ Por otra parte, discutiendo la efectividad del concepto de “Estado colonial” afirma “Como imagen y *alter ego* del monarca, al virrey se le considera en posesión de toda la majestad y de todo el poder y autoridad del monarca. Ser la imagen del Rey significaba, en último término, que se esperaba que el virrey siguiendo los mismos principios políticos adoptara los mismos comportamientos que su original.”¹⁶

Sin embargo, la concepción del virrey en tanto *alter ego*, aplicada a su representación en los retratos puede ser discutida. Las formas en que el Rey ha aparecido en retratos han sido evidentemente diferentes de la que dominó en el caso de los retratos de virreyes. Por otra parte, la imagen del virrey no debería entenderse con uniformidad, ya que son varias las representaciones que lo tienen como protagonista y refieren a su condición, además de los matices y modificaciones que los propios retratos han tenido a lo largo de los siglos XVI y

¹³ Citado en Alejandro Cañeque, “Cultura vicerregia y estado colonial. Una aproximación crítica al estudio de la historia política de la Nueva España” en *Historia mexicana* Vol. LI Julio – septiembre, 2001 N° 1, El Colegio de México, p.17.

¹⁴ Alejandro Cañeque, "De sillas y almohadones o de la naturaleza ritual del poder en la Nueva España de los siglos XVI y XVII" *Revista de Indias*, Madrid, 2004, vol. LXIV, Núme. 232, p. 611.

¹⁵ "Cada vez que un monarca ascendía al trono, se enviaba a México un nuevo sello con el escudo de armas del rey, mientras que el sello antiguo se fundía y la plata se enviaba a España. Al llegar a México, el nuevo sello era recibido con la misma pompa ceremonial que se recibía al rey o a los virreyes ... como ocurría con la Sagrada Forma, el sello no representaba o simbolizaba al rey: era el rey mismo", p. 613. Siguiendo estas ideas, el autor afirma que el el virrey era mucho más que un administrador o un gobernador, el virrey era "la imagen viva del rey", "un símbolo regio", cuyas apariciones servían para reactivar el poder del monarca ausente.

¹⁶ Alejandro Cañeque, "Cultura vicerregia..." *op.cit.*, p. 17.

XVII.

Dos series: noticias desde el siglo XVII.

La historia de las series puede reconstruirse a partir de información fragmentaria. Las noticias más tempranas sobre la existencia de, al menos, un grupo de retratos realizados para el Real Palacio son de 1650. Sin embargo, esta noticia no asegura que se trate de retrato de virreyes.¹⁷

La serie que guardaba el Palacio Real es considerada la misma que hoy se exhibe en el Museo Nacional de Historia¹⁸ y de la que se conservan algunas noticias, entre las que debe mencionarse la conocida referencia realizada en el impreso *Llanto de Occidente en el ocaso del más claro sol de las españas: fúnebres demostraciones que hizo, pira real, que erigió en las exequias del Rey N. Señor D. Felipe III el Grande*, escrito por Isidro Sariñana y Cuenca, publicado en 1666.¹⁹ En el texto se describe la Sala Principal del Real Acuerdo mencionando un retrato de Carlos V de la autoría de Tiziano y uno de Carlos II, además de la serie de retratos de medio cuerpo que iniciaba con Hernán Cortés e incluía la imagen del virrey Marqués de Mancera, quien fue contemporáneo al escritor.²⁰

Más tarde, Sigüenza y Góngora describe el “alboroto y motín de los indios de México” del

¹⁷ *Data de lo pagado al pintor Sebastián de Arteaga, por la pintura de cuatro retratos que hizo para las Casas Reales (1650)* “A Sebastián de Arteaga, maestro del arte de pintor, ciento y cincuenta pesos de oro común, que por mandamiento del Presidente y Oidores de esta Real Audiencia a cuyo cargo estuvo el gobierno de esta Nueva España, de diez y siete de marzo de DCL, refrendado de Nicolás de Guijo, se le mandaron dar y pagar por tantos, en que se moderaron los cuatrocientos pesos del dicho oro que pidió a los dichos bienes, por el precio de cuatro retratos que hizo el suso dicho y otros cuatro que retocó, y los dichos pesos se le mandaron pagar luego sin dilación alguna, como parece por el dicho mandamiento y libranza de cinco de abril del dicho año, tomada la razón y los pesos de ella recibió él mismo, que dio carta de pago.” *Archivo General de Indias, Sevilla Contaduría Real 743 en: Palacio Nacional*. México, Secretaría de Obras Públicas, 1976, Patrocinio de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, p. 218. Sin embargo, estas noticias no especifican que se tratara de retratos de virreyes.

¹⁸ Manuel Rivera Cambas, *Los gobernantes de México. Galería de biografía y retratos de virreyes, emperadores, presidentes y otros gobernantes que ha tenido México*. México, Imprenta de J. M. Aguilar Otriz, 1872, Vol.1, p. 4.

¹⁹ Isidro Sariñana y Cuenca, *Llanto del occidente en el ocaso del mas claro sol de las Españas : fúnebres demostraciones que hizo, pyra real, qve erigio en las exequias del Rey N. Señor D. Felipe III el grande*. En México : por la Viuda de Bernardo Calderón, 1666.

²⁰ “Sus paredes (ahora enlutadas) adorna de ordinario una rica colgadura de damasco carmesí y su cabecera un baldaquín de brocado encarnado y oro, con un escudo de las Armas Reales, en que está el retrato del Rey N. Señor D. Carlos Segundo... En la pared de la mano derecha se conserva un lienzo grande con marco dorado y negro un retrato original del Señor Emperador Carlos V de mano de Tiziano, remitido a su Majestad Cesárea, luego que tuvo la feliz nueva de la conquista de estos reinos... En lo alto pendientes de la solera están veinte y cuatro lienzos de retratos verdaderos de medio cuerpo de los virreyes que ha tenido la Nueva España, desde el famoso héroe D. Fernando Cortés, su conquistador y primero gobernador sin título de Virrey hasta el Excelentísimo Marqués de Mancera que hoy gobierna...” Isidro Sariñana y Cuenca, *Llanto del Occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas*. México, edición Facsimilar, Bibliófilos mexicanos, 1977, p. 14.

8 de junio de 1692, que afectó a los dos edificios representativos de las autoridades hispanas: el Palacio Real y las Casas del Ayuntamiento Sigüenza relata la pérdida de objetos valiosos, sin hacer mención específica de los retratos.²¹ No hay, hasta el momento, noticias posteriores sobre la serie hasta 1830, cuando se elaboró un inventario de los objetos que se guardaban en el edificio del actual Palacio Nacional y en el que, entre otras, cosas aparecen 74 retratos de virreyes, que por un decreto posterior, de Lucas Alamán, pasaron al Museo Nacional. Este parece ser el recorrido del conjunto que actualmente resguarda el Museo Nacional de Historia.²²

Con respecto a la colección del Ex – Ayuntamiento de la Ciudad de México, la primera noticia figura en las Actas de Cabildo del 11 de Julio de 1692 y está relacionada con el motín al que ya se ha referido. Allí se consigna la entrega de un lienzo de Carlos II, otro de Carlos V, uno más de Felipe II y tres retratos de los virreyes marqués de la Laguna, Conde de Monclova, y Conde de Galve.²³

²¹ “...quemose la mayor parte de los Portales y oficios de Provincia, y en ellos algunos papeles; algo de los cuartos del señor virrey; todos los que caían sobre el zaguán de la puerta principal del cuerpo de guardia; toda la cárcel con sus entresuelos, donde perecieron tres criaturas y una mujer; sala de tormentos, la del crimen; la menor cuantía; la escribanía más antigua de cámara con sus papeles todos; la de la Real Audiencia y en ellas cuantas colgaduras, alfombras, lienzos, relojes, libros, papeles, y adornos había, quemose la armería toda y algunas armas ¡Déle Dios mucha vida, pero mejor es el Cielo, a quien, derribando puertas por una parte, esforzándole al fuego el que respirase, libró la Sala del Real Acuerdo y el Tribunal de Cuentas!” Carlos Sigüenza y Góngora, *Teatro de virtudes políticas. Alboroto y motín de los indios de México*. México, Biblioteca mexicana de escritores políticos, Porrúa, 1986, p. 213.

²² José María Luis Mora, *Revista política de las diversas administraciones que ha tenido la República hasta 1837*. México, edición facsimilar de la de 1837, Miguel Ángel Porrúa -UNAM, 1986, pp. 218-221. Allí se mencionan como parte de la formación de la colección del incipiente Museo Nacional, dos colecciones completas de retratos de virreyes que se encontraban en el edificio de la Universidad donde se le dio un espacio temporal al Museo Nacional. Para conocer el proceso de formación del Museo Nacional y su vínculos con la necesidad de crear una historia nacional véase: Enrique Florescano (Coord.), *El Patrimonio Nacional de México*. México, FCE, CONACULTA, 2004, T.II.

²³ “El presente escribano dio cuenta de que el Lic. Carlos de Sigüenza y Góngora entregó a don Francisco Manrique Alemán tesorero de propios algunas cosas que estaban en la sala capitular que se quemó día 8 de junio de este año y paraban en poder del Lic. Que son: un lienzo del Rey nuestro señor don Carlos II, otros en que están los señores virreyes [SIC] don Fernando y doña Isabel, y otro en el que están el señor emperador Carlos V, y el señor don Felipe el Hermoso, y tres retratos de excelentísimos señores virreyes marqués de la Laguna, Conde de Monclova, y Conde de Galve. Y una ante puerta de sarga encarnada un pedazo del sitial que estaba en dicha sala y unas carpetas de badana colorada. Y la ciudad acordó se pongan en la dicha sala asignada para los cabildos y con ellas y las demás cajas que se libraron de la capilla se aderece y componga con la decencia posible. La ciudad dijo que por cuanto el dicho lic. Don Carlos de Sigüenza tiene informado que Antonio de Ocaña y otros dos compañeros del susodicho sacaron diferentes libros capitulares y papeles que estaban en el archivo de la sala de este ayuntamiento que se quemó y que por este trabajo y riesgo a que se pusieron no se les ha dado cosa alguna y que es de razón el hacerlo se acuerda que don Francisco de Manrique Alemán dé y entregue al dicho Antonio de Ocaña y sus dos compañeros 18 pesos los cuales se pasen en data de su cuenta en la que diere de dichos propios.” Archivo de la Ciudad de México, Actas de Cabildo del 11 de Julio de 1692, Vol. 32 – A 10v y 11.

En 1722 la *Gacetas de México* relata la toma de posesión de Oidores de la Real Audiencia, mencionando la Sala de cabildo y la serie desde la imagen de Hernán Cortés hasta la del marqués del Valero, contemporáneo a la publicación.²⁴ En 1810, el entonces virrey y obispo de la Ciudad de México, Francisco Javier de Lizana y Beaumont escribe que se retire el retrato del virrey marqués de Branciforte de la serie, ya que se encontraba al servicio del Rey José Napoleón.²⁵ Este hecho, informa que hacia esa fecha los retratos se disponían en la Sala de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México y permite observar la importancia que reviste la representación del virrey en el contexto de una galería. En 1826 Don Ignacio Isidro Icaza, conservador de los objetos que se estaban recolectando para crear el Museo Nacional, solicitó la colección del Ayuntamiento para el museo recién creado. Son entregados sesenta retratos de virreyes, cuatro de reyes de España y otros objetos de valor. En 1842 el regidor Mariano Rivapalacios peticiona al Museo que se le restituya la Colección al Ayuntamiento por existir dos series.²⁶ En 1846, gracias a la intervención del oficial mayor Leandro Estrada, se devuelven al Ayuntamiento cincuenta y seis retratos, uno de Cortés y cincuenta y cinco de virreyes de la Nueva España, es decir que la colección vuelve incompleta; faltaban los retratos de Torres y Rueda, De la Grúa y Talamanca, Branciforte, el virrey de Azanza, el retrato de Felix María Calleja del Rey y el de Juan O'Donojú, que fueron encargados a Ignacio Velasco.²⁷

²⁴ “Las casas del Ayuntamiento, con hermosa arquería, y balcones de fierro ha acabado su sala de cabildo, adornada con los retratos de su Mg. (Dios lo guarde) en rico sitial de Damasco carmesí, y los de los heroicos príncipes de Carlos V y d. Fernando el Católico, con todos los Excmos. Virreyes, que ha avido en este Reyno, que son 36 desde el esclarecido D. Fernando Cortés, su Conquistador, hasta el Exmo. Señor Marqués de Balero, que felizmente gobierna...” *Gacetas de México*, Volumen I, año 1722, Editado por Secretaría de Educación Pública México, 1949.

²⁵ “... habiendo recibido una real orden que se me participa que el Marqués de Branciforte Virrey que fue de este Reino, se halla al servicio del Rey José Napoleón... en su consejo de estado; y no deviendo existir su retrato entre los dignos y fieles vasallos de S.M que han tenido el mando Superior de este Reino, espero que haciéndolo quitar del lugar en el que se halla colocado en la Sala de Cabildos de ese Ilustre Ayuntamiento, disponga se traiga a mi poder... para hacerlo romper y quemar...” Archivo Histórico de la Ciudad de México. Historia de Retrato. 1810 – 1915. Vol. 2278. Exp. 1. Año: 1810. Finalmente fue restituido a su lugar por petición del director general de Arbitrios don Felipe Santiago Sanz en 1821. Inmaculada Rodríguez Moya, *op. cit.*, p. 116.

²⁶ La existencia de las dos series de retratos de virreyes y la noticia de que una de ellas pasó al salón de Cabildos del Ayuntamiento también puede leerse en Manuel Rivera Cambas, "El Museo Nacional" en *México pintoresco, artístico y monumental*. México, Imprenta de la Reforma, t. I 1880, pp. 157-181.

²⁷ Ignacio Velasco es mencionado en documentos y en los textos de Manuel Toussaint "El artista, según esta iconografía que hizo las copias fue Ignacio Velázquez. Yo no he oído sobre ningún artista con este nombre y me temo que sea una equivocación del texto y sea el mismo José María Velázquez que es quien restauraba los retratos del Museo" Documento localizado en el Archivo Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, CTM/196, fs. 1823-1839.

En el escrito publicado por el Ayuntamiento y realizado por Eusebio Gómez de la Puente, menciona que hacia 1849 estos retratos debían encontrarse en el Archivo Municipal, ya que ese año, Agustín Sánchez de Tagle propuso sacar una copia del retrato del Conde de Revillagigedo que se encontraba en el Archivo para colocarla en el Salón de Cabildos.²⁸ El traslado efectivo de la serie al Salón de Cabildos se realizó en 1874 a instancias del regidor Agustín del Río.²⁹

I. Revisión historiográfica

El retrato de virrey ha sido considerado un tipo particular dentro de la producción novohispana. Al igual que con el resto de los tipos de retrato, se han tratado de ceñir a él principios vinculados al estilo, advirtiendo así su "rigidez" y sus "soluciones rutinarias", desestimando su valor artístico. A pesar de presentarse en series o galerías, el vínculo entre unos y otros retratos no ha sido punto de atención particular, más que para señalar los cambios en la moda o el peinado, elementos que destacan su indudable valor documental. Algunas otras líneas han subrayado al virrey como representante de la corona dándole a su retrato un poder simbólico, legitimador del dominio español subrayando los elementos de la composición en los que se ha leído la dependencia de éstas representaciones con las representaciones del rey. Siguiendo esta línea de análisis y profundizándola, el retrato de virrey ha sido interpretado como la representación del *alter ego* del rey con sus mismos poderes y atribuciones, poniendo en segundo plano la posibilidad de conectar a esta forma particular de representación con las funciones particulares del virrey en tanto funcionario, los límites y atribuciones de su cargo.

Una línea más merece ser destacada. Se trata de aquellas publicaciones que fueron gestadas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX que utilizaron las imágenes de los virreyes en tanto ilustraciones destacando las biografías de aquellos que ostentaron ocuparon el cargo. Este tipo de impresos pone en primer plano la sucesión cronológica de los virreyes

²⁸El escrito de Eusebio Gomez de la Puente fue realizado con motivo del primer centenario de la Independencia de México. Bajo los auspicios del Ayuntamiento de la Ciudad de México este libro fue publicado en 1921 con el título *Iconografía de Gobernantes de la Nueva España tomada de la colección que se conserva en el Salón de Cabildos del Palacio Municipal de la Ciudad de México*.

²⁹ Inmaculada Rodríguez Moya, *op. cit.*, p. 117 Véase: María del Rosario Toxqui, "Carácter didáctico y apologético del retrato novohispano" en *Pintura novohispana. Museo de Arte del Virreinato*. México, INAH, 1996.

reconstruyendo la historia de México, en un período caracterizado por valorización de los testimonios documentales y arqueológicos que colaboraron en la construcción de la identidad de una Nación independiente. Escritos publicados hasta 1940 tales como *Guía para visitar los salones de Historia de México del Museo Nacional* e *Iconografía de Gobernantes de la Nueva España*, en 1896 y 1921 respectivamente,³⁰ pueden interpretarse como una revisión que construye las imágenes de la patria recalcando la existencia de una historia productora de imágenes y no de las imágenes productoras de una historia.

La primera literatura que hizo escuela, donde la figura del académico se impone frente al conoedor, es la que produjo Manuel Toussaint.³¹ Su trabajo, *Pintura colonial en México*, es continuado por los estudios sobre arte virreinal de Manuel Romero de Terreros y los primeros trabajos de Francisco De la Maza.³² En la primera parte, capítulo VII Toussaint hace referencia a las series de retratos, menciona la que poseía el Ayuntamiento y la que exhibe el Museo Nacional de Historia procedente del actual Palacio Nacional. Presta atención a los retoques realizados a esta última “que le quitan mérito artístico” y juzga a los primeros retratos como del siglo XVI. Al respecto de éstos, afirma: “Los tres primeros retratos, Antonio de Mendoza, Don Luis de Velasco primero y de Don Gastón Peralta, son muy semejantes, de la misma mano sin duda. Los tres fueron restaurados por don José María Velasco y perdieron con ello su carácter. Los rostros se ven uniformemente rosados y

³⁰ En 1896 se publica *Guía para visitar los salones de Historia de México del Museo Nacional*. En este trabajo se mencionan 61 retratos “hechos en su tiempo” que pertenecían a la colección del Palacio Nacional. El texto subraya que los 30 primeros no tienen firma y de los siguientes sólo 18 presentan el nombre del autor. Según el escrito, los primeros retratos de virreyes fueron realizados en España y se dedica a describir cada uno de ellos, dando cuenta de los datos acerca del Virrey retratado. En orden cronológico se especifica el nombre del Virrey, la transcripción de su cartela y una descripción general donde se detalla minuciosamente las características del vestido y se pone en relación con la moda de la época. Los retratos no son observados bajo un análisis plástico sino que se trata de una galería que presenta un período de la historia con principio y fin, como una especie de compartimiento que divide la historia de México entre el pasado prehispánico y el período independiente. Este tipo de escrito dedicado a la colección del Museo Nacional de Historia tiene su paralelo en uno sobre la colección del Ayuntamiento de la Ciudad de México. Publicado en 1921, *Iconografía de Gobernantes de la Nueva España*, intenta un esquema similar, utilizando en su título el concepto “iconografía” lo que supone, al menos en términos generales, cierta atención sobre la imagen. Se dedica a dar a conocer el movimiento de las obras hasta quedar definitivamente en el salón de Cabildos del Ayuntamiento y reproduce las imágenes de los retratos sin dar más información al respecto de ellas. Al igual que el trabajo de 1896 la iconografía es una herramienta únicamente para el reconocimiento de la imagen.

³¹ En la introducción de *Pintura Colonial en México*, publicado por la UNAM, el autor pone de manifiesto la especificidad de su escrito marcando la diferencia con los escritos precedentes, las críticas recalcan la falta de criterios definidos y la imprecisión histórica de los anteriores estudios. Puntualiza las diferencias que separan su trabajo con el de José Bernardo Couto, quien según Toussaint, era un crítico “amateur” a quien le gustaba el arte y tenía ciertos conocimientos sobre el tema. Toussaint se presenta como un académico.

³² Si bien el escrito de Toussaint fue publicado en 1965, su trabajo estaba concluido casi treinta años antes.

mórbidos en agrio contraste con cabellos oscuros; acaso el restaurador les quitó las pátinas y las veladuras. Los retratos de don Martín Enríquez, del conde de la Coruña, del Marqués de Villamanrique, y de don Luis de Velasco Segundo, forman otro grupo también homogéneo, caracterizado por la entonación cálida, su pátina dorada, sus cabellos y barbas pintadas con suavidad. El retrato de Moya de Contreras, aun pareciéndose algo, presenta ya diferencias, y el del Conde de Monterrey es totalmente diverso: tan vigoroso que llega a la dureza, por lo cual contrasta con todos los anteriores³³. A lo largo de su análisis no hay otra referencia a los retratos en conjunto, menciona ejemplos particulares como parte de la producción de algunos artistas, especialmente cuando se dedica al siglo XVIII, en el que la mayoría de las pinturas están firmadas.

En el archivo de documentos Colección Manuel Toussaint, que resguarda el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), se localizó un escrito que el autor realizó como apunte para su clase sobre retratos de virreyes. Allí reseña los movimientos de obras sucedidos en el siglo XIX, cuyos documentos se encuentran actualmente en el Archivo de la Ciudad de México. Estos apuntes marcan la primera interpretación de las series en tanto producción particular considerada a la luz de la realización pictórica novohispana. El análisis de Toussaint enuncia tres ejes: los retratos están realizados por grupos, fueron remozados en la época y fueron uniformados por la restauración. Más específicamente, afirma que las cartelas de los retratos del Museo Nacional fueron realizadas hacia el siglo XIX, desde el retrato de Cortés hasta el del duque de Escalona. A partir del Conde de Salvatierra las inscripciones varían, tienen cierto carácter que permiten pensar que son originales.³⁴ Es interesante destacar la perspectiva desde la cuál Toussaint aborda los retratos. El autor propone como ejes de interpretación elementos plásticos, haciendo referencia también a su condición material y la importancia de su circulación.

Los escritos de Manuel Romero de Terreros³⁵ intentan la sistematización de todo el período colonial. Dentro de la producción artística novohispana, el autor subraya la convivencia del retrato con la pintura religiosa; “En términos generales, solamente se pintaba en Nueva

³³ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*. México, UNAM, 1990, p. 53.

³⁴ Colección Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, CTM/196, fs 1823-1839.

³⁵ Manuel Romero de Terreros, *El Arte en México durante el Virreinato. Resumen histórico*. México, Editorial Porrúa. 1951.

España asuntos religiosos y retratos”³⁶ Con respecto a retratos particulares, hace referencia a Luis Juárez quien realiza para el convento de la Merced una serie de personajes ilustres de la Orden y a Sebastián López de Arteaga quien pinta cerca de dieciséis retratos de inquisidores, estas noticias agregan datos para comprender al género dentro de la práctica artística.³⁷ Autores como los mencionados realizaron conjuntos de retratos, ejercicio que no parece excepcional si se tiene en cuenta los encargos de programas iconográficos completos. Por tanto, más allá de la especificidad de la producción del retrato, en tanto género, la presencia de series pictóricas para espacios particulares tiene paralelos entre virreyes, inquisidores, personajes ilustres de una orden o arzobispos.

Uno de los escritos que merece destacarse es el de Francisco de la Maza, quien propone la presencia de la mitología clásica en el arte virreinal y subraya la cercana relación entre el repertorio del mundo clásico y los sujetos que encarnaban el poder político y religioso.³⁸ El autor evidencia una tradición que se materializa a través diversos vehículos, donde el virrey era referido, tal vez antes que representado. En estos aparatos la recuperación de la antigüedad clásica estaba al alcance del público en forma efímera y confería el poder a una personalidad política o religiosa que investía el cargo de una tradición arraigada en el imaginario ejemplar y virtuoso.

Entre los años 1970 y 1990, importantes aportes fueron realizados por investigadores como Rogelio Ruiz Gomar y Elisa Vargalugo quienes, entre otras líneas, investigaron la producción pictórica novohispana vinculada a la concepción de estilo. Esto obliga a seguir las consideraciones que formal e históricamente han sido sistematizadas para el quehacer artístico europeo. A modo de conclusión la producción novohispana es vista por Ruiz Gomar, como “...la amalgama y adaptación, basada en la capacidad receptiva que permitiría reelaborar y matizar con las tradiciones localistas o gustos, los logros y novedades que por

³⁶ *Ibid.*, p. 46.

³⁷ A propósito de la producción de este artista como retratista, véase: Raquel Pineda Mendoza, “Pintores novohispanos en el Tribunal de la Inquisición. Notas documentales” en *Revista electrónica Imágenes*, IIE – UNAM, Julio 2009.

³⁸ “La majestad de Zeus, Neptuno, Hércules; la belleza de Afrodita, Palas Atenea o Apolo; la gracia de las musas o las ninfas; la bizarría de los héroes mitológicos o históricos, fue vista en toda su plenitud cien veces, en las calles y en las plazas, desde las pinturas y esculturas de los Arcos triunfales y las piras funerarias para reyes, virreyes y arzobispos, hasta las fiestas y mascaradas públicas que, con cualquier pretexto, se preparaban a todo costo” Francisco De la Maza, *La mitología clásica en el Arte Colonial en México*. México, UNAM. 1968. p. 9.

diversos caminos llegaban del Viejo Mundo”³⁹ ¿Podrían leerse las series de retratos bajo las consideraciones de estilo? Estas consideraciones encuentran inconvenientes para ser puntos de análisis principal del retrato de virrey novohispano.

Por las mismas fechas Elisa Vargaslugo publica un artículo dedicado exclusivamente al género⁴⁰ considerándolo fruto de una motivación de tipo histórica y social, más que de un anhelo artístico. La dificultad de que el retrato sea leído como parte de la producción artística responde a que en ese período el arte estaba supeditado a la fe.⁴¹ Las soluciones formales son leídas como rutinarias y esta “carencia” es emparentada con la tradición de los pintores novohispanos, a quienes se los considera como acostumbrados a la percepción de lo sobrenatural y no de lo tangible. El concepto de estilo se coloca como punto de partida en el análisis al decir “... a pesar del carácter sensorial que informa el estilo barroco, los retratos casi nunca muestran sensualidad, ni en los rostros ni mucho menos en los cuerpos, totalmente cubiertos por los lujosos ropajes civiles o los atuendos talarés de la vida religiosa.”⁴²

El trabajo de Elisa Vargaslugo es pionero en el abordaje del retrato novohispano. Sus escritos diferencian tipos de retrato y caracterizan de modo general los elementos distintivos en la composición marcando así ciertos estereotipos visuales. En su trabajo la asimilación a categorías estilísticas parecen no corresponder con las propuestas visuales del retrato denominado oficial, ese punto permite a la vez advertir cómo el retrato de virrey construye un tipo de configuración visual más allá de las transformaciones plásticas que se advierten en el resto de la pintura. La generalización del manierismo para el siglo XVI y la transición hacia el barroco del último tercio del siglo XVII, no encuentran tierra firme en

³⁹Rogelio Ruiz Gomar, “Pintura barroca en la segunda mitad del siglo XVII” en: Jorge Alberto Manrique (Coord. Gral) *Historia del arte mexicano. Arte colonial III*, Tomo 7, México, Salvat, 1982, p. 1061.

⁴⁰Elisa Vargaslugo, “La pintura de retratos” en: Jorge Alberto Manrique (Coord. Gral) *Historia del arte mexicano. Arte colonial IV*, Tomo 8, México, Salvat, 1982, pp. 1082-1101.

⁴¹ “Como los temas religiosos se pintaban bajo cánones convencionales y estrictos, alejados de la realidad, tal manera de pintar que evitaba el naturalismo necesariamente influyó en la pintura de retrato. Ocasiónó que se estereotipara la composición y la expresión y que los artistas se avinieran a reproducir del natural, sin particularizar sino más bien generalizando. A pesar de que la figura humana no podía competir como tema de arte con los grandes asuntos religiosos, el peso de las necesidades históricas y sociales hizo naturalmente que este género se cultivara con más abundancia de lo que se ha creído y que, dentro de este conjunto, existan verdaderas obras de arte, así como otras de gran valor documental.” *Ibid.*, p. 1083.

⁴² Elisa Vargaslugo, “Una aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana” en: *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 1992, p. 30.

los retratos. La perspectiva que considera a la pintura novohispana como el resultado de un proceso en que dos tradiciones que se alimentan y en las que perviven formas de ambas en su conjunto, que conviven y pueden reconocerse, tampoco funciona en la lectura de los retratos de virreyes ya que estos retratos responden más a una configuración visual de la larga tradición cuya pervivencia se apoya en la repetición, más que a la transformación de un género que introdujo motivos locales. Por otra parte su análisis recalca el valor documental de estas obras y pone en primer plano información acerca de la moda y costumbres de la época. Siguiendo a Vargaslugo, María Ester Ciancas y Bárbara Meyer⁴³ comparan al retrato novohispano con el retrato europeo y ponen en primer plano su carácter hierático y repetitivo además de destacar su valor documental, entendido aquí como testimonio de la moda y costumbres de la época. El aporte de escrito es, sin duda, el esfuerzo por sistematizar la información sobre autorías y modelos y la mención de retratos fuera de las dos galerías a las que refiere este escrito. Algunas de las funciones que podría cumplir el retrato como su carácter ejemplificador y su capacidad de actualizar una condición histórica no son consideradas como parte de las herramientas de este análisis. Las series podrían, a la vez, encarnar la preocupación de la propia época por documentar visualmente una historia a través de sus gobernantes.

El análisis que entiende a las imágenes como parte de la construcción de la historia propone una superación de los planteamientos estilísticos y se acerca al valor de la imagen como productora de sentido. En los escritos de Jaime Cuadriello, la imagen plástica participa, de este modo, de los procesos sociales, históricos y culturales a la par que otros discursos. En ella también pueden “leerse” las formas del pensamiento de varios ámbitos. Este punto de partida sitúa la producción de obras en un contexto particular que pone en el centro la configuración de la Nueva España como territorio y entidad geopolítica.

Desde que Hernán Cortés nombró a su campaña militar como *la empresa de la Nueva España*, el autor afirma que “La Nueva España vivirá sólo en el imaginario español hasta que, instituidas las audiencias y fundado el virreinato, se haga saber tanto a las comunidades vencidas como aliadas que desde ahora se encontraban acogidas a un nuevo régimen de Estado; y que, en su conjunto, ahora visible en las nuevas instituciones (sobre todo fincada la residencia de la corte), configuraban esa noción de “reino” que hasta

⁴³ María Esther Ciancas, *op.cit.*, p. 79.

entonces les era desconocida.”⁴⁴ Una nueva situación se hace “visible” a partir del análisis de la producción del período. Más allá de la idea de Nueva España en tanto categoría de “reino”, la posibilidad de leer la producción plástica como parte del proceso, como argumento y espacio depositario de un pensamiento colectivo, se toca definitivamente con aquellas ideas que podrían comprender al retrato de virrey.

La institución de Nueva España es pensada como una nueva entidad político-social convenida por dos partes y con ella la creación de estereotipos visuales “...como recordatorio público de esa noción compartida y punto de identidad colectiva”. Desde este punto de vista, los retratos podrían encarnar esta aspiración como una noción compartida, a la vez que podrían pensarse como la apropiación de un lenguaje plástico “consagrado” históricamente, cuyos usos eran bien conocidos en la época para esgrimir a un grupo de actores políticos en tanto cuerpo sólido con funciones de gobierno establecidas. Finalmente, el trabajo tiene como eje central la construcción de la memoria en la que activamente participa la pintura; el pasado es aquí un ejercicio de interpretación visual que materializa las aspiraciones del presente, y en el centro de esta interpretación se ubica la constitución de Nueva España y los diversos intentos de formular una identidad.

El primer estudio dedicado exclusivamente al tema, que intenta cruzar los ámbitos históricos y plásticos, es el realizado por Inmaculada Rodríguez Moya⁴⁵ Se trata de un trabajo que interpreta a la figura del virrey en tanto *alter ego* del rey.

La presencia de un representante que encarnó la majestad del rey y que actuó como propaganda legitimadora del poder real es el principal argumento de este trabajo. En el escrito la administración de los territorios de la corona española es leída bajo el modelo de monarquía absoluta “El monarca necesitaba implantar un poder absoluto para que pudiera consolidarse la conquista mediante una figura que fuera no sólo su representante directo, sino su imagen misma, la encarnación de su majestad.”⁴⁶ El poder del virrey es subrayado en este escrito también bajo el ceremonial cortesano y la producción de su imagen en el retrato es puesta en contacto con el resto de sus manifestaciones públicas. “Como máximo

⁴⁴ Jaime Cuadriello, “El origen del reino y la configuración de su empresa. Episodios y alegorías de triunfo y fundación” en *Los pinceles de la Historia. El origen del Reino de la nueva España. 1680 – 1750*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999, p. 52.

⁴⁵Inmaculada Rodríguez Moya, *op. cit.*

⁴⁶*Ibid.*, p. 20.

exponente de la élite peninsular y criolla en Nueva España, el virrey no sólo gustaba retratarse, sino que tenía la obligación de hacerlo. Los monarcas españoles utilizaban el retrato, además como medio de conservar la imagen de sus familiares, sobre todo como imagen propagandística de su poder. El virrey como *alter ego* del rey, debía también hacer propaganda de sus facultades, sobre todo en un virreinato que no tendrá un ejército organizado hasta el siglo XVIII y que, por lo tanto, tenía que manifestar su dominio a través de la imagen del buen gobernante". Esta explicación coloca al retrato en conexión con otros escenarios que lo tuvieron como protagonista: las celebraciones públicas, que sin embargo, visualizaron al virrey de un modo completamente diferente. Su imagen es sugerida como "calcada" de la imagen del rey y sin embargo en los retratos los elementos formales y compositivos no son idénticos.

Las perspectivas de abordaje que se han ocupado de las series de retratos, han puesto especial atención en el retrato de virrey, en tanto representación del rey, legitimador de su poder o parte de su aparato propagandístico. La historia del género en Nueva España y la elaboración de series no han sido cruzadas para analizar los espacios de exhibición como parte de la producción de sentido. Las denominadas galerías, han cumplido una función fundamental en las concepciones del retrato, no sólo porque evidencian la clara relación entre las corporaciones y los artistas, sino porque lo vinculan con las aspiraciones de grupos particulares y modos en que éstos desearon ser visualizados y reconocidos. Además de ser un muestrario de moda del período, o presentar como evidencia atributos de un rol, el valor documental de los retratos reside en la actualización de valores ejemplares en una serie que, a modo de registro visual, presenta bajo una fórmula plástica con sus propios antecedentes, a quienes pasaron por la historia de Nueva España exhibiendo una unidad visual.

La reconstrucción de la Sala del Real Acuerdo y la atención al modo en que fueron exhibidos los retratos es una de las líneas que merece ser destacada en el trabajo de Michael Schreffler⁴⁷. A partir de un análisis detallado del escrito de Isidro Sariñana, *Llanto de*

⁴⁷Michael Schreffler, *The Art of Allegiance. Visual Culture and Imperial Power in Baroque New Spain*, The Pennsylvania State University Press, 2007. La extensa descripción que hace Sariñana de la Sala del Real Acuerdo es mejor entendida si se considera la función de este espacio. En el *Tesoro de la lengua castellana o española*, Sebastián de Covarrubias define *acuerdo* como el resultado de una reunión en la cual todos están por un mismo propósito y este concepto se utiliza especialmente para los consejos del rey. De hecho, Real Acuerdo fue un concepto utilizado en el siglo XVII para describir al consejo del rey en el cual los jueces de la Audiencia se reunían para discutir los asuntos de gobierno y en cuyas reuniones el virrey ocupaba el lugar de presidente de la Real Audiencia. Véase, Schreffler, *op. cit.*, p. 46.

Occidente, Schreffler destaca los vínculos entre el rey y el virrey en la descripción que Sariñana hace del edificio. Sariñana compara la grandeza del edificio con la grandeza de quien sustituye al rey subrayando que el edificio fue construido no para el personaje Real sino para quien es una copia de su poder. A partir de esta idea el autor del análisis recalca la idea de los dos cuerpos del rey en el concepto de *copia* que indica simultáneamente la representación del rey así como de la copia de su poder. La repetición del esquema en el retrato del virrey es subrayada por Schreffler quien reconoce al retrato como una manera clara de mostrar la identidad del personaje "The portrait depicts the Viceroy in half-length, wearing the formal black clothig of his office, and standing behind a parapet on which a text identifies him by name. The sitter is further identified by his coat of arms, whichm appears in the portrait's upper corner"⁴⁸ En el trabajo de Scheffler, la idea de cuerpo político como la imagen totalizadora está manifiesta en la manera de exhibir los retratos especialmente enfatizada por los formatos, "like other series of royal portraits that hung in interior spaces elsewhere in the empire of Spanish Habsburgs, the portraits in the Hall of Royal Accord exploited the series format to emphasize the whole over any one of its constituent parts, thus giving visible and material form to ideas about the body politic..."⁴⁹

El cuerpo político es aquí visible en la serie de virreyes cuya identidad individual esta perfectamente definida a partir de escudos y cartelas. Se trata del cuerpo de administración burocrática, el rol, el cargo es el que aquí está representada como principal sostén del rey, quien ostenta su poder en los retratos de cuerpo completo también ubicados en la misma sala y descritos por Sariñana.

De este modo el análisis de retratos de virreyes novohispanos a los que este escrito se refiere no exhiben la introducción de motivos locales, antes bien se nutren de la larga tradición que el género tuvo en el arte europeo. Los retratos evidencian una asociación simbólica entre unos y otros dentro de la galería a partir de la repetición de un esquema formal y de la exhibición en un mismo espacio.

II. El retrato de virrey entre otras imágenes

La pintura de retrato conformó un género con una larga tradición fuera de Nueva España.

⁴⁸*Ibid.*, p. 50.

⁴⁹*Ibid.*, pp. 52-53.

El caso particular de los retratos de gobernante (ligados a las series de personajes ilustres, los salones de linaje y las galerías de herencia humanista)⁵⁰ puede señalarse como un código de representación con un desarrollo independiente, y en el caso de las series de virreyes, los puntos de contacto con las transformaciones del resto de la pintura novohispana no son evidentes. La pintura de retrato dedicada a virreyes puede entenderse con mayor claridad al relacionarla con la producción europea y al considerarla un género que, en este caso particular respondió a la tradición antes que a la innovación.⁵¹

La idea de un arte para las corporaciones⁵², es uno de los puntos que permite entender la serie de retratos como una producción que, bajo pedido expreso o encargo, pudo repetir soluciones claras que crearon un esquema de representación “tradicional”. Son numerosos

⁵⁰ Con relación a las colecciones de retratos, el antecedente más importante parece ser Paolo Giovio (1483 – 1552), historiador y humanista del renacimiento, que poseía una colección de cuatrocientos. El mismo Giovio afirma “verdadera y fielmente tomado de los originales, proporcionaré las pruebas necesarias describiendo de dónde se han copiado cada uno de ellos, de manera que todo el que quiera confirmación pueda ir personalmente a ver los originales” Destacados príncipes colaboraron en la subvención de una villa en Como para que Giovio colgara su colección. Debajo de cada uno de los cuadros se encontraba la biografía del retratado para su identificación. Las obras provenían de las fuentes más diversas: monedas, medallas, bustos, grabados, pinturas, dibujos, miniaturas. En cada retrato estaban inscriptos, además, los datos de la fuente original y se guardaba cierta uniformidad en los tamaños. Véase: Francis Haskell, *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 42 y ss. La característica formal iba de la mano con el carácter moral y ejemplar del retrato.

⁵¹ Con relación a la formación de series de retratos en la Nueva España, que podrían funcionar como paralelo, se debe tener en cuenta que los primeros retratos de arzobispos de México se realizaron en el primer tercio del siglo XVII. Véase: Esther Acevedo, “Sala Capitular” en: AA. VV, *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*. México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1986. Por otra parte es necesario mencionar el ciclo de alegorías y batallas en las pinturas de las casas reales de Tlaxcala fechadas en 1558, donde fueron plasmados no sólo asuntos militares y relacionados con méritos cristianos, sino efigies de los reyes bíblicos, paganos y cristianos en franca referencia a la virtud y el ejemplo. “En estos aposentos eran recibidos significativamente los virreyes al evocar y reconstruir, como cuadro viviente para la defensa de sus privilegios, en su paso obligado por Tlaxcala, la ruta del conquistador y el nuevo orden que los naturales habían coedificado.” Esta descripción se acerca al orden propuesto por las “...salas de linajes españolas y más aún cuando los retratos de caciques conquistadores también eran esgrimidos “como prueba de derecho” Véase: Jaime Cuadriello, *op.cit.* p. 81. Diego Muñoz Camargo entre 1581 – 1583, describe las pinturas murales de la sala de cabildos de Tlaxcala y allí menciona los retratos de Cristóbal Colón, Hernán Cortés y Carlos V entre otros. Véase: Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*. México, edición de Rene Acuña, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, (UNAM), 1984, pp. 47 – 48. (Edición facsimilar de *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala de las indias y del mar océano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas* UNAM, 1981 – Estudio preliminar René Acuña, según este escrito la obra fue escrita originalmente entre 1580 y 1585) Otro ejemplo de la producción de retratos en Nueva España, es el mural alegórico pintado por Alonso Villasana en 1595 ubicado en el Santuario de los Remedios, en él aparecían Hernán Cortés, el virrey Martín Enríquez de Almanza y el arzobispo don Pedro Moya de Contreras. Isabel Estrada de Gerlero, “Retrato en la Nueva España en el siglo XVI” en *El retrato civil en la Nueva España*, México, Museo Nacional de San Carlos, INBA, 1992.

⁵² Nelly Sigaut, *José Juárez. Recursos y discursos en el arte de pintar*. México, MUNAL, 2002, p. 70 y ss.

los ejemplos de artistas trabajando para corporaciones como la Iglesia, la Inquisición y, en este caso, el poder político virreinal. La presencia de algunos pintores que llegaron a Nueva España en el séquito del virrey se ha entendido como un paralelo con la Corte de la Metrópoli, donde el rey tenía su pintor de cámara, figura encargada de crearle una imagen propia.⁵³

A la luz de la producción artística, es preciso considerar al retrato del virrey como una de las formas de representación dentro de una serie de imágenes que lo tuvieron como protagonista. Bajo diversos soportes el virrey se hizo presente de forma diferenciada: la arquitectura efímera fue uno de los medios dentro del complejo y variado sistema de imágenes encargado de la figura. En este sentido la mención de los arcos de recepción es inevitable,⁵⁴ allí el virrey convivía con personajes del mundo clásico y podía representar uno de ellos.⁵⁵ Los paralelismos entre las historias particulares de los virreyes, su

⁵³Son conocidos los ejemplos de Cristóbal de Quesada quien, se presume, pasó a Nueva España, en marzo de 1535 llegado junto con el Virrey Antonio de Mendoza y en 1566 el pintor Simón Pereyns llegó a México con el virrey Gastón de Peralta. El año en que llegó a la ciudad Lorenzo Suárez de Mendonza, Conde de la Coruña, en 1580, el pintor Alonso Franco fue enviado a China en expedición y con él se tienen noticias del traslado de una imagen de la Inmaculada, un retrato de Carlos V a caballo, otro de Felipe II también ecuestre y otro del mismo Felipe de pie y cuerpo entero, pintados por Alonso Sánchez Coello. Alonso Franco permaneció en México, y este puede ser uno de los ejemplos de los modos en que estas obras viajaban en forma de obsequios o como registros, práctica muy extendida para el retrato. Alonso Vázquez, trabajó para Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros en Sevilla a partir de 1600 y se lo menciona como “pintor del virrey” cuando pasó a Nueva España como parte de su séquito. VÉASE: Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y Escultura en Nueva España (1557 – 1640)*. México, Grupo Azabache, 1992, pp. 51 - 131 En 1640 se presume que el sevillano Sebastián López de Arteaga llegó a México como miembro de la comitiva de Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla, Marqués de Villena. Junto con Juan de Palafox llegaron Diego de Borgraf, quien desarrolla su carrera en Puebla y Pedro García Ferrer, pintor y arquitecto quien trabajó en la misma ciudad como su asesor artístico y quien regresó a Osma en 1649, a diferencia de Borgraf quien muere en Nueva España. Además de estos datos hay una serie de relaciones que se establecen entre los virreyes y aquellos escritores y artistas que participaron en la producción de una literatura política que los puso como protagonistas. Véase: Marcus Burke, *Pintura y escultura en la Nueva España. El Barroco*. México, Azabache, 1992, pp. 41 - 64.

⁵⁴ Francisco de la Maza, *op. cit.*

Las construcciones efímeras pueden ser consideradas como una práctica compleja, un acontecimiento finito en el tiempo, presente en el orden público, repetitivo y ritual. En clave emblemática, la pintura era el “cuerpo material” mientras el epígrafe funcionaba como “alma”. Comprometía a las plumas del virreinato a exhibir su erudición sobre la antigüedad y a crear complejas relaciones entre palabra e imagen, concibiendo paralelismos para ejemplificar, aconsejar, exaltar y dar a conocer al recién llegado. Sin embargo, como señala Jaime Cuadriello, no todas estas representaciones estaban dedicadas a la adulación o la exaltación, muchas de ellas permitieron “señalar y censurar drásticamente los efectos de un mal gobierno” Jaime Cuadriello, “Los jeroglíficos de la Nueva España” en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. México 1994, p. 101. Un ejemplo sobre los arcos que presentan una actitud reflexiva o de exigencia frente al mal gobierno es el Arco para el recibimiento del Virrey José Sarmiento y Valladares en 1697. *Sermón moral al Real Acuerdo de México al tiempo que tomó posesión como pública entrada al Exmo. Señor D. José Sarmiento y Valladares Conde de Moctezuma*, Juan Guillena Carrascoso, 1697.

⁵⁵ Véase: Francisco de la Maza, *op.cit.*

ascendencia, sus hazañas militares o sus éxitos políticos encontraban eco en los personajes de la antigüedad clásica. No sólo el virrey gozaba de este privilegio, el rey era colocado en un lugar jerárquico más alto, como paralelo de la relación entre ambos.⁵⁶ Si los arcos presentaban a los virreyes en contacto con los dioses de la Antigüedad Clásica y los elevaba a la categoría de deidad, los retratos lo acercaban a su condición de hombres al servicio de la Monarquía. Mientras los arcos presentaban un soporte efímero, emplazado en el espacio público utilizando emblemas como recurso plástico y discursivo, el retrato fue concebido para la Sala de Cabildos del Ayuntamiento y el Salón del Real Acuerdo en el Real Palacio, donde el enviado asumía su función. Los recursos en la representación del retrato de virrey carecen de alusiones a emblemas o al repertorio de personajes clásicos, no presentan una “clave” que el ingenio y la agudeza deben descifrar; sintetizan una información de manera descriptiva que pone en contacto varios elementos, una serie de constancias que permiten relacionarlos como conjunto. El valor y la fuerza de su presencia responden a la relación de conjunto.⁵⁷

Con algunas variables podría describirse al retrato de virrey como: figura masculina central de medio cuerpo en $\frac{3}{4}$ perfil derecho o izquierdo, sobre fondo neutro. En la esquina superior derecha o izquierda puede verse un escudo y una cartela horizontal en la parte inferior. Otros elementos declaran su condición: el vestido y, en muchos casos, la señal de su pertenencia a una orden de caballería. Por otra parte, hacia principios del siglo XVII se observa un papel sostenido por el retratado, el papel lleva, en algunos casos, la inscripción “Exmo Sr”. Este elemento ha sido relacionado con la instrucción que el Rey entregaba a cada virrey y que éste llevaba consigo antes de la asunción del cargo.⁵⁸ Algunos virreyes presentan una llave que se ha interpretado como la llave de la

José Miguel Morales Folguera, *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*, Granada, Junta de Andalucía, 1991.

⁵⁶Para el estudio de las diversas fiestas públicas con especial atención en la figura del rey véase: Víctor Mínguez "Los reyes de las Américas". Presencia y propaganda de la Monarquía hispánica en el Nuevo Mondo" en Agustín González Enciso, Jesús María Usunáriz Garayoa (Dir.) *La imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la Edad Moderna (1500-1814)*. Navarra, Eunsa, 1999, pp. 231-257.

⁵⁷ Esta idea también fue manifestada por Elías Tormo al referirse a las que denominó *series icónicas*. Elías Tormo, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*. Madrid, 1916, 5-16.

⁵⁸"Las instrucciones a los virreyes de Nueva España y Nueva Castilla eran documentos oficiales que se entregaban al mandatario real después de su nombramiento y antes de su partida a América. No se trataba empero de una prerrogativa exclusiva de los virreyes indianos. La entrega de instrucciones era una praxis seguida también con otros altos cargos de la monarquía, como los embajadores, los visitadores.. o los encargados de desarrollar tareas en nombre del rey..." Véase: Manfredi Merluzzi, "Los virreyes y el gobierno

ciudad entregada a cada virrey a su arribo.⁵⁹

El planteamiento formal de este tipo de retrato encuentra un antiguo antecedente en la obra de Jan Van Eyck *Leal Souvenir* realizado en 1432 donde se representa a un individuo de medio cuerpo en tres cuartos perfil sobre fondo neutro con un espacio inferior que funciona como cartela o espacio de inscripción. Allí puede leerse *Leal Souvenir* que podría ser traducido como real o verdadera memoria o recuerdo y es en esta idea donde se ve claramente al género en su función.⁶⁰

La presencia de papeles en la mano, escudos nobiliarios, insignias de caballería e incluso las llaves, que se han leído como elementos propios del virrey, referidos a las instrucciones - en el caso de los papeles - y a las llaves de la ciudad, pierden ese sentido en el resto de los retratos y ganan significado al considerarlos elementos “eficaces”, que vinculan al retratado, no con una realidad cotidiana, sino con la apropiación de una imagen como aspiración.

Las series presentan una continuidad en el esquema formal que - siguiendo las ideas de Jérôme Baschet⁶¹ - no es el disfraz de un pensamiento, sino más bien una resolución significativa que pone de manifiesto el entrelazamiento de lo temático y lo formal; siguiendo al mismo autor “...la modalidad participa plenamente en el significado de la obra.” Se elabora así un sistema de relaciones que permite reconocer constancias a la vez que variaciones dentro de un esquema visual general.

El esquema, señala Ernts Gombrich⁶², podría leerse como un sistema de relaciones que conforman un código interno de la obra que permiten su desciframiento: lectura y reconocimiento. La obra propone un sistema de referencias dispersas que conviven en un mismo campo plástico con un ordenamiento visual nuevo. La identidad del retrato se sostiene en relaciones más o menos constantes “haríamos bien en recordar - afirma

de las Indias. Las instrucciones al primer virrey de Nueva España" en Pedro Vardim, Joan Lluís Palos (Eds.) *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2012, pp. 203-245.

⁵⁹ Inmaculada Rodríguez Moya, “El retrato de la elite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII” en *Tiempos de América*, Castellón, núm. 8 (2001) pp. 79 - 92.

⁶⁰ Schreffler, *op. cit.*, p. 62.

⁶¹ Jérôme Baschet, “Inventiva y serialidad en las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica ampliada” en *Relaciones* 77, invierno 1999, volumen XX. p. 50 -103.

⁶² Ernst Gombrich, *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona, Gili, 1979.

Gombrich - que, en arte, las relaciones no importan únicamente dentro de una pintura dada, sino también entre unos y otros cuadros expuestos o vistos”⁶³

Cabría preguntar ¿Qué elementos permiten pensar que el retrato de virrey pone en primer plano al oficio del representado y propone una configuración visual distinta a otras representaciones del virrey? ¿El retrato de virrey lo representa de una manera específica asociada a su cargo? Esta pregunta puede repensarse a la luz de la información narrada en crónicas sobre la vestimenta de los virreyes y las diversas circunstancias en el uso del traje, como elemento diferenciador de ambas representaciones.

La entrada del virrey Luis Enríquez de Guzmán, Conde de Alba Aliste en 1650, es relatada por Guijo en su *Diario*, allí se describe la vestimenta con la que el conde entró a la Ciudad de México “...traía puesto el señor virrey un vestido bordado de oro sobre camalote de aguas pardo muy costoso y todos los caballeros de hábito de su familia venían con vestidos bordados de mucho valor...”⁶⁴ Guijo comenta que el 1º de febrero de 1656 durante la dedicación de la Catedral de México se presentó el virrey Duque de Alburquerque “... que llevaba puesto un vestido bordado de plata y cabos blancos y luego su familia costosamente vestida y con cadenas de oro al cuello...”⁶⁵ Más adelante en su relato, refiriéndose al período del mismo virrey, describe la fiesta por el parto de la Reina en 1658, durante los festejos comenta “...luego a las siete y media de la noche bajó el virrey y subió a caballo vestido de rosado y acompañado de su guarda y criados...”⁶⁶. Durante la celebración del primer año del príncipe “Salió el virrey después de las once de este día, acompañado del regimiento, ciudad y contadores, le revolearon las banderas; iba vestido de grana y cabos blancos, con su plumero blanco que caía hasta la cintura...”⁶⁷ En 1659 se realizó un auto de fe en Santo Domingo al que asistió el virrey “con vestido bordado de plata”.⁶⁸ El mismo autor describe, el día en que el virrey Conde de Baños es reemplazado por el Obispo de Puebla don Diego Osorio Escobar y Llamas. En aquella ocasión se descubrieron las irregularidades cometidas por el conde de Baños quien había ocultado avisos reales. Durante el conflicto entre don Diego Osorio Escobar y Llamas y el

⁶³ Gombrich, *op. cit.*, p. 51 – 52.

⁶⁴ Gregorio Martín Guijo, *Diario de Guijo (1648 - 1664)*. México 1952, vol. I, p. 107

⁶⁵ Gregorio Martín Guijo, *op. cit.*, vol. II, p. 49.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 94.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 110.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 127.

virrey, Guijo relata “...la plaza estaba llena de la plebe, y con la novedad de que don Pedro de Leiva y los otros dos hijos del virrey habían dejado las galas de capitanes y las insignias y se habían vestido de negro y capa, tomaron ocasión de pensar que era cierta la deposición del virrey...”⁶⁹ En este mismo sentido, Antonio de Robles hace referencia a la despedida del virrey Tomás Antonio de la Cerda y Aragón, Marqués de la Laguna en 1686 y dice: “Esta tarde salió el virrey, marqués de la Laguna, de despedida, con los tribunales, de negro a las cuatro de la tarde con algunos caballeros detrás de cortesía y sus carrozas...”⁷⁰ Estas breves noticias, permiten pensar en el retrato como una circunstancia particular para el uso del vestido. Crea una diferenciación entre la imagen del sujeto en el retrato pintado y fuera de él. El oficio y su práctica están arraigados a la imagen en la representación. El traje como elemento de inscripción social⁷¹ permite al grupo desde la unidad, autodefinirse.

Por otra parte, es interesante advertir la continuidad de las cartelas colocadas de manera horizontal en la parte inferior del campo plástico, sólo con una excepción, el retrato de Fray García Guerra del Museo Nacional de Historia (Fig. 1), atribuido a Alonso López de Herrera, que presenta una inscripción en la parte superior.⁷² El retrato de virrey posee un grado de información en el límite de su marco, que en ocasiones permite la ficción de dentro y fuera de la obra a partir del recurso de la mano apoyada en la cartela. La información de la cartela, que se diferencia notablemente del campo pictórico, permite conocer al personaje; sobrepasando el parecido físico, la inscripción arraiga a la imagen creando la ficción de la autenticidad, o como diría Fernando Rodríguez de la Flor la palabra “ancla” y “revela”⁷³, la imagen entonces asume un valor, que es histórico. El personaje lleva un nombre y un cargo enunciado en su cartela y una exhibición de su

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 213.

⁷⁰ Antonio Robles, *op. cit.*, vol II, p. 128.

⁷¹ La instrucción dada por Pablo de la Laguna, Presidente del Consejo de Indias al Marqués de Montesclaros en 1603, permite extender las consideraciones sobre el traje a la persona del virrey y su comportamiento oficial. “El vestido honesto, la capa siempre más larga que corta y los vestidos de camino de colores graves y autorizados... El andar muy despacio siempre y con mucho orden, sosegado y autorizado.” “Los memoriales que le dieren cuando fuere a las audiencias a presidir los lleve en la mano y asentándose los ponga sobre la mesa y los lea todos luego.” Ramiro Navarro de Anda, *Instrucciones y Memorias de los Virreyes novohispanos*. México, Porrúa, 1991, pp. 296 – 297.

⁷² La inscripción en la parte superior de la obra puede advertirse también en otro ejemplo de retrato de virrey. Se trata del retrato de Pedro Álvarez de Toledo, quien fue virrey de Nápoles entre 1532 y 1552.

⁷³ Fernando Rodríguez de la Flor, *Emblemas. Lectura de la imagen simbólica*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.

linaje expuesta en los escudos.⁷⁴ El espacio de la inscripción colabora a la vez dando un sentido de temporalidad a la imagen, indicando que el retratado tuvo una existencia fuera del retrato y brindando información sobre él.

La serie de retratos de arzobispos de la catedral de México, puede darnos un ejemplo de la práctica del agregado y cambios de inscripciones de las obras. Esther Acevedo comenta como en el siglo XVIII se realizó una serie de medio cuerpo, copia de otra de cuerpo entero, de ellas afirma “En una fecha cercana a 1768 se unificaron los retratos existentes al pintarles a los cuadros arcos en la parte superior y cartelas en la inferior quedando todos de las mismas dimensiones”⁷⁵ ¿Por qué no pudieron correr nuestros retratos la misma suerte? Algunos de ellos presentan cartelas dudosas, sin embargo aún son necesarios estudios sobre su condición material que podrán agregar valiosa información.

Para esta investigación han sido tomadas una serie de radiografías a una selección de retratos perteneciente al Museo Nacional de Historia de la Ciudad de México. Ellas ayudaron a determinar si las cartelas y los escudos de las obras del siglo XVI habían sido agregados o modificados con posterioridad. Si esto resultara de este modo, la idea de serie no hubiera funcionado con este esquema desde el siglo XVI. Sin embargo, las muestras permitieron aceptar que la obra conforma un conjunto coherente entre la figura retratada, la cartela y el escudo. Las radiografías fueron realizadas a tres retratos fechados como siglo XVI: el retrato de Antonio de Mendoza (Fig. 2 y 3), el de Lorenzo Suárez de Mendoza, Conde de la Coruña (Fig. 4 y 5), y el de Álvaro Manrique de Zúñiga, Marqués de Villamanrique (Fig.6 y 7) pertenecientes a la serie del Museo Nacional de Historia. Si se considera que los retratos han sido realizados en el siglo XVI, cosa que por su

⁷⁴Cabe mencionar que la presencia de los escudos de armas en los retratos hacen referencia a la herencia familiar de los retratados. Esta herencia familiar ostentada en los retratos resalta sus antecedentes como virtud. Aquí cabría sugerir la presencia del concepto de honor ligado a un individuo y su cargo. El concepto de "honor" fue estudiado en la América Hispánica por Christian Büschges en "Las "leyes del honor". Honor y estratificación social en el distrito de la Audiencia de Quito" en: *Revista de Indias*, 1997, vol. LVII, núm 209. El autor parte de los conceptos elaborados por Max Weber que distinguen la situación estamental de la situación de clase y que consideran al honor como un concepto estratégico en las sociedades modernas. Se trata de un concepto central en la diferenciación estamental. "Este concepto de honor, típico de las sociedades del Antiguo Régimen, no se basa por tanto esencialmente en la fama que reconocía a una persona como individuo y por una cualidad personal, sino que el honor correspondía a una persona ... como miembro de un cierto grupo social, es decir, un estamento." Büschge, *op. cit.* Este concepto de honor, no sólo clasifica un grupo estamental sino que, además, se proyecta a un *modo de vida*.

⁷⁵ Esther Acevedo, “Noticias sobre la Galería de retratos de la Catedral de México” en *Catedral de México...* *op. cit.*

formulación y calidad no parece una idea descabellada, tenemos oportunidad de pensar que desde las primeras soluciones compositivas, más allá de que los retratos no sean del período de gobierno del virrey, se concibieron bajo el esquema visual antes mencionado.

III. El retratado en el retrato

Durante el siglo XVI y XVII, las maneras en que se retrató a un gobernante sufrieron transformaciones, así como el concepto mismo de gobierno y de quien lo ejerce. Con relación a la serie, una comparación entre dos retratos marca, como ejemplo, momentos diferenciados en la configuración visual de quien sustentó el poder o fue modelo de virtud: el retrato de Hernán Cortés por un lado, y el retrato de Antonio de Mendoza, por otro. Ambas series inician con Hernán Cortés (Fig. 8 y 9), quien, a diferencia de los virreyes, posee retratos de cuerpo completo fechados en el siglo XVI.⁷⁶ La figura responde a la imagen del conquistador, personajes a quienes, paulatinamente, los reyes quitaron poder. Sin embargo, la imagen Hernán Cortés pasó a ser parte de los personajes famosos que configuraron la historia visual de la corona, tanto es así que su retrato puede localizarse en diversas galerías de retratos particulares, exhibido entre los reyes de la dinastía de los Austrias, los reyes medievales y los retratos de familia. La representación del "conquistador", y esta fue su rasgo destacable, ocupó un lugar en la galería de retratos de Antonio Pérez, Secretario de Felipe II⁷⁷ y en la de Alvaro de Córdoba, Gentilhombre de Cámara de Felipe II y Felipe III.⁷⁸ No podría decirse que la misma suerte corrieron los retratos de virreyes, que ciertamente parece que solo integraron galerías de virreyes, o en

⁷⁶ Las imágenes de Hernán Cortés pueden ser analizadas de manera diferente a la de los virreyes. Esto responde a que por un lado son más numerosas, representadas en estampas y lienzos, así como en portadas de diversos libros. Por otro, Cortés responde a una configuración visual diferente al acercarse en muchas de sus representaciones a los modelos impuestos por los reyes. De este modo, el retrato que corresponde al Hospital de Jesús posee una llamativa cercanía al de Carlos V, que se conserva en el Museo de Santa Cruz de Toledo, pintado por Pantoja de la Cruz, del cual dependen en gran medida otros de Felipe II. Todos ellos son de cuerpo completo con armadura, bufete en donde se apoya un morrión con penacho y portan un bastón de mando. En el caso de los retratos de medio cuerpo correspondientes al Palacio del Ex Ayuntamiento y al Museo Nacional, ambos son considerados originales del siglo XVI, ambos de medio cuerpo. El que guarda actualmente el Museo de Historia parece haber sido recortado y adherido en otra tela de mayor tamaño. Véase: Manuel Romero de Terreros, *Los retratos de Hernán Cortés. Estudio iconográfico*. México, Porrúa, 1944.

⁷⁷ Angela Delaforce, "The Collection of Antonio Perez, Secretary of State to Philip II" en *The Burlington Magazine*, Vol 124, N. 957, Dec. 1982, pp. 742-753.

⁷⁸ Javier Gómez Martínez "La galería de retratos de Álvaro de Córdoba, gentilhombre de cámara de Felipe II y Felipe III" en *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, núm 83, 1996, pp. 473-506.

algunos casos como ya hemos mencionado, galerías de retrato de familia.

La efigie del "conquistador" fue reemplazada por el nuevo modelo: el virrey, quien asumió funciones preestablecidas, en un marco legal (efectivo o no) que lo contenía. El virrey fue una figura diferente de la anterior, esto permite pensar en el inicio de una burocracia oficial en México, un poder mediador, cuyos integrantes protagonizaron una galería de retratos. "Dada la extensión geográfica y la estructura compuesta de la Monarquía Hispánica, la corte madrileña tuvo que poner a prueba su poder para defender sus intereses en los distintos reinos y provincias y asegurar la fidelidad y apoyo de las élites políticas locales. Para alcanzar este objetivo la Monarquía Hispánica se organizó durante el siglo XVI como una "monarquía de cortes" en la que los virreyes y su entorno desempeñaron un papel de primera magnitud en la integración de los territorios y sus elites políticas"⁷⁹

El registro visual del gobernante, que tiene una larga tradición en el arte de occidente, se va constituyendo como retrato autónomo en Europa desde el siglo XV con modificaciones hasta el siglo XVII. El proceso de transformación de la imagen de la figura de gobierno ha sido ejemplificado mediante las diferencias que se presentan en las representaciones de la efigie del gobernante medieval y las del nuevo príncipe renacentista. Las ideas humanistas italianas colaboraron en las transformaciones del concepto de caballero e incorporaron al cortesano. La concepción de la cultura como instrumento de control del aparato político y la participación activa de la imagen en este desarrollo, es uno de los ejes que colaboró en la idea de gobierno bajo un estatus *moderno*.⁸⁰

Más allá de la representación física y su fidelidad, la configuración de un actor histórico no está fundamentada necesariamente en la mimesis del modelo, sino más bien en recursos de la imagen que van desde el tipo de soporte hasta las cartelas donde se enuncia la categoría social del sujeto y su estatus legal. Bajo elementos de identificación convencionales: vestimenta a modo de atributo, gestos, accesorios, formato del retrato, composición y

⁷⁹Christian Büschges, "La corte virreinal como espacio político. El gobierno de los virreyes de la América Hispánica entre la monarquía, las élites locales y la casa nobiliaria" en Pedro Cardim, Joan Lluís Palos (eds.) *op. cit.*, p. 321.

⁸⁰ En términos plásticos, Fernando Checa atribuye, para el caso español, el concepto de *moderno* al modelo de origen italiano, considerado una propuesta nueva, en contraposición a un modelo cultural de origen flamenco asimilado a la "tradicición". El retrato individual que abandona cualquier referencia de tipo religioso se acerca a la primera corriente mientras que el retrato con presencia de iconografía religiosa se acerca a la segunda. "Y por otra parte, hemos de indicar cómo el interés por la perpetuación de su imagen adquiere en los Reyes Católicos un carácter inusitado y de la enorme cantidad de retratos de ellos se conservan" Fernando Checa, *Pintura y escultura del renacimiento en España. 1450 – 1600*. Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1999, p. 69.

paratextos, los retratos de virreyes reciben la herencia plástica de un género que no fue concebido en Nueva España.

En la Europa del Antiguo Régimen, el concepto de gobernante tuvo un desarrollo particular, que puede advertirse en ejemplos teóricos y visuales. El caso concreto de este estudio está ligado a las imágenes del poder desarrolladas en España antes que a otras que fueron realizadas en el resto del continente europeo.

En la España de fines del siglo XV y principios del XVI, el modelo artístico nórdico se transforma con la introducción de modelos italianos a través de la cultura humanista y su nuevo repertorio de imágenes. La referencia más clara de la materialización de estas ideas puede advertirse en los sepulcros y en la presencia de autores italianos trabajando en España. Esta transformación se ve sostenida a la vez por una nueva literatura que describe a la corte como el reducto de la sabiduría y la prudencia.⁸¹

Los límites de la movilidad social en España de los siglos XV y XVI permiten conocer estamentos sociales con características distintivas. Las metáforas sobre la estructura política emparentada con un sistema armónico y estable como un cuerpo, o la organización de los planetas, dan cuenta de una organización social basada en la estabilidad de sus miembros con funciones claramente diferenciadas.⁸² “La jerarquía del rango y del estado exigía una adecuación entre la calidad de la sangre y el modo de vida. Vivir conforme al estado, vestir conforme al estado, hablar conforme al estado. La pertenencia a un estamento se debía exteriorizar en las formas de comportamiento, en cada aspecto de la vida cotidiana.”⁸³ La conformación de la nobleza española es un proceso que no trataremos aquí, sólo haremos referencia a cómo durante el siglo XV las diferentes ramas del linaje adoptaron el uso de escudos de armas como rasgos de identificación mientras se acrecentó el interés por el lenguaje de la heráldica y la genealogía como parte fundamental del ideal noble.⁸⁴ Por otra

⁸¹ Se ha mencionado como ejemplo de esta literatura a la obra de Antonio de Nebrija y Juan de Encina.

⁸² “... el verdadero República ha de pensar que es miembro de un político cuerpo, y que ha de servirle, no estando jamás ocioso. En este cuerpo, unos son pies que arrastran, y sirven; otros rodillas que se humillan y doblan; otros entrañas que guardan lo interior de las Repúblicas; otros manos con que las acciones se ejecutan; otros espaldas, que llevan las cargas; otros bocas, que persuaden la mayor conveniencia; otros ojos que enseñan, y alumbran; otros cabezas que dirigen, y gobiernan” Citado en Antonio Alvarez-Osorio Alvaríño, “Del Caballero al Cortesano: la nobleza en la monarquía de los Austrias” en *El Mundo de Carlos V de la España Medieval al Siglo de Oro*. Catálogo de exposición editado por Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 135.

⁸³ *Ibid.*, p. 135.

⁸⁴ “Durante el siglo XV el modelo militar de la caballería tuvo que adaptarse de forma más o menos traumática ante la pujanza de los letrados en las cortes reales. El reinado de Carlos V fue el marco en el que

parte, las órdenes militares de caballería van perdiendo su función original para transformarse en un título honorario y son de algún modo desplazadas por los hombres que desarrollaron tareas de gobierno. A pesar de que la ejemplaridad se encarnaba también en el ideal caballeresco, durante el siglo XVI éstos se fueron transformando a la luz de la nueva idea de cortesano formulada, entre otros, por Baldassare Castiglione.⁸⁵ La nobleza dejó de estar emparentada con las tareas militares para dedicarse al servicio del monarca en el ámbito del palacio, los saberes del nuevo cortesano fueron relacionados con el arte de la conversación, de la observación, el ingenio y la agudeza, conocimientos útiles para desarrollar en las antecámaras o salas del aula del monarca. La figura de los círculos de gobierno incorporó a su representación un nuevo escenario: el interior, una habitación donde, en ocasiones se exhiben elementos de su función. El nuevo paisaje hace necesario un nuevo atuendo, este proceso que puede rastrearse tanto en las artes como en la historia ha sido sintetizado en la transformación: del caballero al cortesano.⁸⁶

En España se hace evidente la presencia del nuevo actor social en una serie de publicaciones,⁸⁷ mientras que el retrato en su formato de secuencia cronológica se presentó tanto en libros como en espacios presentando a los personajes bajo la idea de la ejemplaridad de aquellos individuos sobresalientes.⁸⁸

El nuevo tipo humano, relacionado con el ideal humanista responde a la reunión de dos atributos en equilibrio: las armas y las letras. A partir del reinado de los Reyes Católicos comenzó a constituirse un arte de corte que en el período de Carlos V tomó nueva forma bajo dos eventos de importancia fundamental, la entrada triunfal y la fiesta. Finalmente hacia mediados del siglo XVI se define la concepción del retrato cortesano que se

tuvo lugar un intenso proceso de redefinición de los diferentes estratos de la nobleza” *Ibid.*, p. 136.

⁸⁵ Baldassare Castiglione, *El cortesano*. Madrid, Cátedra Letras Universales, 1994. La primera edición de este libro fue publicada en folio en 1528 y la primera en Barcelona en 1534.

⁸⁶ “La transformación del caballero al cortesano supuso un cambio de escenario, pasando de la naturaleza abierta donde se desarrollaban las gestas militares y la apropiación del galardón al enclaustrado laberinto de las antecámaras de los palacios.” Antonio Alvarez-Osorio Alvaríño, *op.cit.*, p. 137.

⁸⁷ Luis de Milán (ca. 1500 – 1561), definió al perfecto hombre de corte aproximándose al modelo construido por Baldassare Castiglione, a través de composiciones como *El cortesano* y el *Libro de motes de damas y caballeros*. En ellos planteó los ideales estéticos del nuevo tipo humano.

⁸⁸ Es el caso de *Los claros varones de Castilla* escrito por Hernando del Pulgar quien reproduce una galería de personajes de corte y prelados en los que el criterio de selección plantea ciertos atributos y características que conciben al personaje como sobresaliente, digno de ser immortalizado por estos medios. El autor destaca las virtudes laicas de los elegidos su “buen gobierno” su “fortuna” su “liberalidad” o sus “dotes guerreras”. Véase también: Fernando Collar de Cáceres, “En torno al libro de los Reyes de Hernando de Ávila” en *Boletín del Museo del Prado*, Tomo IV, Número 10, enero-abril 1983, pp. 7-35.

constituye como paralelo de la idea misma de poder.⁸⁹ El ejemplo de ello lo marcan los diferentes encargos de los Habsburgo a Tiziano y los “retratos de aparato”. Con respecto al retrato áulico, su circulación se reduce al mundo de la corte y bajo la consideración de Pérez Sánchez no tiene gran trascendencia en los artistas en general. Los retratos de Tiziano serán conocidos sólo en la esfera estrictamente cortesana. “...su huella se limitará a los artistas más estrechamente ligados a la vida palaciega. Pero obligados a veces a hacer copias de los prototipos del maestro de Cadore para destinos muy varios, van a asimilar para su propia obra recursos técnicos, repertorios de actitudes, y caracteres que enriquecen los suyos propios y, a la vez, ayudan a difundir a través de esas copias, enviadas a veces a los reinos marginales, esa concepción heroica del retrato tizianesco, fundiéndola con la tradicional objetividad y amor al pormenor de origen flamenco, que constituía hasta entonces la base del retrato cortesano español.”⁹⁰ Sobre este último aspecto, cabe mencionar el conocimiento sobre este esquema de retrato que pudieron tener algunos artistas, quienes pasaron luego a Nueva España. Podría mencionarse la referencia documental que aporta noticias sobre el pintor Simón Pereyng, quien pintó en la sala del rey y sacó copia de los retratos que allí se encontraban.⁹¹

Las series de retratos de virreyes novohispanos, podrían leerse dentro de este proceso de configuración de un nuevo tipo humano, que formalmente exhibe un equilibrio entre las armas y las letras. Los retratos no ostentan al caballero, en tanto encargado de las funciones militares, y sin embargo se marca en sus escudos y trajes la pertenencia a una orden de militar de caballería. El escenario lo ubica en un interior, siguiendo la solución de los fondos neutros que aparecen en los primeros retratos correspondientes al siglo XVI y principios del siglo XVII. Por otra parte, no puede despegarse a estas recetas de representación de los procesos que la pintura sufrió en España, ante la entrada y

⁸⁹ Aquí debe mencionarse el trabajo de Marianna Jenkins, quien no sólo marca la importancia de la configuración del llamado "retrato de estado" en siglo XVI, sino que menciona a diversos tratadistas que expresaron con claridad las capacidades y posibilidades del retrato: Biondo, Lomazzo y Vasari. Véase Marianna Jenkins, *The state portrait: its origin and evolution*, New York, College Art Association of America in conjunction with the Art Bulletin, 1947, pp. 4-5.

⁹⁰ Alfonso Pérez Sánchez, *De Pintura y Pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid, Editorial Alianza, 1993 p. 39.

⁹¹ Carmen Sotos Serrano, "La imagen de Felipe II en México" en *Actas del Congreso Internacional Felipe II y las Artes*. Madrid, Universidad Complutense, 2000, pp. 553-567. Respecto del pintor y las escenas de batallas pintadas para el Palacio de los Virreyes, véase: Francisco Montes González "Sobre la atribución a Simón Pereyng de las escenas de batallas del palacio de los virreyes de México" en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, N 18, 2005, pp. 153-164.

afianzamiento de las propuestas del renacimiento.

Los retratos de virreyes asumen elementos del nuevo esquema del retrato, pero este repertorio, está limitado por la función del virrey, por su cargo, su sitio en el ordenamiento social y político.

IV. El virrey y el rey.

El desarrollo de nuevas formas políticas y administrativas para los dominios españoles, estuvo sostenido por individuos que cumplieron funciones dentro del sistema conformando un nuevo estamento político que ocupó los puestos administrativos en la estructura que la corona española extendió a sus dominios. Al considerar la aparición de nuevas instituciones con sus funcionarios respectivos y las transformaciones de otras anteriores, se concibe un sistema móvil que propone roles en la distribución del poder.⁹² En el centro de este proceso se puede introducir la figura del virrey que podría ser interpretado como un engranaje dentro de la nueva estructura política, que en su representación ostenta el carácter de funcionario, y que jurídicamente está sometido a determinados derechos y obligaciones, en teoría, reglamentados.

El virrey como cargo político fue transformándose a lo largo de la historia española de acuerdo a las necesidades de un territorio en permanente expansión..⁹³ Mientras en la baja Edad Media el representante responde a un lazo directo con el Monarca, hacia el siglo XVI esta institución se racionaliza, se construyen para ella herramientas de regulación: las

⁹² A partir del siglo XV diversos autores subrayan transformaciones en las estructuras político- administrativas en territorios europeos y fundamentalmente se ejemplifica este proceso a través de Francia, Inglaterra y España. Este hecho equiparable en diversas geografías, permite a Maravall argumentar la entrada a la *mentalidad del hombre moderno* y con esto a un proceso de creciente conciencia individual relacionada con el Renacimiento, que ya no podía sujetarse al anterior sistema de vínculo señorial propio de la Edad Media. Uno de los ejes centrales en esta transformación es la figura de la autoridad pública representada en el Rey como Monarca absoluto, la unificación y concentración del poder en manos del príncipe "...la noción de poder como absoluto en tanto núcleo de la soberanía". José Antonio Maravall, *Estado Moderno y mentalidad social*. Madrid, Editorial Revista de Occidente, 1992, Tomo I, p. 326.

⁹³ Debería mencionarse aquí también que el cambio de siglo del XV al XVI fue importante en la configuración del cargo de virrey. Fernando el Católico introdujo cambios determinantes en la estructura de representación delegada del poder regio, este proceso fue denominado "virreinalización" por Jesús Lalinde Abadía. Este cambio dio como resultado el paso de de un régimen de lugartenientes generales cercanos a la figura del rey a otro, donde el monarca "se eleva sobre un conjunto de virreyes, ajenos o ya no tan cercanos a la familia real, nombrados de forma regular y sistemática para el ejercicio temporal del cargo en cada uno de los reinos de la corona" Véase: Jon Arrieta Alberti, "La dimensión institucional y jurídica de las cortes virreinales en la Monarquía Hispánica" en Pedro Cardim, Joan Lluís Palos, *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2012, pp. 32-70.

denominadas “visitas”, los “juicios de residencia” y las instrucciones de la corona dadas a cada uno de los virreyes, son un ejemplo.⁹⁴

La centralización del poder en manos del príncipe posee una larga justificación teórica en la literatura política de la época que recorre los siglos XV al XVII. La idea de lo *Uno* como único e indivisible también tendrá su correlato en la literatura religiosa. La noción de la unidad y concentración del poder será un precepto de enorme fuerza, a la vez que uno de los fundamentos políticos básicos del mundo del Renacimiento.⁹⁵ El rey ejercía una misión encomendada por el Creador, poseía un doble ministerio: el primero instituido por Dios y el segundo otorgado, a partir de la designación divina, por sus súbditos de quien era servidor. Hernando de Acuña dedicó un soneto a Felipe II donde hacía referencia a la llegada del día en que habría solo un pastor y un rebaño “un monarca, un Imperio y una espada”⁹⁶ Este concepto de unidad encuentra su paralelo en lo divino, un Dios, un Soberano e intensifica esta relación en escritos de carácter religioso, aunque es difícil establecer el límite entre la teoría política y la literatura religiosa.

⁹⁴ La tarea administrativa estuvo regulada por mecanismos que evidencian su condición: es así que el sistema de “visita” y de “juicio de residencia” que se desarrollaron en Nueva España, tanto como en otros territorios, fueron herramientas de regulación normativa. La aplicación de la visita fue realizada por primera vez por los Reyes Católicos, cuando Francisco de Botasilla fue designado juez pesquisador para investigar el gobierno de Cristóbal Colón en 1449. Existían dos tipos distintos de visitas las más específicas se aplicaba a un solo funcionario o provincia, la más general era aplicable a todo un virreinato o capitania General. Mientras que los “juicios de residencias” fueron una revisión judicial de la conducta y desarrollo de un funcionario. Haring *op. cit.*, p. 197 y ss. Las instrucciones marcaban, en teoría, la política que la corona quería imponer en los territorios americanos y subrayaban el carácter de autoridad del Consejo de Indias frente al virreinato. En ellas se recordaba al virrey las disposiciones y legislación de su cargo. Véase: José Ignacio Conde, Javier Sanchís “Las instrucciones reales al primer gobierno de don Luis de Velasco” en: *Estudios de historia novohispana*, núm. 20, 1999, pp. 137- 173. Véase, Merluzzi Manfredi, “Los virreyes y el gobierno de las Indias. Las instrucciones al primer Virrey de Nueva España (Siglo XVI)” Pedro Cardim, Joan Lluís Palos (Eds.) *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2012, pp. 203-245.

⁹⁵ Escribía Pérez de Moya “Hizo Dios un solo mundo y no muchos, así como él es uno solo en esencia, porque no hay cosa más poderosa que la unidad.” En *Tratado de cosas de Astronomía y Cosmographia y Philosophia natural*, Alcalá, 1573. En 1516 Erasmo de Rotterdam escribe a Carlos V *Educación del Príncipe Cristiano*, en este texto que recoge la justificación de la Monarquía con una argumentación religiosa le aconseja “Puesto que las formas de gobierno son muchas es casi unánime el consenso de todos los filósofos acerca de que la más recomendable es la Monarquía y, ciertamente, así como a imagen de Dios, el poder se concentra en manos de uno solo, así también, siguiendo el modelo divino, el Monarca debe aventajar a todos los demás en sabiduría y bondad y, no careciendo de ninguna de esas cualidades, nada debe procurar más que el provecho de la República.” En Erasmo de Rotterdam, *Educación del Príncipe Cristiano*. Madrid, Editorial Tecnos, 1996, p. 58. En este mismo sentido Antonio de Guevara en su *Reloj de Príncipe* sostiene “...en que quiere Dios que uno mande a todos y todos obedezcan a uno...” y más adelante “Por eso es muy necesario que en todo ayuntamiento muchos se rijan por lo uno, que fin al fin no hay república bien regida sino la que por uno solo bueno es gobernada...” Antonio de Guevara, *Reloj de Príncipes en Obras Completas*, Tomo II. Madrid. Ediciones Turner Libros, p. 203.

⁹⁶ Citado en Elliott, *op. cit.*, p. 269.

También la noción de soberanía es identificada con lo Uno⁹⁷ y en cierta medida con el príncipe, ella deja paso a la construcción del concepto de poder como elemento objetivo, trascendente al individuo particular y es justificado en el interés del príncipe por el bien general. Un bien general que no le es propio, sino de todos; es el que permite ejercer un cargo para el bien común. La idea es repetida en algunos autores⁹⁸ y permite crear un poder, ejercido por el soberano único, pero que a la vez, un poder que está fuera de él.⁹⁹

Varios territorios distantes entre sí pertenecían a una unidad geográfica cuyo elemento en común era el Rey, esto incluía los dominios en América. El poder del monarca era dado y limitado por la propia organización, esto se evidencia en las relaciones que el príncipe mantuvo con otros estratos de la ordenación política y social, por ejemplo con las Cortes.¹⁰⁰ Esta relación entre poder central y órganos de gobierno nos acercan a la situación particular

⁹⁷ De acuerdo a los escritos de teoría política del siglo XVII Maravall sostiene “En ellos la noción de soberanía sigue una dirección que conduce necesariamente a una especie de metafísica de la unidad política.” en Maravall, *op. cit.*, p. 228. Otra corriente de menor expansión es comentada por este autor, se refiere a la que sostiene el gobierno mixto y que se hace incompatible con el anterior planteo del gobierno de lo uno. Esta corriente viene delineada a partir de Maquiavelo y Maravall la relaciona con el mundo italiano, hace referencia sobre todo a la soberanía dividida en varios órganos de gobierno.

⁹⁸ El concepto de bien común y de la tarea encomendada al Monarca es desarrollada por Erasmo en varios fragmentos de su *Educación del Príncipe Cristiano*, Erasmo, *op. cit.*, p. 12 y p. 25; en Antonio de Guevara, *op. cit.*, p. 41.

⁹⁹ Este proceso es argumentado por Maravall a partir del concepto de corona, Maravall, *op. cit.*, p. 333. Aquí se desarrolla la idea de la Soberanía como elemento transpersonal, esto ponía en duda y limitaba el ejercicio del cargo como bien patrimonial propio de la Edad Media y es para el autor uno de los conceptos que configura al Estado Moderno. Diego de Covarrubias hace referencia a que el Rey no puede transferir el dominio sobre hombres y lugares porque esto es inalienable y está por encima de la voluntad del Rey, toma forma aquí el sentido público y la potestad pública. *Ibid.*, p. 339.

¹⁰⁰ Las Cortes estaban en manos de facciones nobiliarias cuyos intereses estaban en consonancia con los del príncipe, es decir que la centralización del poder se hacía efectiva en tanto estos grupos mantenían sus privilegios. En el siglo XVII este apoyo se presenta a través del dominio de cargos por parte de pequeños grupos señoriales. A decir de Elliott, existió una asociación tácita entre la centralización del poder y el privilegio de los sectores nobles; la nobleza se convirtió así en un aliado político para mantener el sistema del Absolutismo Monárquico. En términos generales también ha sido planteado, que el poder absoluto por parte del Monarca se sostuvo en una especie de alianza más o menos constante entre el poder Real y la Nobleza. “Príncipe a quien falta el brazo derecho de los nobles no diga que tiene espada para defender su reino y castigara los rebeldes.” Escrito por J. Baños de Velasco en 1640. Citado en: Francisco Tomás y Valiente, *Los validos en la Monarquía española del siglo XVII*. Madrid, Editorial Siglo XXI, 1982, p. 58. Esto se fundamenta en cierta obediencia a un estado de hecho por parte de los nobles y en la retribución a esta nobleza en el sostén de sus privilegios. El soporte administrativo del Estado absoluto estuvo en manos de la Nobleza que cobró caro sus servicios de fidelidad y obediencia. Los trabajos consultados insisten en la relación entre el surgimiento de la Edad Moderna vinculada a la transformación de la nobleza. De su status de guerrera a una nueva clase aristocrática que se relaciona con la corte y perfila una clase dirigente en esta nueva estructura de la hemos estado hablando “...la Corte vuelve a ser estudiada no sólo como un instrumento de una especie de “domesticación” de la nobleza, sino también como ámbito privilegiado del crecimiento de su participación política y del arraigo de su influencia en las estructuras del estado” Francesco Benigno, *La sombra del Rey*. Madrid, Editorial Nerea, 1992, p. 18.

de Nueva España y a la relación entre el rey y el virrey, o mejor dicho, a la relación entre virrey y la cabeza de una estructura político – administrativa en cuya cima se encuentra la figura del Monarca. A la vez, el análisis de la figura del virrey debe ser completada al considerar su relación con otras instancias de poder y la acción de los actores locales. Este vínculo entre el virrey y los cuerpos políticos locales ha sido punto de atención para nuevas lecturas del cargo. Así "puede decirse que toda la cuestión de la administración virreinal obliga a considerar la figura estelar, y la que da nombre al sistema, el virrey pero no puede entenderse dicha forma de administración sin prestar la atención que merece al órgano permanente que le asesora en materia de gobierno y del que aquél es presidente".¹⁰¹

El Virrey no tenía una relación directa con el Monarca; entre ambos puntos geográficos y entre ambas figuras se encontraba como órgano intermediario el Consejo de Indias,¹⁰² que fue el instrumento a través del cual la corona impuso su autoridad en los dominios americanos y permitió el desarrollo de una administración en los territorios americanos.¹⁰³

Al igual que el resto de los consejos de la España de los Austrias, todas las cuestiones eran referidas al Rey mediante documentos y de allí al Consejo y luego otra vez al Rey, la estructura burocrática en este sentido era la que finalmente ordenaba las funciones. La legislación para Indias era más que minuciosa y estaba, en última instancia atada a las decisiones del Rey.¹⁰⁴ Bajo la argumentación de la distancia entre la Nueva España y la Metrópoli, como principal factor, Víctor Mínguez, entre otros, sostiene que los virreyes de estos territorios ejercían un poder ilimitado utilizando el concepto de *alter ego* para definir

¹⁰¹Jon Arrieta Alberti, *op. cit.*, p. 40.

¹⁰² Este consejo fue creado por Carlos V en 1524 y tenía a su cargo la administración de los asuntos imperiales en América. "La competencia del Consejo de Indias se extendía a todas las esferas de gobierno: legislativas, financieras, judiciales, militares, eclesiásticas y comerciales. Todos los demás funcionarios y tribunales tenían solemnemente prohibido inmiscuirse en sus asuntos. El rey era señor absoluto de Indias y el consejo era su portavoz." Haring, *op. cit.*, p. 143. Formado por un presidente, ocho consejeros, era el equivalente para América, del Consejo de Castilla. Elliott, *op. cit.*, p. 184.

¹⁰³La situación del Consejo cambió hacia el 1556 y 1557 cuando Felipe II confió al Consejo de Finanzas toda la administración de fondos, incluyendo el de las Indias. De este modo los fondos estatales estaban mucho más cerca del monarca. Otras modificaciones se aprecian en relación al número de sus funcionarios que fue creciendo con el paso del tiempo y la incorporación de letrados como funcionarios expertos.

¹⁰⁴ "El grado y detalle de estas regulaciones suscitan la admiración y algunas veces la desesperación de los investigadores modernos. La fijación de precios, la cuota del transbordador sobre el río de Santo Domingo, el derecho de poseer barcos pesqueros, permisos para importar ganado de España y la alimentación necesaria para la subsistencia de las nuevas comunidades ultramarinas, el derecho a embarcarse en comercio local con asentamientos cercanos, o para construir naves para este comercio; la manera exacta en que debían disponerse los pueblos, el ancho de las calles y su dirección con respecto al sol, el tamaño y subdivisión de las cuadras de la ciudad, la localización de la ciudad y la alcaldía, todas estas cuestiones y otras semejantes a menudo eran decididas por la corona o su consejo." Haring, *op. cit.*, p. 161.

su relación con el Monarca.¹⁰⁵ La consideración de cierta autonomía dada por la distancia y la lentitud de las comunicaciones es tomada en cuenta por otros autores.¹⁰⁶

La centralización impositiva, por un lado, y la autonomía que propiciaba la distancia por otro fue una situación conocida y considerada por Solórzano en el siglo XVII: “ Porque es claro que no puede dejar de haber vicio e iniquidad mientras haya hombres; especialmente en las provincias tan remotas y aisladas de sus reyes; en donde... los mandatos de los príncipes mismos pueden resultar absurdos, o sin ninguna garantía, abrir un amplio campo a quienes las habitan o gobiernan, para juzgar y hacer legalmente todo aquello que sus deseos les indican. Porque la temeridad humana fácilmente soslaya aquello que está muy distante.”¹⁰⁷

Los virreyes y gobernadores ejercieron, al comenzar el período de la dinastía de los Austrias, un poder que les permitió designar funcionarios. Este ejercicio fue recortado con el tiempo y la designación de los funcionarios quedó finalmente en manos de la corona; aquellos territorios no incluidos en la lista de designaciones reales, fueron sujetos al consejo de Indias. La autoridad del virrey estuvo limitada en la práctica por numerosas restricciones, algunas de ellas estaban reflejadas en las instrucciones antes de su partida. Asimismo, a diferencia de otros territorios la correspondencia entre la corte y los organismos administrativos y eclesiásticos de territoriales, no necesariamente pasaban por la mano del virrey. La limitación de sus mandatos a un período establecido y la limitación a tres años durante el reinado de Felipe IV, ha sido leída como uno de los elementos que debilitaron también a la figura del virrey. A la vez, se apunta que durante este período fueron fortalecidas las facultades de oidores frente a la autoridad del virrey "Visto desde la perspectiva de los virreyes, esta medida fue solamente un paso más en el proceso de continuo debilitamiento de sus poderes desde la creación del cargo en la primera mitad del siglo XVI"¹⁰⁸

¹⁰⁵ Víctor Mínguez, *Los Reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*. Castello de la Plana: Universidad Jaume I, Servei de Publicacions, 1995 p. 31. Este concepto también es utilizado por Santiago Sebastián, José Ignacio Rubio Mañé, y Francesco Benigno.

¹⁰⁶ Véase: Haring, *op. cit.*, p. 164; la distancia entre los territorios es subrayada por Elliott como uno de los defectos principales del sistema. Sin embargo esta misma distancia que en otros autores manifiesta cierta autonomía en el gobierno de los virreyes, es en este autor, una de las causas para que esta maquinaria se encargara “...más de restringir los poderes de los gobernadores que a velar por los intereses de los gobernados.” Elliott, *op. cit.*, p. 187.

¹⁰⁷ Citado en Haring, *op. cit.*, p. 165.

¹⁰⁸ Christian Büschges, *op. cit.*, p.330.

Estas limitantes daban forma a la relación existente entre el funcionario y el Monarca en el marco de un poder centralizado. Todas las ordenanzas emitidas por virreyes o funcionarios de la Audiencia requerían de confirmación Real.¹⁰⁹ Los funcionarios de importancia (gobernadores, Jueces, funcionarios del tesoro) eran designados y destituidos por el Rey. Éstos podían mantener correspondencia directa con el Monarca, por encima de la autoridad del virrey. Por lo tanto el control de éste sobre el resto de los funcionarios era relativo. La administración de rutina quedaba en manos de los virreyes, pero hemos visto como la Metrópoli legislaba hasta los últimos detalles. Con el paso del tiempo, el virrey aparecía como un comisionado de las decisiones tomadas por la corona y no podía emprender ningún proyecto de política local. Por otra parte, los virreyes compartían poderes con la audiencia, si bien la última decisión caía en manos del virrey.¹¹⁰ ¿Cuál era entonces el poder efectivo de un virrey? “En última instancia, sin embargo, el Virrey generalmente tenía el látigo en la mano. Era en un sentido especial el representante de la persona del Rey, y por tanto usualmente tenía asegurado el apoyo del gobierno de España. Y su posición estaba consolidada por amplios poderes de designación en las vacantes en el *interin*, hasta que se conocieran los deseos del Rey. Los jueces podían aconsejar y protestar, pero en el caso de una amplia diferencia, lo que decidía el Virrey debía llevarse a cabo y ejecutarse, y el último recurso de la audiencia era apelar al Consejo de Indias.”¹¹¹

Los órganos de la administración en América fueron creados a imagen de los de España. La autoridad real fue ejercida en principio bajo los conquistadores y los cabildos hasta crear las instituciones de Audiencia y Virreinato. “Sin embargo sufrieron ciertas transformaciones en

¹⁰⁹Haring, *op. cit.*, p. 185.

¹¹⁰ Las audiencias eran cortes reales, ubicadas en la ciudad principal de cada una de las provincias importantes, funcionaban como consejos consultivos del virrey. Según Haring, esta relación reproducía la relación del Rey y su Consejo. Tenían a su cargo funciones judiciales y administrativas y compartían en gran medida las funciones de gobierno con el virrey. Estaba integrada por funcionarios, que variaban en su cantidad de acuerdo a su localización e importancia. Tanto a los virreyes como a las audiencias se les concedió un poder limitado, se les permitió emitir ordenanzas de poder local sujetas a la aprobación de la corona. En las audiencias estaba el límite del poder del virrey, él no tenía voz ni voto en las determinaciones judiciales de la audiencia. No podía entrometerse en cuestiones relacionadas con la administración de la justicia, por ley. Solo era su presidente y seguía los casos de la administración. Los atributos políticos de la Audiencia eran compartidos con el virrey. Se ocupaba de la aplicación de los mandatos reales, supervisaba la administración de la propiedad de los difuntos y herederos. Supervisaba y censuraba libros, la administración del diezmo y las finanzas eclesiásticas. Revisaba los documentos de clérigos recién nombrados, supervisaba cartas, bulas papales y prohibía aquellas no aprobadas por el Consejo de Indias. Podía entablar correspondencia directa con el Rey y gobernaba interinamente, en caso de fallecimiento del Virrey. Véase: Haring, *op. cit.* Véase también Horst Pietschmann, *op.cit.* p. 75 - 103.

¹¹¹ Haring, *op. cit.*, p. 199 y ss.

territorios americanos. Mientras que el Virrey era en la corona de Aragón el **alter ego** del rey, dotado de poderes administrativos y judiciales, sus equivalentes en Nueva España o Perú eran ante todo gobernadores, que gozaban de una enorme influencia dada la distancia que los separaba de la Metrópoli, pero por la misma razón se veían prudentemente privados de ciertos poderes que hubieran podido ejercer en la patria.”¹¹² El principal recorte al que hace referencia Elliott está emparentado con el límite en las funciones de justicia que eran ejercidas por la Audiencia. De este modo, se visualiza un intento de separación entre poderes que permitía una dinámica de vigilancias mutuas donde el denominador común seguía siendo el rey. Por otra parte el poder del cargo de virrey era temporal y estaba sometido a una autoridad superior que decidía el lugar y el tiempo de ejercicio en el cargo. El virrey estaba desprovisto de esta argumentación divina que rodeaba al monarca. Si bien compartían en buena medida los ideales del buen gobernante, estos ideales tan ampliamente desarrollados en la literatura de *Espejos de Príncipes* estaban dirigidos al rey en tanto ejemplo de sus súbditos. Cabe destacar que el ejercicio del cargo de Virrey estaba caracterizado principalmente por la movilidad de los individuos a los que se les encargaba esta misión. Algunos estudios permiten comprobar que poco más de una decena de familias castellanas ostentaron entre sus integrantes el título de virrey en varios territorios de la corona. Es decir, existió una especie de continuidad familiar en el desarrollo de este cargo en un territorio y en otro advirtiendo su carácter endógeno y rotatorio.¹¹³ Frente a esta movilidad puede oponerse la estabilidad de las Audiencias, muchas de ellas, integradas por los mismos funcionarios durante largos períodos de tiempo.

V. El retrato y la función.

Los virreyes, en tanto cuerpo político, han sido vinculados a otros grupos que desarrollaron funciones administrativas y de gobierno en los dominios europeos y americanos. “Poco a

¹¹² Elliott, *op. cit.*, p. 185.

¹¹³ Destaca la familia Álvarez de Toledo, duques de Alaba, junto con la familia Mendoza (duques del Infantado), Pacheco (duques de Escalona), Velasco (duques de Frías), Guzmán (duques de Medina Sidonia, Medina de las Torres, Sanlúcar la Mayor). También ostentaron los títulos de virrey en numerosas ocasiones, por encima de la media docena miembros de la familia De la Cueva (duques de Albuquerque), Manrique (duques de Nájera), Fernández de Córdoba (duques de Sessa), Suárez de Figueroa (duques de Feria), Tellez-Girón (Duques de Osuna), Zúñiga (duques de Béjar). Además deben mencionarse las siguientes familias que fueron responsables de la lugartenencia regia: Afán de Rivera, Cárdenas, Enríquez, Orozco y Portocarrero. Véase: Jon Arrieta Alberdi, *op. cit.*, pp. 32-70.

poco, mediante alianzas matrimoniales y encuentros de sangre y fortuna, surgieron nuevos linajes a imagen y semejanza de la aristocracia tradicional, que se rodearon de rango y privilegios similares, ocupando altos cargos en la administración pública: presidencias y miembros de Consejos Reales, virreyes, cancilleres... Cargos, privilegios y dignidades de nada servían si no se daba la imagen correspondiente. Las galerías de retratos de aquella época nos muestran todo un repertorio de gentes ataviadas con las galas respectivas a su rango.”¹¹⁴ Nuevamente se subrayan aquí las "galas" como elemento distintivo. Dentro de las "galas" podría incluirse al escudo de armas y la insignia de la orden de caballería elementos en los que puede reconocerse privilegios concedidos por la corona.¹¹⁵ La mayoría de los sujetos que fueron virreyes de Nueva España provenían de una carrera política. Sin ser letrados o pasar por la Universidad fueron hombres de acción al servicio de la corona y ejercieron cargos antes y después de su paso por la Nueva España. Muchos de ellos bajo cargos militares pelearon en nombre del Rey y en el ejercicio del cargo de virrey administraron en nombre de la corona. El poder de la corona estuvo detentado por ellos, lo portaron sin poseerlo; esta afirmación es notable al advertir las soluciones plásticas de los retratos. Los retratos de virreyes están más relacionados con las series de funcionarios retratados en el siglo XVI y XVII o incluso cercanos a las representaciones del círculo de la corona, como la figura del secretario.

Los ideales de comportamiento de un rey debían ser ejercidos por el virrey; el buen gobierno y la fidelidad aparecen como elementos fundamentales en las instrucciones dadas a éstos. La autoridad del virrey no se sostiene en la divinidad, en la elección de Dios como mandato divino. Se sostiene en una función al servicio de una estructura mayor que lo vigila y a la que debe rendir cuentas. Por ello en sus retratos no hay coronas, ni mundos, ni emblemas de poder, como hallamos en retratos de Carlos V, Felipe II, Felipe III, Felipe IV y Carlos II.

El virrey se observa en el ejercicio de una función que en el retrato podría leerse como un privilegio. La imagen del virrey actualiza la figura de la institución, delimita sus facultades y lo diferencia del Rey. Marca la referencia a la autoridad del territorio, al cargo y a la

¹¹⁴ Álvarez – Ossorio Alvariño, Antonio, *Del Caballero al Cortesano*, op. cit., p. 134.

¹¹⁵ Para ahondar en el significado de los privilegios, véase: Beatriz Rojas, (Coord.) *Cuerpo político y pluralidad de derechos. Los privilegios de las corporaciones novohispanas*. México, CIDE, Instituto Mora, 2007.

dinastía. Al conformar una galería, ordenamiento visual habitual para los espacios de gobierno y parte de las prácticas de los personajes cercanos a la corte, la serie de retratos pronuncia la historia de Nueva España que la integra a una historia Occidental.

El retrato de virrey está en contacto con la construcción de un repertorio de imágenes que evidencia un estamento político. Este repertorio evidencia datos visuales de la tradición española: los ideales de nobleza, de lealtad y de servicio hacia el Rey. De este modo, el virrey es presentado dentro del sistema de imágenes, sistema que teje una red permitiendo visualmente diferenciarlo del Rey, a la vez que lo esgrime como detentador de su soberanía, figura simbólica bajo un lenguaje plástico tradicional cuyas funciones parecen vacías de un poder efectivo e indiscutible.

El ordenamiento visual propuesto por la serie es efectivo ya que evidencia una parte de la organización administrativa y política de la corona. Los virreyes en tanto funcionarios “Alcanzan con su carácter de verdadero cuerpo, una conciencia profesional y corporativa que les lleva a consolidar sus progresos, a robustecer, consiguientemente la parte de la Administración y, de esa forma, el príncipe aparece como cabeza de una gran organización de expertos administrativos a distancia de sus súbditos y rodeado de un halo de majestad propia...”¹¹⁶ El sistema de imágenes de la galería es parte fundamental del aparato de representación del sujeto y hace evidente un cargo temporal; una especie de traje que hoy se pone el que llega a gobernar y que luego será de otro. Sin embargo, cada retrato muestra una preocupación por dejar en claro la identidad de quien está retratado. El reconocimiento de cada virrey se advierte en las maneras de identificarlo: la cartela, donde se escribe su nombre, su cargo, sus servicios (en muchos casos, esta última información se reserva para los retratos del siglo XVII) y el escudo en el que se evidencia su historia familiar, su estirpe, su genealogía. Este pronunciamiento no se advierte en todos los retratos de reyes, quienes podrían ser reconocidos. Esta diferenciación deja en claro la necesidad de informar sobre la identidad del virrey, entre todos los virreyes de la serie.

VI. Los rostros del poder

La asimilación de la representación del virrey considerada como el reemplazo de la imagen del rey, ha sido una de las propuestas más extendidas en los últimos análisis y revisiones del

¹¹⁶ Maravall, *op. cit.*, pp. 447- 448.

tema. Así, algunos autores se han encargado de sintetizar en la imagen del virrey una pretendida lealtad de la Nueva España a la corona. Particularmente, la galería de retratos del Salón del Real Acuerdo ha sido analizada bajo la consideración de simbólicas asociaciones que articularon visualmente el status del virrey como imagen presente del rey, en su ausencia.¹¹⁷

Este apartado se encargará de subrayar las relaciones de similitud, diferencia, referencia y modificaciones entre imágenes que representan a personajes del círculo de poder, de distintas esferas y diferentes procedencias. La resolución formal de la imagen será el foco de atención que guiarán las propuestas de interpretaciones para el retrato de virrey novohispano.

Durante el siglo XVI se configura el tipo de retrato al que pertenecen los que aquí se estudian. Durante el siglo XVII se introducen variables, puede aceptarse que es entonces cuando proliferan las figuras heroicas de las cuales existen numerosos ejemplos entre la representación de Felipe IV, Carlos II y los validos el Duque de Lerma y especialmente el Conde Duque de Olivares.

La configuración plástica de los diversos retratos, fue en muchos casos analizada por los tratadistas a partir del modelo impuesto por la figura del rey. De este modo, Carducho afirma: “Sólo a los reyes y príncipes, fue permitido el retratarse cuando hubieran hecho grandes cosas y gobierno de bien, sirviendo esto de cierto premio honroso a su mucho valor” a la vez que éste, se menciona la existencia de un tipo de retrato de individuos de otra condición “ordinarios y de oficios, arrimados al bufete de silla, debajo de cortina, con gravedad de traje y postura que se debe a los reyes”.¹¹⁸ De este modo, el pintor y tratadista distingue el retrato del rey, para quien se reservaba el género, de los retratos que parecían imitarlo. En este punto, se hace necesario distinguir cuáles son las órbitas por las que transita el retrato de virreyes novohispano y comprobar si es posible realizar diferenciaciones entre ellos. No hay duda, de la poca posibilidad de encontrar en estas pinturas un elemento exclusivamente novohispano, más bien todas las rutas parecen

¹¹⁷Michael Schereffler, *The Art of Allegiance. Visual Culture and Imperial Power in Baroque New Spain*, The Pennsylvania State University, 2007, p. 61 y ss.

¹¹⁸ Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, ed. 1865, p. 250, citado en Matías Díaz Padrón, “Influencia y legado del retrato flamenco del siglo XVII en la España de los Austria” en *Archivo español de arte*, Tomo LV, Núm. 218, Año, 1982, pp. 129-143.

indicar un tipo de ordenamiento ya conocido en Europa, un formato repetido y un esquema que se mantuvo arraigado al género, pues allí estuvo la identidad de su tipo.

La historiografía ha designado a un tipo de retrato como de “de representación oficial, de estado o de aparato (...) Imágenes mecánicamente codificadas de una idea de majestad con una solución repetitiva, carente de originalidad”. Una de las primeras reflexiones teóricas creada en el Renacimiento acerca del género fue realizada por el tratadista y artista portugués Francisco de Holanda en su *Do tirar polo natural* de 1549. En primer lugar eran retratos de personas de calidad, lo que respondía a esa naturaleza “aristocrática”, la que según Holanda debía atenerse en el retrato. Los rostros debían aparecer en tres cuartos, no de frente ni de perfil y estar iluminados de frente y no lateralmente, finalmente debía favorecerse al modelo, según el mismo tratadista.¹¹⁹

El retrato áulico, o retrato de corte ha sido caracterizado por varios autores dentro del análisis de la pintura del Antiguo Régimen. La producción española ha ocupado la atención de los especialistas en los últimos años¹²⁰ y ha sido puesto de relieve el legado de la pintura de retrato procedente de Flandes, especialmente el de Antonio Moro y sus enseñanzas sobre quien fuera pintor de la Corte de Felipe II, Alonso Sánchez Coello y su alumno Pantoja de la Cruz. Sin dejar de mencionar la importancia que se le ha dado a Tiziano en la creación de la imagen de Carlos V que tuvo repercusiones en representaciones posteriores o contemporáneas, dedicadas a personajes de menor rango.

El retrato flamenco del siglo XVII, fue uno de los principales modelos para los pintores españoles, la fórmula aísla los personajes creando a su alrededor un vacío infinito que permite el trabajo de la profundidad del segundo plano. En este siglo triunfa el retrato de Rubens, “El retrato de Felipe IV a caballo de Rubens, perdido en el incendio del Alcázar, aparecía adornado de atributos de grandeza (...) La pintura flamenca gana adeptos en aquella sociedad ávida de gloria, respondiendo mejor a sus sueños.”¹²¹ Estas pinturas fueron con frecuencia encargadas a Flandes; el retrato heroico se impuso a esta clientela y los

¹¹⁹Miguel Falomir Faus, “De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II” en *Doña María de Portugal Princesa de Parma (1565 – 1577) e suo tempo. As relações culturais entre Portugal e Italia na segunda metade de Quinientos*, Oporto, Instituto de Cultura Portuguesa, 1999, pp. 125-140.

¹²⁰En orden cronológico Sánchez Cantón y Elías Tormo, Valentín Cabrera, Elena Páez, Marianne Jenkins, Fernando Checa, Juan Miguel Serrera, Carmelo Lisón, Fernando Bouza, Miguel Falomir Faus, Rosemarie Mulcahy, David Davies, Emilio Orozco, Olga Marín Cruzado, María Kusche, Javier Portús, entre otros.

¹²¹ Matías Díaz Padrón, *op. cit.*, pp. 129-143.

ideales de la imagen se pusieron al servicio de la nobleza.¹²² El carácter de este tipo de obras no fue completamente elaborado por Flandes, se trata más bien de una serie de intercambios donde las formas españolas, más allá de la imposición de etiqueta, están presentes. Basta mencionar la existencia de retratos de maestros españoles en la Corte de Flandes y las relaciones señaladas entre Velázquez y Rubens,¹²³ artistas que toman como punto de partida para sus retratos ecuestres, estampas de los Césares de Roma.¹²⁴

Las representaciones de virreyes de las series en México pueden considerarse lejanas a ese concepto de retrato de aparato y relacionarse más con las propuestas flamencas del período de Antonio Moro, en algunos casos de manera más evidente. Este puede ser el caso del *Retrato de Philippe de Montmorency, Almirante de los Países Bajos, Miembro del Consejo de Estado* realizado por Moro entre 1540 y 1550 (Fig.10). Allí una figura central, casi un busto sobre fondo neutro, la cabeza en tres cuartos perfil mira al espectador, la manera en que esta obra está resuelta podría emparentarse a la de nuestros retratos. Otra pintura a la que podría aludirse es a la anónima representación del preceptor del príncipe, Honorato Juan realizada alrededor de 1550 (Fig. 11). Sobre fondo neutro, de medio cuerpo, con un papel en la mano, tres cuartos perfil, iluminado de frente y con la mirada directo al espectador, el personaje recuerda la configuración general de los retratos analizados en este trabajo.¹²⁵ Un ejemplo más es el retrato de Cristóbal de Utrech, quien probablemente haya sido maestro de Sánchez Coello y que durante el siglo XVI, de acuerdo a sus fechas, pintó un *Retrato de caballero*, donde junto a las anteriores características se le debe añadir la presencia de un escudo de armas en el lateral superior derecho (Fig. 12).¹²⁶

Por otra parte, algunas series grabadas pertenecientes a los libros de personajes ilustres, pueden ser una herramienta útil para ubicar un universo de relaciones visuales para los retratos de virreyes de estas series. En el siglo XVI y XVII, existen ejemplos publicados por Francisco Pacheco en el *Libro de descripción de verdaderos retratos de Ilustres y*

¹²² Para ver los ideales impuestos por el retrato heroico en el caso del retrato del Conde – Duque de Olivares Véase: Virgilio Bermejo Vega "Imago Alteri Regis". Olivares y el retrato del valido en la estampa barroca" en *Cuadernos de Arte e iconografía*, Tomo VI.

¹²³ Matías Díaz Padrón, *op. cit.*, p. 132.

¹²⁴ Martín S. Soria, "Las lanzas y los retratos ecuestres en Velázquez" en *Archivo español de arte*, 1954, p. 104

¹²⁵ De esta obra al parecer existe una copia perdida adjudicada a Alonso Sánchez Coello. María Kusche, *Retratos y retratadores*. Madrid, Fundación apoyo a la historia del arte hispánico, 2003., p. 454.

¹²⁶ Cristóbal de Utrech (ca. 1498) fue discípulo de Jan van Scorel documentado en 1534 en Laruego y en 1566 aún vive. María Kusche, *Retratos y retratadores, ibid.*, p. 68.

memorables varones. Allí el propio Pacheco tomó de un retrato pintado por Alonso Sánchez Coello, la efigie de Carlos de Negrón Consejero de la Cámara de Castilla y fiscal del Consejo de Indias y Hacienda (Fig. 13). Esta imagen habría sido realizada para una galería española del siglo XVI, donde figuraban retratos, hechos por encargo, tanto de reyes como de personajes destacados y cercanos a la corona.¹²⁷ En este sentido cabe mencionar la serie publicada en *Teatro eroico e politico dè governi de' viceré del Regno di Napoli* de Antonio Domenico Parrino en el siglo XVII.¹²⁸ Este libro es el único que he localizado donde se representa una serie de virreyes, se trata de los que ostentaron ese título en Nápoles. Las imágenes están organizadas cronológicamente, los personajes aparecen delimitados dentro de un falso marco oval, sobre fondo neutro o delante de una cortina que deja ver un espacio abierto hacia el segundo plano. Los elementos que dominan en el retrato de virrey novohispano también están allí: cartela inferior con nombre y datos del retratado, escudo de armas, figura central de medio cuerpo con las insignias de la orden de caballería. (Fig. 14 a 19)

A la vez, los retratos de virreyes novohispanos pueden analizarse comprándolos con representaciones de personajes cercanos al rey que fueron parte de su servicio, ejemplo de ello es el retrato de Antonio Pérez, secretario de Felipe II (Fig. 20). Aunque debo advertir acerca de la falta de información sobre la procedencia de la imagen.

En la representación del virrey de las series a las que este trabajo se dedica, no existen apropiaciones de elementos que caracterizaron a la figura regia, ni de objetos que dan cuenta, evidencian y ostentan la dignidad real.¹²⁹ En este sentido han sido analizadas algunas figuras que sin ser el rey, trasladaron a su imagen pictórica indicios de una condición real, el caso paradigmático ha sido el del Conde Duque de Olivares. Varias son las líneas de trabajo que asimilan a los validos con la “Imago alter Regis”, categoría en la que han sido también colocados, a los retratos de virreyes. ¿Es posible que una imagen como la del Conde Duque de Olivares, representada por artistas de la corte, de primera

¹²⁷ Este retrato junto con otros perteneció a la galería de Argote de Molina, erudito sevillano quien encargó los retratos alrededor de 1571 y 1575. *Ibid.*, p. 366.

¹²⁸ Domenico Antonio Parrino & Michele Luigi Muzio, *Teatro eroico e politico dè governi de' viceré del Regno di Napoli*, Napoli, 1694.

¹²⁹ Entre los más cercanos a esta condición pueden mencionarse a los bastones de mando que pueden observarse en los retratos de Pedro Nuño de Guzmán y de Sandoval y Silva, el primero perteneciente a la serie que guarda el MNH y el segundo de la colección del Gobierno del Distrito Federal.

línea en su época, difundida sobre varios soportes, publicada en libros, presentando a la figura de cuerpo completo, de busto, ecuestre, alegorizada etc., pueda compararse con la efigie de un virrey novohispano? ¿Cómo podrían asumirse dos tipos de retratos y de personalidades diferentes a una misma explicación? Uno de los pocos retratos que he podido localizar, donde aparece la figura del virrey junto con la del rey es una estampa del siglo XVII, que representa a Don García Hurtado de Mendoza, virrey del Perú entre 1589 y 1596, quien se distinguió en la guerra contra los araucanos y se representa con coraza militar, en la mano derecha sostiene un bastón de mando y con la izquierda señala el retrato de Felipe II que se exhibe a sus espaldas, bajo un dosel (Fig. 21). Dos indígenas le ofrecen un cetro y una corona, por el lateral derecho. Con un gesto que señala al rey que bajo dosel se representa en ausencia, el virrey aparece como intermediario, incluso compositivamente, de los indígenas que le ofrecen dos símbolos de majestad indiscutibles que el protagonista de la estampa no porta.¹³⁰ Los ejemplos sugeridos aquí, que representan figuras de la corte o de servicio del rey, además de este último ejemplo, pretenden proponer un circuito de relaciones de la imagen del virrey que escapen a las comparaciones con la figura real. Ya que, como se ha mencionado otros son los elementos que le caracterizan.

Las series de retratos de virreyes no responden ni a un conjunto estrictamente dinástico, ni a uno de orden familiar, ideas que regían las agrupaciones de pinturas de este tipo en una galería. Durante la segunda mitad del siglo XVI pueden localizarse estas galerías de retratos en la Península Ibérica,¹³¹ cuyos antecedentes están en las series genealógicas tardomedievales y en las salas italianas de *uomini famosi*. Una de las características de las series dinásticas, que podrían aplicarse a la galería de retratos de virreyes, es la de ser un testimonio visual de la legitimidad de la casa reinante, y servir de ejemplo través de las vidas de los que ostentaron el poder, a los gobernantes posteriores.¹³²

La primera galería de retratos fue la del Palacio del Pardo, cuyas noticias aparecen en 1563. En 1604 desapareció en un incendio y su reconstrucción caracterizó a las series de retratos

¹³⁰ AA.VV, *El linaje del emperador*, Cáceres, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 380.

¹³¹ Entre las galerías merecen destacarse la de Catalina de Portugal, las Descalzas Reales de Madrid, y varias en edificios relacionados con Felipe II: El Pardo, el Alcázar madrileño y El Escorial. El precedente inmediato de las del tipo de los dos primeros edificios, no así la de El Escorial, se encuentra en las galerías dinásticas familiares.

¹³² Miguel Falomir Faus, *op. cit.*, p. 136.

reales del siglo XVII: su naturaleza dinástica y su realización *ex novo*. Se trata de la actualización de un concepto de tradición medieval que Elías Tormo bautizó como “serie icónica” donde lo colectivo, la sucesión concatenada de unas imágenes unidas por lazos dinásticos, aparecían como algo superior e incluso opuesto al individuo aislado.¹³³

De acuerdo a los testimonios citados en este trabajo, los retratos de la serie resguardados en el MNH estaban presididos por las efigies de cuerpo completo de los reyes, al menos de Carlos V y Carlos II, mencionados en el testimonio de Isidro Sariñana. Cabe destacar que algunos particulares españoles poseían series de retratos donde figuraban los hombres ilustres y junto con ellos los reyes presidiendo las series, destacados por cortinas, marcos particulares, ubicaciones o tamaños.¹³⁴

Es interesante destacar la repercusión de las imágenes regias que poblaron las galerías particulares junto con hombres destacables por sus carreras política, sus hazañas militares, su producción literaria, etc. En estas series, no existe mención alguna de un virrey, aunque algunas dan cuenta de la presencia de secretarios y magistrados.

Durante el siglo XVII la práctica de las galerías sigue vigente. Hacia 1640 pueden localizarse series de hombres famosos en Italia y Francia, así como en edificios oficiales españoles y en residencias particulares.¹³⁵ La copia fue uno de los modos para reproducir rostros y biografías, por tanto estos conjuntos parecen haber sido combinaciones de reproducciones de colecciones diversas.

Vale destacar la existencia de otras galerías de retratos de virreyes dentro de los dominios

¹³³ Elías Tormo, *op. cit.*, pp. 5-16.

Las series icónicas no sólo fueron privativas del centro y norte de Europa, sino que en España también se localizan desde el siglo XIII, ejemplos en residencias palatinas (Reales Alcázares de Segovia y Sevilla) y en Consistorios Municipales (Casa de la Ciudad de Valencia). La realización de nuevas series no tienen noticias desde el siglo XV, que parecen ser sustituidas en las decoraciones palatinas por árboles genealógicos. En el siglo XVI, se tienen noticias de creaciones tomando las “viejas series icónicas”; en 1586 encargada a Felipe Ariosto una serie de “Reyes de Sobrarde, condes antiguos y reyes de Aragón” para la Sala Real de la Diputación del Reino de Aragón en su sede de Zaragoza.

¹³⁴ Véase: Lucía Varela, “El rey fuera del palacio: la repercusión social del retrato regio en el Renacimiento español” en *El linaje del emperador*, Cáceres, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II, 2000, p. 103. Otro asunto interesante es el formato de las pinturas. Los retratos de virreyes novohispanos mantuvieron el formato de medio cuerpo para la serie. Sin embargo, no todas las series de retratos de virreyes que conocemos se realizaron de medio cuerpo. María Kusche ha reflexionado acerca del tema y afirma que el formato de cuerpo completo refleja una constancia histórica del género desde el retrato carolingio. “En el retrato de cuerpo entero, con su procedencia aristocrática, estos atributos (columnas, sillas, mesa, biombo o cortina) se usan primordialmente para miembros de las casas reales, pero pronto van pasando también a retratos de caballeros de menos categoría” Mientras que el retrato de busto, donde el modelo se representa aislado ha sido vinculado con el retrato burgués. Véase María Kusche, *op. cit.*, p. 39.

¹³⁵ Véase: Lucía Varela, *op. cit.*

de la corona española. En el siglo XVII se conocen series de retratos de virreyes italianos. Una de ellas ha sido consignada en el Palacio Real de Nápoles y otra referida a los virreyes de Palermo. La primera es, según Valentín Carderera y Solano, la que se reproduce en el libro de Parrino que ya he mencionado. Puede mencionarse como ejemplo de las galerías de retratos pertenecientes a nobles, funcionarios o personajes cercanos a la corte, la colección de Alonso de España, gentilhombre de su majestad quien poseía una serie de representaciones de figuras diversas al estilo de los *uomini famosi*, presididos por el retrato del rey.¹³⁶ La del propio secretario de Felipe II, Antonio Pérez; la de Álvaro de Córdoba, gentilhombre de cámara de Felipe II y Felipe III.¹³⁷

La galería de retratos del Palacio Real de Nápoles se comenzó a construir bajo los auspicios de Íñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate, quien tomó posesión como virrey de Nápoles en 1648. Una vez llegado al poder el virrey comenzó su programa para promover la autoridad virreinal luego de la victoria que el propio virrey había obtenido sobre los rebeldes napolitanos. Además de la gran escalera "proporzionata al cortile" el virrey encomendó una amplísima sala donde se representarían espectáculos teatrales y se colgarían los retratos de los 43 virreyes de Nápoles "all naturale"¹³⁸, de tamaño natural, realizados por el pintor Massimo Stanzione.¹³⁹ Esta serie tuvo como antecedente la galería de retratos de gobernadores realizada en Milán.

A pesar de que la serie de Nápoles haya desaparecido en el siglo XIX, podría ponerse en contacto con la que años más tarde, en 1681, se realizó en el Palacio Virreinal de Palermo por encargo del conde de Santisteban. A diferencia de la serie de Nápoles, la de Palermo

¹³⁶ "No era de menor interés otra serie que se formó a principios del siglo XVII en el Palacio Real de Nápoles. Adornaban estos retratos una de las galerías de aquel palacio en cuyos techos se conservan asuntos de la historia de España pintados al fresco (...) El marqués de los Vélez, virrey antecesor del citado, hizo igualmente pintar en el Palacio de Palermo una galería con todos los retratos de los virreyes que gobernaron la Sicilia, desde el conde de Buendía, en 1540, hasta su antecesor." Véase: Valentín Carderera y Solano, "Ensayo histórico sobre los retratos de hombres célebres desde el siglo XIII hasta el XVIII el origen de sus colecciones en Europa, particularmente en Italia y en España, y examen crítico sobre su autenticidad" en *Boletín de la Real Academia de Historia*, Tomo 34, 1890, pp. 201-257.

¹³⁷ Para la primera galería de retratos véase Ángela Delaforce, *op. cit.* y para la segunda galería el artículo de Javier Gómez Martínez, *op. cit.*

¹³⁸ Innocenzo Fuidoro *Successi del governo del conte de Oñatte MDCXLVIII-MDCLIII* citado en Joan-Lluís Palos, *La mirada italiana. Un relato visual del imperio español en la corte de sus virreyes en Nápoles (1600-1700)*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2010, p.232

¹³⁹ Joan-Lluís Palos, *op. cit.*, pp. 231 y ss. Para ver las transformaciones del Palacio de Real de Nápoles por encargo de los diferentes virreyes, véase: Diana Carrió-Invernizzi, "Los usos del pasado en la corte virreinal de Nápoles (1666-1672)" en *Pedralbes* 27, p. 151-172, 2007.

puede conocerse mejor por una representación del conjunto en *Teatro geográfico antiguo y moderno del reyno de Sicilia*, recopilado por C. Castillo en Palermo, 1686 y publicado recientemente por Joan-Lluís Palos (Fig. 22).¹⁴⁰ Los retratos de cuerpo completo ocupaban la franja central de los muros de la sala, arriba de cada uno de ellos una luneta alegórica y bajo los retratos pueden verse medallones alusivos a las antiguas ciudades de la isla. Todos los virreyes fueron retratados de pie en una habitación interior, enmarcados por un cortinaje rojo que domina el segundo plano. La galería estaba presidida por la coronación de Pedro de Aragón quien en 1282 había incorporado la isla a la corona de Aragón y quién había iniciado un nuevo período para ese territorio. Bajo su auspicio los virreyes, entonces adquirirían esa legalidad fundada en la historia.

A diferencia de las series mencionadas, e incluso la de México, en la serie de Oñate no había ninguna referencia al poder de la monarquía.¹⁴¹ Esta idea ha permitido considerarla una serie que antes que exaltar el poder de los reyes, colocaba en primer plano la capacidad de gobierno de los virreyes y su importante papel en el gobierno.¹⁴²

La comparación de las series conocidas permite advertir la existencia del formato de medio cuerpo y de cuerpo completo para los retratos de virreyes y a la vez subraya la constancia de un esquema preestablecido, fundado en la repetición, también presente en la serie novohispana. Por otra parte, permite advertir que la serie de Nápoles no hacía referencia al poder monárquico a diferencia de la galería novohispana que podría más bien acercarse al modelo conocido para la galería de Milán en la que los gobernadores estaban presididos por los retratos de Carlos V, Felipe II situados en el centro de la composición, como parecen haber estado los retratos de virreyes para el caso novohispano.¹⁴³ En la galería de Palermo, la serie de retratos estaba presidida por Pedro de Aragón, como he mencionado antes.¹⁴⁴

¹⁴⁰Joan-Lluís Palos, *op. cit.*

¹⁴¹Esta no era la primera vez que los virreyes eran el asunto principal. Puede mencionarse la obra del grabador Alessandro Baratta *Fidelissimae Urbis Neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio*, publicada en 1629 y dedicada al Duque de Alba. Véase: Joan-Lluís Palos, *op. cit.*, p. 241.

¹⁴²"Si la decoración de estancia adquiría un sentido específico en el contexto de la restauración de la autoridad hispánica tras la revuelta de 1647, cualquier observador atento podría deducir, al comparar la serie de retratos, que dicha restauración tenía poco que ver con la continuidad dinástica de los reyes y mucho con la capacidad de gobierno y las virtudes de los virreyes." citado en Joan-Lluís Palos, *op. cit.*, p. 242

¹⁴³Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, *Milán y el legado de Felipe II. Gobernadores y corte provincial en la Lombardía de los Austrias*. Madrid, 2001, p.17. La galería estaba presidida por los retratos de los reyes que fueron encargados por el gobernador Juan Fernández de Velasco y realizados por el pintor Valerio Profondavalle a finales del reinado de Felipe II.

¹⁴⁴Joan-Lluís Palos, *op. cit.*, p. 241-242 Los retratos de la galería de Palermo fueron sustituidos con la

Existe por lo tanto una diferenciación entre los retratos de virrey y de rey, no sólo por su ubicación en la distribución espacial en la sala, sino por su formato y la composición.

Casos particulares en las series.¹⁴⁵

Los retratos de personajes ilustres, especialmente los reales, tuvieron como característica la proliferación de un modelo que luego era copiado, o trasladado a una estampa para su reproducción en diversos soportes. La oportunidad de copiar al retratado del natural, estaba reservada para unos pocos, justamente aquellos que finalmente “diseñaron” las efigies de los personajes reales.¹⁴⁶ En este sentido los retratos de virreyes no poseen, hasta lo que se conoce una genealogía visual compuesta por estampas, dibujos o modelos realizados por diversos artistas. Tampoco poseen, como en caso del conde de Oñate retratos a caballo en corbeta como el que se mandó a hacer el virrey de Nápoles. (Fig.23) En él, Massimo Stanzione sigue el modelo que de Carlos V hizo Tiziano. El virrey, ataviado con sombrero de plumas y vestido en dorado, monta un caballo en corbeta y señala con la bengala de mando en mano una vista que se reproduce en el segundo plano, tal vez escenario de sus victorias.¹⁴⁷ Dentro de los retratos de virrey a caballo también podría mencionarse el que retrato del virrey de Cerdeña Conde de Egmont que se conoce a través de estampas (Fig.24). Una vez más, este tipo de representación no puede asociarse a los ejemplos novohispanos, al menos, a la luz de la información que se conoce sobre los retratos de virreyes. En este sentido, el retrato de Hernán Cortés, como personaje de gobierno, es el que más riqueza podría brindar.

En algunos ejemplos de las series de virreyes, puede advertirse la repetición de un esquema

entronización de Carlos de Borbón en 1635.

¹⁴⁵ Ambas series presentan evidentes variaciones de calidad entre las piezas y entre un mismo sujeto en una y otra. La falta de homogeneidad entre las pinturas hablan no sólo de diversas manos, sino de probables diferencias en el periodo de su ejecución o del carácter de las fuertes intervenciones. Bajo una valoración exclusivamente visual creo que algunos retratos se salen del carácter general de las series. Sobre la del Ex Ayuntamiento de la ciudad de México deberían destacarse los retratos de Luis de Velasco, Gastón de Peralta, Martín Enríquez de Almanza, Pedro Moya de Contreras, Luis de Velasco Hijo, Gaspar de Zúñiga y Acevedo, Diego López Pacheco, García Sarmiento de Sotomayor, Diego Osorio Escobar y Lamas. En el caso de la serie del Museo Nacional de Historia, deberían distinguirse los de Luis de Velasco Hijo, Melchor Portocarrero, García Sarmiento de Sotomayor, Diego Fernández de Córdova, Torres y Rueda.

¹⁴⁶ Al ser pintores del Rey, no solo gozaban de este privilegio sino que extendían su clientela a encargos privados. Lucía Varela, *op. cit.*, p. 110.

¹⁴⁷ Se trata del retrato de Massimo Stanzione, *Retrato ecuestre del conde de Oñate*, que resguarda el Instituto Valencia de Don Juan. A este retrato debe agregarse el retrato ecuestre del Virrey de Cerdeña, Felipe de Egmont. Para un análisis de este personaje véase: Carmen María Fernández Nadal "Felipe de Egmont, Virrey de Cerdeña (1680-1682). El final del camino" en *Millars Espai i historia*, Núm. 26, 2003, pp. 185-203.

utilizado para más de un retrato. Entre ellos debe mencionarse al retrato de Antonio de Mendoza, que en las dos series se trata del mismo, aunque la obra del Museo Nacional de Historia muestra notables diferencias en su calidad por sobre el de la serie del Ex Ayuntamiento, hecho que ocurre en muchos ejemplos (Fig. 25 y 26). Caso aparte parece ser el retrato que del virrey existe en el Museo de Arqueología Antropología e Historia de Lima, que cuenta con una serie completa de sus virreyes retratados de cuerpo completo y fechada en el siglo XVIII (Fig. 27). La serie de Perú muestra al virrey con un rostro distinto, una especie de modelo cercano a otros retratos de la serie; lo presenta con guantes en la mano, en marcado por una cortina roja y de pie junto a un bufete. Tal vez, más vinculado al esquema que presenta la reproducción de la Sala del Palacio Real de Nápoles. Por otra parte, esta configuración parece mucho más cercana a los retratos realizados para la burocracia menor novohispana en el siglo XVIII. Además de los mencionados, el Museo de América de Madrid, resguarda un retrato de medio cuerpo de Antonio de Mendoza, que parece una versión más estilizada del tipo de las series mexicanas. (Fig. 28) Este retrato fue el primero de una serie realizada por Ramón Torres, firmado en 1786. El pintor modificó algunos elementos de la obra original. A pesar de que el autor suavizó los rasgos del original, puede reconocerse la dependencia del retrato del Museo Nacional de Historia.¹⁴⁸

El modelo de la pintura del virrey de Mendoza, permite relacionarlo con la de Luis de Velasco (Fig. 29) y Gastón de Peralta (Fig. 30) que posee la serie del MNH. Estas tres pinturas ubican al personaje en una relación similar con respecto al tamaño y espacio que ocupan los escudos; las manos respetan la presencia de la cartela y la aprovechan para mostrarlas o esconderlas; el rostro de los tres se ilumina desde el frente y poseen un parecido físico que no puede comprender al resto de la serie. Elementos como la ubicación de las manos, la cabeza y dirección de la mirada y el tipo de iluminación, puede extenderse a los retratos de Martín Enríquez de Almansa (Fig. 31), Lorenzo Suárez de Mendoza (Fig. 32), Álvaro Manrique de Zúñiga (Fig. 33), Gaspar de Zúñiga y Acevedo (Fig. 34) y Juan de Mendoza y Luna (Fig. 35). Sin embargo estos últimos cinco, a pesar de respetar el esquema antes mencionado presentan variantes pues plantean retratos muy diferenciados realizados con gran nivel de detalle, dando cuenta de individualidades dentro del esquema planteado

¹⁴⁸María Concepción Amerlinek de Corsi, "Pintura de retrato" en *México en el mundo de las colecciones de arte*, México, 1994, p. 246.

por la serie.

Gaspar de Zúñiga y Acevedo (Fig. 36) y Juan de Mendoza y Luna (Fig. 37) están representados también en la serie de Perú. El primero guarda semejanzas notables con la versión del Ex Ayuntamiento, no así el segundo que parece salido de otro modelo.

Las posibilidades de análisis de los mismos retratos pertenecientes a la serie del Ex Ayuntamiento de la ciudad de México parecen más difíciles, ya que su calidad y las evidentes intervenciones a las que han sido sometidos, no permiten reconocer la identidad de la obra. Al analizar las composiciones de las pinturas que representan a los virreyes de la segunda mitad del siglo XVI, se advierten similitudes entre las series. Sin embargo, las que guarda el Departamento del Distrito Federal son efigies caracterizadas por líneas negras de contorno y aplicaciones de color plano en grandes sectores del campo plástico que se observan en el traje y la barba de los personajes. Por otra parte, el dibujo y detalles como las telas blancas en puños y cuellos, los guantes o libros y papeles pierden el grado de detalle y la aspiración de maestría del pintor que caracterizan a esos elementos dentro de los retratos de los siglos XVI y XVII. Entre ambas series se respetan algunos componentes que parecen más bien estar planteados originalmente por la serie del MNH; así Luis de Velasco (Fig. 38) presenta un rostro similar, la misma dirección del cuerpo y la cruz de Santiago subrayada por un intenso rojo; Gastón de Peralta (Fig.39) conserva su posición y su atuendo, lo mismo podría decirse de Martín Enríquez de Almansa (Fig. 40), aunque de todos los mencionados hasta ahora, éste retrato es el que parece poseer más identidad plástica. Con relación a Lorenzo Suárez de Mendoza (Fig. 41) se respeta la composición y el atuendo y se modifica la ubicación y gesto de la mano, en cambio en los dos que siguen – retrato de Álvaro Manrique de Zúñiga (Fig.42) y Gaspar de Zúñiga y Acevedo (Fig. 43) - el retrato es el mismo con calidades visiblemente diferentes. Los escudos en todos ellos son ovales de dibujo burdo, en muchos casos incompletos, las cartelas mantienen ciertas constancias en el color y el tipo de letra, lo mismo podría aplicarse al retrato de Juan de Mendoza y Luna (Fig. 44). Es probable que la serie haya sido realizada Ex novo, a partir de la conocida serie que hoy guarda el MNH, al menos en cuanto a los retratos mencionados.

Los retratos que representan a los virreyes que gobernaron durante el siglo XVII, pertenecientes a la serie que guarda el MNH, mantienen una propuesta formal constante con relación a las pinturas del siglo XVI. Podría subrayarse la generalización de la

exhibición de documentos en la mano y la presencia de insignias correspondientes a las distintas órdenes de caballería. En el caso de los retratos de la serie de Ex Ayuntamiento, algunos elementos visibles permiten proponer diferencias en el desarrollo de la propia serie. Es necesario destacar un grupo que sobresale por su calidad. El grupo está compuesto por los retratos de Francisco Fernández de la Cueva (Fig. 45), Juan de Leyva y de la Cerda (Fig. 46), Antonio Sebastián de Toledo Molina y Salazar (Fig. 47), Pedro Nuño Portugal y Castro (Fig.48), Tomás Antonio de la Cerda y Aragón (Fig. 49), José Sarmiento y Valladares (Fig. 50) y Luis Enriquez de Guzmán (Fig. 51) En ellos puede advertirse una presencia mayor de los escudos -en parte debido al aumento de su tamaño- y el abandono del formato oval que caracteriza a los retratos anteriores. A la vez el dibujo de los escudos y sus acabados son más precisos, puede observarse una pintura con mayor detalle y dibujo de mejor calidad. Además se advierten correspondencias formales entre las dos series. Por otra parte, las cartelas responden todas a un mismo tipo y brindan más información. Este grupo se destaca dentro de la serie pues busca y logra identidades particulares, la vestimenta no pasa inadvertida, se trabajan las luces y los trajes, las texturas de puños de encaje y cuellos con detalle.

De todos los mencionados en este último grupo, Luis Enríquez de Guzmán es el más intervenido, la cartela no parece corresponder a la pintura. Este retrato puede relacionarse con el que guarda el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, cuyo rostro respeta la configuración general de la imagen creada para los retratos de México. (Fig. 52) Dicho sea de paso, la configuración general de los retratos que se guardan en el museo peruano, podrían ser relacionados visualmente con el retrato del Consejero Real de Justicia de la Real Cámara, pintado por Sánchez Coello y este modelo pareciera ser referencia de los que representaron a los funcionarios novohispanos en el siglo XVIII. (Fig. 53)

En las representaciones de Antonio Sebastián de Toledo Molina y Salazar, Pedro Nuño Portugal y Castro y Tomás Antonio de la Cerda y Aragón, puede identificarse la búsqueda del gesto, mayor movimiento en el cuerpo y la mirada directa al espectador.

Caso aparte son los retratos de los personajes que ocuparon los cargos de virrey y de arzobispo. Dentro del período, Pedro Moya de Contreras, Francisco García Guerra, Juan de Palafox y Mendoza, Diego Osorio Escobar y Llamas, Fray Payo Enríquez de Ribera y Juan

Ortega y Montañés figuran retratados sin salirse del esquema planteado por las series, con su vestimenta eclesiástica. Estas representaciones poseen pinturas en la serie de la Catedral de México, y versiones firmadas o atribuciones.¹⁴⁹

VII. Observaciones finales.

El presente escrito analiza los retratos de virreyes pensados como la visualización de un grupo que apropiándose de un tipo de imagen, cuyos antecedentes se ubican en la conformación del género del retrato, construye un esquema reconocible. El retrato de virrey funda su identidad en la repetición y el ordenamiento. Estas dos últimas características son las que podrían, en última instancia, definir a una galería de retratos en la que se construye un retrato de conjunto a partir de identidades individuales que, en el caso de la serie novohispana, son legibles en la propia obra.

Estas galerías pueden asumirse a un tipo particular de, podría decir, emplazamiento de la imagen. Es por ello posible asociarlas con planteamientos parecidos como galerías de retratos reales o aquellas en las que se representaron individuos destacados por sus virtudes o por lazos familiares. La conformación o encargo de una galería de retratos resultó ser una práctica muy extendida que condicionó la percepción de las imágenes; ámbitos palaciegos privados o salas vinculadas al gobierno ostentaron espacios particulares dedicados a exhibir conjuntos de retratos. A la vez, la organización de imágenes que se vinculan unas con otras

¹⁴⁹ De Pedro Moya de Contreras, se consigna un retrato de cuerpo completo realizado para la Catedral de México atribuido a Baltasar Echave Orío. Véase: Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*. México, UNAM, 1965. De Fray García Guerra además de los dos ya mencionados en las series a las que se dedica este trabajo, y otro del siglo XVIII de medio cuerpo que guarda la Catedral, existe una versión fechada en el siglo XVII que también en la Catedral de México que Toussaint no atribuye a Baltasar Echave Orío, más bien lo refiere a su hijo y que sí atribuye Esther Ciancas, y una versión en el Museo Nacional del Virreinato, firmada en 1609 por Alonso López de Herrera. Ésta última, es de cuerpo completo y se trata del mismo retrato que figura en la colección del MNH. Por ello ha sido atribuido al mismo pintor. Véase: María Ester Ciancas y Bárbara Meyer, *op. cit.* El caso de Juan de Palafox y Mendoza reviste particular interés ya que se han localizado numerosos retratos, desde los más esquemáticos hasta los alegóricos. Entre los pintores que lo retrataron se encuentra José de Ibarra y Andrés Islas. Véase: Jaime Cuadriello “Rafael Ximeno y Planes. Retrato del Obispo Joaquín Pérez Martínez y Miguel Cabrera. Retrato de Juan de Palafox y Mendoza” en *Memoria MUNAL*, Número 3, Primavera – Verano 1991, pp. 89-97. De Diego Osorio Escobar y Llamas, existen los de las series: dos retratos que proponen la misma composición pero distan en la fisonomía del retratado. En el caso de Fray Payo Enriquez de Rivera se ha localizado, uno fechada en el siglo XVIII que se trata del mismo retrato que resguarda la colección del MNH. Y otro de la misma Catedral de México de cuerpo completo, fechada en el último tercio del siglo XVII, cuyo modelo es el mismo. En el caso del retrato de la colección del Ex Ayuntamiento, el modelo sigue siendo el mismo, pero en este caso posee menos identidad que el resto.

también puede hallarse en las series cronológicas que ilustraron libros de historia o de personajes famosos, marcando de este modo el papel destacado que jugó la imagen en la elaboración de la historia, muchas veces, deudora de un imaginario consolidado a través del retrato.

La forma y el contenido se entrelazan en el retrato de virrey novohispano sosteniendo una imagen relativamente estable, diferente de otras en las que el mismo personaje fue protagonista, de allí las evidentes diferencias entre el retrato de virrey relatado en las crónicas, o en las arquitecturas efímeras y aquel personaje que guardaba una pose y una vestimenta identificable, en el retrato de las series estudiadas.

Las interpretaciones sobre el tema han colocado a estas obras en un mapa inadecuado para su análisis: se las ha interpretado conforme a la historia de los estilos, o bien relacionadas con retratos europeos de diversos tipos, señalando así su falta de “naturalismo” y su repetición esquemática. A la vez que otras reflexiones han leído las series como un catálogo de moda y han generalizado su esquema de acuerdo a las formas que el género asumió en el siglo XVIII. He querido con este escrito acercar al retrato de virrey a un nuevo universo de modelos visuales que he presentado en el trabajo. Con ello pretendí ampliar el campo de referencia huyendo del icono del rey como punto de partida, para confrontar al virrey con otras configuraciones reconociendo así tipos de retrato de acuerdo a la función. El campo sugerido es el de la representación de personajes ligados a la corte por sus servicios y que son generalmente asumidos a un sólo tipo de retrato, e interpretado junto con el de los reyes.

Por otra parte, he propuesto leer a la serie de retratos reconociendo un escenario de circunstancias propias del período y del género pictórico. Es así que partiendo de los esquemas visuales del retrato de siglo XVI que fabricaron los artistas flamencos y los españoles, donde la figura se aísla a través de un fondo neutro y se la presenta de medio cuerpo o de busto, teniendo como protagonista al rostro en tres cuartos, como ya lo habían estipulado teóricos del género y considerando de primera importancia las transformaciones que sufrió plásticamente la representación del individuo de gobierno, además del carácter indiscutible del retrato como género ejemplificador, el retrato de virrey resulta ser una tipo de configuración visual heredera de estos contenidos y se esgrime como un objeto de clasificación política.

Otro camino propuesto para la interpretación de la serie, en tanto “icónica” es la introducción en el análisis de las nociones que fundaron el cargo de virrey. Los conceptos jurídicos y políticos del Antiguo Régimen se fundamentaron en la idea del orden y a partir de ella se articula también la percepción y la visualización de un sistema social. La honestidad, la verdad y el honor fueron valores que tuvieron una relación con la apariencia de las personas, de allí no sorprende la presencia de elementos que representan relación entre apariencia y valores.¹⁵⁰ Tanto es así que este orden social establecido implicaba funciones y capacidades. Se trataba antes bien de una sociedad dividida en grupos, en cuerpos cuya diferenciación estuvo fundamentada en la desigualdad que reconocía en el orden político una "natural jerarquización".¹⁵¹ “En el plan de la constitución política, los actos incausados, no debidos que reconstruyen o alteran el orden establecido constituyen prerrogativas exclusivas y extraordinarias de los vicarios de Dios en la tierra, los príncipes. Usando este poder extraordinario (*extraordinaria potestas*) los príncipes imitan la *gracia* de Dios y en cuanto dispensadores de gracia introducen nuevas reglas en el orden (*potestas legislativas*) ...”¹⁵² La figura del virrey carecía de esta *extraordinaria potestas* y su representación parece responder a una imagen de estado (*status*), es decir un lugar determinado en el orden social.

La serie de retratos refiere visualmente a instituciones o ideas ligadas al imaginario del gobernante, valores sociales representativos de aspiraciones colectivas. Podría decirse que la presencia de insignias de órdenes de caballería, escudos de armas, documentos portados en las mano, sirven de identificación a la serie y son finalmente recursos de legitimación histórica de quienes conformaron una burocracia administrativa.

Uno de los ejes que podría colaborar en futuros estudios sobre este tema, es la constancia del formato de medio cuerpo para los retratos de virreyes novohispanos y su diferenciación de otras series, como la de Palermo, o la de Perú, de cuerpo completo. Otras galerías como

¹⁵⁰ “Títulos, tratamientos, trajes “estatutarios” (ligados a un estatuto – clérigo, caballero de orden militar, juez, notario, mujer honesta, prostituta etc)... precedencias, etiqueta cortesana. Las cortes y sociedades ibéricas eran justamente célebres por su puntillismo formalista y clasificatorio.” Antonio Hespanha, *Visperas del Leviatán. Instituciones y poder político (Portugal, siglo XVII)*. Madrid, Taurus-Humanidades, 1989.

¹⁵¹ "Otra diferencia también trascendental es que nuestra sociedad se quiere igualitaria; en cambio, aquella nunca buscó serlo, sino que, por el contrario, tuvo como principal fundamento la desigualdad, al reconocer en el orden político una natural jerarquización, a semejanza del carácter organizativo de la creación" en Beatriz Rojas, *op. cit.*, p. 46.

¹⁵² *Ibid.*, p. 7.

la de Nápoles, cuyo nacimiento respondió a un plan premeditado de propaganda, han sido leídas como una propuesta de reconocimiento de las acciones de los virreyes, exclusivamente, pronunciadas a través de la imagen. Las especificaciones de cada una de las galerías que aquí he mencionado podrían ser un punto de interés para reflexionar acerca de diferenciaciones de entre los poderes que la misma figura de virrey tuvo en los dominios europeos y americanos.

Asimismo, aquí se han mencionado los cambios que las cartelas de los retratos de virreyes novohispanos sufrieron hacia el siglo XVII. Las cartelas van ganando importancia en el campo plástico, describiendo con mayor detalle la historia particular de cada virrey. Lo mismo podría advertirse en los escudos que se representan de mayor tamaño y con mayor detalle. Al mismo tiempo se ha apuntado aquí los cambios de la situación políticas de los virreyes y la pérdida paulatina de poder que muchos historiadores reconocen. Podría vincularse esta transformación visual con los cambios que el poder político del virrey sufrió? Estas modificaciones al esquema de retratos anteriores podrían estar vinculadas a las transformaciones políticas del período, protagonizadas además por la lucha de los criollos para ocupar más y nuevos puestos en la estructura administrativa y de gobierno. Algunos autores han visto en la ejecución de la galería un exaltamiento deliberado de la importancia de la acción de los virreyes, estas modificaciones visuales en los retratos novohispanos podrían, tal vez, perseguir el mismo fin.

En otro orden podría ubicarse el paralelismo entre la imagen de los retratos de virreyes peruanos, fechados en el siglo XVIII y el posible modelo del cual provienen, referido en este escrito; además de advertir la resonancia de este esquema de cuerpo completo, cortinado, bufete en numerosos retratos de la burocracia menor y en la representación de criollos con cargos públicos, que se extendieron en el siglo XVIII.

Por último, en este escrito he querido subrayar la importancia que tuvo la imagen en la comunicación política y en la creación de un imaginario ligado a la figura de gobierno y a la vez, he deseado destacar el papel activo del retrato en la pronunciación de la historia y las posibilidades documentales propias del género.

VIII. Imágenes



Retrato de Fray García Guerra

Alonso López de Herrera (atribución)

Óleo sobre tela

Siglo XVII

Museo Nacional de Historia

Figura 1



Retrato de Antonio de Mendoza
(Detalle y radiografía)

Óleo sobre tela

Segunda mitad del siglo XVI

Museo Nacional de Historia

Figura 2





Retrato de Antonio de Mendoza
(Cartela, detalle y radiografía)

Óleo sobre tela

Segunda mitad del siglo XVI

Museo Nacional de Historia

Figura 3





Retrato de Lorenzo Suárez de Mendoza

(Detalle y radiografía)

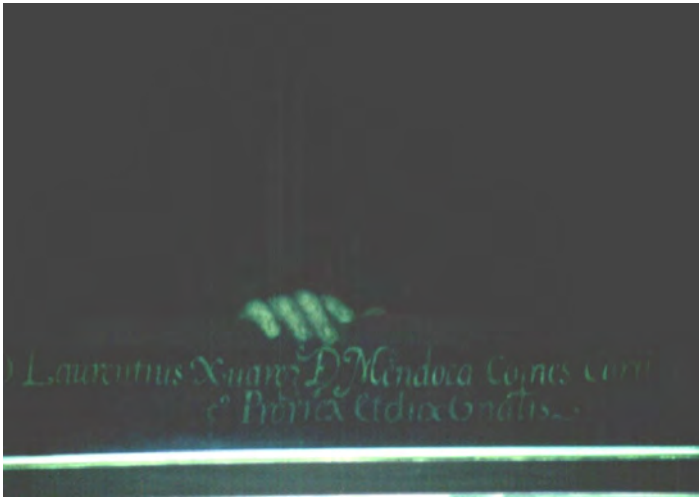
Óleo sobre tela

Segunda mitad del siglo XVI

Museo Nacional de Historia

Figura 4





Retrato de Lorenzo Suárez de
Mendoza

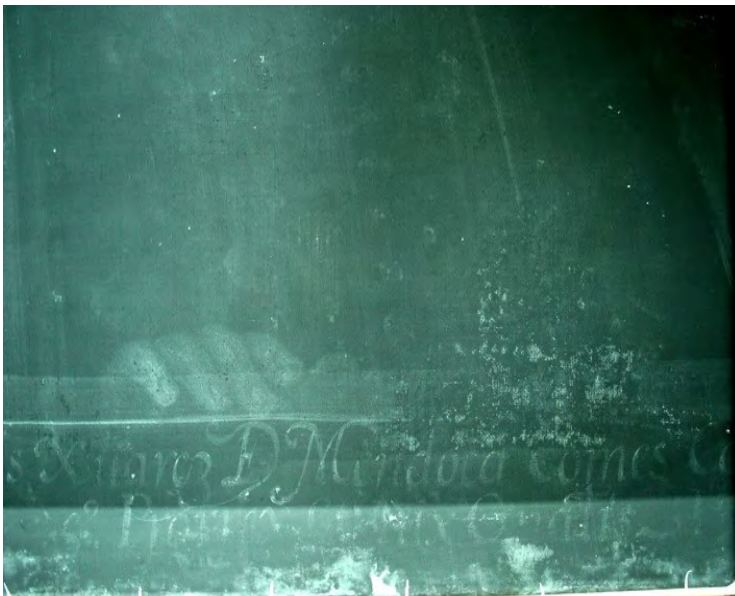
(Cartela, detalle y radiografía)

Óleo sobre tela

Segunda mitad del siglo XVI

Museo Nacional de Historia

Figura 5





Retrato de Álvaro Manriquez de Zúñiga

(Detalle y radiografía)

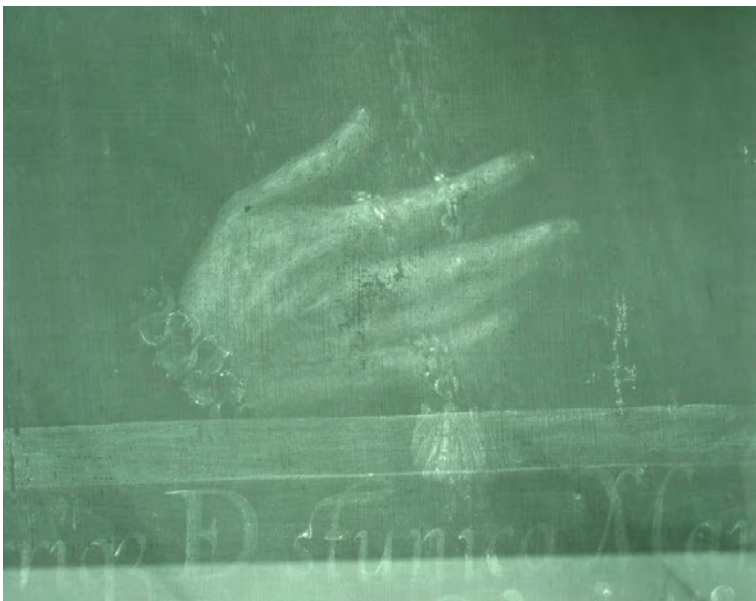
Óleo sobre tela

Segunda mitad del siglo XVI

Museo Nacional de Historia

Figura 6





Retrato de Álvaro Manriquez de Zúñiga

(Cartela, etalle y radiografía)

Óleo sobre tela

Segunda mitad del siglo XVI

Museo Nacional de Historia

Figura 7



Retrato de Hernán Cortés
Óleo sobre tela
Segunda mitad del siglo XVI
Departamento de Gobierno del
Distrito Federal
Figura 8



Retrato de Hernán Cortés
Óleo sobre tela
Segunda mitad del siglo XVI
Museo Nacional de Historia
Figura 9



Philippe de Montmorency, Almmirante de los Países Bajos, Miembro del Consejo de Estado, 1540-1550

Antonio Moro

Óleo sobre tela

Rijksmuseum

Figura 10



Honorato Juan

Ca. 1550

Óleo sobre tela

Museo de Bellas Artes de Valencia

Figura 11



Retrato de un caballero
Cristóbal de Utrech
Óleo sobre tela
Segunda mitad del siglo XVI
Museo de Ixelles
Figura 12



Carlos Negrón del Consejo
Real de Castilla, ca. 1599

Francisco Pacheco según
Alonso Sánchez Coello

Libro de descripción de
verdaderos retratos...

Figura 13



Pero de Toledo, Virrey de Nápoles

Publicado en Antonio Doménico Parrino

Teatro eroico e politico dè governi de' viceré del Regno di Napoli

1694

Figura 14



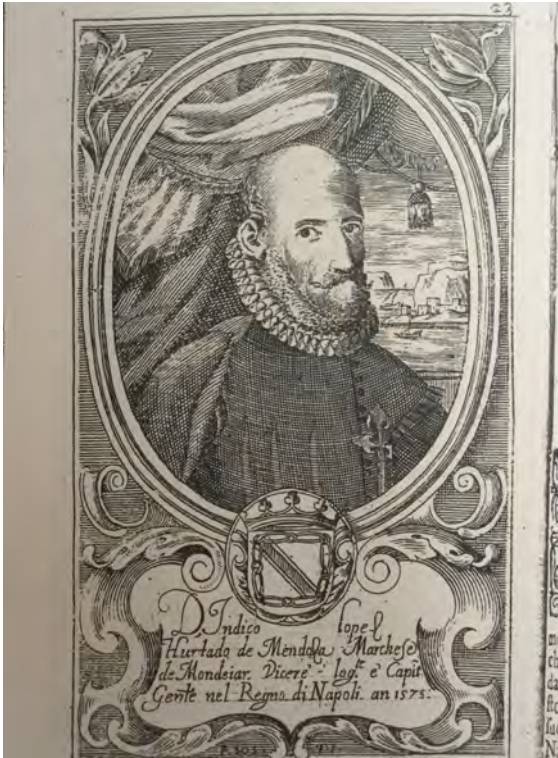
Fernando Álvarez de Toledo, virrey de Nápoles

Publicado en Antonio Doménico Parrino

Teatro eroico e politico dè governi de' viceré del Regno di Napoli

1694

Figura 15



Indico López Hurtado de
Mendoza, virrey de Nápoles

Publicado en Antonio Doménico
Parrino

*Teatro eroico e politico de
governi de' viceré del Regno di
Napoli*

1694

Figura 16



Ferdinando de Ribera, virrey de
Nápoles

Publicado en Antonio Doménico
Parrino

*Teatro eroico e politico de
governi de' viceré del Regno di
Napoli*

1694

Figura 17



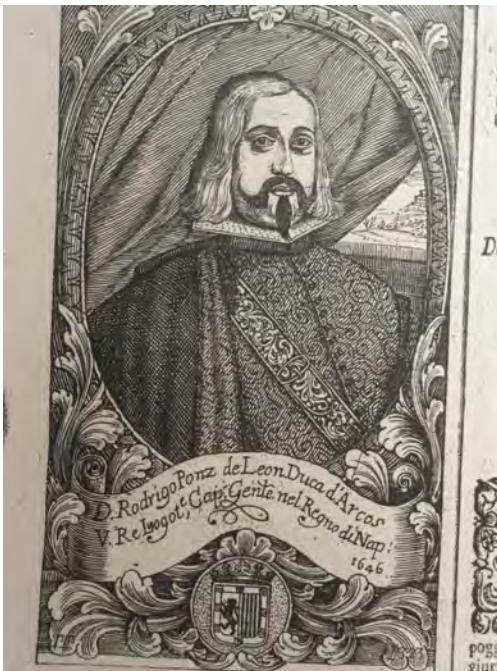
Emanuel de Fonseca y Zúñiga, virrey de Nápoles

Publicado en Antonio Doménico Parrino

Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli

1694

Figura 18



Rodrigo Ponz de León, virrey de Nápoles

Publicado en Antonio Doménico Parrino

Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli

1694

Figura 19



Retrato de Antonio Pérez
Óleo sobre tela
Siglo XVI
FIGURA 20



Don García Hurtado de Mendoza
Ilustración del libro
Historia de la muy Noble Ciudad de
Cuenca
1629
FIGURA 21



Sala de los virreyes, Palacio Real, Palermo

Publicado en *teatro geográfico y modern del reyno de Sicilia*, recopilado por C. Castillo, 1686

Figura 22



Retrato del Conde de Oñate, ca. 1648

Massimo Stanzione

Óleo sobre tela

Instituto Valencia de Don Juan, Madrid

Figura 23



Retrato ecuestre de Felipe de Egmont

Calcografía

Iconografisch Bureau, La Haya

Figura 24



Retrato de Antonio de Mendoza

Óleo sobre tela

Segunda mitad del siglo XVI

Museo Nacional de Historia

FIGURA 25



Retrato de Antonio de Mendoza

Óleo sobre tela

Departamento de Gobierno del Distrito Federal

FIGURA 26



Retrato de Antonio de Mendoza

Óleo sobre tela

Siglo XVIII

Museo de Arqueología,
Antropología e Historia del
Perú

FIGURA 27



Retrato de Antonio de Mendoza, 1786

Ramón Torres

Óleo sobre tela

Museo de América

Figura 28



Retrato de Luis de Velasco

Óleo sobre tela

Segunda mitad del siglo XVI

Museo Nacional de Historia

Figura 29



Retrato de Gastón de Peralta

Óleo sobre tela

Segunda mitad del siglo XVI

Figura 30



Retrato de Martín Enriquez de Almanza

Óleo sobre tela

Segunda mitad del siglo XVI

Museo Nacional de Historia

Figura 31



Retrato de Lorenzo Suárez de Mendoza

Óleo sobre tela

Segunda mitad del siglo XVI

Museo Nacional de Historia

Figura 32



Retrato de Álvaro Manrique de Zúñiga

Óleo sobre tela

Segunda mitad del siglo XVI

Museo Nacional de Historia

Figura 33



Retrato de Gaspar de Zúñiga y Acevedo

Óleo sobre tela

Museo Nacional de Historia

Figura 34



Retrato de Juan de Mendoza y Luna

Óleo sobre tela

Siglo XVII

Museo Nacional de Historia

Figura 35



Gaspar de Zúñiga y Acevedo
Óleo sobre tela
Siglo XVIII
Museo de Arqueología,
Antropología e Historia del Perú

FIGURA 36



Retrato de Juan de Mendoza y
Luna
Óleo sobre tela
Siglo XVIII
Museo de Arqueología,
Antropología e Historia del Perú

Figura 37



Retrato Luis de Velasco

Óleo sobre tela

Departamento de
Gobierno del Distrito
Federal

Figura 38



Retrato de Gastón de
Peralta

Óleo sobre tela

Departamento de
Gobierno del Distrito
Federal

Figura 39



Retrato de Martín Enríquez
de Almansa

Óleo sobre tela

Departamento de Gobierno
del Distrito Federal

Figura 40



Retrato de Lorenzo Suárez de
Mendoza

Óleo sobre tela

Departamento de Gobierno del
Distrito Federal

FIGURA 41



Retrato de Álvaro Manrique
de Zúñiga

Óleo sobre tela

Departamento de Gobierno del
Distrito Federal

Figura 42



Retrato de Gaspar de Zúñiga y Acevedo

Óleo sobre tela

Departamento de Gobierno del Distrito Federal

Figura 43



Retrato de Juan de Mendoxa y Luna

Óleo sobre tela

Departamento de Gobierno del Distrito Federal

Figura 44



Retrato de Francisco Fernández de la Cueva

Óleo sobre tela

Departamento de Gobierno del Distrito Federal

Figura 45



Retrato de Juan de Leiva y de la Cerda

Óleo sobre tela

Departamento de Gobierno del Distrito Federal

Figura 46



Retrato de Antonio Sebastián de Toledo Molina y Salazar
Óleo sobre tela

Departamento de Gobierno del Distrito Federal

Figura 47



Retrato de Pedro Nuño
Portugal y Castro

Óleo sobre tela

Departamento de Gobierno
del Distrito Federal

Figura 48



Retrato de Tomás Antonio de la Cerda y Aragón

Óleo sobre tela

Departamento de Gobierno del Distrito Federal

Figura 49



Retrato de José Sarmiento y Valladares

Óleo sobre tela

Departamento de Gobierno del Distrito Federal

Figura 50



Retrato de Luis Enríquez de Guzmán

Óleo sobre tela

Departamento de Gobierno del Distrito Federal

Figura 51



Retrato de Luis Enríquez de Guzmán

Óleo sobre tela

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

Figura 52



Retrato de F. Fernández de Liébana,
Consejero Real de Cámara, 1578

Alonso Sánchez Coello

Óleo sobre tela

Catedral de Salamanca

Figura 53

IX. Bibliografía.

ACEVEDO, Esther, “Sala Capitular” en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, Fomento Cultural Banamex, 1986.

- “Noticias sobre la Galería de retratos de la Catedral de México” en: *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, Fondo Cultural Banamex, 1986.

ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, “Del Caballero al Cortesano: la nobleza en la monarquía de los Austrias” en *El Mundo de Carlos V de la España Medieval al Siglo de Oro*. Catálogo de exposición editado por Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

- *Milán y el legado de Felipe II: gobernadores y corte provincial en la Lombardía de los Austrias*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

ALZINA, José Pablo, *Embajadores de España en Londres. Una guía de retratos de la Embajada de España*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2001.

BASCHET, Jérôme, “Inventiva y serialidad en las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica ampliada” en: *Revista Relaciones*, vol. XX, núm. 77, pp. 50-103, El Colegio de Michoacán, 1999.

BELTING, Hans, *Likeness and Presence. A History of Image before the era of Art*, London The University Chicago Press, 1994.

BENIGNO, Francesco, *La sombra del Rey*, Madrid, Editorial Nerea, 1992.

BERMEJO VEGA, Virgilio, “Imago Alteri Regis. Olivares y el retrato del valido en la estampa barroca”, *Cuadernos de Arte e iconografía*, num. 6, tomo 11, pp. 325-333, Madrid, 1993.

BERNDT LEÓN MARISCAL, Beatriz, "Todo emana de su persona, a imagen del soberano: reflexiones a partir de un retrato del virrey duque de Linares" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México, Vol. XXXIII, Núm. 99, 2011.

BROWN, Jonathan, *La Sala de Batallas de El Escorial: la obra de arte como artefacto*

- cultural*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- BURKE, Marcus, *Pintura y escultura en la Nueva España. El Barroco*, México, Azabache, 1992.
- BURKE, Peter, *Los avatares de El Cortesano. Lecturas y lectores de un texto clave del espíritu del Renacimiento*, Barcelona, Ed. Gedisa, 1998.
- *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Ed. Crítica, 2001.
- BÜSCHGES, Christian, "Las "leyes del honor". Honor y estratificación social en el distrito de la Audiencia de Quito (Siglo XVIII)" en *Revista de Indias*, 1997, Vol. LVIII, Núm. 209, pp. 55-84.
- CALVO, Tomás, "Le Roi et ses Indes: Entre Image et Papier (XVI – XVIII siglos)" en: *XXI Coloquio de Antropología e Historia Regional*, pp. 198-235, Colegio de Michoacán, 1999.
- CALVO SERRALER, Francisco, *Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1991.
- CAÑEQUE, Alejandro, *The king's Living Image. The Culture and Politics of Viceregal Power in Colonial Mexico*, New York, Routledge, 2004.
- "Cultura vicerregia y estado colonial. Una aproximación crítica al estudio de la historia política de la Nueva España" en: *Historia mexicana*, núm. 1, vol. LI, México, El Colegio de México, 2001.
- "De sillas y almohadones o de la naturaleza ritual del poder en Nueva España de los siglos XVI y XVII" en *Revista de Indias*, Vol. LXIV, núm. 232, Madrid, 2004, p. 609-634.
- CARDERERA Y SOLANO, Valentín, "Ensayo histórico sobre los retratos de hombres célebres desde el siglo XIII hasta el XVIII el origen de sus colecciones en Europa, particularmente en Italia y en España, y examen crítico sobre su autenticidad y la de las numerosas colecciones grabadas desde fines de siglo XV hasta nuestros días" en: *Boletín de la Real Academia de Historia*, Tomo 34, pp. 201-257, Madrid, 1899.
- CARDIM, Pedro; Joan-Lluís PALOS (Eds.), *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*, Madrid, iberoamericana-Vervuert, 2012.
- CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Turner, 1979.
- CARRILLO Y GARIEL, Abelardo, *El traje en la Nueva España*, México, Instituto

Nacional de Antropología e Historia, 1959.

CARRIO-INVERNIZZI, Diana, "Los usos del pasado en la corte virreinal de Nápoles (1666-1672), en *Pedralbes* 27, pp. 151-172, 2007.

CASTIGLIONE, Baldassare, *El cortesano*, Madrid, Cátedra Letras Universales, 1994.

CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Madrid, Gedisa, 2002.

CHECA, Fernando, *Pintura y escultura del renacimiento en España. 1450 – 1600*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1999.

CIANCAS, María Esther y Bárbara MEYER, *El otro yo del Rey: Virreinato de la Nueva España. 1535-1821*, México, Museo Nacional de Historia, 1996.

CONDE, José Ignacio, Javier SANCHIZ, "Las instrucciones reales al primer gobierno de don Luis de Velasco" en: *Estudios de historia novohispana*, núm. 20, 1999, pp. 137- 173.

COFIÑO FERNANDEZ, Isabel; María Eugenia ESCUDERO SÁNCHEZ, "Nuevas aportaciones al coleccionismo español en la Edad Moderna: La galería de retratos de la familia Velasco" en: *Boletín del seminario de estudios de arte*, N 74, 2, 2008, pp. 151-184.

COLLAR DE CÁCERES, Fernando, "En torno al libro de los Reyes de Hernando de Ávila" en: *Boletín del Museo del Prado*, Tomo IV, Número 10, enero-abril 1983, pp. 7-35.

COUTO, José Bernardo, *Diálogos sobre la historia de la pintura en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

CURIEL, Gustavo, "Fiestas para un virrey. La entrada triunfal a la ciudad de México del Conde de Baños. El caso de un patrocinio oficial. 1660" en: *Patrocinio colección y circulación de las artes, XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), 1997.

CUADRIELLO, Jaime, "El origen del reino y la configuración de su empresa. Episodios y alegorías de triunfo y fundación" en: *Los pinceles de la Historia. El origen del Reino de la nueva España. 1680 – 1750*, pp. 51-107, México, Instituto nacional de Bellas Artes, 1999.

- "Los jeroglíficos de la Nueva España" en: *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, MUNAL – INBA, 1994.
- "Rafael Ximeno y Planes. Retrato del Obispo Joaquín Pérez Martínez y Miguel Cabrera. Retrato de Juan de Palafox y Mendoza" en: *Memoria*, MUNAL, núm. 3, México, 1991.

- DE COVARRUBIAS, Sebastián, *Tesoro de la Lengua castellana o español*, Madrid, 1616.
- DELAFORCE, Angela, "The Collection of Antonio Perez, Secretary of State to Philip II" en *The Burlington Magazine*, Vol 124, N. 957, Dec. 1982, pp. 742-753
- DÍAZ PADRÓN, Matías, "Influencia y legado del retrato flamenco del siglo XVII en la España de los Austria" en: *Archivo Español de Arte*, Tomo LV, núm. 218, pp. 129-143, Madrid, CSIC, 1982.
- ELLIOTT, J.H, *La España Imperial. 1469 – 1716*, Barcelona, Vicens Vives, 1993.
- *El mundo hispánico. Civilización e Imperio. Europa y América. Pasado y Presente.* Barcelona, Ed. Crítica, 1991.
 - "La historia comparativa", *Revista Relaciones*, Vol. XX, núm. 77, pp. 229-249, El Colegio de Michoacán, 1999.
- ERASMO DE ROTTERDAM, *Educación del príncipe cristiano*, Madrid, Tecnos, 1996.
- ESTRABIDIS, Ricardo, "El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo del poder" en *El barroco peruano*, Lima, Banco de Crédito, 2003.
- ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel, *Retrato en la Nueva España en el siglo XVI*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.
- FALOMIR FAUS, Miguel, "De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II" en: *Doña María de Portugal Princesa de Parma (1565 – 1577) e suo tempo. As relações culturais entre Portugal e Italia na segunda metade de Quinientos*, Oporto, Instituto de Cultura Portuguesa, 1999.
- FERNÁNDEZ NADAL, Carmen María "Felipe de Egmont, Virrey de Cerdeña (1680-1682). El final del camino" en *Millars Espai i historia*, Núm. 26, 2003, pp. 185-203.
- FLORESCANO, Enrique (Coord.), *El Patrimonio Nacional de México*, México, FCE, CONACULTA, 2004, 2 Vols.
- FRANCASTEL, Galiennie y Pierre FRANCASTEL, *El Retrato*, Madrid, Editorial Cátedra, 1988.
- GALLEGO, Julián, *Visión y Símbolo en la Pintura Española del Siglo de Oro*, Madrid Ediciones Ensayos de Arte Cátedra, 1996.
- GAMONEDA, Francisco, "El Archivo Municipal de la Ciudad de México, hoy Departamento del Distrito Federal" en *Revista de Historia de América*, N. 13, Dec. 1941, 101-128.

- GERBERT, Marie–Claude, *Las noblezas Españolas en la Edad Media. Siglos XI – XV*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- GOMBRICH, Ernst, *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gili, 1979.
- GOMEZ MARTÍNEZ, Javier "La galería de retratos de Álvaro de Córdoba, gentilhombre de cámara de Felipe II y Felipe III" en *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, núm 83, 1996, pp. 473-506
- GONZÁLEZ ENCISO, Agustín, Jesús María USUNÁRIZ GARAYOA (Dir.) *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España moderna (1500-1814)*, Navarra, EUNSA, 1999.
- GUIJO, Gregorio de, *Diario. 1648 – 1664*, México, Ed. Porrúa, 1986. 2 Volúmenes.
- GUEVARA, Antonio de, *Relox de príncipes*, Madrid, ed. Emilio Blanco, Castro–Turner, 1994.
- GUIANCE, Ariel, "El derecho del Rey: el sentido de Realeza y el poder en la Monarquía castellana Medieval" en: *XXI Coloquio de Antropología e Historia Regional*, pp. 189–197, Zamora (Michoacán), El Colegio de Michoacán, 1999.
- HANKE, Lewis, *Los Virreyes españoles en América durante el gobierno de la casa de Austria*, Madrid, Atlas, 1978. 4 Volúmenes.
- HASKELL, Francis, *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- HARING, C.H, *El Imperio Español en América*, México, Alianza Editorial, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- HESPANHA, Antonio, *Vísperas del Leviatán. Instituciones y poder político (Portugal, siglo XVII)*, Madrid, Taurus-Humanidades, 1989.
- IMIZCOZ BEUZA, José María, "Communauté, réseau social, élites. L'armature sociale de l'Ancien Régime" en: CASTELLANO, Juan Luis y Jean-Pierre DEDIEU. Réseaux, familles et pouvoirs dans le monde ibérique à la fin de l'Ancien Régime. París, CNRS Éditions, 1998, pp. 31-66.
- ISRAEL, Jonathan I, *Razas, clases sociales y vida política en el México Colonial. 1610 – 1670*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- JENKINS, Marianna, *The state portrait: its origin and evolution*, New York, College Art

- Association of America in conjunction with the Art Bulletin, 1947.
- KEEN, Maurice, *La Caballería*, Barcelona. Editorial Ariel, 1986.
- KUSCHE, María, *Retratos y retratadores*, Madrid, Fundación de apoyo al Arte Hispánico, 2003.
- LYNCH, John, *Carlos V y su tiempo*, Barcelona, Editorial Crítica, 2000.
- *Los Austrias (1598 – 1700)*, Barcelona, Editorial Crítica, 1993.
- MARAVALL, José Antonio, *Estado Moderno y Mentalidad Social. Siglos XV a XVII*, Madrid, Editorial Revista de Occidente, 1972, 2 Tomos.
- MAZA, Francisco de la, *La mitología en el arte colonial de México*, México, UNAM 1968.
- MÍNGUEZ, Víctor, *Los Reyes Distantes*, Barcelona, Universitat Jaume I, 1995.
- “Los “Reyes de las Américas”. Presencia y propaganda de la Monarquía en el Nuevo Mundo” en: Gonzales Enciso, Agustín; Jesús María Garayoa (Dirs), *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500 – 1814)*, Eunsa ediciones Universidad de Navarra S.A, Pamplona.
- MONTES GONZÁLEZ, Francisco, "Sobre la atribución a Simón Pereyn de las escenas de batallas del palacio de los virreyes de México" en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, N 18, 2005, pp. 153-164.
- MORALES FOLGUERA, José Miguel, *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*, Granada, Junta de Andalucía, 1991.
- MORALES MORENO, Luis Gerardo, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional 1780-1940*, México, Departamento de Historia Universidad Iberoamericana, 1994.
- MORÁN TURINA, Miguel, *La imagen del Rey Felipe V y el Arte*, Madrid, Editorial Nerea, 1990.
- MORÁN TURINA, Miguel, Javier PORTÚS, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Editorial Istmo, 1997.
- MOYSSÉN, Xavier, “Sebastián López de Arteaga. 1610 – 1652” en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Número 59, México, UNAM, 1988.
- MUÑOZ CAMARGO, Diego, *Historia de Tlaxcala*, México, Oficina Tip. De la Secretaría de Fomento. 1892.
- NAVARRO DE ANDA, Ramiro (Compilador), *Instrucciones y Memorias de Virreyes*

Novohispanos, México, Editorial Porrúa 1991. 2 Volúmenes.

PALOS, Joan-Lluís, *La mirada italiana. Un relato visual del imperio español en la corte de sus virreyes en Nápoles (1600-1700)*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2010.

PALOS, Joan-Lluís, CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana (Dir.), *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008.

PANOFSKY, Edwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

PARRINO DOMENICO, Antonio y Michele LUIGI MUZIO, *Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli, Napoli*, 1694.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *De pintura y Pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, Alianza Forma, 1993.

PÉREZ VEJO, Thomas, Marta Yolanda Quezada, *De novohispanos a mexicanos. Retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición*, México, INAH, 2009.

PIETSCHMANN, Horst, "Les Indes de Castille", pp. 147-188 en: Bartolomé BENASSAR, Jean DEDIEU, *Le Premier Age de l'Etat en Espagne (1450-1700)*, Collection de la Maison des Pays Ibériques, Paris, 1989.

- "Los principios rectores de la organización estatal en las Indias", pp. 75-103 en: A. Annino, L. Castro Leiva y F. X. Guerra, *De los imperios a las naciones: Iberoamérica*, Zaragoza, 1995.

POPE-HENNESSY, John, *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, Editorial Akal Universitaria, 1985.

DIEGO-FERNÁNDEZ SOTELO, Rafael, "Las Reales Audiencias Indianas como base de la organización político – territorial de la América Hispana" en *Convergencias y divergencias: México y Andalucía, siglos XVI al XIX*, México, Universidad de Guadalajara-CUCSH, 2007.

RIVERA CAMBAS, Manuel, *Los gobernantes de México. Galería de biografías y retratos de virreyes, emperadores, presidentes y otros gobernantes que ha tenido México*, México, Imprenta de J. M Aguilar Ortiz, 1872, 2 Vols.

RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel, *Felipe II y el Gobierno de Italia*, Madrid, Sociedad

- Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.
- ROBLES, Antonio de, *Diario de sucesos notables (1665 – 1703)*, México, Editorial Porrúa, 1946, 2 Volúmenes.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Emblemas. Lectura de la imagen simbólica*, Madrid, Editorial Alianza, 1995.
- ROMERO DE TERREROS, Manuel, “La Casa de los Virreyes en Huehuetoca” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. IX Número 35. México 1966. UNAM.
- *El Arte en México durante el Virreinato. Resumen histórico*, México, Editorial Porrúa, 1951.
 - *Los retratos de Hernán Cortés. Estudio iconográfico*, México, Editorial Porrúa, 1944.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, *La mirada del virrey*, Universitat de Jaume, 2003.
- “El retrato de la elite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII” En *Tiempos de América*, Castellón, núm. 8 (2001) pp. 79 – 92.
- ROJAS, Beatriz (Coord.) *Cuerpo político y pluralidad de derechos. Los privilegios de las corporaciones novohispanas*, México, CIDE, Instituto Mora, 2007.
- RUCQUOI, Adeline, “Noblesse des Conversos?” en *Les Conversos et le pouvoir en Espagne á la fin du moyen âge. Actes du 2 (ème) Colloque d’ Aix – en – Provence 18 – 19 – 20 novembre 1993*, Publications de l’Univertité de Provence, 1997.
- «Etre noble en Espagne aux XIV(e) – XVI (e) siecles» en *Sonderdruck aus Nobilitas. Funktion und Repräsentation des Adels in Alteuropa*. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen 1997.
 - “Mancilla y Limpieza: La obsesión por el pecado en Castilla a fines del siglo XV” en *Os “ultimos fins” na cultura Ibérica (XV-XVIII)*. Re. Fac Letras – Linguas e Literaturas. AnexoVIII- Porto, 1997.
- RUBIO Y MAÑÉ, Ignacio, *Introducción al estudio de los Virreyes de la Nueva España, 1535 – 1746*, México, UNAM, Instituto de Historia, Ediciones Selectas, 1955.
- RUIZ GOMAR, Rogelio, “Sebastián López Dávalos. Un pintor novohispano del siglo XVII.” En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1993. Número 64. UNAM.
- SARIÑANA Y CUENCA, Isidro de, *Llanto del occidente en el ocaso del mas claro sol de las Españas : fúnebres demostraciones que hizo, pyra real, qve erigio en las exequias del*

- Rey N. Señor D. Felipe III el grande*. En México : por la Viuda de Bernardo Calderón, 1666.
- SCHNEIDER, Norbert, *The art of the Portrait. Masterpieces of European Portrait Painting. 1420 – 1670*, Cologne, Editorial Taschen, 1999.
- SIGAUT, Nelly, *José Juárez. Recursos y discursos en el arte de pintar*, México, MUNAL, 2002.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos, *Teatro de virtudes política. Alboroto y motín de los indios de México*, Biblioteca mexicana de escritores políticos. Porrúa México, 1986.
- SORIA, Martín , “Las lanzas y los retratos ecuestres en Velázquez” en *Archivo Español de Arte*, núm. 106, Madrid, 1954.
- SOTOS SERRANO, Carmen, "La imagen de Felipe II en México" en *Actas del Congreso Internacional Felipe II y las Artes*, Universidad Complutense de Madrid, 2000, pp. 553-567.
- STRONG, Roy, *Arte y poder*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, *Los Validos en la Monarquía española del Siglo XVII*, Madrid, Editorial Siglo XXI, 1982.
- TORMO, Elías, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, Blass, 1916.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo, *Pintura y Escultura en Nueva España (1557 – 1640)*, México, Grupo Azabache, 1992.
- TOUSSAINT, Manuel, *Pintura colonial en México*, México, UNAM, 1990.
- TREVOR ROPER, Hugh, *Príncipes y artistas. Mecenazgo e ideología en cuatro corte de los Habsburgo. 1517 – 1623*, Madrid, Celeste Ediciones, 1992.
- VV.AA., *El mundo de Carlos V. De la España Medieval al Siglo De Oro*, Catálogo de exposición, México 2000.
- VV. AA., *Los Pinceles de la Historia. El origen del Reino de la Nueva España. 1680 – 1750*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999.
- VV. AA., *El Mundo de Carlos V. De la España Medieval al Siglo de Oro*, México, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- VV. AA., *El otro yo del rey: virreyes de la Nueva España*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1996.
- VV. AA., *El retrato civil en la Nueva España*, México, CONACULTA, 1991.

- VV.AA., *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Turner, 2004.
- VV.AA., *Palacio Nacional*, México, Secretaría de Obras Públicas, Patrocinio de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1976.
- VARELA, Lucía, “El rey fuera del palacio: la repercusión social del retrato regio en el Renacimiento español” en *El linaje del emperador*, Cáceres, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Carlos V y Felipe II, 2000.
- VARGASLUGO, Elisa, “La pintura de retratos” en: Jorge Alberto Manrique (Coord. Gral) *Historia del arte mexicano. Arte colonial IV*, Tomo 8, México, Salvat, 1982, pp. 1082-1101.
- “Una aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana” en: *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades. Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 1992.
- VIDARGAS, Francisco Emanuel, “La construcción del Palacio del Ayuntamiento. Notas históricas.” En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1992 Vo. XVI Número 63. UNAM.