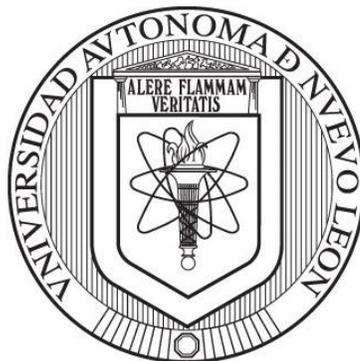


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

FACULTAD DE ARTES VISUALES

CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO



NORMA Y FORMA DE LA MUERTE EN EL PERIODO VIRREINAL A TRAVÉS  
DE LA GRÁFICA DE LA PINACOTECA DE LA PROFESA

Por

JAIME MARTÍN ALBO

Asesor: M.A. José Francisco Rocha Gámez

Como requisito parcial para obtener el Grado de  
MAESTRÍA EN ARTES con Orientación en  
Artes Visuales

Monterrey, N.L., Octubre del 2014

NORMA Y FORMA DE LA MUERTE EN EL PERIODO VIRREINAL A TRAVÉS  
DE LA GRÁFICA DE LA PINACOTECA DE LA PROFESA

Aprobación de la Tesis:

---

Asesor de la Tesis

---

Secretario

---

Vocal

---

Subdirector de Centro de Investigación y Posgrado

“Mientras pensaba que estaba aprendiendo a vivir, he aprendido cómo morir.”

“Así como una jornada bien empleada produce un dulce sueño, así una vida bien usada  
causa una dulce muerte.”

-Leonardo Da Vinci

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento al Maestro Francisco Rocha Gámez, asesor de mi tesis, así como al Maestro Benjamín Sierra y a la Maestra Abigail Guzmán, por formar parte del Comité de Tesis por sus valiosas sugerencias e interés en la revisión del presente trabajo; además del personal de Posgrado, entre ellos a la Maestra Myriam Treviño y la Lic. Angélica Leyva; y al Dr. Mario Méndez, director de la Facultad por sus atenciones.

A todas las personas que influyeron para seguir preparándome profesionalmente y realizar la Maestría, entre ellos el Maestro Arnoldo Montemayor, el Padre Louis Descleves LC, el Arquitecto David Tapia, compañeros, alumnos y amigos.

A mis padres, hermanos y amigos por el apoyo moral que siempre me ha brindado y a todas las personas que contribuyeron de una forma u otra en la realización de este trabajo.

Al Maestro Rodrigo Ledesma, quien me asesoró al inicio de la investigación.

Al Padre Luis Cano por permitirme visitar la Pinacoteca de la Profesa y sus valiosas sugerencias para este estudio.

Para finalizar dedico éstas líneas del trabajo en forma especial a la memoria de mi tío Pedro Albo Márquez QPD, a su esposa Marisa Fernández e hijos quienes me inspiraron por su valentía y fortaleza en la adversidad.

## TABLA DE CONTENIDOS

Capítulo	Página
1. INTRODUCCIÓN . . . . .	1
1.1. Planteamiento . . . . .	4
1.2. Preguntas . . . . .	8
1.3. Objetivos . . . . .	9
1.3.1. Objetivo General . . . . .	9
1.3.2. Objetivos Particulares . . . . .	9
1.4. Justificación . . . . .	10
1.5. Propuesta Metodológica . . . . .	11
2. MARCO TEÓRICO . . . . .	22
2.1. Aclaraciones Preliminares . . . . .	22
2.2. Profundizando en el Tema, Fuentes Consultadas . . . . .	23
2.3. Antecedentes del Tema de la Muerte . . . . .	25
2.3.1. Antecedente de la idea de la muerte del Virreinato mexicano . . . . .	25
2.3.2. La Muerte en la Nueva España . . . . .	26
2.4. La Pintura Virreinal Mexicana y su Relación con otros Centros Artísticos . . . . .	28
2.4.1. Manierismo y Barroco en la Concepción de un Nuevo Estilo Virreinal Mexicano . . . . .	30
2.4.2. La Utopía y el Nuevo Estilo, Las Órdenes Religiosas Promotoras del Arte . . . . .	34
2.4.3. El Papel de los Jesuitas en el Desarrollo del Arte Novohispano . . . . .	37
2.5. Propuesta Terminológica, Nuevos Términos para un Arte Tradicional . . . . .	39
2.5.1. La Relación entre el Arte Europeo y el Virreinal Mexicano . . . . .	41
2.5.2. Pietismo Misionero . . . . .	45
2.5.3. Mistericismo . . . . .	46
2.5.4. Cuentismo . . . . .	47
2.5.5. Etericismo . . . . .	48
2.5.6. Cromatismo Virreinal . . . . .	52
2.5.7. Características del Estilo . . . . .	55

3. CRÁNEOS . . . . .	.58
3.1. Antecedentes . . . . .	.58
3.2. El Color como Parte del Código de los Cráneos . . . . .	63
3.3. El Esqueleto en la Nueva España . . . . .	67
3.3.1. Triada Esqueleto, Vanidad, Diablo . . . . .	76
3.3.2. Tipología del Espejo del Alma . . . . .	79
3.4. Tipología del Cráneo Parlante y Expresivo . . . . .	83
3.4.1. Cráneo como Atributo de Santos Ascetas, Nobles y Escritores . . . . .	89
3.4.2. Conclusión sobre cráneos . . . . .	107
3.4.3. Reflexiones sobre el Cráneo Virreinal y su Relación con lo Contemporáneo . . . . .	107
3.5. Mapa de Interpretación de Cráneos . . . . .	114
4. EL LECHO COMO ESCENARIO DE LA MUERTE VIRREINAL MEXICANA . . . . .	115
4.1. Antecedentes Lecho . . . . .	115
4.2. Interpretación Lechos . . . . .	118
4.3. Tipologías de Lecho . . . . .	119
4.3.1. Tipología de la Muerte Ideal . . . . .	120
4.3.2. Tipología de la Muerte en Éxtasis o Heroica . . . . .	126
4.3.3. Tipología de la Muerte Bella Etérea . . . . .	138
4.3.4. Tipología de la Muerte para el Desengaño . . . . .	149
4.3.5. Conclusiones sobre el Lecho Virreinal . . . . .	160
4.3.6. Reflexiones sobre el Lecho Virreinal y su Relación con lo Contemporáneo . . . . .	162
4.4. Mapa de interpretación de Lechos . . . . .	169
5. ESCENOGRAFÍAS ESCATOLÓGICAS . . . . .	170
5.1. Infierno . . . . .	172
5.1.1. Antecedentes Infernales . . . . .	172
5.1.2. El Infierno como Escenario . . . . .	175
5.1.3. Corporeicismo en las Penas del Infierno Novohispano . . . . .	181
5.1.4. El Desnudo en el Infierno y su Connotación de Castigo . . . . .	184
5.2. Purgatorio . . . . .	198
5.2.1. Antecedentes del Purgatorio . . . . .	198
5.2.2. El Purgatorio como Escenografía Novohispana . . . . .	199
5.2.3. El Desnudo en el Purgatorio . . . . .	204
5.3. Cielo . . . . .	207

Capítulo	Página
5.3.1. Antecedentes . . . . .	207
5.3.2. El Desnudo en el Cielo . . . . .	213
5.4. Conclusiones sobre las Escenografías Escatológicas Virreinales . . . . .	214
5.5. Reflexiones sobre la Escatología Virreinal y su Relación con lo Contemporáneo . . . . .	216
5.6. Mapa de Interpretación de Escenografías Escatológicas . . . . .	220
6. CONCLUSIONES . . . . .	221
6.1. La Importancia del Estudio del Estilo para Acercarse Adecuadamente . . . . .	230
6.2. Sentido de la Muerte a través de la Lectura de las Obras de la Pinacoteca . . . . .	233
6.3. La Muerte Didáctica en el Virreinato . . . . .	235
6.4. Rituales Mortuorios en el Virreinos y su Relación con la Plástica . . . . .	239
6.5. La Muerte Didáctica de Gentileza y la Pintura . . . . .	242
6.6. Reflexión Final sobre la Muerte Virreinal Mexicana . . . . .	245
REFERENCIAS . . . . .	247
APÉNDICES . . . . .	256
APÉNDICE A. - TABLA VANITAS CON CRÁNEO . . . . .	257
APÉNDICE B. – TABLA SANTOS CON CRÁNEO . . . . .	259
APÉNDICE C. – TABLA LECHOS SANTOS . . . . .	261
APÉNDICE D. – TABLA LECHOS DESENGAÑOS . . . . .	263
APÉNDICE E. – TABLA INFIERNO . . . . .	264
APÉNDICE F. – TABLA PURGATORIO Y CIELO . . . . .	265

## LISTA DE TABLAS

Tabla	Página
1. Método Propuesto para la Investigación . . . . .	14
2. Acomodo de Imágenes cuando surjan Comparaciones durante la Investigación . . . . .	15
3. Sub categorías propuestas para el Método Iconográfico . . . . .	20
4. Diferencias entre el Barroco Europeo y el México virreinal . . . . .	44
5. Estilos durante el Virreinato en México . . . . .	56
6. Pinturas Desarrolladas para la Categoría de Cráneos . . . . .	61
7. Mapa de Interpretación de Cráneos . . . . .	113
8. Tabla Tipologías de Lecho . . . . .	117
9. Mapa de Interpretación de Lechos . . . . .	168
10. Tipologías de Escenografías de la Cosmovisión Cristiana Virreinal . . . . .	170
11. Escenografías Escatológicas . . . . .	219

## LISTA DE FIGURAS

Figura	Página
1. Fotografía del Claustro de la Profesa durante su Demolición en el Siglo XIX. (Tovar 1990) . . . . .	.5
2. Interior de la Iglesia de la Profesa donde se Conservan Algunas Pinturas del Acervo. La Mayoría se Encuentran en las Salas de la Pinacoteca . . . . .	.7
3. Anónimo. <i>Danza macabra</i> , siglo XVI. Pintura mural, Ex convento de Malinalco, Estado de México Wobeser (2011). . . . .	.26
4. Diego Valadés, <i>Rhetorica Christiana</i> , Grabado, 1579. Muestra un Modelo para los Conventos en la Nueva España . . . . .	.34
5. Nicolás Enríquez, Detalle de <i>San Ignacio en Manresa</i> , 1762. Óleo sobre Tela, Pinacoteca de la Profesa . . . . .	.38
6. Representación del Barroco en relación con el estilo virreinal mexicano . . . . .	.42
7. Comparación de Juan de Sáenz, <i>La Virgen de la luz</i> , Siglo XVIII, Museo de Guadalupe, Zac. (Izq.), con Diego Velázquez, <i>La Inmaculada Concepción</i> , 1618, National Gallery, Londres (der.) . . . . .	.49
8. Atribuido a Antonio Rodríguez, <i>Moctezuma</i> , S. XVII. Museo degli Argenti, Palazzo Pitti, Polo Museale Fiorentino, Florencia, Italia . . . . .	.50
9. Comparación de la <i>Asunción de la Virgen</i> por Cristóbal de Villalpando (izq.) con el Mismo Tema por Rubens, Óleo sobre Tela, Kunsthistorisches Museum, Viena (der.) . . . . .	.53
10. Anónimo Azteca, <i>Tzompantli</i> , siglo XV Aproximadamente, Piedra Tallada, Museo del Templo Mayor, Ciudad de México . . . . .	.58

Figura	Página
11. Miguel Ángel, <i>Tumba de Giuliano de Medici</i> , 1526-33, Mármol, San Lorenzo, Florencia . . . . .	59
12. Bernini, <i>Tumba del Papa Alejandro VII</i> , 1671-78. Mármol y Bronce, Basílica de San Pedro, Vaticano . . . . .	60
13. Cráneos Blancos en la Colección de la Profesa (detalles), <i>San Francisco de Borja</i> (izq.) y <i>Alegoría de la Muerte</i> (der.) . . . . .	65
14. Cráneos Marrones en la Colección de la Profesa (detalles): <i>San Francisco de Asís</i> , <i>Santa Teresa</i> , <i>Cadáver putrefacto</i> , <i>Gloria de la Compañía de Jesús</i> . . . . .	66
15. Anónimo. <i>La Muerte Arquera</i> , siglo XVIII. Pinacoteca Jesuita, Guanajuato (izq.), Anónimo. <i>Políptico de la Muerte</i> , Siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México (der.) . . . . .	68
16. Tomás Mondragón. <i>Alegoría de la Muerte</i> , 1856. Óleo sobre Tela. Pinacoteca de la Profesa . . . . .	72
17. Tomás Mondragón. Detalle de la <i>Alegoría de la Muerte</i> , 1856. Óleo sobre Tela. Pinacoteca de la Profesa . . . . .	73
18. Comparación de la <i>Alegoría de la Muerte</i> de la Profesa (izq.) con <i>Vanitas</i> del Maestro Alemán. Siglo XVIII. Colección privada . . . . .	74
19. Anónimo. Detalle del <i>Políptico de la Muerte</i> . Siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán . . . . .	75
20. Cristóbal de Villalpando. Detalle del <i>Árbol de la Vida</i> , 1709. Museo de Guadalupe, Zacatecas . . . . .	77
21. Comparación de Anónimo Novohispano, <i>El árbol del pecador</i> , Siglo XVIII, MUNAL (izq.) con Ignacio Ries. <i>El árbol de la vida</i> , Siglo XVII. Catedral de Segovia, España (der) . . . . .	78
22. Cartas de Lotería Mexicana . . . . .	79
23. Anónimo. <i>Cadáver putrefacto</i> , Siglo XVIII. Óleo sobre Tela. Pinacoteca de la Profesa . . . . .	81

Figura	Página
24. Juan de Valdés Leal. <i>Finis gloriae mundis</i> , 1671-72. Hospital de la Caridad, Sevilla, España . . . . .	81
25. Tomás Mondragón, Detalle de <i>Alegoría de la Muerte</i> , Pinacoteca de la Profesa . . . . .	82
26. Anónimo. Detalle del <i>Políptico de la Muerte</i> . Siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán . . . . .	84
27. Figura 27. Comparación de cráneos en <i>Alegoría de la Muerte</i> de la Profesa (izq.), <i>Políptico de la muerte</i> (arriba derecha) y Philippe de Champaigne, <i>La Vanidad</i> , Siglo XVII, Óleo sobre Panel, Le Mans, Musée de Tesse (derecha abajo). . . . .	85
28. Anónimo. <i>Políptico de la Muerte</i> . Siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán . . . . .	86
29. Catherwood, <i>Cráneo humano con inscripción en la frente</i> , siglo XIX, Publicada en <i>Incidents of Travel in Yucatán</i> por Stephens . . . . .	88
30. Giotto, <i>San Francisco dando un sermón a los pájaros</i> , 1297-1299, Fresco, Basílica de San Francisco de Asís, Italia . . . . .	90
31. El Greco, <i>San Francisco y el hermano León meditando sobre la muerte</i> , 1597-1603. Óleo sobre Lienzo. National Gallery of Canada, Ottawa . . . . .	91
32. Comparación de Detalle de Juan Correa, <i>San Francisco de Asís</i> , siglo XVII, Profesa (izq.) con Zurbarán, <i>San Francisco de Asís</i> , 1660, Alte Pinakothek, Munich (der) . . . . .	92
33. Anónimo, <i>Comprobación de las llagas</i> , Siglo XVIII, Museo de Guadalupe, Zacatecas . . . . .	93
34. Comparación de <i>San Francisco de Borja</i> en la Profesa (izq.) y el Mismo Tema por Alonso Cano, Siglo XVII, Museo de Bellas Artes de Sevilla, España (der.) . . . . .	96
35. José de Páez. Detalle de la <i>Inmaculada Concepción</i> , 1772, que Muestra a San Francisco de Borja. Museo de Guadalupe, Zacatecas . . . . .	97
36. Cristóbal de Villalpando, Detalle de <i>Glorificación de San Ignacio</i> , Siglo XVIII, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán . . . . .	99

Figura	Página
37. Comparación de Cristóbal de Villalpando, <i>Santa Teresa</i> , Siglo XVII, Profesa (izq.) y el Mismo Tema por Zurbarán, Siglo XVII, Catedral de Sevilla (der.) . . . . .	101
38. Adriaen Collaert y Cornelis Galle I, <i>Iluminación de Santa Teresa</i> , 1613, Grabado . . . . .	102
39. Comparación de Cristóbal de Villalpando, <i>Santa Teresa</i> , Siglo XVII, Profesa (izq.) con Miguel Cabrera, <i>Sor Juana Inés de la Cruz</i> , Siglo XVIII, Óleo sobre Tela, Museo Nacional de Historia, Cd de México . . . .	104
40. Anónimo. <i>San Francisco de Borja</i> , Siglo XVIII. Óleo sobre Madera. Pinacoteca de la Profesa . . . . .	109
41. Juan Correa, <i>San Francisco de Asís</i> , Finales del Siglo XVII. Óleo sobre Tela. Pinacoteca de la Profesa . . . . .	110
42. Cristóbal de Villalpando, <i>Santa Teresa</i> , Siglo XVII, Óleo sobre Tela. Pinacoteca de la Profesa . . . . .	111
43. Tomás Mondragón. <i>Alegoría de la Muerte</i> , 1856. Óleo sobre Tela. Pinacoteca de la Profesa . . . . .	112
44. Anónimo. <i>Cadáver putrefacto</i> , Siglo XVIII. Óleo sobre Tela. Pinacoteca de la Profesa . . . . .	113
45. Anónimo, <i>Gloria de la Compañía de Jesús</i> , Siglo XVIII, Óleo sobre Tela, Pinacoteca de la Profesa . . . . .	113
46. <i>Doncel de Sigüenza</i> . Siglo XV. Catedral de Sigüenza, España . . . . .	116
47. Comparación de Andrés López, <i>Muerte de San José</i> , 1803, Óleo sobre Tela, Pinacoteca de la Profesa (izq.), con Ludovico Mattioli, <i>Muerte de San José</i> , Siglo XVII, Grabado . . . . .	122
48. Detalle superior de Antonio de Torres, <i>Muerte de San Felipe Neri</i> , Siglo XVIII, Óleo sobre Tela. Pinacoteca de la Profesa . . . . .	123
49. <i>Muerte de San José</i> , Jerónimo Jacinto Espinosa, Siglo XVII . . . . .	124
50. El Greco, Detalle <i>Entierro del Conde de Orgaz</i> , 1587, Óleo sobre Lienzo, Iglesia de Santo Tomé, Toledo, España . . . . .	126

Figura	Página
51. Comparación de Anónimo, <i>Muerte de San Francisco Javier</i> , Siglo XVII, Óleo sobre Tela, Pinacoteca de la Profesa (izq.) y Grabado de François de Poilly, Siglo XVII (der.) . . . . .	128
52. Detalle que Muestra a Personaje Oriental en <i>la Muerte de San Francisco Javier</i> en la Pinacoteca de la Profesa . . . . .	129
53. Comparación de la <i>Muerte de San Francisco Javier</i> en la Profesa (izq.) y Versión del Mismo Tema por Juan Niño de Guevara, Catedral de Málaga, España, Medios del Siglo XVII (der.) . . . . .	131
54. Comparación de la <i>Muerte de San Francisco Javier</i> en la Profesa (izq.), Detalle de <i>San Francisco de Asís consolado por ángeles</i> del Museo de Guadalupe, Zacatecas (centro) y Grabado de François de Poilly, Siglo XVII (der.), Anónimo, <i>La muerte de San Francisco Javier</i> , Siglo XVIII, Óleo sobre Tela, MUNAL . . . . .	132
55. Comparación de rostros de la figura 53 con detalle de Hagesandro, Atenodoro y Polidoro de Rodas, <i>Laocoonte y sus hijos</i> , 175-150 a. C., Museo Pio Clementino, Vaticano . . . . .	133
56. Ingres. <i>La muerte de Leonardo da Vinci</i> . Óleo sobre Tela, 40 x 50 cm, 1818. Petit Palais, París . . . . .	135
57. François-Guillaume Ménageot, <i>La muerte de Leonardo da Vinci en los brazos de Francisco I.</i> , 1781. Óleo sobre Tela, 278 x 357 cm. Musée de l'Hôtel de Ville, Amboise . . . . .	135
58. Anónimo, <i>Las edades del Hombre</i> , Siglo XVIII, Óleo sobre Tela, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán . . . . .	136
59. Anónimo Mexicano. <i>Don Mariano Francisco de Cardona</i> . c. 1768. Óleo sobre Tela. 61.6 x 83.2 cm. San Antonio Museum of Art, Texas . . .	137
60. Juan Correa, <i>El tránsito de la Virgen</i> , Finales del Siglo XVII, Óleo sobre Tela, Pinacoteca de la Profesa . . . . .	140
61. Comparación de Detalle de Juan Correa, <i>Tránsito de la Virgen</i> , Pinacoteca de la Profesa (izq.) con Anónimo, <i>Muerte y Tránsito de San Francisco</i> , Siglo XVIII, Museo de Guadalupe, Zacatecas . . . . .	141

Figura	Página
62. <i>Muerte de la Virgen</i> , Jerónimo Jacinto de Espinosa, Siglo XVII . . . . .	143
63. <i>Dormición de la Virgen</i> . Cristóbal de Villalpando. Finales del Siglo XVII. Museo de Guadalupe, Zacatecas. . . . .	144
64. Comparación de <i>la Dormición de la Virgen</i> de Villalpando (izq.) con la <i>Exposición del cuerpo de San Buenaventura</i> de Zurbarán (der) . . . . .	146
65. Anónimo Novohispano, <i>Monja coronada</i> , siglo XVIII, Óleo sobre Cobre, Museo Soumaya, Ciudad de México . . . . .	148
66. Anónimo. <i>Cadáver putrefacto</i> . Siglo XVIII. Sala Tres Siglos, Pinacoteca de la Profesa . . . . .	151
67. Comparación de la Conversión de Miguel Cabrera, <i>Conversión de San Francisco de Borja</i> , Siglo XVIII en la Profesa (izq.) con Francisco Rizi, <i>San Francisco de Borja</i> , 1658, Iglesia del Colegio Imperial, Madrid (der.) . . . . .	153
68. José Moreno Carbonero. <i>Conversión del Duque de Gandía</i> , 1884. Museo del Prado, Madrid . . . . .	155
69. Anónimo. <i>Político de la Muerte con escena de juicio particular</i> . Siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán (izq) con El Bosco, Detalle de <i>Muerte del Avaro</i> (der.) . . . . .	158
70. Anónimo. Detalle superior izquierdo de <i>La Boca del Infierno</i> , donde se Muestra una Mala Muerte o Muerte para el Desengaño. Siglo XVIII. Sala Tres Siglos, Pinacoteca de la Profesa . . . . .	159
71. Anónimo. Detalle de <i>la boca del infierno</i> que Muestra una Cartela con el Relato de una Mala Muerte. Siglo XVIII. Sala Tres Siglos, Pinacoteca de la Profesa . . . . .	160
72. Antonio de Torres, Detalle <i>Muerte de San Felipe Neri</i> , Óleo sobre Tela, 300 x 210 cm, Principios Siglo XVIII . . . . .	164
73. Juan Correa, <i>El tránsito de la Virgen</i> , Óleo sobre Tela, Finales Siglo XVII . .	165
74. Andrés López, <i>La muerte de San José</i> , Óleo sobre Tela, 1803 . . . . .	166
75. Anónimo, Detalle <i>Boca del Infierno</i> , Óleo sobre Tela, Siglo XVIII . . . . .	167

Figura	Página
76. Miguel Cabrera, <i>Conversión de San Francisco de Borja</i> , Óleo sobre Tela, Siglo XVIII . . . . .	168
77. Anónimo. Detalle del <i>Juicio final</i> , Siglo XVI, Pintura Mural, Ex Convento Agustino de Acolman, Edo. de México . . . . .	173
78. Diego Villegas, Siete Ilustraciones <i>El Infierno abierto al cristiano</i> , Siglo XVIII . . . . .	175
79. Anónimo. <i>Penas del Infierno</i> . Siglo XVIII. Pinacoteca de la Profesa . . . . .	177
80. José Guadalupe Posada, Detalle <i>¡¡Ejemplar acontecimiento!! Un espíritu maligno en forma de mujer bonita</i> , Reimpresión 1910, Hoja Suelta, Imprenta de A. Vanegas Arroyo . . . . .	178
81. Anónimo. <i>Boca del Infierno</i> . Siglo XVIII. Pinacoteca de la Profesa . . . . .	180
82. Martín de Vos, Detalle del <i>Juicio Final</i> , siglo XVI, Museo de Bellas Artes de Sevilla . . . . .	180
83. Comparación de Detalles del Anónimo <i>Las Penas del Infierno</i> de la Profesa (izq.) con Detalles de Rubens del <i>Juicio Final</i> (der.) . . . . .	182
84. Comparaciones de Detalles de <i>Las penas del Infierno</i> de la Profesa (izq.), El Bosco, Infierno Sonoro (centro) y el <i>Juicio Final</i> de Memling (der.) . . . . .	182
85. Comparación de Anónimo, <i>Penas del Infierno</i> , siglo XVIII, Profesa (izq.) con José de Ribera, <i>Prometeo</i> , Siglo XVII (der.) . . . . .	184
86. Anónimo. Detalle de <i>Para qué fuiste creado</i> , siglo XVIII. Óleo sobre Tela. Pinacoteca de la Profesa . . . . .	185
87. Giotto. Vida de San Francisco, Detalle de <i>la Renuncia de los bienes terrenales</i> . 1297-99. Fresco. 270 x 230 cm. Basílica de San Francisco, Asís, Italia . . . . .	186
88. Anónimo. Detalle del <i>Político de la Muerte</i> . Siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, Tepotztlán . . . . .	187
89. Comparación de Personajes de <i>Las Penas del Infierno</i> de la Profesa, Siglo XVIII (izq.) con Escena del Infierno del <i>Juicio Final</i> de Hans Memling del Siglo XV (der.) . . . . .	189

Figura	Página
90. Anónimo, <i>Tezcatlipoca</i> en el Códice Borgia, antes de 1521, Biblioteca Apostólica, Vaticano . . . . .	.190
91. Anónimo. <i>Las Penas del Infierno</i> . Comparaciones de Condenados (izq.) y de Demonios Antropomorfos (der.). Siglo XVIII. Pinacoteca de la Profesa . . . . .	191
92. Anónimo. Detalle de las <i>Penas del Infierno</i> . Siglo XVIII. Pinacoteca de la Profesa . . . . .	192
93. Anónimo. <i>Los peligros del alma</i> , siglo XVIII. Óleo sobre Tela. Pinacoteca de la Profesa. . . . .	.193
94. Anónimo. Detalle de <i>La buena y la mala confesión</i> , siglo XVIII. Óleo sobre Tela. Pinacoteca de la Profesa . . . . .	194
95. Anónimo. Detalle Superior de <i>la Boca del Infierno</i> . Siglo XVIII. Sala Tres Siglos, Pinacoteca de la Profesa . . . . .	.195
96. José Guadalupe Posada, <i>Magia blanca y magia prieta</i> , Imprenta de A. Vanegas . . . . .	196
97. Anónimo. <i>Patrocinio de la Virgen del Carmen</i> . Siglo XVIII. Óleo sobre Lámina. Sala Mariana, Pinacoteca de la Profesa . . . . .	.199
98. Comparación del <i>Patrocinio de la Virgen del Carmen</i> en la Profesa (izq.) con <i>Un ángel libera almas del purgatorio</i> de Carracci de 1610, Pinacoteca Vaticana . . . . .	201
99. Chávez. <i>Virgen del Carmen con las ánimas del Purgatorio</i> . Siglo XVIII. Óleo sobre Tela. Museo de Guadalupe, Zacatecas . . . . .	.202
100. Anónimo. Detalle de <i>Patrocinio de la Virgen del Carmen</i> . Siglo XVIII. Pinacoteca de la Profesa . . . . .	.204
101. Chávez. Detalle Inferior de la <i>Virgen del Carmen con las ánimas del Purgatorio</i> . Siglo XVIII. Óleo sobre Tela. Museo de Guadalupe, Zacatecas . . . . .	204
102. Carracci. Detalle de <i>Un ángel libera almas del purgatorio</i> de 1610, Pinacoteca Vaticana . . . . .	.205

Figura	Página
103. Anónimo. Relieve del <i>Juicio Final</i> en la Capilla Posa. Siglo XVI. Calpan, Puebla . . . . .	208
104. Miguel Correa, <i>Juicio Final</i> , Óleo sobre Tela, 1718 . . . . .	209
105. Peter Paul Rubens. <i>Juicio Final</i> . 1617. Óleo sobre Tela. Alte Pinakothek, Munich . . . . .	209
106. Comparación de <i>Juicio Final</i> de Miguel Correa en la Profesa (izq.) con <i>Juicio Final</i> de Hans Memling (der.) . . . . .	212
107. Anónimo, <i>Boca del infierno</i> , Siglo XVIII . . . . .	216
108. Miguel Correa, <i>Detalle Juicio Final</i> , Óleo sobre Tela, 1718 . . . . .	216
109. Anónimo, <i>Penas del Infierno</i> , 245 x 213 cm (tesis penas del infierno), Óleo sobre Tela, Siglo XVIII . . . . .	217
110. Anónimo, <i>Patrocinio de la Virgen del Carmen</i> , Óleo sobre Lámina (según DVD), Siglo XVIII . . . . .	218
111. Vista del Centro Histórico de la Ciudad Minera de Guanajuato, Destacando Edificios como la Basílica, la Universidad y la Iglesia Jesuita . . . . .	223
112. Juan Correa, <i>El niño Jesús con ángeles músicos</i> , Finales Siglo XVII, Óleo sobre Tela, MUNAL . . . . .	224
113. Templo romano de Diana, siglo I, Mérida, Badajoz, España . . . . .	226
114. Columnata de la Aljafería, Siglo XI, Palacio Islámico en Zaragoza, España . . . . .	227
115. Interior del Museo de Guadalupe con su Vasto Acervo Virreinal Mexicano, Guadalupe, Zacatecas . . . . .	228
116. Comparación de José Juárez, <i>Detalle de La aparición de la Virgen y el niño a San Francisco</i> , Óleo sobre Tela, MUNAL, Cd de México (izq.) con Caravaggio, <i>Detalle de San Francisco en meditación</i> , 1606, Óleo sobre Lienzo, Museo Cívico, Cremona (der.) . . . . .	231
117. Mapa del Territorio de la Nueva España a Partir del Siglo XVI . . . . .	233

Figura	Página
118. Anónimo, Detalle de <i>Cadáver putrefacto</i> , Siglo XVIII, Pinacoteca de la Profesa (izq.) y Rembrandt van Rijn, Detalle de <i>La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp</i> , 1632 (der.) . . . . .	234
119. Comparación de Miguel Cabrera, Detalle de <i>Conversión de San Francisco de Borja</i> , Siglo XVIII, Pinacoteca de la Profesa (izq.) con Valdés de Leal, Detalle de <i>Finis Gloriam Mundi</i> , 1670-72, Hospital de la Caridad, Sevilla (der.) . . . . .	235
120. Miguel Cabrera. <i>San Luis Gonzaga</i> , 1761. Óleo sobre Tela. Colección Universidad Iberoamericana . . . . .	236
121. Walt Disney, <i>Skeleton Dance</i> , 1929, Sinfonías Tontas (animación) MR . . .	237
122. Alberto Durero, <i>Autorretrato</i> , 1500, Óleo, Alte Pinakothek, Munich . . . . .	241
123. Lo Corpóreo en Anónimo, Detalle <i>Penas del Infierno</i> , Siglo XVIII, Pinacoteca de la Profesa (izq.) y lo Etéreo en Cristóbal de Villalpando, <i>El árbol de la vida</i> , 1709, Museo de Guadalupe, Zacatecas (der) . . . . .	242
124. Calaveras de Amaranto y Azúcar . . . . .	243

## **CAPÍTULO 1**

### **INTRODUCCIÓN**

Cráneos descarnados, cadáveres en descomposición, santos moribundos, visiones triunfales del cielo y de horribles castigos infernales habitan los viejos y oscuros muros de la Pinacoteca de la Profesa en las antiguas calles del centro histórico de la Ciudad de México. Estas imágenes misteriosas pueden tanto cautivar como ser repulsivas a los ojos profanos del público contemporáneo, los que generalmente las contemplan sin entender el sentido que tuvieron para nuestros antepasados del Virreinato.

Con tan solo una breve pero atenta mirada al acervo de la Pinacoteca de la Profesa el espectador podrá identificar desde demonios, sufrimiento, paredes “repletas” de obras “antiquísimas”, hasta poses, colores, personajes e iluminaciones que aparecen repetidamente, es importante recordar que las obras “artísticas” del pasado tuvieron una función diferente a la contemplación superficial moderna y dichos elementos son códigos que tuvieron en su tiempo sentido para el habitante virreinal. Muchos de éstos sentidos parecen tener todavía un eco en la vida y la muerte del mexicano actual, donde por ejemplo destaca la calaverita de dulce o personajes en la baraja de lotería.

El tema de la muerte en el arte de la Pinacoteca Virreinal atrae mi atención junto con la del público mexicano que celebra a la Catrina de Posada y el día de muertos ante el mundo, pero que en muchas ocasiones ignoramos el arte virreinal y su rica herencia cultural por considerarlo como ajeno a lo mexicano. Lo anterior muestra la importancia

de realizar investigaciones con riguroso método para romper con prejuicios que no solamente afectan los estudios y apreciación del estadio virreinal, sino la negación de una parte que me parece fundamental para la identidad mexicana. La valoración del periodo virreinal es una forma de buscar una identidad nacional más congruente y de reflexión que necesita revisar y generar diálogo entre las diferentes posturas, entre ellas la indigenista y la hispánica, que generalmente se relacionaron con la identidad nacional.

Esta idea de privilegiar etapas, estilos artísticos y temas no solamente ha sucedido en nuestro país, sino en muchos otros. Generalmente México es relacionado con el arte mesoamericano y el muralismo del siglo XX y no con el arte virreinal incluyendo el tema de la muerte. Panofsky (1989) en su libro dedicado a Durero busca darle su lugar al Renacimiento Alemán y comenta que mientras los renacentistas italianos creaban sus obras maestras en murales y mármol bajo un mismo formato fácil de reconocer, los alemanes fueron una gran potencia en artes gráficas con la posibilidad de diseminar sus ideas por el mundo en los libros, también eran más individualistas y por lo tanto difíciles de reconocer como un estilo según las normas italianas.

Lo anterior nos lleva a considerar que el Barroco europeo no es igual que el Arte Virreinal Mexicano a través del tema de interés de la investigación que es la muerte. Durante los años del Virreinato, en México hubo importantes artistas que desarrollaron obras originales y de calidad técnica. Desde los primeros artistas en pintar al óleo en México como Baltasar Echave Orio y Simón Pereyns, pasando por los claroscuros de José Juárez, la pintura colorida de Cristóbal de Villalpando y Juan Correa hasta las obras más famosas de Miguel Cabrera, la época virreinal fue un momento de esplendor para las artes mexicanas que no se ha vuelto a repetir. La forma en que muchos de estos artistas y otros anónimos representaron temas relacionados a la muerte tomando en

cuenta aspectos iconográficos e iconológicos forma parte del abordaje de la presente investigación.

En las siguientes páginas el lector podrá profundizar en temas como los cráneos, lechos y escenarios escatológicos durante el Virreinato mexicano. Cada uno de los contenidos anteriores forma parte de un capítulo, donde se proponen tipologías para entenderlos mejor. También se propone un método organizado que se adapta a las necesidades de la investigación, además de nuevos términos dedicados al arte Virreinal mexicano.

La propuesta de terminología apoya la búsqueda de esa voz del México Virreinal en la Historia del Arte frente a los estilos europeos con los que el arte Virreinal mexicano no tiene conexión directa. Dicho estilo merece tener una voz por muchas razones. Una de las más importantes es su influencia en el arte mexicano moderno donde destaca por ejemplo la iconografía virreinal del sagrado corazón, los exvotos y cartelas con textos en la obra de Frida Kahlo; la calavera piadosa virreinal que se hace cómica en los grabados de Posada; la psicología de muchos personajes en el cine mexicano, entre otros. Lo anterior muestra que las obras más celebradas del arte mexicano tienen relación con el Virreinato mexicano.

## 1.1. Planteamiento

El tema de la muerte se ha abordado desde varias ópticas y periodos históricos, entre éstos la antropología y los distintos periodos históricos de México, donde se le ha dado mayor importancia a lo mesoamericano y a la tradición de día de muertos, pero lo sucedido durante el virreinato no ha tenido una investigación tan amplia. Presuponemos que los prejuicios del arte moderno y el nacionalismo de principios del siglo XX han causado que no se dé la importancia que merece dicha época.

Para el habitante del México Virreinal la muerte era una de sus principales preocupaciones, ellos dedicaron grandes esfuerzos para evitar el infierno, permanecer el menor tiempo posible en el purgatorio y entrar al cielo (Von Wobeser 2011). En cambio “para el mexicano moderno la muerte carece de significación. Ha dejado de ser tránsito, acceso a otra vida más vida que la nuestra” (Paz 2000). Ya en el siglo XX como el tránsito de la modernidad a la posmodernidad, la muerte se racionalizó como un proceso biológico que llevó a un nihilismo. Para Sartre “es absurdo que hayamos nacido; es absurdo que muramos”. El concepto de la muerte se ha desacralizado porque la concepción cristiana de la muerte ha sido relativizada y puesta en cuestión (Cruz 1998). En cambio en tiempos virreinales el Catecismo e Instrucción Cristiana del religioso Pedro Murillo Velarde en el capítulo 20 describía que “el alma entra en la eternidad por la muerte, que es como la puerta de ella y que la muerte es el momento de donde depende la eternidad” (Cruz 1998).

La influencia de los medios de comunicación ha quitado su halo impresionante a la muerte y la ha vulgarizado. Diferentes ejemplos lo muestran, entre ellos los noticiarios

que muestran la guerra y permiten asistir fríamente desde casa, es importante tomar en cuenta los efectos de la visión cotidiana y la actitud ante la muerte en lo contemporáneo (Revilla 2010).

La Pinacoteca de la Profesa contiene un rico acervo pictórico donde predomina lo virreinal. Existen dos acervos pictóricos, el original jesuita que data de la fundación de la Casa Profesa en 1592, hasta la expulsión de la orden en 1767 y el filipense desde 1771 en adelante. Ambas colecciones muestran aspectos fundamentales para comprender la concepción de la muerte en tiempos virreinales. Muchas pinturas fueron utilizadas durante los ejercicios espirituales para la meditación de diversos aspectos incluyendo la muerte.



Figura 1. Fotografía del Claustro de la Profesa durante su Demolición en el Siglo XIX. (Tovar 1990).

“Casas profesas de la Compañía se llaman aquellas que están dedicadas para los ministerios que generalmente profesa la Compañía, fuera de las letras, que este ministerio pertenece a los colegiales; y los que en las casas profesas viven son profesores

de cuatro votos (...)” (Fierro 2003). Los jesuitas realizaron ejercicios espirituales en sus colegios de la Ciudad de México durante el virreinato. La casa de ejercicios espirituales fue fundada en 1747, conocida como Ara Coeli y luego San Andrés (López 2001). Cuando los jesuitas son expulsados del virreinato, los filipenses ocupan la casa Profesa donde siguen realizando los ejercicios espirituales. Guillermo Tovar de Teresa (1990) narra que la antigua casa de ejercicios de los jesuitas era un notable conjunto que consistía en una iglesia y un enorme edificio anexo. Añade que aún se conserva en la Profesa una notable colección de pinturas, muebles y esculturas.

Durante el siglo XIX la casa de ejercicios fue dividida en predios debido a la ley de desamortización y por la apertura de la calle de 5 de Mayo. Lo que sobrevivió del conjunto original fue la iglesia, sacristía y otra parte transformada en hotel (Monterrosa 1992). La Pinacoteca de la Profesa fue abierta al público el 26 de mayo de 1977 bajo el proyecto del P. Luis Ávila Blancas.

Las pinturas están distribuidas en el templo, sacristía y en las salas de la Pinacoteca: Sala mariana, Compañía de Jesús, Henry Newman y Sala tres siglos. Cuenta con obras de los pintores novohispanos más famosos como Cristóbal de Villalpando, Juan Correa, Pedro Ramírez, Luis Xuárez, Baltazar Echave Orio, entre otros.

El autor de la presente investigación ha podido visitar muchos acervos virreinales mexicanos, pero en especial ha llamado su atención el de la Pinacoteca de la Profesa por su nutrida colección virreinal. De las diferentes maneras para acercarse a un acervo en una investigación, se encontró la idea de la muerte como una problemática importante. Muchas pinturas virreinales muestran elementos relacionados a dicho tema, esto se debe a que fue una preocupación importante para el habitante del México Virreinal debido a la religiosidad de la época y otros aspectos que se mencionarán en la investigación.



Figura 2. Interior de la Iglesia de la Profesa donde se Conservan Algunas Pinturas del Acervo. La Mayoría se Encuentran en las Salas de la Pinacoteca.

Para el investigador en temas artísticos y para quien se acerca por primera vez al arte virreinal mexicano, los códigos relacionados a la muerte pueden ser difíciles de interpretar, por lo que una investigación centrada en dicho tema puede ser de gran apoyo.

Se trabajarán mapas de interpretación que incluyan los significados, códigos y sentidos de la iconografía e iconología de la muerte en la Pinacoteca de la Profesa que apoye una interpretación correcta de las obras sobre la muerte de la Nueva España. Es necesario cambiar la manera de ver las obras de arte religioso virreinales como una expresión rancia y obsoleta, que como lo señala Elisa Vargas Lugo (1999), causa que muchas personas menosprecien las creaciones de la época barroca. La autora señala que la mayoría de los que no son creyentes se plantean únicamente la expresión de un

momento glorioso del catolicismo sin darle importancia al valor histórico y a la trascendencia como creaciones de filosofía y religiosidad de una época. Gran parte del patrimonio virreinal está en peligro por la falta de información histórica y apreciación a dichas manifestaciones.

El mapa de interpretación será presentado para que el lector pueda usarlo de manera adecuada para un mejor entendimiento de la obra de la Pinacoteca de la Profesa. De ésta forma, desde un investigador que desea profundizar en el tema hasta un lector con poco conocimiento del arte virreinal podrá apreciar el acervo de la Pinacoteca de la Profesa y otros similares dándole el lugar que merece en la historia del arte mexicano.

## **1.2. Preguntas**

- ¿Qué es y para qué es necesario entender sobre el significado de las formas iconográficas e iconológicas de la muerte en la Pinacoteca de la Profesa?
- ¿Cómo se deberían interpretar las formas plásticas iconográficas de la Pinacoteca de la Profesa?
- ¿Qué nos dicen la norma y la forma de la muerte y sus implicaciones de la pintura virreinal mexicana para interpretar lo más fielmente?

### 1.3. Objetivos

#### 1.3.1. Objetivo General

Generar un mapa de interpretación de la muerte y sus tipologías de la obra pictórica en la Pinacoteca de la Profesa con el fin de llegar a una comprensión fundamentada de la obra que pueda abrir acceso al pensamiento de la época virreinal.

#### 1.3.2. Objetivos Particulares

- Proponer nuevos términos que describan con mayores fundamentos el arte virreinal mexicano.
- Desarrollar una metodología que se adapte a las necesidades de la investigación.
- Establecer las formas plásticas iconográficas de la muerte y sus tipologías, a través de la pintura virreinal mexicana en la Pinacoteca de la Profesa.
- Encontrar las formas plásticas iconológicas de la muerte y sus tipologías, a través de la pintura virreinal mexicana en la Pinacoteca de la Profesa.
- Conocer una interpretación sobre la iconografía e iconología de la muerte y sus tipologías en la pintura virreinal mexicana.

#### 1.4. Justificación

La investigación en este tema centrado en el periodo virreinal no es tan abundante como la de otras etapas históricas, por lo que brindará información para poder comprender mejor a la sociedad del virreinato de la Nueva España, esto mediante la iconografía e iconología. Los investigadores nacionales e internacionales interesados en dicho periodo histórico podrán seguir investigando apoyados en la investigación, al igual que el público en general interesado en conocer el arte virreinal.

Como obra de consulta para futuras investigaciones (se abrirán nuevas líneas de investigación) y podrá ser guía didáctica para el público en general que los pueda introducir y generar interés. Además, servirá para adquirir un conocimiento más formal de las pinturas sobre el tema de la muerte en la Pinacoteca de la Profesa. Como una reflexión para el mexicano actual puede servir el conocer cómo durante la época virreinal se transformó el triunfo de la muerte en victoria de la vida (Cruz 1998).

La investigación promueve una búsqueda de reflexiones de valores culturales necesarios que no existen en la actualidad. La historia oficial mexicana y por lo tanto la identidad nacional tiene errores y prejuicios, entre éstos considera al virreinato como una etapa oscura y decadente que no merece gran atención en la historia oficial. Como ya se comentó anteriormente, la valoración del periodo virreinal es una forma de buscar una identidad nacional real y de reflexión que puede revisar y generar diálogo entre otras posturas, la indigenista y la hispánica.

La investigación puede acercar al lector a una comprensión e interpretación más seria del periodo histórico virreinal mexicano y a corregir prejuicios en torno al arte de

dicha época. La apreciación del arte mexicano no puede limitarse a la identidad prehispánica y a los pintores nacionalistas, el arte virreinal es de gran calidad plástica por lo que investigadores extranjeros lo han valorado e incluso se han organizado exposiciones en museos tan importantes como el Palacio Real y el Museo del Prado en Madrid del 25 de Octubre de 2010 al 30 de Enero de 2011<sup>1</sup> y en el Museo de Louvre en Paris del 6 de Marzo al 7 de Junio de 2013<sup>2</sup>, donde se presenta por primera vez lo más destacado del arte virreinal mexicano.

### **1.5. Propuesta Metodológica**

La lectura de imagen de la presente investigación requiere un método que facilite el proceso de la gran cantidad de obras y tome en cuenta las características propias de las mismas. Por esto se propone tomar como base el método iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky y aplicarlo a categorías. A continuación se explica la forma de operar del mismo y se incluyen algunas tablas que faciliten su entendimiento.

#### ***Selección de la obra de la muerte***

La muestra es una selección en base a la observación de elementos iconográficos que presenten relación con el tema de la muerte y se repitan en varias obras. Tanto el acervo jesuita como el filipense muestran en conjunto gran parte del pensamiento respecto a la muerte en la época virreinal, por lo que se podrá seleccionar de ambos.

---

<sup>1</sup> Obtenido de <http://fomentoculturalbanamex.org/pinturadelosreinos/antecedentes.html>

<sup>2</sup> Obtenido de <http://www.eluniversal.com.mx/notas/907624.html>

Además se tomarán en cuenta textos y sobre géneros pictóricos relacionados con la colección.

Cómo propone Fernández Arenas (1990), se debe partir sabiendo qué es una obra de arte y cuál es su naturaleza, en el caso de la presente investigación el tema es la muerte. Siguiendo al autor, también es importante evitar presuponer que hay buenas y malas obras, no se debe excluir a priori, sino analizar los hechos estéticos sin caer en un elitismo al considerar obras maestras.

Las primeras acciones para elegir una muestra ocurren desde el planteamiento y al seleccionar el contexto en el cual se espera encontrar los casos de interés (Hernández 2010). El primer criterio de selección es su obvia relación con el tema de la muerte. Dicha relación se puede encontrar en el título de la obra y con elementos iconográficos en relación con la muerte como la calavera o un personaje moribundo por ejemplo.

Para determinar el número de pinturas de la muestra hay tres factores a tomar en cuenta: la capacidad operativa de recolección y análisis (el número de casos que se puede manejar), el entendimiento del fenómeno (número de casos que permiten responderá las preguntas de investigación) y la naturaleza del fenómeno bajo análisis (si los casos son frecuentes y accesibles) (Hernández 2010). El acervo de la Pinacoteca de la Profesa es muy extenso, por lo que se realizará un segundo criterio de selección, donde las pinturas elegidas con el criterio anterior, se podrán descartar temas repetidos, pinturas que se dificulte documentarlas en el plano iconográfico e iconológico, mal estado de conservación que dificulte su identificación, etc. La muestra corresponde a casos-tipo, donde el objetivo es la riqueza, profundidad y calidad de la información, no la cantidad ni la estandarización (Hernández 2010).

### ***Registro fotográfico y documental de las obras seleccionadas***

Se visitará la Pinacoteca de la Profesa para realizar un registro fotográfico de buena calidad. En el caso donde la dificultad de iluminación y la ubicación en pasillos que no permitan una fotografía de calidad ameritarán utilizar una fotografía de otra publicación a la que se le dará crédito.

### ***Aplicación del método de interpretación propuesto***

El uso de categorías relacionadas con la muerte es una manera de facilitar la utilización del método ya que se eliminan pasos innecesarios y hay menor necesidad de corregir errores que de otra manera se repetirían varias veces en la investigación. Al contar con categorías se puede ir contextualizando elementos iconográficos y entender la norma en el uso de éstos.

Se realizará una búsqueda de categorías tomando el ejemplo de Gombrich (1985), quién en su libro *Norma y Forma*, analiza temas del renacimiento relacionando elementos en obras y al encontrarlos repetidos los cataloga y puede dar conclusiones sobre la interpretación fundamentada de la obra.

Toda obra artística remite a un trasfondo de ideas, proyectos e intenciones. Para la contextualización de la obras, se revisarán entre otros: *Idea de la Muerte en México* de Claudio Lomnitz (2011) y *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España* de Gisela Von Wobeser (2011).

Como se señaló anteriormente, se ha empleado un modelo inspirado en el método de Erwin Panofsky (2008) para la investigación. Éste permite una comparación de los elementos para interpretarlos. Dicho método tiene los pasos preiconográfico, iconográfico e iconológico, a los que a su vez se han asignado subcategorías que

permiten mayor claridad al momento de realizar la interpretación. A continuación se muestra una tabla con la propuesta del método propuesto.

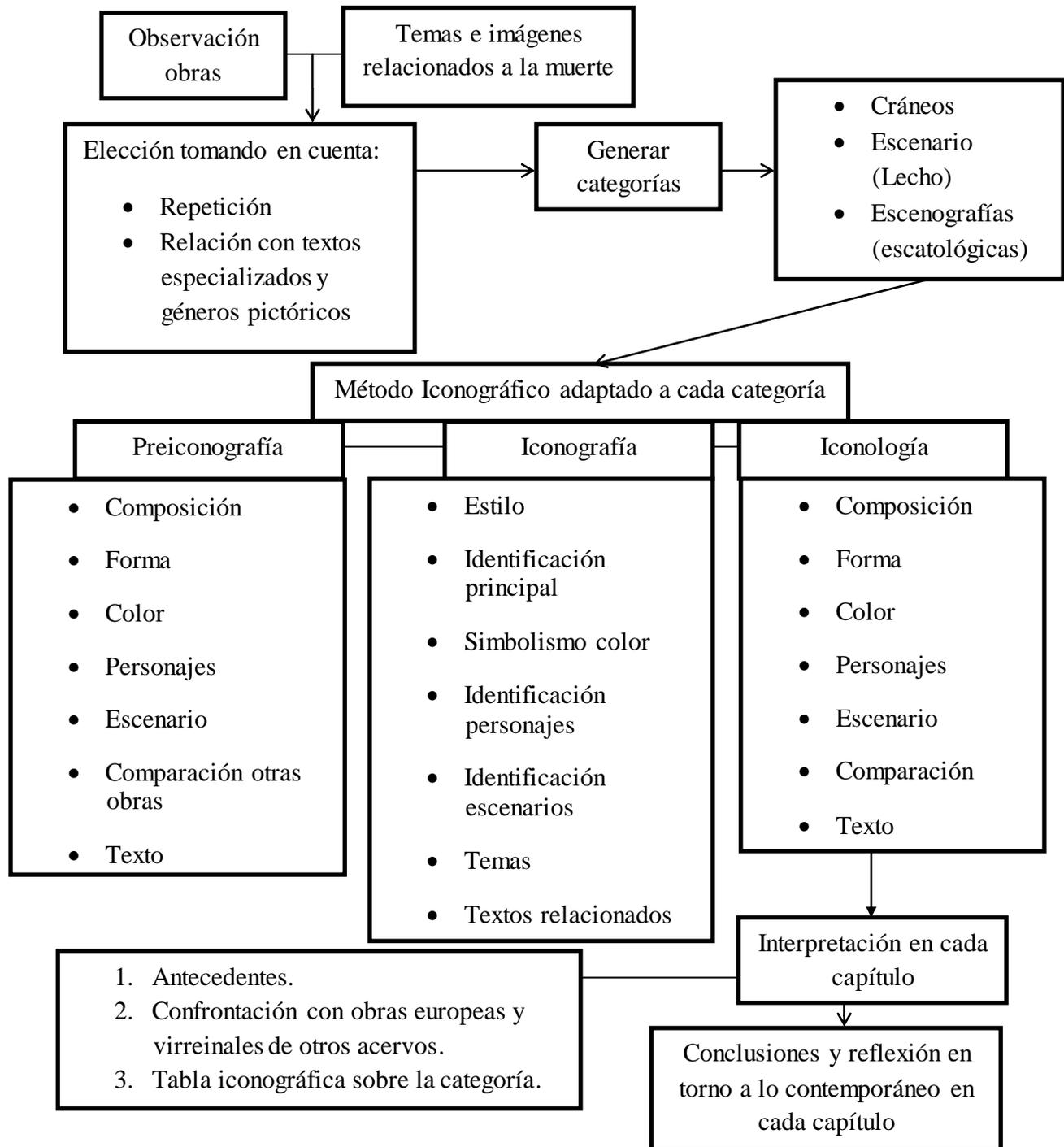
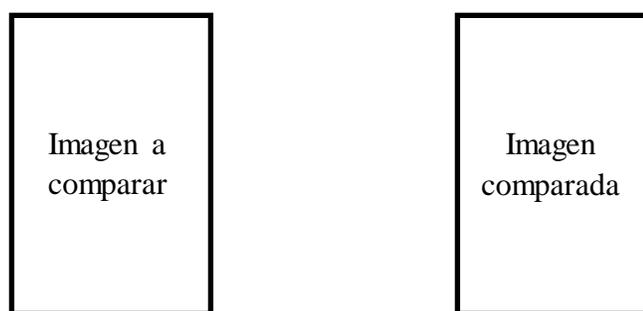


Tabla 1. Método Propuesto para la Investigación

En la investigación surgió la propuesta de tres categorías que se desarrollan cada una en un capítulo diferente. Cada capítulo es el fruto de la interpretación del método propuesto, se puede consultar diferentes tablas en los anexos con la aplicación de dicha metodología. Las tablas muestran en sus columnas los pasos preiconográfico, iconográfico e iconológico, a cada obra se le asignó una letra mayúscula para un mejor manejo de los espacios, al principio de cada capítulo se puede consultar los nombres de las obras y sus letras asignadas.

Se llegó a la elección de las temáticas desarrolladas en los capítulos tomando en cuenta los elementos repetidos en la plástica virreinal y el pensamiento filosófico y religioso de la época. De esta manera surgió el capítulo de cráneos, elemento repetido en distintas formas en la pintura de la colección de la Profesa; después se desarrolló el capítulo dedicado al lecho, que es el lugar del tránsito de la vida a la muerte y de gran relevancia para el catolicismo; para finalizar está el capítulo dedicado a los escenarios escatológicos de la muerte con una larga tradición plástica en el arte occidental.



Obra virreinal mexicana

Obra europea o virreinal mexicana

Tabla 2. Acomodo de Imágenes cuando surjan comparaciones durante la Investigación.

Cada capítulo incluye los antecedentes y las interpretaciones organizadas en tipologías, donde se realiza para dar una mayor validación a los resultados un método que denomino “confrontación”, donde comparo una obra de la Pinacoteca de la Profesa

o virreinal con otra obra europea, preferentemente de la misma época para comprobar las diferencias entre ambos contextos. También se pueden confrontar obras de la Profesa con otras obras virreinales para demostrar normas presentes en la colección de la Profesa y en general en el arte virreinal, así como la comparación de obras europeas. Es importante señalar que se colocó preferentemente las obras virreinales a la izquierda cuando se les comparó con las europeas.

Después del desarrollo de la interpretación en cada capítulo, se incluirá una tabla desplegable que muestra de manera resumida las características más destacables de cada tipología en la categoría. De ésta manera los lectores especializados en el tema y los que no lo están podrán hacer uso para profundizar en la lectura de otras obras virreinales.

Para cerrar cada capítulo se realizará una conclusión donde se revisarán los descubrimientos más importantes de cada tipología y después se efectuará una pequeña reflexión respecto al tema del capítulo contrastado con la contemporaneidad, donde se contrastará el pensamiento novohispano con el actual. Esto permitirá confirmar la importancia en las investigaciones de arte virreinal para los estudios visuales actuales y por lo tanto la pertinencia de temas no únicamente contemporáneos.

### ***Descripción del método iconográfico e iconológico***

El primer paso es el preiconográfico que consiste en la identificación de formas puras, Panofsky (2008) las describe como configuraciones de línea y color que representan objetos naturales como seres humanos, animales, plantas, casas e instrumentos además de cualidades expresivas. Se cubren básicamente los motivos plásticos que forman parte de una tradición estética de una cultura (Schuessler 2009).

Bech (2011) señala que es importante formular una definición de los elementos visuales básicos. Por más minuciosos y complejos que puedan resultar la “descripción preiconográfica”, el análisis de la expresión y la ubicación de la obra de arte en la historia del estilo (norma y forma) (estilo virreinal mexicano), la comprensión de la significación formal de la obra de arte quedaría incompleta sin el estudio de los elementos básicos y sus funciones dentro de la estructura visual.

Bech añade que para descifrar este primer nivel de significado necesitamos de una acción asociativa, de relacionar formas visibles con seres y cosas. Para esto es importante tomar en cuenta el vasto universo de significaciones que están presentes en la cultura específica dentro de la cual han sido educados, formados y condicionados tanto el observador como el propio creador de las imágenes artísticas. Para Gadamer, el reconocimiento de esta tensión básica entre tradición y presente histórico es el punto de partida de la hermenéutica, de la historicidad de la comprensión. El intérprete “realiza siempre un proyectar”, proyecta un sentido preexistente sobre lo que interpreta, sentido que está determinado por su horizonte cultural. Gadamer llama tradición a ese horizonte, y muestra cómo la tradición “forma parte en verdad de la historia misma” (Bech 2011).

Para Gadamer: “en el comienzo de toda hermenéutica histórica debe hallarse por lo tanto la resolución de la oposición abstracta entre tradición histórica e investigación histórica, entre historia y conocimiento de la misma. Por tanto, el efecto de la tradición que pervive y el efecto de la investigación histórica forman una unidad efectual cuyo análisis sólo podrá hallar un entramado de efectos recíprocos” (Bech 2011).

El segundo paso es el iconográfico, que se realiza al relacionar los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos con temas o conceptos (Panofsky 2008). Para Bech (2011), la identificación de signos visuales o figuras y su articulación

en motivos del paso preiconográfico, lleva al reconocimiento del tema en el paso iconográfico.

El acervo de la Pinacoteca de la Profesa tiene una documentación confiable debido al cuidado con el que se ha custodiado y a las investigaciones realizadas por el director de la pinacoteca. Esto facilita la identificación del tema en cada pintura.

El arte cristiano tiene repertorio de imágenes, historias y alegorías consagradas por una larga tradición gráfica y literaria, por lo que está codificada y se puede realizar una lectura conociendo dichas imágenes. Aunque es importante ser objetivo ya que dichas imágenes tienen cambios de acuerdo a la espiritualidad de cada época (Sebastián 1989). Durante el análisis iconográfico, se podrá consultar *Iconografía e Iconología del Arte Novohispano* (1992), además de *Contrarreforma y Barroco* (1989) de Sebastián Santiago, autor destacado que investigó la iconografía del arte español y novohispano.

El tercer paso es la iconología, que se percibe al indagar los supuestos que revelan la actitud básica de una nación, periodo, clase, creencia religiosa o filosófica cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados en una obra (documentos de la muerte como el *Ars moriendi*, los *Ejercicios Espirituales* de los jesuitas y *La Portentosa vida de la muerte* de Joaquín Bolaños). Estos principios son manifestados por los métodos compositivos y por la significación iconográfica (Panofsky 2008). Es importante hacer la lectura contrastándola con textos literarios de la época (Sebastián 1989).

Implica un proceso de *fenomenología hermenéutica* que busca descubrir los significados que no se manifiestan en las observaciones y análisis (Martínez 2004).

Mediante el paso iconológico se toma en cuenta la semiótica, pues Calabrese (1997) comenta que algunos estudiosos consideran la Iconología como una parte de la semiótica y otros como un fundamento necesario de la semiótica del arte.

Cada paso desarrollará aspectos más precisos y se podrán adaptar a las necesidades de la investigación cómo lo muestra la tabla 3 (página 20).

### ***Generar interpretaciones***

Al realizar los pasos del método iconográfico, será necesario hacer una revisión de las categorías utilizadas, para eliminar repeticiones y redundancias, simplificando su extensión, se podrá recurrir al sujeto (pintura) cada vez que sea necesario para aclarar el significado de componentes del protocolo (Martínez 2004).

Las interpretaciones producto del método iconográfico realizado en los pasos anteriores, mostrarán patrones recurrentes o normas que afectan la forma de los elementos iconográficos y que serán muy evidentes debido a las categorías. De ésta manera se podrán describir y llegar a la interpretación.

Preiconográfico	Iconográfico	Iconológico
Tipo de composición observable por formato, geometría formal, técnicas:	Identificación del estilo en base a características formales:	Métodos compositivos históricos, qué implica el estilo artístico:
Descripción de la forma del objeto o personaje a analizar (en cada pintura de la selección de la categoría) (Denotación):	Identificación iconográfica del objeto o personaje a analizar (con elementos más próximos) y función del elemento dentro del tema, qué elementos tienen en común, qué evocan y qué significado iconográfico tienen:	Percepción de ese objeto o personaje en la Época y contexto al que pertenece:
Descripción del material y color del objeto o personaje (en cada pintura de la selección de la categoría):	Simbolismo del material y color en el elemento visual:	Significado del color en la época:
Objetos o personajes en relación al objeto o personaje de la categoría:	Identificación iconográfica de los objetos o personajes en relación y su Articulación de signo visual en un motivo que elementos tienen en común, qué evocan y qué significado iconográfico tienen (en cada pintura...):	Función del tema artístico y Conceptos religiosos o filosóficos en la obra:
Descripción del escenario:	Identificación del escenario según el tema de la imagen que elementos tienen en común, qué evocan y qué significado iconográfico tienen: :	Lo histórico y cultural reflejado en el escenario:
Comparación con obras del mismo periodo en otras colecciones (descripción del elemento similar al analizado):	Temas (historias o alegorías) de los que forma parte la imagen y parte de la narración representada. Elementos iconográficos en común:	Diferencias. Historia de las diversas versiones (a consideración del investigador).
Texto en la imagen (mensaje lingüístico) (si lo hay):	Textos relacionados con el tema:	Tipo de actitud específica en la obra:

Tabla 3. Subcategorías propuestas para el Método Iconográfico

### ***Conclusiones***

Mediante la interpretación se podrá llegar a conclusiones fundamentadas y de mayor contundencia.

Las conclusiones pueden llevar a reflexiones donde se comparen con la contemporaneidad.

### ***Armado de la presentación del documento***

Para facilitar la lectura de la investigación y eliminar repeticiones innecesarias, se utilizará el término de la Profesa para referirse a la Pinacoteca de la Profesa.

## CAPÍTULO 2

### MARCO TEÓRICO

#### 2.1. Aclaraciones Preliminares

Toda investigación plantea una serie de problemáticas periféricas que no se pueden incluir más que en otras investigaciones que las desarrollen. En especial el presente trabajo puede generar una serie de inquietudes en el lector relacionadas a distintos temas.

El contenido iconográfico de las pinturas de la Pinacoteca de la Profesa es eminentemente sacro, por lo que se abordan temas religiosos en la medida que ayudan a entender el pensamiento filosófico y religioso de la época. Pero es importante señalar que el enfoque de la investigación no es teológico. Los temas escatológicos se desarrollan en la investigación para entender las creencias de la época. El autor se limita a describir la influencia de la religión en el arte virreinal, por lo que su postura y creencias personales no se expresarán.

Otro tema que podría generar inquietud en el lector es la presencia de la Inquisición en la época y territorio novohispano. Se reconoce que dicha institución tuvo gran influencia en la vida de los habitantes de la Nueva España. Es un tema de gran polémica digno de abordarse en una investigación histórica, en el presente trabajo se tiene en cuenta éste y otros temas similares con la cautela necesaria, recordando que la idea de dicha institución religiosa en la mente contemporánea tiene diversidad de fuentes

que la pueden avalar, pero otras que la pueden descontextualizar como lo es la Leyenda Negra.

Para ésta investigación se aclara la presencia de la Inquisición y su influencia en la pintura virreinal de la siguiente manera, como Nelly Sigaut (2002) lo describe, el papel de la Congregación de Ritos determinó la revisión sobre las imágenes que tenían que realizar los obispos en las visitas pastorales como lo indicaba el Concilio de Trento. La autora señala que en dicho examen se hacía referencia a la decencia y la verdad, el primer concepto se refiere no únicamente a la perspectiva ética, mal estado de conservación o ubicación incorrecta, sino una demanda de riqueza y opulencia en las representaciones. El papado, más allá de la Congregación de Ritos o la Inquisición fue el que dio las directivas generales (Sigaut 2002). Sobre las consecuencias del Concilio de Trento en España, Nelly Sigaut (2002) comenta que hay una espiritualidad combativa con una tutela inquisitorial, temor a la herejía y el conflicto étnico religioso con moriscos, judíos expulsos, entre otros.

Siguiendo las indicaciones del Concilio de Trento y de los Concilios Mexicanos se vigilaba las imágenes. Para entender el contexto donde la Iglesia requirió de una vigilancia en las obras artísticas se recomienda consultar el tema del Manierismo y el Barroco durante el Virreinato en el Marco Teórico.

## **2.2. Profundizando en el Tema, Fuentes Consultadas**

La realización del presente trabajo ha requerido una amplia investigación en diversos temas, autores y disciplinas. A continuación se comentará brevemente cuales fueron las fuentes más importantes para el marco teórico de la investigación.

Philippe Ariès (2000) da un aspecto general de la muerte en Occidente, mientras que Paul Westheim (1985) ilustra las diferencias entre la concepción de la muerte en México y en Europa con un planteamiento de lo estético, Lomnitz (2011) investiga la muerte en México desde lo antropológico. Dichos textos han sido de gran utilidad para entender los antecedentes de la muerte incluyendo el libro de la historiadora Gisela Von Wobeser (2011) que desarrolla el Cielo, infierno y purgatorio en el Virreinato.

Las pinturas de la Profesa fueron desarrolladas durante el periodo de tiempo virreinal, durante éste los estilos artísticos fueron variados, aunque podemos relacionar básicamente el Manierismo y el Barroco. El aprecio del autor por el arte desarrollado durante el virreinato en México lo ha llevado a documentarse y conocer investigaciones importantes y las obras en persona, lo que ha complementado la investigación.

Como un antecedente es necesario desarrollar los estilos artísticos Manierismo y Barroco primero como estilos europeos, mismos que se abordan tomando en cuenta autores como Hauser (1978), Emile Mâle (1985) y Gombrich (2010). También se debe tomar en cuenta la influencia de los estilos en el contexto virreinal con otros que se han especializado en éste como el hispanista Jonathan Brown (2008), Jorge Alberto Manrique (2007), González Galván (2006), Christian Duverger (2003) entre otros.

Respecto a la iconografía cristiana se ha investigado la obra de Louis Réau (2000) y L. Monreal (2003). Para la iconografía específicamente virreinal han sido de mucha utilidad los textos de Santiago Sebastián.

### **2.3. Antecedentes del Tema de la Muerte**

#### 2.3.1. Antecedente de la idea de la muerte del Virreinato mexicano

Para tener una comprensión más amplia sobre la muerte en las pinturas de la Pinacoteca de la Profesa es necesario conocer los antecedentes al periodo virreinal, por lo que se revisará a grandes rasgos la muerte en el México antiguo.

La concepción de la muerte mesoamericana se encuentra en la cosmovisión indígena, donde los dioses son pecadores y pueden llegar a traicionar a su pueblo. Los habitantes de Mesoamérica buscaban la salvación en lo colectivo, para salvar la continuidad del universo, a diferencia la fe católica que ve la salvación como algo personal. Para ellos, la muerte no les pertenecía, al igual que su vida tampoco (Paz 2000).

El temor del mexicano no es hacia la muerte, Westheim (1985) comenta que “la carga psíquica que da un tinte trágico a la existencia del mexicano, hoy como hace dos y tres mil años, no es el temor a la muerte, sino la angustia ante la vida, la conciencia de estar expuesto, y con insuficientes medios de defensa, a una vida llena de peligros, llena de esencia demoniaca”. El día de muertos sigue siendo parte de la cosmovisión prehispánica pero con elementos religiosos integrados.

Los pueblos mesoamericanos no veían la otra vida como una recompensa o castigo por las virtudes o pecados. Aunque los aztecas creían que los niños muertos vivían como “pájaros del corazón”, mamando de los árboles de leche; que las mujeres que morían en el parto y los guerreros que morían en batalla iban al Apam, un más allá con mucha agua, en lugar del seco Mictlán; se considera que esos destinos eran más bien

compensaciones por desgracias honrosas o heroísmo que una recompensa concebida después de tomar en cuenta pecados y virtudes (Lomnitz 2011).

A partir del siglo XVI empezaron grandes transformaciones con la llegada de los misioneros europeos cuando inicia la evangelización del actual territorio mexicano.

### 2.3.2. La Muerte en la Nueva España

La visión de la muerte que llega al Virreinato por medio de las órdenes religiosas es heredera de la Edad Media, donde se trataba de persuadir a los creyentes sobre su trascendencia en la salvación del alma. Gisela Von Wobeser (2011) señala tres periodos donde la transformación de la realidad socioeconómica y cultural sufrió cambios respecto a las creencias sobre el más allá. El primero desde 1522, cuando llegaron los primeros franciscanos hasta 1585 cuando se celebró el Tercer Concilio Provincial Mexicano. Añade que durante dicho periodo el discurso de la Iglesia fue sobre la salvación eterna en el cielo o la condenación eterna en el infierno.



Figura 3. Anónimo. *Danza macabra*, siglo XVI. Pintura mural, Ex convento de Malinalco, Estado de México Wobeser (2011).

Este primer periodo muestra ejemplos de pintura mural donde aparecen elementos de la danza macabra, entre ellos en el convento de Malinalco, Estado de México, donde sobresale la muerte con guadaña (figura 4). También son características de dicho tiempo las capillas abiertas, con alucinantes representaciones que explican las epidemias que diezmaron a la población indígena y que se interpretaron como un castigo según Elena Estrada de Gerlero. Muchas de estas representaciones fueron borradas u ocultadas bajo capas de cal a raíz de las normas del III Concilio Mexicano de 1585 (Sebastián 1992).

El tema del Juicio Final, que fue muy popular en Europa medieval, aparece en pinturas murales novohispanas con un Cristo sentado en lo alto como supremo juez, mientras abajo muestran muertos saliendo de sus tumbas (Sebastián 1992).

Gisela Von Wobeser (2011) señala que el segundo periodo parte de 1585 y concluye en 1700, cuando suben al trono los Borbones. Señala que en dicho periodo se advierte una aparente disminución del interés de la Iglesia por asuntos escatológicos ante otras preocupaciones religiosas como el nacimiento de cultos y devociones locales como la canonización de Rosa de Lima y la beatificación de Felipe de Jesús, el culto mariano y la búsqueda de santidad. Se empieza a propagar la existencia del purgatorio, debido a los acuerdos del Concilio de Trento, puestos en práctica por el Tercer Concilio Provincial Mexicano.

Gisela Von Wobeser (2011) explica que el tercer periodo empieza en 1700 y finaliza con la independencia de la Nueva España, durante este tiempo resurge por parte del clero una intensa preocupación por el más allá, posiblemente como reacción ante fenómenos como el laicismo, el anticlericalismo y la aparición del racionalismo

ilustrado, además de la intranquilidad por el relajamiento de las costumbres que acompañó la subida al trono de los Borbones. Añade que se afianzó el culto al purgatorio y se renovó la inquietud por el infierno mediante tratados y pinturas sobre el más allá y la temática escatológica volvió a estar presente en sermones y catequesis.

Aunque las creencias católicas están en contra de la veneración de la imagen de la muerte, entre los siglos XVII y XVIII en muchos lugares de Nueva España y Guatemala fue llamada como San Pascual Rey, Justo Juez o Presagiadora; así como hoy existe en México el fenómeno de la Santa Muerte (Malvido 2005).

#### **2.4. La Pintura Virreinal Mexicana y su Relación con otros Centros Artísticos**

Antes de adentrarse en los estilos artísticos relacionados a la colección de la Profesa es importante tomar en cuenta que el actual México fue uno de los virreinos de la monarquía hispana donde se dio el fenómeno de mestizaje cultural en la pintura, hubo identidades que compartieron cada uno de dichos dominios, pero también grandes diferencias.

El hispanista Jonathan Brown (2008) explica que la correspondencia entre el Estado-nación y la producción artística se reemplaza por el área cultural, dichas áreas coincidían con los imperios. En el imperio español había rutas de comercio donde se intercambiaban bienes materiales e ideas que se desarrollaban de distinta manera debido a condiciones como la geografía, el clima y las tradiciones. Brown ejemplifica el concepto de área cultural con el imperio romano, donde se construyeron obras como los templos y acueductos en cada región del imperio y dichas obras a pesar de que se

asemejan a las de Roma, difieren entre ellas. De igual manera la pintura novohispana tiene aspectos en común con la de otros reinos pero también difiere (Brown 2011).

También es importante tomar en cuenta la tradición y modernidad en la pintura novohispana, para esto los centros artísticos son sitios en los que florece la innovación en el contexto de artista por patronos emprendedores, capaces y competitivos, en cambio la periferia se caracteriza por tener fe en la fórmula que modera la innovación y subordinación cultural al centro, entre otras características, en el mundo hispánico se podía ser a la vez centro y periferia (Sigaut 2002). Al igual que en Europa, en la Nueva España hubieron gremios (talleres) de pintura para reglamentar las condiciones técnicas, artísticas y comerciales, además de cofradías, asociaciones piadosas para los agremiados (Armella 1993).

Ya se comentó que los virreinos hispanos tuvieron identidades propias, pero al estar relacionados compartieron cosas en común, por esto es importante revisar algunos antecedentes de la pintura española. Las principales fuentes de las que se nutrió España desde finales de la Edad Media fueron la flamenca, conocida como “a la moderna” con una larga tradición del gótico internacional y con un contenido patético y emocionalista, así como la italiana “a la antigua”. La primera con tratamientos de texturas y mayor colorido, la segunda con un buen manejo del dibujo, perspectiva y colores apagados. Convivieron en España ambas corrientes pictóricas, desde pintores del círculo de Caravaggio hasta la influencia de Rubens (Brown 2011). La influencia flamenca e italiana sobre la pintura española, como se verá más adelante, llegarán a los virreinos.

### **2.4.1. Manierismo y Barroco en la Concepción de un Nuevo Estilo Virreinal Mexicano**

Durante la investigación se ha encontrado que la pintura desarrollada durante el virreinato en México, incluida gran parte de la colección de la Profesa, no solamente se puede vincular con el estilo artístico barroco, también el manierismo tiene un papel muy importante como lo ha señalado Manrique (2007).

El inicio de la pintura novohispana ocurre cuando llegan al continente tanto obras como maestros europeos, entre los primeros pintores que llegaron a la Nueva España se encuentran el flamenco originario de Amberes Simón Pereyng y el español Andrés de la Concha. Finalizando el siglo XVI ya hay pintores nacidos en el virreinato, tanto descendientes de europeos como indígenas (Armella 1993). Los pintores indígenas tuvieron lecciones de pintura, entre otras disciplinas, en la escuela de San José de los Naturales fundada por los franciscanos. Los indígenas aportaron a la pintura su conocimiento de los colorantes y aglutinantes. Estas innovaciones tuvieron gran impacto en Europa; un ejemplo es el uso de la grana o cochinilla utilizada para obtener el color carmín, descubierto en la pintura del Greco (Armella 1993).

Los grabados, en su mayoría flamencos, fueron los modelos más difundidos ya que eran económicos y fáciles de transportar, en el barroco, los grabados de Rubens inspiraron muchas obras novohispanas (Brown 2011). Los pintores novohispanos tuvieron acceso a imágenes de los territorios del imperio español, en especial de Flandes, y fueron capaces de interpretarlas y usarlas. Brown comenta que fueron desarrollando una tradición local o una adaptación de las convenciones artísticas españolas, que reconfiguraron con las necesidades y exigencias sociales (Brown 2011).

Los pintores de fines del siglo XVI implantan en la Nueva España una tradición pictórica manierista de muy alta calidad que rompe y abandona definitivamente la tradición de frescos de los conventos (Manrique, 2007).

De la Maza (1971) comenta que el manierismo deriva de la una forzada aplicación de la palabra manera, usada por críticos italianos como Vasari y Bellori. Añade que ellos la impusieron a ser, no tanto una manera o modo, sino un estilo. El primer autor que empleó el término manierismo fue Giorgio Vasari para referirse a obras elegantes y sofisticadas, aunque desde el siglo XVIII la reputación de los pintores manieristas fue en declive (Little 2004). El término manierismo es utilizado particularmente en el siglo XVIII y XIX para referirse de forma peyorativa al arte desarrollado en la segunda parte del siglo XVI, por entenderse como decadencia del arte tras el período cumbre del Renacimiento (Little 2004).

El manierismo como fenómeno cultural y artístico ha sido una preocupación para distintos investigadores, la mayor problemática es su influencia en el estilo barroco, ya que formas y expresiones del manierismo tienen su madurez en el barroco. Martín S. Soria señaló que el estilo resultante (en la pintura virreinal) entre 1550 y 1750, es el manierismo (González 2006).

González Galván (2006) señala que muchos autores consideran que entre el saqueo de Roma en 1527 y finales del Concilio de Trento en 1563 hay un conflicto de valores en Europa que llevó a un virtuosismo estético y técnico que rompió con la serenidad y seguridad renacentista y se llegó al manierismo. En los virreinos americanos las preocupaciones evangelizadoras llevaron la plástica a lo misionero, lo retórico, lo dogmático y por consecuencia hacia lo arquetípico. González Galván añade que los rasgos característicos del manierismo y del barroco pueden estar acentuados,

interpolados o combinados en el arte virreinal (González 2006). Éste punto es muy importante, para entenderlo se explicarán qué tradiciones llegaron a México en esos tiempos.

Manrique comenta que la clase culta criolla a finales del siglo XVI favoreció el manierismo desplazando la experiencia artística evangelizadora de los primeros conventos. Añade que el arte manierista novohispano corta de alguna manera sus ligas con Europa, estableciendo centros ciudadanos suficientemente fuertes para tener una vida propia (Manrique 2007).

La mayor parte del acervo de la Pinacoteca de la Profesa fue realizado durante el periodo de tiempo del Barroco pero como estilo artístico tiene grandes diferencias con la pintura barroca europea como se verá más adelante. Es importante tomar en cuenta que el estilo desarrollado en la Nueva España tiene sus particularidades que lo hacen diferente del desarrollado en Europa.

El Barroco es un estilo artístico aunque también se le designa como un periodo de tiempo que va desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII, variando dicha cronología dependiendo del lugar. Por ejemplo en Brasil inicia a mediados del siglo XVII y se prolonga hasta principios del siglo XIX, cuando en Europa ya llevaba tiempo el estilo Neoclásico. El estilo es muy variado, incluso si la atención se centra en lo católico, por ejemplo hay un arte trentino, que se refiere al que es fiel a la letra del Concilio y por tanto es escueto y contenido, mientras que el arte tridentino se refiere a lo emotivo y desmesurado (Alfaro 2004).

Para Gombrich (2010) la historia del arte muchas veces describe la narración de un encadenamiento de diversos estilos. Muchos de estos estilos recibieron sus nombres de palabras ofensivas o burlescas, como el caso del barroco que significa absurdo o

grotesco. El autor agrega que el término fue empleado por quienes consideraron que la arquitectura barroca no seguía las reglas clásicas. La valoración del arte Barroco fue una hazaña de Wölfflin y Riegl (Hauser 1978).

Hauser (1978) destaca la diversidad del Barroco debido a que a diferencia de estilos anteriores constituían fenómenos europeos, el Barroco se desarrolló en distintos países y esferas culturales. Además señala dos ramificaciones secundarias, el Barroco cortesano y católico en una dirección sensual, monumental y decorativa y el estilo clasicista.

Durante el Barroco la representación plástica estaba en crisis; en Oriente ortodoxo la imagen continuaba con su estatuto como vehículo de lo sagrado apeándose estrictamente a modelos; en el norte de Europa se optó por la iconoclasia radical; mientras que el catolicismo tomó una posición intermedia, pues la imagen religiosa se vio parcialmente aligerada de su carga semántica gracias al orden y disciplina introducidos por el Concilio de Trento, pero también el auge del culto eucarístico y la veneración de las reliquias (Alfaro 2006).

En el mundo católico la imagen era todavía un instrumento al servicio de la salvación y de la perfección de las almas, pero tenía un gran margen de libertad, ya no estaba obligada a la fidelidad con una realidad invariable (como el uso del modelo en la iglesia ortodoxa), la obra no poseía más autoridad que la evocación (Alfaro 2006). La iglesia católica descubrió que el arte, además de servir para enseñar la doctrina a quienes no sabían leer como en la Edad Media, también podía ayudar a persuadir y a convertir a letrados e iletrados (Gombrich 2010). Esto constituye la motivación de la Contrarreforma tanto en Europa como en la Nueva España.

## 2.4.2. La Utopía y el Nuevo Estilo, las Órdenes Religiosas Promotoras del Arte

El proyecto de un nuevo reino surge en la mente de Hernán Cortés desde antes de finalizar la Conquista al que nombraría como Nueva España según lo narra Christian Duverger (2003) en su magnífico libro *Agua y Fuego*, donde describe el arte nuevo producto de la iconografía cristiana con elementos indígenas al que describe como arte mestizo.

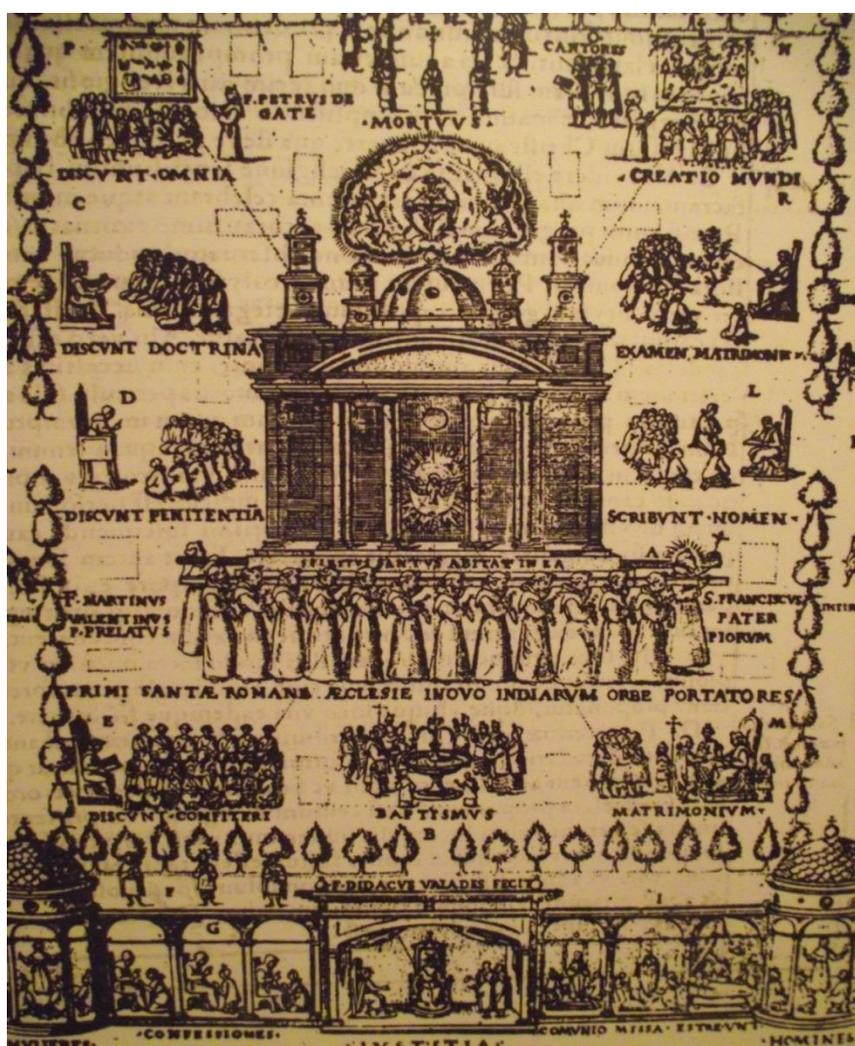


Figura 4. Diego Valadés, *Rhetorica Christiana*, Grabado, 1579. Muestra un Modelo para los Conventos en la Nueva España.

Duverger (2003) describe que Hernán Cortés conoció los desastres y genocidios que sucedieron durante la colonización del Caribe, por lo que prefirió apartarse de ese plan y optar por el mestizaje y la cristianización, donde excluyó al clero secular, que en aquellos tiempos viven en lujo y opulencia inapropiados. Las órdenes religiosas, principalmente las mendicantes, son las que denuncian esto al predicar el retorno a la pobreza, oración, ascesis y mortificación (Duverger 2003).

La primera orden mendicante en llegar a México fue la franciscana, hacia la que Hernán Cortés sentía gran simpatía, los llamados Doce primeros llegaron en Junio de 1524. A principios del siglo XVI la orden estaba en las primeras filas en lo intelectual y era una élite pensante y cultivada en Europa (Duverger 2003).

La segunda orden en arribar a la Nueva España son los dominicos, relacionados con la Inquisición y defensores del absolutismo real. A pesar de un principio tuvieron la intención de contrarrestar la acción misionera franciscana, con el tiempo se convertirán en aliados de los franciscanos para la evangelización (Duverger 2003).

La tercera orden religiosa en llegar fueron los agustinos, quienes tuvieron que actuar en las zonas donde no había llegado lo misionero, el sur y norte de la zona central de México implantando el método franciscano de conversión (Duverger 2003).

Después de la conquista los principales medios artísticos para la evangelización fueron el teatro misionero y la pintura mural, además de los grandes atrios, capillas abiertas y posas, que fueron una invención americana y se adaptaron a la religiosidad en espacios abiertos a la que estaban acostumbrados los indígenas (figura 5). A pesar de la visión europea dominante, es asombroso encontrar que en aquellos conventos del siglo XVI los miles de metros de murales prescindieron de una inspiración propiamente europea al incorporar imágenes, materiales y técnicas de tradición prehispánica

(Schuessler 2009). Es evidente la experimentación realizada por franciscanos, dominicos y agustinos durante aquellos primeros años de evangelización, donde no solamente se implantaron ideas europeas sino que también se tomó en cuenta a los locales y se llegó a un mestizaje.

Los grandes atrios no sólo recuerdan a los grandes espacios de las ciudades prehispánicas, también fueron familiares para los frailes pues evocaban las plazas medievales donde los predicadores itinerantes convocaban a multitudes de judíos, árabes e incluso heréticos para su masiva conversión. En México había tantas personas que cristianizar que no cabían en la iglesia y los grandes atrios cubrían las necesidades locales (Schuessler 2009).

Duverger (2003) comenta que a finales del siglo XVI hay un gran cambio cuando el rey Felipe II firma una cédula donde instituye la Inquisición en Lima y en México, el inquisidor Moya de Contreras convoca un concilio de la Iglesia Mexicana donde doblega a las órdenes mendicantes y se asegura de su adhesión al poder político. Además el concilio de Trento revoca los privilegios apostólicos de las órdenes mendicantes, los franciscanos, que estaban muy independientes y comprometidos con la causa indígena pierden su popularidad. Ahora son los jesuitas quienes son enviados a la Nueva España, llegan doce a imitación de los primeros franciscanos. A pesar de ser enviados a contrarrestar la acción de los hermanos menores, los jesuitas utilizarán el método franciscano y seguirán sus acciones en la misma línea indigenista (Duverger 2003).

A partir de esa hispanización de México, se abrieron las puertas a los artistas europeos, pues los indígenas perdieron la libertad que les garantizaba Pedro de Gante cuando vivía. De ésta forma los cánones estéticos españoles triunfaron, los frescos

realizados por los indígenas fueron tapados para colgarse cuadros y en los ábsides fueron colocados retablos (Duverger 2003). El formato de los cuadros y de los retablos es eminentemente europeo por las técnicas que integra, entre éstas la pintura al óleo.

#### 2.4.3. El Papel de los Jesuitas en el Desarrollo del Arte Novohispano

La orden jesuita fue una de las más relevantes para la difusión del Barroco, además de ser los fundadores de la Profesa. El 28 de septiembre de 1572 llegaron a México los primeros jesuitas, fueron la cuarta orden en llegar a Nueva España a finales del siglo XVI, después de los franciscanos, dominicos y agustinos. La gran diferencia entre los jesuitas y las tres órdenes anteriores, es su cambio de orientación misionera, calificados en su tiempo como los más aptos para la educación de la juventud (Sebastián 1990). Los jesuitas concibieron su propio modelo de educación inspirado en el humanismo renacentista, la *Ratio Studiorum* (Alfaro 2001).

El fundador de la orden fue Iñigo López (San Ignacio de Loyola), un militar convertido a raíz del sitio de Pamplona y que se retiró a la cueva de Manresa (figura 5) a escribir los famosos *ejercicios espirituales* (Sebastián 1990). Se inspiró en raíces medievales de la cultura religiosa europea para realizar una fórmula adaptada a un mundo vasto y dinámico inaugurado por el Renacimiento (Alfaro 2001).

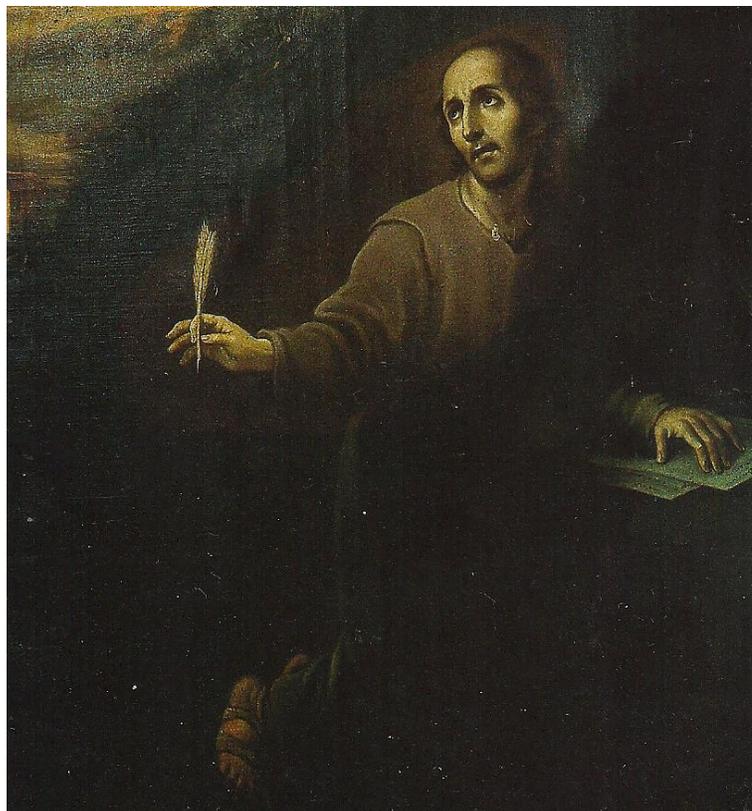


Figura 5. Nicolás Enríquez, Detalle de *San Ignacio en Manresa*, 1762. Óleo sobre Tela, Pinacoteca de la Profesa.

La imaginación fue uno de los puntos de contacto con la espiritualidad jesuita, una de las características del modelo ignaciano era el estatuto privilegiado concedido a esa facultad humana. Dicha propuesta no es solamente defensiva sino propositiva. No lleva solamente al temor (condenación eterna), sino al gozo y la esperanza. Los consagrados en la vida religiosa aspiraban a algo que rebasaba el horizonte de la salvación eterna, trabajaban para alcanzar el nivel de intensidad en el amor divino, fruto de la perfección (Alfaro 2006).

En la liturgia católica todos los sentidos eran solicitados, la vista en las representaciones plásticas y escénicas; el oído en los órganos y coros; el tacto en los ropajes y devocionarios; el olfato en las flores e incienso; y culminaba con el gusto

(Alfaro 2006). Es importante señalar que ésta investigación está centrada en la imagen pictórica.

Lo más importante para el método ignaciano fue la contemplación imaginativa del lugar, su éxito fue haber hecho un método eficaz para la sensibilización de la imagen, en la parte previa las meditaciones, “la composición de lugar” (Sebastián 1989).

### **2.5. Propuesta Terminológica, Nuevos Términos para un Arte Tradicional**

Para realizar una interpretación correcta del acervo de la Profesa es necesario entender el estilo artístico al que corresponden, como anteriormente se mencionó, la pintura virreinal en México fue diferente a lo que sucedió en Europa. Es por esto que se están proponiendo nuevos términos que faciliten el estudio del estilo. Es importante aclarar que la propuesta de la nueva metodología no es descartar ni menospreciar el trabajo de tantos autores que han investigado el arte virreinal, de hecho han realizado una labor muy valiosa, lo más importante es iniciar un diálogo donde se reconoce que las definiciones son mutables.

No es la primera vez que se plantea crear terminología para el arte mexicano, en 1942 José Moreno Villa propuso el término *tequitqui* para referirse a las obras que realizaron los indígenas al interpretar la nueva religión, el cristianismo (Moreno, 1990).

El estudio del arte virreinal en éste trabajo ha mostrado la importancia de cuestionar las etiquetas que se le han adjudicado. Se puede hablar por ejemplo del Barroco para hacer referencia a un periodo de tiempo del mundo occidental, pero cuando es aplicado como estilo artístico sus características se relacionan a determinados espacios geográficos relacionados. En el caso de los reinos hispánicos, en especial el

territorio del actual México, éste se encuentra alejado de Europa y por lo tanto el estilo no puede comprenderse de la misma manera.

Bargellini (2007) comenta sobre la historiografía del arte virreinal en México y en general en América Latina en sus orígenes estaba muy influenciada por el concepto de arte occidental formulado por Giorgio Vasari, donde se buscaba organizar a los artistas como “escuelas” en relación con las grandes obras europeas. Bargellini añade que los intelectuales latinoamericanos buscaban una identidad que los diferenciara tanto de Europa como de la América anglosajona y una salida fue definir la cultura latinoamericana como “barroca”, por lo tanto antirrenacentista, anticlásica y rebelde respecto a Europa.

Los términos barroco y manierismo describen estilos y realidades europeas, pero para lo ocurrido en México es necesario buscar un nuevo término. Además del término barroco, en general se ha utilizado el término novohispano, éste es correcto cuando se utiliza como gentilicio para describir algo originario de la Nueva España. Pero no se puede utilizar para describir un estilo artístico ya que textualmente significa español nuevo, por esto en la investigación cuando se llega a aplicar el término novohispano se referirá a lo que es originario del espacio geográfico de la Nueva España pero no como un término artístico. Durante la investigación se realizaron varias comparaciones entre pinturas novohispanas y europeas, en especial españolas, y se encontraron grandes diferencias, por esto se propone nueva terminología que se explicará más adelante.

Respecto al término colonial, éste se ha utilizado en gran medida para describir lo general y también el arte de aquella época, un término con mucha difusión para describir los estilos arquitectónicos de moda que hacen referencia a lo “colonial” como el neocolonial o californiano. Posiblemente por ésta y otras razones muchos autores

importantes siguen utilizándolo, aunque se puede considerar que es más correcto el término virreinal. El término colonial corresponde mejor a trasplantes de una cultura a otro lugar, como el caso de las trece colonias, en cambio el virreinato tiene diversas nacionalidades, entre ellas castellanos, navarros, cántabros y por su puesto novohispanos y las nativas de los nuevos territorios tlaxcaltecas, mayas, etc. Todos los reinos del imperio español podía tener leyes distintas pero todos tenían un centro unificador (López L. y Zagal H. 1998).

En México el Cristianismo era un concepto nuevo, había lo que podríamos describir como una “mayor inocencia”, en comparación con Europa, donde hay una larga historia de cuestionamientos, luchas religiosas, presencia cercana del islam, invasiones, protestantismo, entre otros. Por lo tanto los europeos son un público que ya no creía tan fácil. Mientras que México era un “nuevo” proyecto con más atractivos como abundancia, agricultura, minería, etc.

#### 2.5.1. La Relación entre el Arte Europeo y el Virreinal Mexicano

Para facilitar el entendimiento sobre las diferencias entre el arte europeo y el virreinal mexicano tanto para especialistas, como para quienes se acercan por primera vez al arte novohispano, se creó una representación con la que fácilmente se puede entender la relación pero también la distancia entre el proyecto europeo y el mexicano. En la gráfica se incluyen los nombres de algunos de los principales artistas anteriores al barroco y principalmente barrocos, así como su relación con algunos novohispanos. Es importante conocer el lugar de la pintura mexicana virreinal para poder entender el

acervo de la Profesa en relación con las obras más celebradas y difundidas por la “legitimadora” Historia del Arte tradicional.

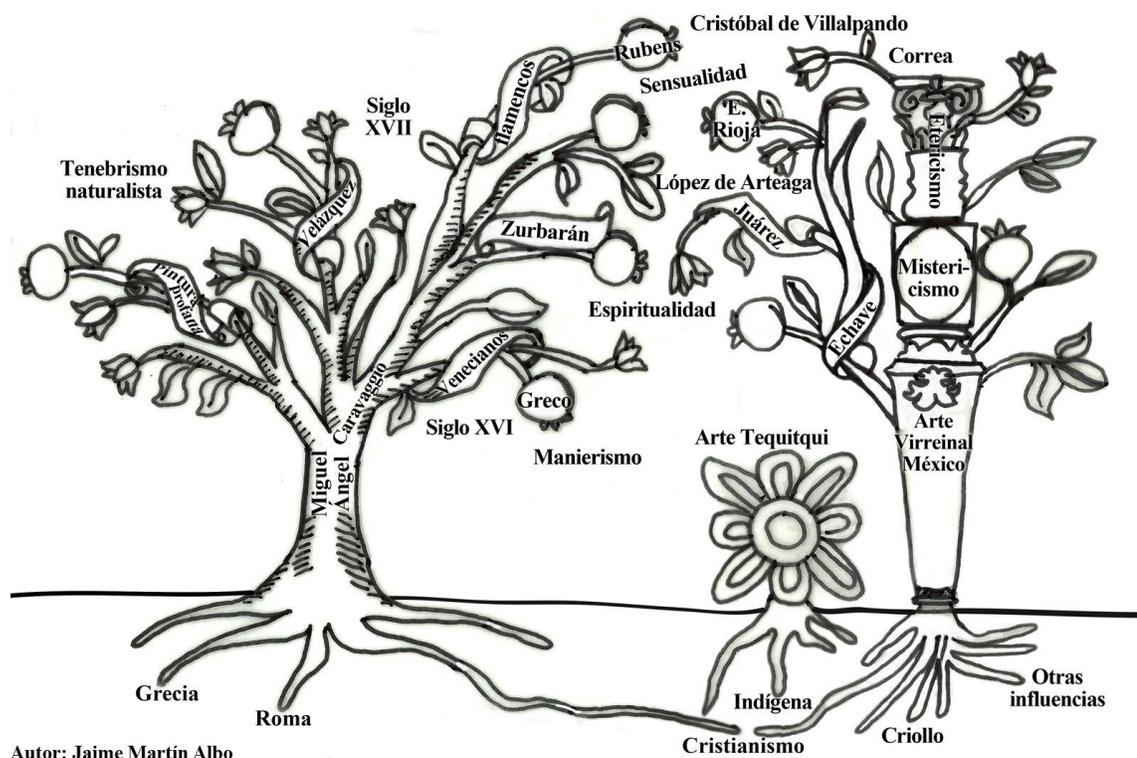


Figura 6. Representación del Barroco en relación con el estilo virreinal mexicano.

El arte europeo está representado por un árbol que tiene como sus raíces más profundas la herencia grecolatina, que motivaron lo corpóreo y sensual en el arte. Pero hay otra raíz un poco más cerca de la superficie que es la del cristianismo. Ésta raíz explica el sentido espiritual en especial del Medievo y de artistas eminentemente religiosos.

El tronco del árbol llega a una división de grandes ramas donde se encuentra la figura de Miguel Ángel, quién se nutre de las raíces grecolatinas pero a la vez es un devoto cristiano, para Jorge Juanes (2010) el artista recupera el cuerpo pagano pero su recuperación es dinamizada por el cristianismo. Juanes añade que se debe entender como

la lucha del espíritu por liberarse de lo corpóreo y de lo pétreo. Los cuerpos que crea Miguel Ángel están en tensión, están emergiendo de la piedra, luchando por liberarse (Juanes 2010).

Dicho árbol ha dejado caer algunas semillas de las que han crecido otros árboles, para la investigación únicamente se desarrollan dos árboles producto del principal. Uno pequeño se combinó con raíces prehispánicas que entraron en contacto con la raíz cristiana del árbol europeo y del que se desarrolló un tronco con el arte tequitqui, que es el arte creado por indígenas con temas cristianos durante el virreinato, término creado por Moreno (1990).

El otro árbol nuevo no tiene raíces prehispánicas, pero las que tiene están cerca de las raíces del árbol europeo de lo grecolatino y lo cristiano. Éste es el árbol que representa la pintura virreinal criolla en México, que es la que se ha estudiado en la Pinacoteca de la Profesa. El desarrollo de sus ramas es independiente de lo que sucedió en Europa, pero en algunos casos las ramas pueden acercarse a las ramas del árbol europeo cómo se verá a continuación.

Regresando al árbol europeo, en una de las grandes ramas que salen de Miguel Ángel, en está Caravaggio, quien es naturalista, acentúa lo corpóreo de Miguel Ángel y quita todo idealismo al grado de llegar a ser considerado “vulgar” y no está en contacto con las ramas virreinales.

Pero en la otra gran rama europea se encuentran diferentes ramificaciones donde se encuentran los pintores venecianos que se caracterizan por su uso del color y textura. Ésta ramificación se empieza alinear con la raíz cristiana a medida que se aleja del tronco y se vuelve más mística. Es ahí donde aparece el Greco, quien a diferencia de Miguel Ángel concibe una corporeidad insuflada por la espiritualidad, una mística solar

y sensual (Juanes 2010). Ésta rama entra en el espacio de lo espiritual, espacio también ocupado por muchas ramas del árbol virreinal, pero que no llegan a tocarse. Pero las ramas se van volviendo tenebristas místicas y se van acercando al espacio virreinal.

El tenebrismo místico es encabezado y encarnado por Francisco de Zurbarán, donde se busca crear una atmósfera que prepare el mundo existente para entrar en diálogo con la divinidad (Juanes 2010). Ésta rama barroca se acerca a la rama del mistericismo del árbol virreinal donde destaca el pintor Sebastián López de Arteaga. El mistericismo y el tenebrismo místico están a la misma altura pero no son lo mismo, cómo se ha señalado en la investigación.

Arriba del espacio del tenebrismo hay un área del Barroco relacionado a la sensualidad, donde destacan las ramas derivadas de Rubens, quien constituye la redención del cuerpo sensual (Juanes 2010). Junto a esa área está el etericismo mexicano, donde algunas ramas, como la de Cristóbal de Villalpando casi tocan a Rubens.

Para diferenciar el barroco desarrollado en Europa del estilo surgido en México a continuación se desarrolló la tabla 4.

Los términos que aparecen en la columna de la izquierda son definiciones referentes al barroco europeo, éstas fueron tomadas del libro *Ismos para entender el arte* de Stephen Little (2004) y se pueden consultar individualmente en el glosario. En la columna de la derecha se están proponiendo nuevas definiciones que describen mejor al estilo desarrollado en México en los tiempos del barroco europeo. Algunos ismos aparentemente se repiten en ambas columnas, como el Pietismo y el Alegorismo que en México se diferencia de Europa por la gran importancia de su carácter didáctico.

Definiciones del Barroco católico en Europa (Little 2004)	Propuestas por el autor para el México virreinal
Pietismo papal	Pietismo misionero
Sectarismo y Absolutismo	Cuentismo o Narrativismo
Gestualismo	Eteriscismo
Tenebrismo (Caravaggismo)	Mistericismo
Barroco sensual (Rubencismo)	Cromatismo virreinal
Alegorismo intelectual	Alegorismo didáctico

Tabla 4. Diferencias entre el Barroco Europeo y el México virreinal

Las formas que venían de Europa cuando son aceptadas en el contexto novohispano adquieren un sentido diferente al que tenían originalmente, entre ellas el tenebrismo de la pintura española que llegó y en lugar de producir un cambio completo, se incorporó a las tradiciones manieristas locales, como una opción parcial que se acepta con límites (Manrique 2007).

#### 2.5.2. Pietismo Misionero

Pietismo deriva de la palabra piedad que alude a una actitud devota y de concentración espiritual, pero en el contexto artístico es la forma de devoción en la que la obra tiene un papel central (Little 2004).

Mientras el Pietismo europeo se dirige a crear una emotividad con un propósito de promover la espiritualidad católica frente a los protestantes, en la Nueva España el énfasis fue misionero. Desde los primeros frailes en llegar al territorio, se buscó educar sobre la nueva religión.

En especial en España hay una tradición de pintura religiosa muy devota que llegó a la Nueva España. Las obras pietistas ilustran episodios de la Iglesia o los santos con énfasis en los encuentros emocionales inmersos en experiencias de éxtasis (Little 2004). En el arte virreinal ese éxtasis tiende a idealizarse alejándose del naturalismo barroco.

### 2.5.3. Mistericismo

La obra de Caravaggio influyó en muchos artistas europeos de su época, ellos rechazaron el idealismo renacentista y buscaron un mayor realismo con técnicas pictóricas como el claroscuro para generar mayor dramatismo (Little 2004). El tenebrismo proponía realidad cruda a través de la luz teatral y no distraer la mirada con el fondo, experimenta con la cercanía de las figuras para aumentar el drama y un aumento del realismo.

No era misterio lo que querían los pintores barrocos europeos, en su lugar buscaban una realidad patética cruda, cotidiana para que fuera más sencillo para la gente entenderlo. El claroscuro en el barroco hacía bajar lo divino a lo corpóreo a lo naturalista, a la carne, a los personajes religiosos se les daba la apariencia de personas corrientes.

El misterio fue importante para evangelizar a los indígenas, para mantener lo espiritual y lo sobrenatural en las narraciones, y para que los criollos entrasen en contemplación durante los ejercicios espirituales. Las pinturas tenebristas podían confundir a los novohispanos. En Europa se pierde el misterio cuando el desarrollo de la imprenta y las Biblias traducidas en varios idiomas restaron mucha autoridad a la institución, lo que masificó el poder del pueblo para interpretar. Por lo que las imágenes de la Contrarreforma surgen con un sabor a derrota, para contrarrestarlo muestran el triunfo y empiezan a ser más naturalistas y dramáticas. Pero en México todo era nuevo, no había oposición, había riquezas.

El tenebrismo se asocia con el erotismo y la fuerte presencia física de las figuras (Little 2004). En México no cumple dicha función, en cambio se transformó en misterio, utilizaron obscuro para generar un misterio, para encubrir no para demostrar, para poner respeto entre el mundo tangible y sensual en relación con el cielo mexicano.

#### 2.5.4. Cuentismo

En la Europa Barroca la pintura fue empleada por los monarcas absolutistas para mostrar la imagen oficial y legitimarse, al igual que por la Iglesia para combatir al protestantismo. La Contrarreforma pretendía proteger la veneración de los santos, las reliquias y la Virgen (Little 2004).

El absolutismo es una forma de gobierno monárquico donde el soberano no está sometido a ningún control y el Barroco fue su momento cumbre (Little 2004), el arte estuvo al servicio de la legitimación de los monarcas. En Iberoamérica, a pesar de estar bajo la dominación española, no había esa necesidad ya que los virreyes eran la

autoridad local y otros monarcas poderosos o países protestantes estaban lejos, por lo que la pintura tuvo otras motivaciones más didácticas. A estas necesidades tan particulares del contexto mexicano se desarrolló el cuentismo.

Los personajes pierden su individualidad ya que no es necesario identificarlos y podrían ser una distracción, lo importante es la narración a contar. Dichos personajes en muchas pinturas e incluso en esculturas podrían ser similares al románico o al idealismo del renacimiento. Manrique (2007) comenta sobre la situación de los criollos de inseguridad espiritual y necesidad de encontrar y definir su personalidad, aferrándose a formas artísticas definidas y aceptadas como propias. Añade que por esto fue una sociedad conservadora que mantuvo formas invariables, donde en el barroco novohispano, a pesar de su desarrollo extraordinario, mantuvo invariables soluciones estructurales y esquemas decorativos que se habían asentado desde el manierismo (Manrique, 2007)

#### 2.5.5. Etericismo

La temática del Arte Virreinal mexicano fue eminentemente religiosa, éste arte sacro tiene grandes diferencias con el europeo por muchos motivos, entre ellos está que el territorio donde se desarrolló tuvo cierto aislamiento respecto a la capital del Imperio español y un contexto muy diferente. Para adaptarse a éste, se idearon soluciones de tanta genialidad como la invención de las capillas abiertas para indígenas por ejemplo, en lo pictórico también aparecieron soluciones únicas que llevaron a un estilo propio.

El término etéreo tiene dos significados de interés según el Diccionario de la Real Academia Española (RAE 2001), el primero lo describe como lo perteneciente o

relativo al Cielo, dicho significado describe una de las características más importantes para el etericismo. Cuando la pintura al óleo fue introducida principalmente por artistas flamencos y españoles, muchas fórmulas fueron asimiladas y se mantuvieron en la Nueva España mientras que en Europa estuvieron en desuso como lo muestra Rogelio Ruiz Gomar (1991). Por esto el Cielo mexicano se hizo más etéreo por las influencias manieristas, mientras el europeo se materializaba, se hacía barroco.

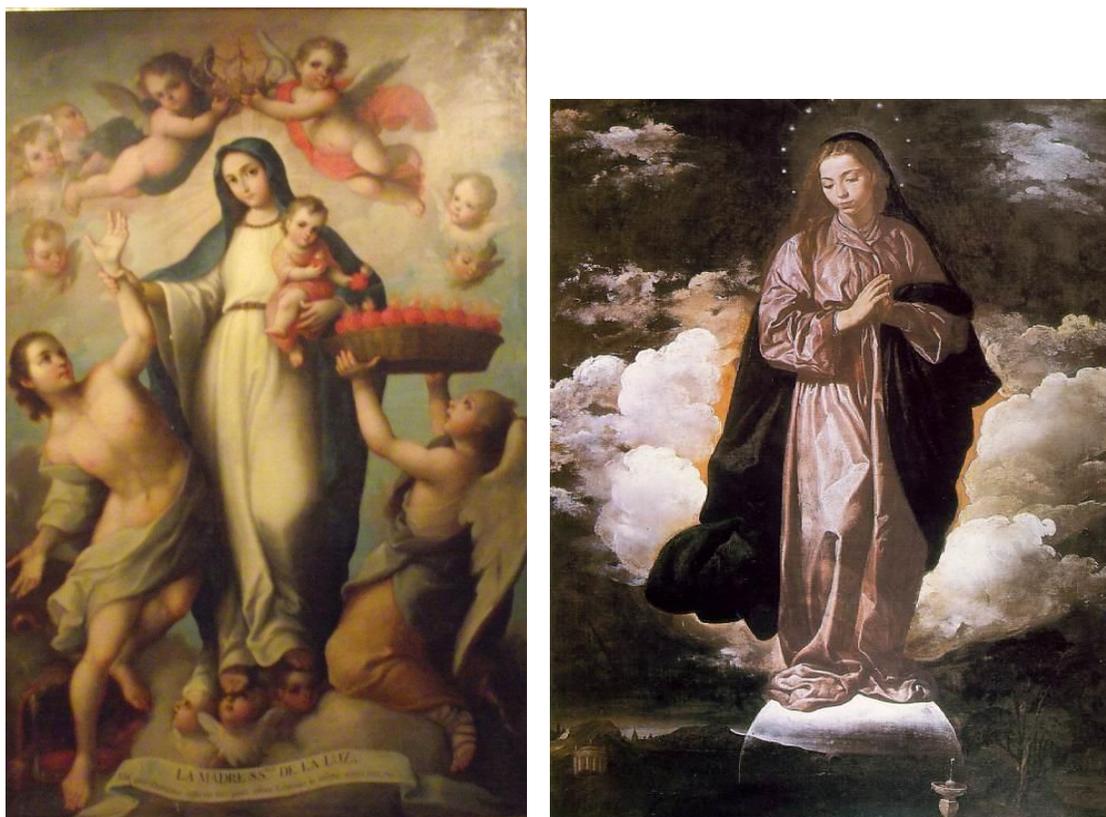


Figura 7. Comparación de Juan de Sáenz, *La Virgen de la luz*, Siglo XVIII, Museo de Guadalupe, Zac. (Izq.), con Diego Velázquez, *La Inmaculada Concepción*, 1618, National Gallery, Londres (der.).

Réau (2000) describe los santos barrocos como actores gesticulantes y enfáticos, que desempeñan un papel y parecen estar siempre actuando. Añade que para excitar la imaginación y sensibilidad de los fieles, expresan el paroxismo del dolor físico o de la

beatitud mística con los temas de los martirios y éxtasis. El Barroco buscaba acercar los santos a las personas, que se identificaran, pero en México se buscaba lo contrario, que los santos parecieran lejanos, supranaturales, para impresionar a los indígenas, por lo que se emplearon los ademanes de apariencia etérea del manierismo.

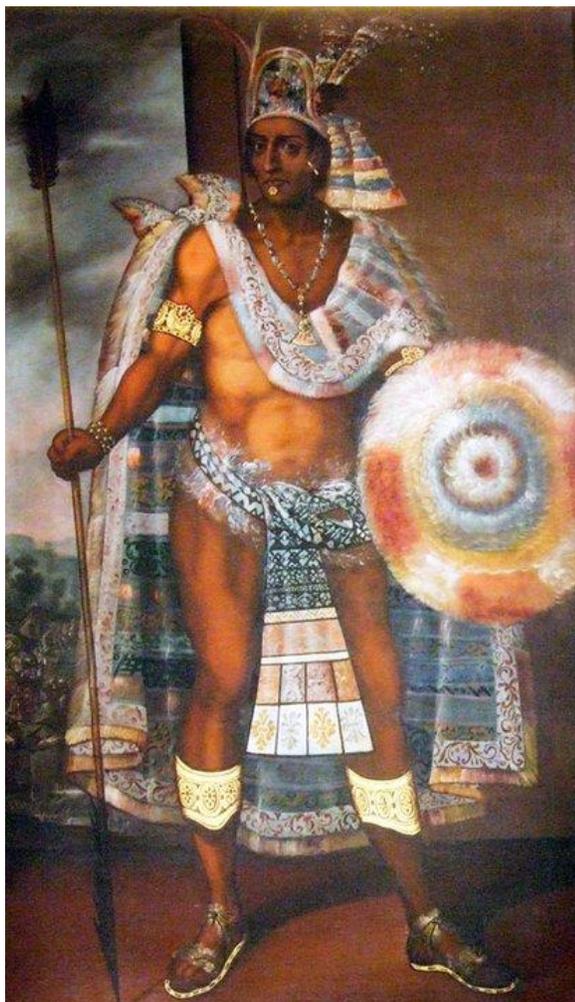


Figura 8. Atribuido a Antonio Rodríguez, *Moctezuma*, S. XVII. Museo degli Argenti, Palazzo Pitti, Polo Museale Fiorentino, Florencia, Italia.

Los pintores novohispanos reservaron lo corpóreo para lo relacionado a lo doloroso, crudo y ridículo. Por esto lo exagerado de los ropajes en el arte virreinal mexicano que generan suavidad en las texturas similar a los tratamientos flamencos. Esa

suavidad en las texturas de la pintura virreinal tiene ecos en la *gentilezza* del Renacimiento, que Panofsky (2001) describe como la mezcla de gracia y dignidad. La Inmaculada Concepción de Velázquez parece un retrato, en cambio La Virgen de la luz de Juan de Sáenz está totalmente idealizada y mantiene la *gentilezza* (figura 7).

La pintura novohispana por lo general tiene un aspecto más suave que la europea contrastada y cruda. Mientras que en Europa se combate al protestantismo mediante las imágenes, en la Nueva España hay una devoción más sincera y de más cariño, los santos son voluptuosos, ideales, al día de hoy muchos mexicanos los sigue nombrando mediante diminutivos como “Virgencita”, “Santito”, entre otros. El etericismo muestra una actitud idealizadora y de cariño a lo propio que todavía caracteriza a los mexicanos. Durante el Virreinato, los novohispanos dulcificaron todas las imágenes a las que tenían cariño, no solamente las sacras, sino que también idealizaron a los personajes históricos de quienes se sentían herederos, como Moctezuma (figura 8), de quien se conserva un retrato realizado por el pintor novohispano Antonio Rodríguez.

El segundo significado de etéreo es lo vago, sutil o vaporoso (RAE 2001), al contemplar obras como las realizadas por Villalpando en la Sacristía de la Catedral Metropolitana de México, se pueden ver personajes estilizados en actitudes tranquilas que llevan ropa de pliegues largos que irradian luz y a la vez se transparentan, son personajes inmatrimales, y por lo tanto etéreos. Vargaslugo (2000) describe el estilo a partir de 1660 con tonos translúcidos, composiciones dinámicas, formas desdibujadas, volátiles y vibrantes.

Existen diferentes grados en que una pintura virreinal puede ser etérea o corpórea. Durante la investigación se ha encontrado dicho valor relacionado a la temática de la escena y sus personajes. De ésta manera los personajes del Cielo

parecerán más etéreos que los representados en la Tierra o en el infierno, que serán corpóreos. En el capítulo dedicado a los escenarios se desarrolló éste punto.

Por lo general los personajes en la pintura virreinal mexicana, y en especial en el género sacro, tienden a verse idealizados y no muestran rasgos que sirvan para identificarlos con alguna persona real, no se utilizaban modelos del natural sino grabados. Los personajes en muchas pinturas parecen tener el mismo rostro y lo único que podría diferenciarlos son elementos iconográficos.

En general este nuevo ismo es el que mejor representa al estilo desarrollado en México en relación con el barroco europeo por lo que es la mejor opción para referirse al estilo en general.

Lo corpóreo según la Real Academia de la Lengua significa lo que tiene cuerpo o consistencia (RAE 2001). Si por un lado lo más común en el arte virreinal son los personajes de aspecto delicado, con proporciones que recuerdan al manierismo y rostros idealizados que resultan en seres supramateriales, por el otro y en menor cantidad hay pinturas con temáticas dirigidas lo moralizante muestran escenas y personajes toscos y corpóreos pero no naturalistas, éstas obras buscan conmover por medio del temor y probablemente la mayoría corresponda al siglo XVIII, con ejemplos como *Las penas del infierno* en la Profesa. Mientras para Caravaggio lo corpóreo era lo divino, en México era el castigo, la flagelación para alcanzar lo espiritual, lo etéreo.

#### 2.5.6. Cromatismo Virreinal

La influencia de Rubens en México aparece en la decoración de las sacristías cuando en el siglo XVII el clero secular triunfa sobre las órdenes religiosas, Sigaut

(2002) comenta que dicho fenómeno depende de la difusión de un imaginario católico construido en el triunfo sobre el protestantismo, que en la Nueva España se resemantiza.

En la opinión personal del investigador, el colorismo y brillo del manierismo flamenco pareciera no restar su dramatismo a las obras virreinales, las hace más agradables y las relaciona con los abundantes y verdes paisajes del centro y sur de México con los que estuvieron en contacto los pintores novohispanos y posiblemente como una forma de orgullo por la patria.



Figura 9. Comparación de la *Asunción de la Virgen* por Cristóbal de Villalpando (izq.) con el Mismo Tema por Rubens, Óleo sobre Tela, Kunsthistorisches Museum, Viena (der.)

Vargaslugo (2000) comenta sobre un cambio a partir de 1660 en el “barroco naturalista, claroscuro, de trazo contenido, de colorido sobrio y solidez en las composiciones” que se transformó en un “barroco luminoso, de brillante colorido, con

tonos translúcidos (...) composiciones dinámicas, formas desdibujadas, volátiles, vibrantes”. Estas características, en especial el brillante colorido, son propias y definen el estilo desarrollado en México, solamente ver una pintura desarrollada por artistas como Villalpando mostrarán esa identidad tan propia (figura 9).

El colorismo es parte de la cultura novohispana pues Clara Bargellini (2006) comenta respecto al uso del color en la arquitectura virreinal del siglo XVI que las iglesias no únicamente estaban tapizadas por murales en sus interiores, también los edificios mismos estaban pintados para resaltar elementos constructivos por lo que los conjuntos deben de haber tenido una apariencia externa alegre y hasta violenta con tanto adorno en blanco, negro y rojo. Agrega que en el siglo XVII y XVIII los exteriores, esculturas e incluso las portadas completas estuvieron pintadas.

El color era reinterpretado por los pintores novohispanos quienes no conocieron las obras originales europeas sino los grabados, por medio de éste mostraban su personalidad y estilo propio (Bargellini 2006). Mientras que la obra de pintores barrocos como Rubens llega a ser muy sensual, en la pintura virreinal tiene también sensualidad por su colorido pues Jorge Juanes (2010) comenta que la vertiente del color es la expansión de la sensualidad abierta y directa que altera los sentidos y provoca reacciones emocionales.

La representación de los santos cambia de aspecto de una época a otra, santos populares como San Francisco de Asís tienen dos iconografías muy distintas, medieval y barroca, anterior y posterior al Concilio de Trento (Réau 2000). No solamente se modifica la vestimenta, también la mirada, la mímica y el comportamiento. Los santos del siglo XIII tienen un carácter hierático, los del final de la Edad Media un aspecto familiar, y los del barroco un aire teatral (Réau 2000).

## 2.5.7. Características del Estilo

A partir de una tabla creada por Manuel González Galván (2006) se proponen características que definen el estilo. A continuación se presenta la tabla:

	Proto etericismo	Etericismo	
	A la usanza europea (Mediados S. XVI- mediados XVII).	Mistericismo (Mediados XVII- Principios XVIII).	Mistericismo y Cromatismo acentuado (Finales XVII- últimos años XVIII).
Influencias e introducción en la Nueva España.	Flamencos: Martín de Vos. Españoles: Juan de Juanes. Introducido principalmente por el belga Simón Pereyns.	Italianos: Caravaggio. Españoles: Zurbarán. Introducido por el sevillano Sebastián López de Arteaga (1610-1652).	Flamencos: Rubens. Españoles: Murillo. Desarrollo por Cristóbal de Villalpando y Juan Correa.
Composición	En estratos horizontales cruzados con ejes verticales o en helicoides (González 2006).	Ejes diagonales dominantes o en X y en zigzag (González 2006).	Similar al anterior. Composiciones muy complejas.
Anatomía	Distorsiones y estilizaciones en la estructura de proporciones anatómicas y musculatura. Con frecuencia, expresiones de tensión interna y gusto por los escorzos violentos (González 2006).	Naturalismo descuidado con gran énfasis en actitudes gesticulantes de intención dramática (González 2006).	Similares actitudes gestuales a las mistericistas pero con una mayor voluptuosidad similar a las figuras de Rubens. GOZOSO

Cielos, nubes	Cielos crepusculares, nubes desgarradas. Tono melancólico y densidad atmosférica (González 2006).	Desgarramientos luminosos, golpes de luz. Nubes caracoleantes, atmósfera de agitación y turbulencia (González 2006).	Similar al anterior.
Luz	Luminosidades de incierta procedencia y golpes lumínicos fragmentados. Con frecuencia, planimetría heredada del renacimiento (González 2006).	Intenso claroscuro y contrastados. Tonalidades de brillo como piedras preciosas en la penumbra (González 2006).	Similar al anterior.
Color	Gusto por los colores “impuros” o mezclados. Tonos opalescentes o iridiscentes con frecuencia de brillo metálico (González 2006).	Colores puros y contrastados. Tonalidades de intenso brillo como piedras preciosas en la penumbra (González 2006).	Colores vibrantes y cálidos en algunos artistas. Claroscuro con medida. Algunas veces cálidos fuertemente contrastados con fríos como el caso de Miguel Cabrera (ca. 1695-1768).
Paños	Carácter acartonado, pesantez y arrugas en zigzag que reflejan luces relampagueantes (González 2006).	Riqueza de texturas aunque ligereza de movimientos. Sugerencia de agitada ingravidez. Arrugas y volutas con efectos de espuma textil (González 2006).	Riqueza mayor que el anterior.
Iconografía	Abundancia de presencias y arrastres mitológicos procedentes del renacimiento. La	Esencialmente ortodoxa, dogmática y didáctica. Con frecuencia, complicaciones	Similar a la anterior pero más complejo. Pietismo- criterios emocionales,

	temática religiosa se expresa de manera más directa y sencilla que en el barroco (González 2006).	alegóricas en que resurgen temas y alusiones simbólicos de origen medieval.  Pietismo- criterios emocionales (González 2006).	refinamiento.
--	---	---	---------------

Tabla 5. Estilos durante el Virreinato en México

## CAPÍTULO 3

### CRÁNEOS

#### 3.1. Antecedentes

La imagen que parece ser más recurrente sobre la muerte es el cráneo, ya que lo podemos encontrar en diversas obras mexicanas desde los tzompantlis del Templo Mayor azteca en la ciudad de México (Figura 10), pasando por las numerosas pinturas novohispanas de santos contemplativos, en la catrina de Posada e incluso señalamientos modernos que expresan peligro. Las pinturas del acervo de la Pinacoteca de la Profesa muestran muchos ejemplos interesantes que motivan su estudio como categoría.



Figura 10. Anónimo Azteca, *Tzompantli*, Siglo XV aproximadamente, Piedra Tallada, Museo del Templo Mayor, Ciudad de México.

Los cráneos en la pintura barroca en su mayoría corresponden al género pictórico de Vanitas. Su significado común es una reflexión sobre la vanidad de las glorias, los placeres y, en general lo que se aprecia en este mundo. Toma su nombre de la frase bíblica “Vanidad de vanidades y todo vanidad” (Ecc., 1, 2) y responde al estilo ascético de la espiritualidad barroca. Julián Gallego ha sugerido la denominación de “desengaño” entendiéndolo como de la realidad del mundo, vanidad, transitorio, “palabra clave de los grandes conceptistas del pesimismo español, Quevedo y Gracián” (Revilla 2010) y como una especie de sabiduría, mirar las cosas como son al margen de cualquier apariencia (Sebastián 1989).



Figura 11. Miguel Ángel, *Tumba de Giuliano de Medici*, 1526-33, Mármol, San Lorenzo, Florencia.

Santiago Sebastián (1989) señala que el cambio de actitud a lo patético se puede ver cuando se comparan las tumbas renacentistas con las barrocas. En las primeras las características son la paz y serenidad, en la tumba del cardenal Sclafenati en Roma dice una inscripción en griego: “*Por qué temer la muerte, ella nos trae el reposo*”, es una

concepción de la muerte diferente de la medieval, parecida a la pagana, despojada de espantos y descrita por los humanistas. La tumba de Giuliano de Medici creada por Miguel Ángel (Figura 11) muestra al retratado idealizado, recuerda a un emperador romano por su vestimenta y actitud. Está rodeado por la alegoría de la noche y del día, todo parece sereno y en calma, la muerte es un reposo.

Santiago Sebastián (1989) añade que a partir del Concilio de Trento en 1570 la tumba tiene símbolos como las alas, que expresan la rapidez de la muerte y la corona de laurel como su triunfo. Pero destacan el cráneo, el esqueleto o tibias para infundir el temor en el espectador. Cruz De Amenábar (1998) comenta que la reanudación de la simbología macabra de origen medieval en lo barroco no solamente se relaciona a los cambios demográficos y a la agudización de la conciencia de lo temporal, sino también fue inspirada por la espiritualidad de la Contrarreforma y las enseñanzas jesuitas. La tumba del Papa Alejandro VII por Bernini (figura 12) muestra ésta nueva actitud donde la muerte tiene un reloj de arena que expresa la finitud de la vida.

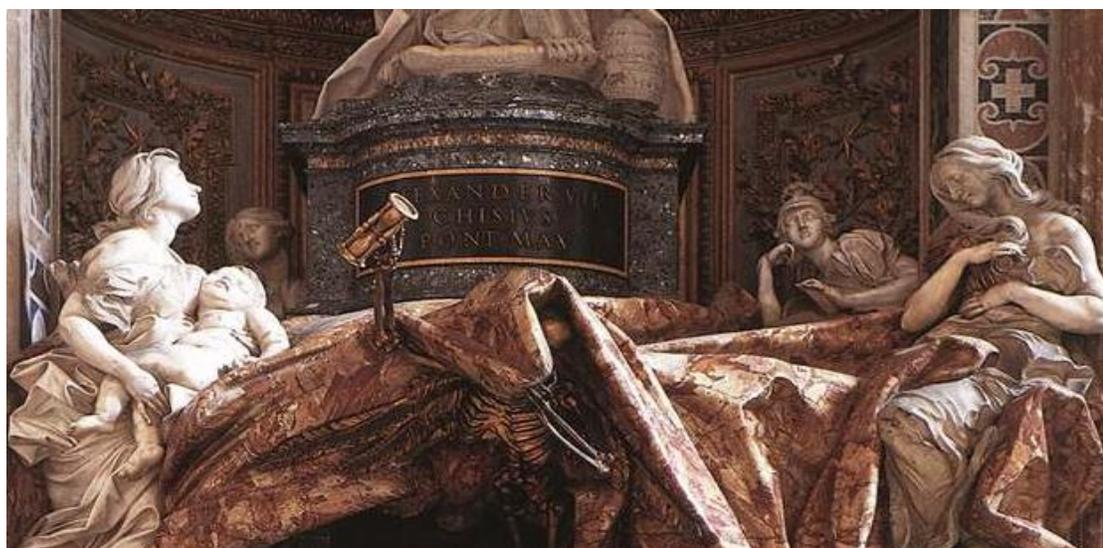


Figura 12. Bernini, *Tumba del Papa Alejandro VII*, 1671-78. Mármol y Bronce, Basílica de San Pedro, Vaticano.

Para el europeo la calavera es recuerdo de la danza macabra medieval y expresión de temor debido a la fuerte mortandad de las pestes y una larga historia de guerras y conflictos. Pero México en tiempos barrocos tuvo una situación menos adversa, por ejemplo las nuevas ciudades eran menos estrechas que las medievales europeas, la vegetación por lo general más exuberante en el centro y sur del actual México, además de mayor lejanía de los peligros del expansionismo otomano y del naciente protestantismo. Para el novohispano su principal preocupación podría ser la evangelización de los indígenas y la educación de los jóvenes criollos. Es un ambiente más relajado y optimista donde el sentido del cráneo, cómo se verá más adelante, es diferente al europeo.

El contexto virreinal mexicano se ha tomado en cuenta para la investigación ya que es fundamental para entender las obras de la Profesa. Para el acercamiento a la categoría, es necesario conocer antecedentes históricos, estilísticos y cualquier información útil.

El método propuesto fue utilizado en varias obras que cumplen con la presencia del cráneo. Para contrastar o apoyar las interpretaciones se han tomado en cuenta obras de otras colecciones, algunas europeas que pudieron haber inspirado a las obras novohispanas o que muestren una norma diferente, además de pinturas novohispanas de otras colecciones importantes que pueden explicar cómo funciona el cráneo en el contexto virreinal. Las pinturas de la Pinacoteca de la Profesa donde se identificaron cráneos para la realización de la categoría son:

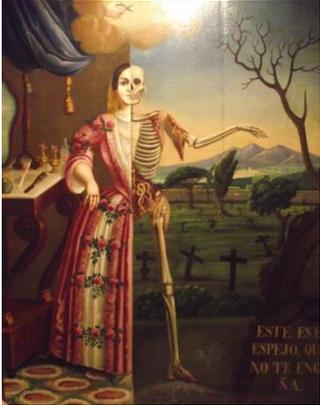
Imagen Obra	Datos	Imagen Obra	Datos
	<p>Letra A</p> <p>Anónimo (posible atribución a Alonso López de Herrera), <i>San Francisco de Borja</i>, Óleo sobre madera, 142 X 172 cm, Siglo XVII-XVIII.</p>		<p>Letra D</p> <p>Tomás Mondragón, <i>Alegoría de la Muerte</i>, Óleo sobre tela, 1856.</p>
	<p>Letra B</p> <p>Juan Correa, <i>San Francisco de Asís</i>, Óleo sobre tela, 1.70 X 1.15 cm, Finales Siglo XVII.</p>		<p>Letra E</p> <p>Anónimo, <i>Cadáver putrefacto</i>, Óleo sobre tela, Siglo XVIII.</p>
	<p>Letra C</p> <p>Cristóbal de Villalpando, <i>Santa Teresa escribiendo sus obras</i>, Óleo sobre tela, 168 x 110 cm, finales Siglo XVII.</p>		<p>Letra F</p> <p>Anónimo, <i>Gloria de la Compañía de Jesús</i>, Óleo sobre tela, Siglo XVIII.</p>

Tabla 6. Pinturas Analizadas para la Categoría de Cráneos

### 3.2. El Color como Parte del Código de los Cráneos

Al trabajar la categoría de cráneos se han incluido los códigos y sentidos de otros elementos iconográficos en relación a éste, entre ellos los rompimientos de gloria, los santos, el espejo, entre otros. A continuación se desarrollarán las interpretaciones a las que se llegaron después de usar el método propuesto en la categoría de cráneos.

El estilo e identidad de las pinturas donde aparecen cráneos en la colección de la Profesa es predominantemente contrarreformista, principalmente de los siglos XVII y XVIII. La mitad de las pinturas analizadas en la investigación corresponden a elementos formales de inspiración manierista flamenco y la otra a pinturas en claroscuros mistericistas.

La tradición flamenca se adaptó en la Nueva España mediante los objetos de origen flamenco y la migración de artistas, así como por la valoración, adquisición y acumulación de obras que llegaron al territorio. Las referencias documentales muestran que el medio novohispano tenía en alta estima y valor lo flamenco (Martínez, Iván pag 39).

La clase culta criolla a finales del siglo XVI acogió el manierismo desplazando la experiencia artística evangelizadora de los primeros conventos. El arte manierista novohispano corta de alguna manera sus ligas con Europa, estableciendo centros ciudadanos suficientemente fuertes para tener una vida propia (Manrique 2007).

En opinión del investigador el colorismo y brillo del manierismo flamenco no resta su dramatismo a las obras virreinales, las hace más agradables y las relaciona con los abundantes y verdes paisajes mexicanos con los que estuvieron en contacto los pintores novohispanos y posiblemente como una forma de orgullo por la patria.

Manrique (2007) comenta sobre la situación de los criollos de inseguridad espiritual y necesidad de encontrar y definir su personalidad, aferrándose a formas artísticas definidas y aceptadas como propias. Añade que por esto fue una sociedad conservadora que mantuvo formas invariables, donde en el barroco novohispano, a pesar de su desarrollo extraordinario, mantuvo invariables soluciones estructurales y esquemas decorativos que se habían asentado desde el manierismo (Manrique, 2007).

Las formas que venían de Europa cuando son aceptadas en el contexto novohispano adquieren un sentido diferente al que tenían originalmente, entre ellas el tenebrismo de la pintura española que llegó aquí y en lugar de producir un cambio completo, se incorporó a las tradiciones manieristas locales, como una opción parcial que se acepta con límites (Manrique 2007).

El colorismo es parte de la cultura novohispana pues Clara Bargellini (2006) comenta respecto al uso del color en la arquitectura virreinal del siglo XVI que las iglesias no únicamente estaban tapizadas por murales en sus interiores, también los edificios mismos estaban pintados para resaltar elementos constructivos por lo que los conjuntos deben de haber tenido una apariencia externa alegre y hasta violenta con tanto adorno en blanco, negro y rojo. Agrega que en el siglo XVII y XVIII los exteriores, esculturas e incluso las portadas completas estuvieron pintadas (Bargellini 2006).

El color era reinterpretado por los pintores novohispanos quienes no conocieron las obras originales europeas sino los grabados, por medio de éste mostraban su personalidad y estilo propio (Bargellini 2006)

El color con el que se representa un cráneo puede ser muy variado, para Bargellini (2006) los colores de los materiales durante el virreinato ya eran expresivos,

sin olvidar los significados litúrgicos. Principalmente se han encontrado en matices blancos en algunas pinturas y en la mayoría en marrones.



Figura 13. Cráneos Blancos en la Colección de la Profesa (detalles), *San Francisco de Borja* (izq.) y *Alegoría de la Muerte* (der.).

En las pinturas de *San Francisco de Borja* y *Alegoría de la Muerte* (figura 13) los cráneos son blancos, el color de la pureza. Llama la atención que ambas obras estén tengan relación con la nobleza y las riquezas de distintas maneras. En el caso de *San Francisco de Borja* el cráneo blanco tiene la corona imperial. En la obra de la *Alegoría de la Muerte* la mitad del rostro del personaje es un cráneo blanco, la otra parte es una mujer voluptuosa con accesorios dorados vestida como las clases altas.



Figura 14. Cráneos Marrones en la Colección de la Profesa (detalles): *San Francisco de Asís*, *Santa Teresa*, *Cadáver putrefacto*, *Gloria de la Compañía de Jesús*.

En la colección de la Profesa los cráneos en color marrón aparecen en las pinturas de *San Francisco de Asís* por Juan Correa, *Santa Teresa escribiendo sus obras* por Cristóbal de Villalpando, *cadáver putrefacto* y *Gloria de la Compañía de Jesús* (figura 14). Cuando el cráneo es marrón, hay una relación con el material de la tierra que se relaciona con la humildad, recordando su raíz latina *humus* que significa tierra. Desde la Edad Media el marrón era el color de los pobres, cuando las órdenes religiosas establecieron colores para diferenciarlas, las que eligieron el pardo y el gris eran las que hacían voto de máxima pobreza, entre éstas los franciscanos (Heller, 2008). Lo anterior se profundizará en las tipologías craneales relacionadas a los santos.

Respecto a la connotación de un cráneo blanco (figura 13) en comparación con uno marrón (figura 14), el primero es más apetecible, similar a una calavera de dulce, además del significado del blanco como la virtud teológica de la fe. La expresión de “pedir calavera” tiene origen novohispano, para el antropólogo Claudio Lomnitz (2011) su significado se relacionaba con la caridad funeraria pues se daban como limosnas a los pobres no solamente los “días de muertos” sino también en los funerales. Lomnitz agrega que el donante daba dinero por un alma difunta y el receptor representaba esa alma comunicando un mundo con el otro. Explica que de esta forma, la calavera de dulce tiene una forma exterior que indica que es para los muertos de parte del donador y de los muertos desde el receptor, de ésta manera se hace un vínculo entre los sufragios por los muertos y la caridad con los pobres.

Se puede vincular la pureza del blanco con materiales relacionados con las riquezas y la nobleza, incluidos los adornos modernos de una calavera de dulce, por lo que el cráneo novohispano relacionado a las clases altas tendrá tonos claros estará en relación a materiales lujosos como el oro. Las imágenes religiosas requerían que fueran realizadas con opulencia y los mejores materiales ya que así lo marcaba el Concilio de Trento.

### **3.3. El Esqueleto en la Nueva España**

Respecto a la representación de la integridad del cráneo en la Profesa, únicamente dos pinturas lo muestran con cuerpo y mandíbula, la mayoría de los cráneos aparecen como atributo de un santo. Primero se analizarán los casos donde el cráneo tiene cuerpo.

El antecedente de la calavera con cuerpo es la percepción de la muerte en la Edad Media representada en el esqueleto completo y con guadaña que podía aparecer carnado o descarnado, por lo que adquiere el status de personaje. Dicha muerte asedia a los vivos y por lo tanto fue percibida como un peligro, su motivación era provocar horror, a través de éste lograr arrepentimiento y el propósito de llevar en adelante una vida grata a Dios (Westheim 1985).

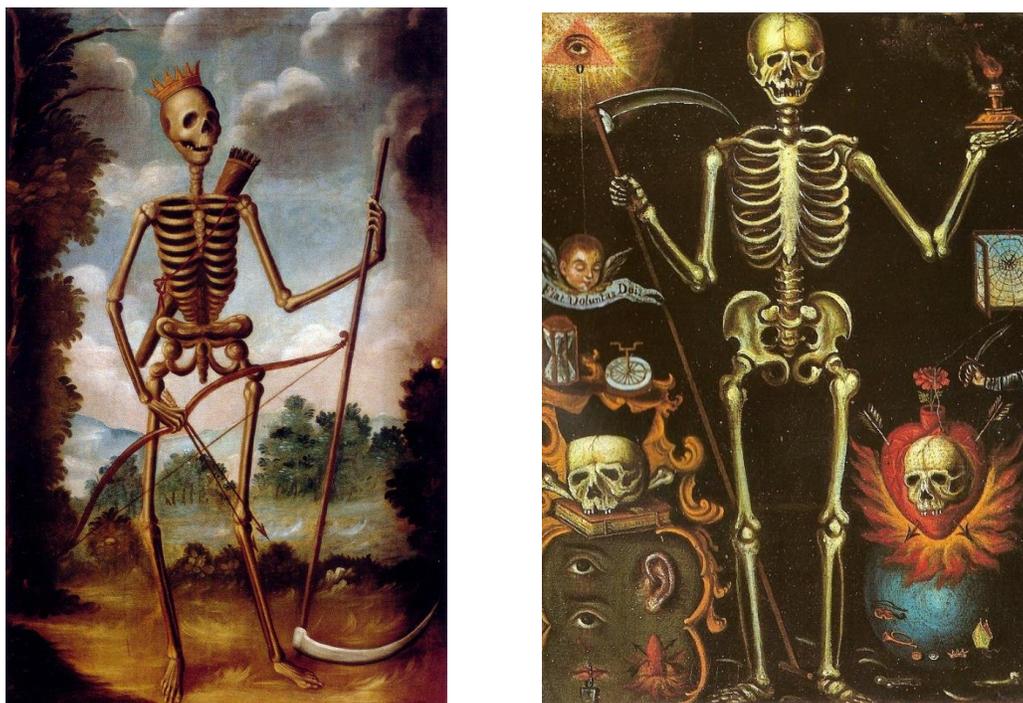


Figura 15. Anónimo. *La Muerte Arquera*, siglo XVIII. Pinacoteca Jesuita, Guanajuato (izq.), Anónimo. *Político de la Muerte*, Siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México (der.).

En Europa prevaleció por mucho tiempo la idea de la danza macabra, en el siglo XVI, Holbein trabajó dicho tema e incluso en México aparece representado en un mural de Malinalco, Estado de México (figura 4). Westheim explica el posible origen de la idea de la danza, comenta que la superstición germánica de que los muertos abandonan sus tumbas a medianoche para bailar y que obligan a quien pase caminando por el

cementerio a bailar con ellos, hasta caer muerto. Añade que la muerte es inesperada en Europa, tanto por la peste en la Edad Media como por las guerras mundiales en el siglo XX, lo anterior dio lugar a una resignada indiferencia y hasta cinismo e ironía en cuanto al aspecto que la burla se hace de los que alardean de su posición, riqueza y elegancia (Westheim 1985).

Esta idea del esqueleto con guadaña es mencionada en el *Catecismo e Instrucción Cristiana* de tiempos virreinales por Pedro Murillo Velarde donde dice: “*Párase la muerte con una guadaña en la mano para darnos a entender que la hora de la muerte es incierta y que tal vez cuando más descuidados estemos cortará el hilo de la vida*” (Cruz 1998). Al encontrar algunas obras en el contexto virreinal mexicano con el esqueleto y algunos rasgos similares a las europeas se puede establecer que hay reminiscencias de la representación de la muerte medieval, esto es evidente en obras como *La muerte arquera* de la Pinacoteca Jesuita de Guanajuato o el frontispicio del *Político de la muerte* de Tepotzotlán, ambas obras muestran al esqueleto representando a la muerte con su guadaña e incluso con arco y flecha en la primera obra (figura 14).

En ambas obras la muerte se convierte en personaje ya que está caracterizada, puede llevar sombrero, puede elegir sus armas y sus acciones. Con su guadaña puede terminar con muchas vidas de un tajo, pero la guadaña es un instrumento europeo para la agricultura, los cultivos propios del Nuevo Mundo posiblemente no requieran de dicho instrumento, por lo que su representación no es tan común como en el arte europeo. De igual manera el arco tiene como antecedente el de pinturas europeas sobre el triunfo de la muerte, donde ésta aniquila de manera fugaz de la misma forma que las pestes.

El texto literario de *La Portentosa vida de la muerte*, escrito en Zacatecas a finales del siglo XVIII, muestra la función de la muerte de vencer a todos los pecadores

democráticamente, flechando por igual al niño que al viejo (Malvido, 2005). Aunque la finalidad de dicho texto es hacer que se reflexione sobre la fugacidad de la vida y estar preparado cuando llega la muerte, su peculiaridad es que su autor decidió presentarlo de forma divertida, pues la muerte es representada comportándose como ser vivo al nacer, morir e incluso casarse con algunos pecadores (Wrigley 2011).

Mientras en la Edad Media la calavera recordaba al hombre la muerte en todas partes, en el Barroco se convierte en un símbolo de la piedad (Sebastián 1989). Esto nos muestra una interpretación jesuita en la Nueva España de la muerte más educativa y piadosa, que en algunas obras muestra el peligro de la inmediatez de la muerte mediante la representación esquelética y otras el cráneo como un instrumento de piedad.

Las representaciones de esqueletos en el arte virreinal son menores en comparación con la cantidad de imágenes de cráneos sin cuerpo. Esto parece ser consecuencia de los libros de meditación y piedad jesuita donde se recomendaba la visión de la calavera para excitar la imaginación, en el *Político de la muerte* de Tepotzotlán aparecen ambas representaciones.

*El político de Tepotzotlán* (figura 15) es una obra singular en el arte virreinal mexicano, consta de seis hojas y es descrito por Santiago Sebastián (1989), quien comenta que el frontispicio tiene representados símbolos alusivos al poder de la muerte y a la inanidad de la vida (reloj de arena, de sol, calavera sobre libro, entre otros). Sebastián interpreta cómo los deseos del corazón, que son el amor, riquezas y deleites, acaban ante las flechas de la Muerte. En ésta obra, una vez más el esqueleto es un personaje ya que los diversos objetos que la acompañan le dan personalidad propia.

Cruz de Amenábar (1998) comenta que la visión de la muerte cambia en cada periodo artístico y nos muestra cómo es la sociedad donde se desarrolla, destaca el

Barroco español y su vasto imperio ultramarino donde se convivió permanentemente con la presencia directa o simbólica de la muerte. Añade que durante el Barroco hubo un largo periodo de crisis en la monarquía, en la economía y en lo social que provocaron la decepción de los bienes, el desengaño de la vanidad del mundo y la agudización de la conciencia de lo temporal. Esto llevó a las personas de la época a buscar la trascendencia, pero a diferencia del *contemptus mundi* medieval, los bienes terrenos por su mismo carácter transitorio, le atrajeron irresistiblemente (Cruz 1998), posiblemente por esto tuvo tanta popularidad el género de la naturaleza muerta en Europa y algunos ejemplos en México.

Al ser concebido como fugaz, el mundo se hizo más deseable y sus satisfacciones más deleitosas por considerarse efímeras. Ese fue el drama del barroco español, la conciliación entre lo efímero y lo trascendente (Cruz 1998).

*La alegoría de la muerte* de la Profesa (figura 16) es una pintura de suma importancia para entender la percepción virreinal mexicana de la muerte, ésta tiene reminiscencias medievales por mostrar un esqueleto personalizado, también destaca por el uso de la obra en los ejercicios espirituales jesuitas. En dicha pintura la muerte es más que un peligro, es una advertencia, pues en la Nueva España hubo prosperidad por la minería y comercio, por lo que fue necesaria la reflexión sobre el apego a la vida, sobre lo mundano, por lo que el concepto de Vanitas se hizo presente.

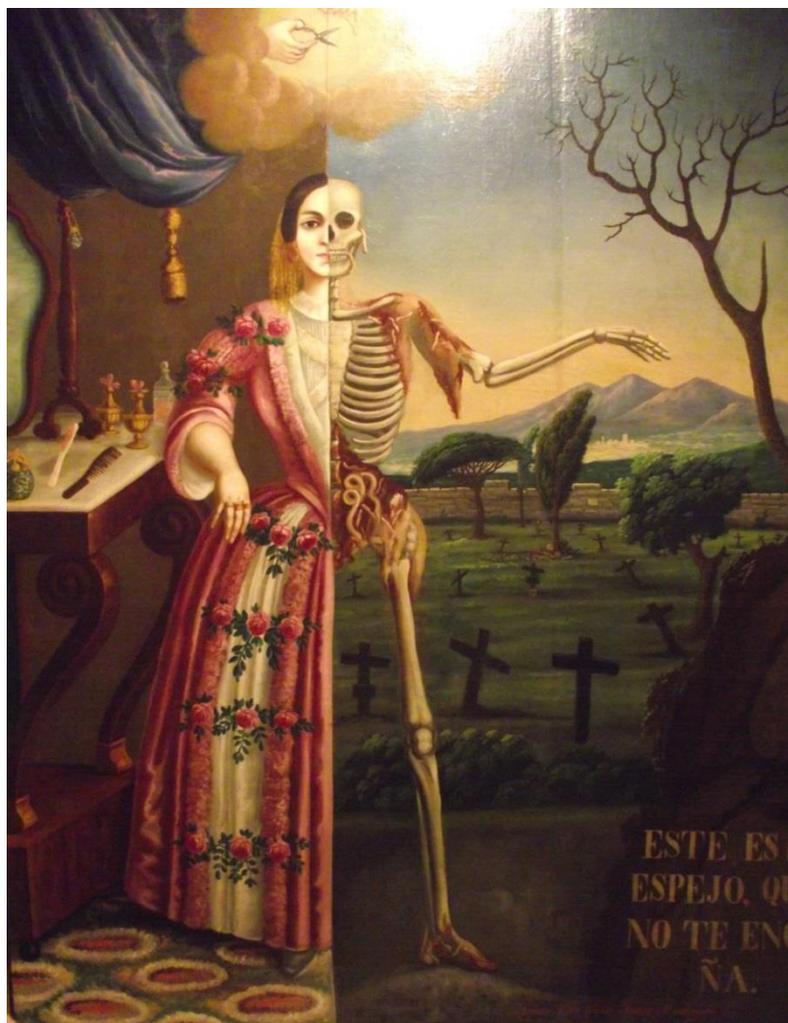


Figura 16. Tomás Mondragón. *Alegoría de la Muerte*, 1856. Óleo sobre Tela. Pinacoteca de la Profesa.

Mâle (1985) comenta que en el siglo XVII la amenaza de la muerte no es directa, no se dirige al hombre en general, sino a cada cristiano en particular. Muchos criollos tuvieron la posibilidad de llevar una vida llena de lujos, pero el peligro fue ante las vanidades del mundo, éstas fueron equivalentes a la peste negra medieval y fueron representadas por los perfumes, peines y otros elementos de belleza en la *alegoría de la muerte* en la Profesa (figura 17).

Umberto Eco (2007) menciona que desde la literatura clásica aparece la relación entre la mujer y los cosméticos, pues Ovidio, en *De los medicamentos de la cara*, advertía que a la mujer la embellece la virtud más que los cosméticos. Añade que el problema de la cosmética lo retoma el mundo cristiano con despiadado rigor, donde resulta evidente la insinuación de que la mujer se maquilla con ungüentos y otros artificios para enmascarar sus defectos físicos, con la vanidosa ilusión de resultar atractiva.



Figura 17. Tomás Mondragón. Detalle de la *Alegoría de la Muerte*, 1856. Óleo sobre Tela. Pinacoteca de la Profesa.

La vanidad no es una condena, la presencia divina en la pintura aparece en el rompimiento de gloria. La muerte es impredecible, pero en éste caso el que corta el

frágil hilo de la vida no es el esqueleto representando a la muerte, sino el propio Dios, como se puede ver en la parte superior de la obra. La pintura de *La boca del infierno* de la Profesa en un detalle también aparece el hilo de la vida a punto de ser cortado, pero en éste caso corresponde al alma de un pecador por lo que las manos de Dios no salen de una nube dorada sino marrón.



Figura 18. Comparación de la *Alegoría de la Muerte* de la Profesa (izq.) con *Vanitas* del Maestro Alemán. Siglo XVIII. Colección privada.

Similar a la versión de la Profesa es la obra europea *Vanitas* del maestro alemán (figura 18) con un formato similar a un retrato de corte afrancesado donde no aparece el cuerpo completo, paisaje, la actitud es diferente, ya que se muestra lo al personaje de la corte como despilfarrador, una crítica al poder temporal de los nobles y monarcas europeos. No hay presencia divina y el mensaje no es moralizante en el sentido religioso sino en la crítica social.

Con menos símbolos que en el primer caso son para una reflexión mayor como la requerían los criollos novohispanos. Ambas pinturas tienen en común un desdoblamiento, la mitad del rostro es un cráneo y el otro es un voluptuoso rostro femenino. Cómo se verá más adelante con la tipología del santo ascético y la del noble, el físico voluptuoso se relacionará con la nobleza y por lo tanto con los criollos. En ambas pinturas lo voluptuoso y atractivo se contrapone a la frialdad del cráneo y se fomenta la reflexión en lo efímero de la belleza física.



Figura 19. Anónimo. Detalle del *Políptico de la Muerte*. Siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán.

Es más fácil criticar al otro pero con el espejo uno puede verse a sí mismo. La reforma protestante criticaba, por lo que el barroco contrarreformista mostró a los santos y a los cráneos como espejos, espejos donde la persona puede reconocerse. En una parte del Político de la muerte de Tepotzotlán (figura 19) aparece un mujer joven, con collar, aretes de perlas y piedras preciosas con la inscripción: “Aprended vivos de mí, que va de ayer a hoy, ver como me ves fui y calavera ya soy”. Von Wobeser (2011) señala que es la personificación de la vanidad, explica que el género femenino era considerado débil, superficial y vulnerable por lo que se asociaba a la vanidad.

### 3.3.1. Triada Esqueleto, Vanidad, Diablo

Aunque en la Pinacoteca de la Profesa no se encuentran obras que muestren la presencia del esqueleto, vanidad y diablo, únicamente en la Alegoría de la muerte encontramos al esqueleto y a la vanidad en el mismo personaje, es evidente que ésta triada es fundamental como una de las tipologías de los cráneos. En estas obras aparece un sentido de lo patético entendido como el que afecta a las emociones para generar una reflexión, utilizado por la iglesia contrarreformista mediadora y moralizadora ante la razón burguesa, donde la palabra “espanto” tendrá sentido moralizante, mediando con los criollos ante la vanidad, que es la forma de engaño del diablo.

*El árbol de la vida* pintado por Villalpando en la Pinacoteca de Guadalupe (figura 20), muestra en su parte inferior las tres figuras, la vanidad como una mujer con joyas, la muerte como un esqueleto descarnado y al demonio con rostro de niño y cuerpo de serpiente, que se convierte en el engañador que mediante la vanidad condena al hombre.



Figura 20. Cristóbal de Villalpando. Detalle del *Árbol de la Vida*, 1709. Museo de Guadalupe, Zacatecas.

Por esto, la Iglesia se preocupaba en poder demostrar que la vanidad es usada por el engañador para que las personas pierdan la muerte piadosa. El árbol de la vida representa la redención de los pecados, la fuente que usaron los artistas fue lo que mencionaron los teólogos: “La muerte viene del árbol y la vida de la cruz”.<sup>3</sup>

Para lograr esta reflexión, surgieron diferentes leyendas contextualizadas en la Nueva España que aunque algunas basadas en sucesos reales, eran alteradas para tener un contenido moralizante. La leyenda de Don Juan Manuel narra los sucesos de cómo éste personaje acaudalado no puede concebir hijos y en un arranque de celos hace un pacto con el diablo quien lo engaña para cometer crímenes y terminar ajusticiado por los propios ángeles (González 1900). Al igual, que las pastorelas, las leyendas virreinales

---

<sup>3</sup> Museo de Historia Mexicana, “Pecados y tentaciones en la Nueva España”, Monterrey, 2012.(exposición itinerante).

mexicanas reafirman el mensaje moralizante sobre el peligro de ser engañado por el diablo y acabar con el castigo de una mala muerte.



Figura 21. Comparación de Anónimo Novohispano, *El árbol del pecador*, Siglo XVIII, MUNAL (izq.) con Ignacio Ries. *El árbol de la vida*, Siglo XVII. Catedral de Segovia, España (der).

Dichas leyendas moralizadoras funcionan a partir del espanto, donde se previene la vanidad, donde se afectan las emociones del espectador para generar una reflexión además del uso de la alegoría.

Otra alegoría en la pintura es la del *árbol del pecador* (figura 21), hay una versión novohispana donde se muestra a un pecador que no se da cuenta de que la muerte está por tirar el árbol que representa la vida. Un diablo es el que jala con una cuerda al frágil árbol para que caiga. Hacen un gran esfuerzo por advertir al pecador su ángel de la guarda, la Virgen y Cristo que intenta tocar una campana. En este caso está el diablo, la muerte y la vanidad posiblemente a través del pecador.

De la misma forma podemos rastrear ésta triada en obras europeas como *El árbol de la vida* de Ignacio Ries en la Catedral de Segovia, España. En esta obra también aparecen los elementos del esqueleto, el diablo y la vanidad a través del festín que sucede en la copa del árbol. Pero llama la atención que no aparezcan los mismos personajes, entre éstos la Virgen, que tiene un especial cariño para el mexicano, y el ángel de la guarda, esto muestra la devoción tan distinta de la española. Otro aspecto interesante es que la figura del diablo pierda importancia, mientras en la versión novohispana tiene más jerarquía e incluso sus rasgos como los bigotes y cuernos se exageran.

Estos rasgos tan característicos hacen al diablo novohispano distinto del europeo y hoy todavía se pueden rastrear en sus representaciones modernas como las de la lotería, donde los personajes de la triada aparecen como el diablo, la muerte y el catrín.



Figura 22. Cartas de Lotería Mexicana.

### 3.3.2. Tipología del Espejo del Alma

El uso de éstas formas se explican en el Neoplatonismo, en boga desde el Renacimiento. De acuerdo con esta filosofía, la alegoría, tiene como objetivo principal

transmitir el conocimiento de los temas y conceptos más elevados (provenientes de Dios) para que sean conocidos por los hombres. Se parte de dos esferas: la del mundo de las ideas y la del mundo de los sentidos. El hombre habita en el mundo sensorial y puede llegar a las verdades reveladas o ideas divinas a través de estas alegorías (Martínez 2012). Esto nos muestra que la *Alegoría de la muerte* de la Profesa estaba destinada a un público intelectual capaz de entender su profundo significado, los criollos que eran educados por los jesuitas.

El Neoplatonismo también plantea la dualidad cuerpo-alma, material-espiritual, el cuerpo es el espejo del alma. Cómo se verá más adelante en la tipología del santo noble, la experiencia de contemplar el cadáver putrefacto de la bella esposa del Emperador Carlos I hizo reflexionar a San Francisco de Borja sobre la muerte para su conversión. Si se representa el cuerpo podrido, también alma impura lo está, el Duque de Rivas escribió en *El solemne desengaño* que el santo exclamó en el momento de su conversión: “*No más abrasar el alma / con sol que apagarse puede, / no más servir a señores / que en gusanos se convierten*” (Revilla 2010).

El cadáver putrefacto de la Profesa refleja este pensamiento y en especial el texto del Catecismo e Instrucción Cristiana del religioso Pedro Murillo Velarde en el capítulo 20: “*La muerte, pues, no es otra cosa que la separación del alma racional del cuerpo, dividiéndose el uno del otro, por faltar la unión que se puso entre estas dos partes desde el punto en que fue animado el hombre (...) En la muerte hay una cosa que veremos y otra que no vemos aunque la creemos. La que vemos, y con certeza es que el cuerpo queda helado y yerto y que se corrompe y luego se convierte en polvo. La que no vemos, aunque la creemos, es que el alma entra en la eternidad por la muerte, que es como la*

*puerta de ella y que la muerte es el momento de donde depende la eternidad"* (Cruz 1998).



Figura 23. Anónimo. *Cadáver putrefacto*, Siglo XVIII. Óleo sobre Tela. Pinacoteca de la Profesa.



Figura 24. Juan de Valdés Leal. *Finis gloriae mundi*, 1671-72. Hospital de la Caridad, Sevilla, España.

Durante los siglos XVI y XVIII el cuerpo humano desnudo y muerto en Europa fue objeto de curiosidad científica y deleite mórbido, por lo que los artistas lo representaron de diversas maneras según su grado de descomposición, matices de piel y expresiones de los cadáveres (Cruz 1998).

El cadáver putrefacto de la Profesa es anónimo (figura 23), no podemos reconocer a qué personaje específico se retrató ya que se dirige a cualquier persona. En cambio en la obra *Finis gloriae mundis* del español Valdés de Leal (figura 24), se muestra la principal figura como el cadáver putrefacto ataviado como un obispo, con mitra y báculo dentro de un ataúd. Ambas pinturas son naturalistas y se valen del tenebrismo y patetismo para impactar al espectador, pero en la de Valdés Leal se buscaba mostrar que hasta las figuras de mayor jerarquía podían caer en la vanidad como una crítica a personajes de poder, mientras que la versión virreinal mexicana es un cuerpo anónimo, sin el menor lujo más que estar en un pudridero, que era donde un cuerpo permanecía hasta que sus restos pudieran entrar en un recipiente para estar en una cripta. Sus órganos internos están expuestos posiblemente como un castigo, al igual que se pueden ver expuestos en uno de los condenados de la pintura de las *penas del infierno* también en la Profesa.

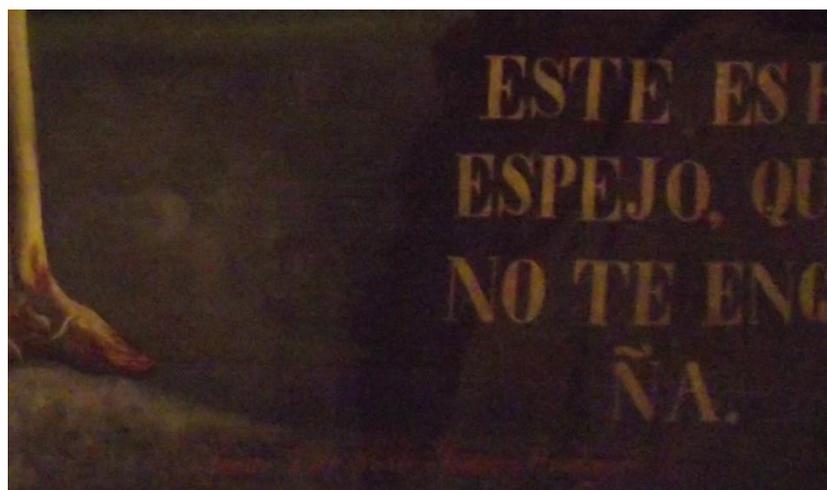


Figura 25. Tomás Mondragón, Detalle de *Alegoría de la Muerte*, Pinacoteca de la Profesa

El texto en la pintura de la *Alegoría de la muerte* (figura 25) confirma lo anterior pues dice textualmente en su primera línea "*ESTE ES EL ESPEJO*". Las características

miméticas del óleo dan la impresión de un reflejo. En la siguiente línea dice "*QUE NO TE ENGAÑA*", que nos recuerda la literatura del desengaño del siglo de oro español. Esta obra tardía y otras de la Pinacoteca de la Profesa como las *Penas del infierno*, creadas durante el final del virreinato fueron impulsadas por la iglesia para la reflexión en los temas del más allá en sermones y catequesis, son una reacción ante el relajamiento de las costumbres por la subida al trono de España de los Borbones y el racionalismo ilustrado, (Von Wobeser 2011).

El significado del espejo es ambivalente ya que evoca nociones de sinceridad y verdad en cuanto a la fidelidad de la realidad visible, pero si se admite que "las apariencias engañan", puede significar hipocresía. La concepción del alma como espejo fue registrada desde la Antigüedad por Platón y Plotino, retomada por San Anastasio y San Gregorio Niseno, y como símbolo mariano en la Edad Media, entendiendo a la Virgen como "espejo sin mancha". Asociado con otros objetos, en el conjunto de una Vanidad, el espejo recuerda la inconsistencia de las cosas visibles (Revilla, 2010).

### **3.4. Tipología del Cráneo Parlante y Expresivo**

La técnica al óleo permite una representación naturalista del cráneo, lo que genera mayor impacto y drama en el espectador. Su sentido depende de la codificación por su integridad, si forma parte de un cuerpo, si cuenta con mandíbula, con restos de carne, su pose de frente o de tres cuartos, los objetos que estén cerca y si forma parte de la representación de un santo. En esta tipología el cráneo puede tener un cuerpo o ser un elemento individual, pero como se describirá la norma muestra que tiene mandíbula y mira de frente al espectador.



Figura 26. Anónimo. Detalle del *Políptico de la Muerte*. Siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán.

En la segunda hoja del *Político de la Muerte* de Tepotzotlán (figura 26) aparece una imagen del mecenas de la obra, un eclesiástico de iniciales M.A.S, meditando ante su futuro y viendo su rostro reflejado en un espejo como un cráneo (Sebastián 1989).



Figura 27. Comparación de cráneos en *Alegoría de la Muerte* de la Profesa (izq.), *Político de la muerte* (arriba derecha) y Philippe de Champaigne, *La Vanidad*, Siglo XVII, Óleo sobre Panel, Le Mans, Musee de Tesse (derecha abajo).

La calavera recuerda la muerte y en muchas representaciones conmueve y lleva a meditar sobre la brevedad de la vida, cómo anteriormente se mencionó el cráneo es un instrumento de piedad. Mâle (1985) comenta que los cráneos con las órbitas vacías esculpidos sobre las tumbas miran a los ojos del que pasa, ordenan pararse y le hacen la temible pregunta que está en el fondo de los Ejercicios espirituales: "*tú quieres esperar*

*a mañana para ser justo, moderado, caritativo, ¿pero estás tú seguro del mañana?"*

(Mâle 1985).

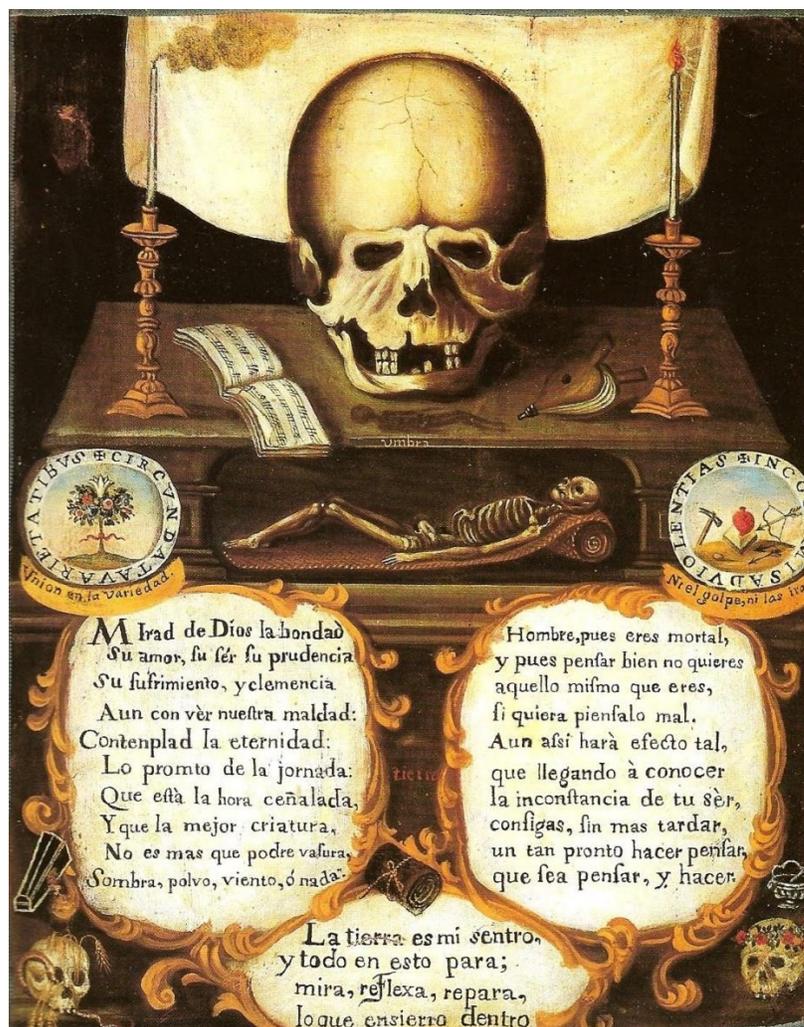


Figura 28. Anónimo. *Político de la Muerte*. Siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán.

Los cráneos virreinales mexicanos que no acompañan a ningún santo, tienen mandíbula para sustituir a éste último que es el que predica, como en la *Alegoría de la Muerte* de la Profesa y en la primera hoja del *Político de la muerte* del Museo Nacional del Virreinato. También en algunos ejemplos europeos hay como *La Vanidad* del pintor francés Philippe de Champaigne. En los tres ejemplos el cráneo (figura 27) se representa

de frente como un espejo, el espectador se ve así mismo cómo es y cómo será, el cráneo parlante da un discurso piadoso sobre lo efímero de la vida. La cartela izquierda muestra el engaño y es reafirmado por el ataúd y el cráneo con espigas y donde esconde una serpiente. Ésta representa al diablo engañador que nos oculta de la verdad divina referida en el texto. En la cartela de la derecha aparece el desengaño, el texto recuerda la mortalidad del hombre, el cráneo representado está coronado con flores, al igual que las monjas en su lecho de muerte y está acompañado por el recipiente del agua bendita que muestra la necesidad de la intervención de la iglesia para contrarrestar al engaño.

Otro aspecto importante en dicha pintura es el petate que contiene al esqueleto. El uso del petate es para dormir, pero también para colocar el cadáver. Es un elemento de identidad mexicana sustituto del ataúd europeo, pues en el contexto novohispano era un elemento que mejor se podía entender y que actualmente sigue en la memoria colectiva del mexicano en dichos populares como “se petateó” para indicar que alguien se murió.

La interpretación a la que se ha llegado para explicar la norma del cráneo parlante de frente y con mandíbula es que en los conventos novohispanos se exhibían cráneos de los frailes, cómo lo realizó fray Miguel de la Resurrección “para que el muerto predique sermones vivos, de abstracción, de retiro y desengaño, y sea espejo a la vida, donde se miren todos” (Von Wobeser 2011), por lo que cuando se representa al cráneo individual, éste es el que predica en representación del santo o fraile por lo que necesita mandíbula para ser parlante. Por lo tanto el cráneo en compañía de un santo es un atributo que no requiere mandíbula, pero de forma individual representa al santo y a la iglesia. La mayor parte de los cráneos aparecen con pocos dientes ya que éstos se van

perdiendo con el tiempo, además podría representar el discurso de una persona vieja y con experiencia.



Figura 29. Catherwood, *Cráneo humano con inscripción en la frente*, siglo XIX, Publicada en *Incidents of Travel in Yucatán* por Stephens.

Las calaveras de dulce contemporáneas llevan el nombre de quienes las consumen, también se pueden ver de frente y ser un espejo al igual que la pintura virreinal mexicana. La aplicación del color y del sabor en las calaveras de dulce suaviza un mensaje de tal crudeza. Ésta devoción por los muertos fue registrada por el explorador inglés John Lloyd Stephens y su compañero Catherwood durante el siglo XIX cuando visitaban Yucatán, en una iglesia encontraron un montón de huesos y calaveras. En cada calavera estaba escrito el nombre de la persona con una oración, el padre de la iglesia le explicó al explorador inglés que exhibían los cráneos porque la gente se olvida de ellos cuando están enterrados, pero cuando se etiquetan y muestran hacen recordar a los vivos su existencia pasada y les recuerdan que recen por ellos (Wrigley 2011).

A pesar de utilizar como modelo otras obras de origen europeo, es evidente que lo novohispano desarrolló sus propias convenciones y códigos. Por ejemplo la imagen de la mujer adinerada que con los siglos se transformará en la catrina.

#### 3.4.1. Cráneo como Atributo de Santos Ascetas, Nobles y Escritores

Aunque el cráneo es un emblema de santidad y un atributo de los grandes místicos (Mâle 1985), adquiere un sentido diferente dependiendo del personaje al que acompañe. La forma en la que se representa el cráneo con un santo, a diferencia del cráneo parlante, nunca es de frente, sino de tres cuartos. Sus elementos y sentido varían, en la investigación se han identificado tres tipologías: como asceta, noble o escritor.

Hay elementos que forman parte de la norma del santo novohispano acompañado de cráneo, entre ellos nunca falta el rompimiento de gloria que pueden ocupar un gran espacio visual, como los temas jesuitas en general, y en algunos casos mostrar menor importancia como el *San Francisco de Asís* de la Profesa. Esto no significa que cada santo acompañado de un cráneo aparecerá siempre en la misma tipología, por ejemplo San Jerónimo puede ser representado como asceta y en otra obra como escritor. A continuación se describirán las normas de cada uno.

##### ***a) Norma y forma del santo asceta novohispano***

En las pinturas analizadas los santos representados con un cráneo son originarios de los países triunfantes del Concilio de Trento, principalmente España e Italia. Ante la crítica protestante la Iglesia católica entre otras cosas buscó representar a los santos como ejemplos de la reflexión que los ejercicios espirituales pedían, los santos de dicha

época, entre ellos San Francisco de Borja y Santa Teresa de Ávila fácilmente podían ser representados en trances místicos. Sin embargo, San Francisco de Asís ya tenía una larga tradición iconográfica donde se le representaba como un santo sereno y alegre sin el atributo del cráneo desde tiempos de Giotto (figura 30).

Fue el Greco quien creó una nueva iconografía del santo a modo de ascético con el cráneo como un atributo, lo representó obsesionado con la muerte comúnmente llamado “San Francisco en Hamlet” (figura 31), aparece como símbolo de una intensa concentración meditativa, se eliminan elementos accesorios y queda en lo básico. La fisionomía del santo son ojos inmensos y exaltados, nariz afilada, boca entreabierta, bigote y barba puntiagudos (Lassaigne 1973), su figura es delgada y sus pómulos aparecen marcados por la abstinencia y penitencia.



Figura 30. Giotto, *San Francisco dando un sermón a los pájaros*, 1297-1299, Fresco, Basílica de San Francisco de Asís, Italia.

Ésta nueva iconografía agradó a la Contrarreforma ya que San Francisco de Asís buscó retornar a la forma de vida de los primeros cristianos y el catolicismo buscaba mostrar ese ejemplo con elementos ascéticos. Umberto Eco (2007) comenta que la

representación de eremitas por tradición y definición está afeada por su larga permanencia en el desierto y que la espiritualidad barroca celebraba las penitencias de los santos y su desprecio por el cuerpo, debilitado por ayunos, flagelaciones y otras formas de disciplinas.

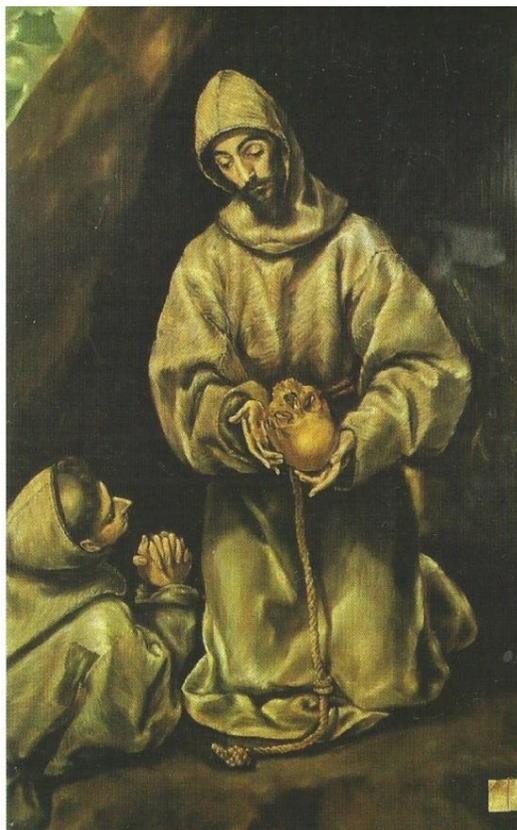


Figura 31. El Greco, *San Francisco y el hermano León meditando sobre la muerte*, 1597-1603. Óleo sobre Lienzo. National Gallery of Canada, Ottawa.

A partir de la pintura del Greco de *San Francisco y el hermano León meditando sobre la muerte* se realizó un grabado de gran difusión en Europa y en la Nueva España, donde los franciscanos fueron una de las órdenes más importantes. En Europa barroca se continuó utilizando el modelo iconográfico del Greco aunque con algunas variantes y nuevas libertades, por ejemplo Zurbarán lo representó más voluptuoso. Mientras tanto,

en la Nueva España se mantenía el estricto modelo ascético heredado por el Greco, como se puede ver en la pintura de Juan Correa en la Profesa (figura 32).



Figura 32. Comparación de Detalle de Juan Correa, *San Francisco de Asís*, siglo XVII, Profesa (izq.) con Zurbarán, *San Francisco de Asís*, 1660, Alte Pinakothek, Munich (der).

San Francisco de Asís en la versión de la Profesa sostiene un cráneo simple que casi se mimetiza con su hábito marrón. Las representaciones del santo generalmente tienden a mostrarlo austero, incluso la presencia divina en el rompimiento de gloria, que en la mayoría de las pinturas de la época es extraordinaria, en la representación franciscana también es muy sobria.

El San Francisco de Asís realizado por Correa en la Profesa, aunque muestra un físico ascético, similar al del Greco, el primero no muestra la crudeza del europeo, sino un corporeicismo que suaviza la imagen y que se muestra más familiar al novohispano. Es más fácil seguir el ejemplo de alguien a quien se le tiene cariño, por lo que el sufrimiento de las imágenes virreinales, cómo lo menciona Westheim (1985), lo hacían

muy suyo los habitantes del Virreinato, por lo que no dudaron en llamar a los personajes sagrados con diminutivos.



Figura 33. Anónimo, *Comprobación de las llagas*, Siglo XVIII, Museo de Guadalupe, Zacatecas.

La apariencia cadavérica del santo se puede explicar por las historias que han influido en su iconografía, por ejemplo en una leyenda de 1449 el Papa Nicolás V visita la catacumba de Asís y encuentra el cuerpo del Santo de pie con los ojos viendo hacia arriba y los estigmas sangrando en un pie (Brown, 1991). Dichos relatos pudieron fomentar la imagen del cráneo en el rostro del santo por sus facciones con pómulos marcados, que recuerdan la imagen de un muerto viviente que en contexto contrarreformista novohispano fue piadosa. La imagen de San Francisco en el arte virreinal por tanto busca un pietismo misionero donde se buscaba más una devoción didáctica que una dramática.

Además de éstas obras que influyeron en el Virreinato, también es importante señalar la función del cráneo en santos ermitaños o ascetas, donde además del santo de Asís también hay representaciones de Santa María Magdalena como la del pintor novohispano Juan Correa en el Museo Soumaya.

De esta manera se puede concluir que los elementos de un santo ermitaño o asceta en la pintura novohispana son el cráneo, la ropa desgastada, el crucifijo y el escenario cuando se muestra es el interior de una cueva. La iglesia sostenía que la tolerancia a enfermedades, pobreza y hambre llevaba al camino de la salvación, Fray Juan de Mora recomendaba a sus hermanos dar gracias a Dios por ser pobres ya que era lo que “más les cumple para su salvación” (Von Wobeser 2011).

En las “procesiones de sangre” para detener la pestilencia en la Nueva España, el cráneo era sostenido por los penitentes en una mano y la otra era usada para castigarse, la calavera era un recordatorio de lo que llegarían a ser y el destino a posponer (Lomnitz 2011). La iconografía del santo ascético se convierte en un ejemplo a seguir, donde el mistericismo fomentó la espiritualidad novohispana. El cráneo virreinal mexicano es parte de un código didáctico, a diferencia de Europa, donde hubo más formas para representarlo debido a su búsqueda de mayor naturalismo y dramatismo.

### ***b) Norma y forma del santo noble novohispano***

A pesar de no presentar un colorido de gran complejidad, los cráneos adquieren códigos mediante éste elemento. El dorado de la corona del cráneo de San Francisco de Borja es lo valioso (riquezas), lo divino y puro, por lo que cuando se contrasta con tonos ocres del cráneo (efímero, caducado, tierra) nos puede hablar de lo efímero de la riqueza.

San Francisco de Borja fue noble, Duque de Gandía y biznieto del papa Alejandro VI. Antes de unirse a los jesuitas, rechazó las riquezas materiales y puestos importantes dentro del clero, representadas iconográficamente mediante la corona y otros sombreros en el piso cuando contempló el cuerpo putrefacto de la esposa del emperador Carlos I.

En su iconografía se le representa sosteniendo un cráneo coronado. En la versión de la Profesa (figura 34), su corona está en el piso como expresión de rechazo, pero la corona que lleva el cráneo que sostiene no es rechazada, ya que es la iconografía del santo. Se podría buscar una transmutación del cráneo y del alma en el oro, no por ser un material valioso monetariamente sino porque representa dar lo más valioso a la divinidad.

La pintura de *San Francisco de Borja* del pintor español Alonso Cano tiene muchos elementos iconográficos similares a la versión de la Profesa y al compararlas es posible conocer la norma de la representación del santo en el contexto novohispano en comparación con España (figura 34).



Figura 34. Comparación de *San Francisco de Borja en la Profesa* (izq.) y el Mismo Tema por Alonso Cano, Siglo XVII, Museo de Bellas Artes de Sevilla, España (der.).

La versión de Cano muestra al santo con una anatomía delgada, similar a la del santo asceta, un fondo muy austero de mayor influencia tenebrista y más naturalista que la versión de la Profesa. Ésta última presenta elementos manieristas flamencos en su colorido, además de mayor cantidad de elementos iconográficos que la versión española, como el ataúd, las velas, el crucifijo, el paisaje abundante. La fisonomía del personaje tiene facciones delicadas, carnosas y de mayor sensualidad.

Otro aspecto fundamental en la comparación es que la versión de Cano nos muestra la parte trasera del cráneo y la de la Profesa aparece en tres cuartos, por lo que la norma para los cráneos en la Nueva España es que el espectador debe poder

identificar con toda claridad y facilidad a dicho elemento por tener motivaciones más didácticas y menos naturalistas que en España.

Sobre las consecuencias del Concilio de Trento en España, Nelly Sigaut (2002) comenta que hay una espiritualidad combativa con una tutela inquisitorial, temor a la herejía y el conflicto étnico religioso con moriscos, judíos expulsos, entre otros. Esto es lo que puede reflejar en la versión española de *San Francisco de Borja*, en comparación con la novohispana que fue una espiritualidad menos aguerrida, más mexicanizada y devota apoyada por una iglesia paternalista que pudo motivar una pintura que muestra una realidad más suave y antinatural hacia el etericismo.



Figura 35. José de Páez. Detalle de la *Inmaculada Concepción*, 1772, que Muestra a San Francisco de Borja. Museo de Guadalupe, Zacatecas.

Ésta norma novohispana se puede comprobar en el detalle de la *Inmaculada Concepción* de José de Páez de la Pinacoteca Virreinal de Guadalupe Zacatecas (figura 35), donde aparece San Francisco de Borja con la iconografía ya referida y con cambios en sus rasgos faciales y con otra variante iconográfica donde el cráneo aparece sobre un

libro, al igual que en el detalle de la *alegoría misionera de la Compañía de Jesús* de la Profesa. Éste es un elemento que aparecerá con mayor frecuencia en la tipología del santo escritor.

Por lo tanto la representación novohispana de San Francisco de Borja tiene como atributo de identificación el cráneo coronado, muy diferente del cráneo del santo asceta y en ocasiones, como se puede comprobar en la pintura del Museo de Guadalupe, Zacatecas (figura 35) y en un detalle de la Glorificación de San Ignacio en Tepotzotlán (figura 36), puede aparecer tanto en escenas celestiales como terrestres. La norma novohispana es más estricta que la española, pues en la versión de Cano, el santo da la espalda al pequeño rompimiento de gloria y mira en dirección descendente hacia el cráneo, a diferencia de la versión de la Profesa que mira al crucifijo.

La tipología del santo asceta y la del noble tienen muchos elementos iconográficos en común, pero el contexto novohispano les confiere sentidos muy diferentes. Específicamente hablando de los ejemplos de la Profesa, San Francisco de Asís es la figura más importante de la orden franciscana, en la Nueva España fueron la primer orden en llegar y quienes se preocuparon en la evangelización de los indígenas. En cambio los jesuitas fueron los últimos en llegar y fueron calificados como los más aptos para la educación de la juventud. Esto fue posible gracias al acuerdo de Felipe II y del general de la orden Francisco de Borja, y entonces pasaron a México los quince primeros miembros de la orden, que se extendería a lo largo del siglo XVII (Sebastián 1990).



Figura 36. Cristóbal de Villalpando, Detalle de *Glorificación de San Ignacio*, Siglo XVIII, Museo Nacional del Virreinato, Tepotztlán.

Además la tipología del santo noble se convirtió en un ejemplo a seguir para los gobernantes, pues en 1640 se presentó la Comedia de San Francisco de Borja al nuevo virrey Diego López de Pacheco con un mensaje político (Sainz 2012). De ésta manera, los jesuitas trataban de educar a los nobles utilizando como modelo la vida de San Francisco de Borja. Tanto los jesuitas como los franciscanos buscaron que sus santos fundadores fueran un ejemplo a su público específico utilizando la reflexión en la muerte a través del cráneo. Aunque ambas tipologías puedan presentar elementos comunes como la pose, el cráneo y el rompimiento de gloria, cada una funciona de forma distinta por sus códigos propios como los colores y la anatomía ascética o sensual.

El cráneo al ser sostenido por ambos santos se convierte en parte de su cuerpo, en el caso de San Francisco Borja, éste no oculta el cráneo, pues su volumen claro y su vistosa corona contrasta con la sotana negra. En cambio el cráneo que sostiene el santo de Asís casi se mimetiza con su austero traje, su mano tapa gran parte del cráneo, tanto

el hábito como el cráneo son marrón, la palabra humildad viene del latín *humus*, que significa tierra. Para el indígena, a quién se dirigieron principalmente los franciscanos en la Nueva España, pudo haber mostrado la muerte como un sentido muy primario.

Para Bargellini (2003), el brillo y los colores tenían un papel específico frente al público a quien se dirigían, Sor Juana Inés de la Cruz, en su *Neptuno alegórico* describe un arco triunfal para el virrey, “la luz de los “resplandores” del oro era el vehículo para expresar la grandeza del virrey”.

San Francisco de Borja aparece como el caballero noble español que luce su blanco cráneo coronado, el oro es la pureza al igual que el color blanco. Es un ejemplo a imitar por los criollos pues cuenta con un contenido iconográfico más complejo para un público más letrado, descendientes de cristianos viejos. Por el otro lado San Francisco de Asís con un físico más ascético que Borja, es bondadoso, pobre y humilde, carga con un cráneo marrón de una manera más estoica, es un ejemplo para los indígenas, cristianos nuevos, pues tiene elementos iconográficos más sencillos de comprender y facilita su catequización.

### ***c) Norma y forma del santo escritor***

Ésta es una tipología común en el barroco español y en el arte novohispano. Los elementos que forman parte de la norma son el santo sentado en un escritorio con libros, tinteros, plumas y el cráneo.

La iglesia tiene mucha estima por los santos doctores, éste título se concede a ciertos santos para reconocerlos como maestros de la fe, al distinguirse por sus escritos, conocimiento y santidad. Los primeros cuatro doctores fueron decretados por el Papa Bonifacio VIII en 1298, son San Ambrosio, San Jerónimo, San Agustín y San Gregorio

Magno. Más adelante se añadieron Santo Tomás de Aquino, San Buenaventura y tres mujeres, entre ellas Santa Teresa de Jesús.<sup>4</sup>



Figura 37. Comparación de Cristóbal de Villalpando, *Santa Teresa*, Siglo XVII, Profesa (izq.) y el Mismo Tema por Zurbarán, Siglo XVII, Catedral de Sevilla (der.)

La Pinacoteca de la Profesa tiene una pintura de Santa Teresa realizada por Cristóbal de Villalpando que tiene aspectos en común con la versión de Santa Teresa realizada por Zurbarán (figura 37). Ésta última es diferente por el orden inverso de sus elementos, donde Santa Teresa ve hacia la izquierda, mientras que en la novohispana ve a la derecha, esto se podría deber a que ambas estén basadas en un grabado popular en aquella época (figura 38).

<sup>4</sup> Museo de Historia Mexicana, “Pecados y tentaciones en la Nueva España”, Monterrey, 2012. (exposición itinerante).



Figura 38. Adriaen Collaert y Cornelis Galle I, *Illuminación de Santa Teresa*, 1613, Grabado (Obtenida en <http://colonialart.org>).

La posición de la versión de la Profesa hace que su mano izquierda esté cerca del cráneo de la mesa, aspecto que no fue importante para Zurbarán. También llama la atención que ambas versiones lleven la pluma en la mano derecha, puede ser interpretado este código como el conocimiento para comunicarse con lo divino. La versión española acerca la pluma al cráneo, en cambio la novohispana parece alejarla lo más posible de éste, posiblemente se deba a que la mayoría de las personas escriben con la mano derecha, aunque tampoco se descarta la connotación del lado derecho como de lo bueno.

El cortinaje de la versión de la Profesa es verde, litúrgicamente es el color de la esperanza, además de que está relacionado a la iconografía de San José, patrono de la Nueva España y presente en la escenografía. La versión española tiene el cortinaje rojo, simboliza la virtud de la caridad. Como se vio anteriormente, el simbolismo del color litúrgico tuvo un papel muy importante.

En muchas pinturas del género Vanitas aparece el cráneo sobre el libro, la interpretación más aceptada es el triunfo de la muerte sobre lo material y lo mundano en general. Pero ésta puede tener variantes dependiendo el contexto de la obra. En el caso del santo escritor y específicamente de Santa Teresa, la muerte y el conocimiento son parte de una misma experiencia, en ambos casos gozosos que es el éxtasis y las visiones. En su poema *Ayes del destierro* dice en una parte: *¡Oh muerte benigna, socorre mis penas! Tus golpes son dulces, que el alma libertan. ¡Qué dicha, oh mi Amado, estar junto Ti! Ansiosa de verte, deseo morir*”, en otra parte del poema continúa: *¿Quién es el que teme la muerte del cuerpo, si con ella logra un placer inmenso? ¡Oh! Si, el de amarte, Dios mío, sin fin. Ansiosa de verte, deseo morir*”.<sup>5</sup>

Jorge Juanes (2010) comenta que Zurbarán ahonda en un trabajo de la sustancialidad de la luz y la sombra, afinando sus transiciones sin perder la solidez de los cuerpos y crea visiones de pacificación que llevan al recogimiento contemplativo. La obra de Zurbarán, a pesar de su fuerte carga espiritual, tiene mayor solidez y corporeidad que la obra de Villalpando. En la versión novohispana se marca un resplandor en el rostro de la santa y un pie descubierto (posible símbolo de la orden de Carmelitas Descalzos) que no aparece en la versión española. Esto indica la función didáctica tan marcada en ésta tipología del arte novohispano.

---

<sup>5</sup> Obtenido de <http://www.los-poetas.com/g/tere1.htm#AYES DEL DESTIERRO>

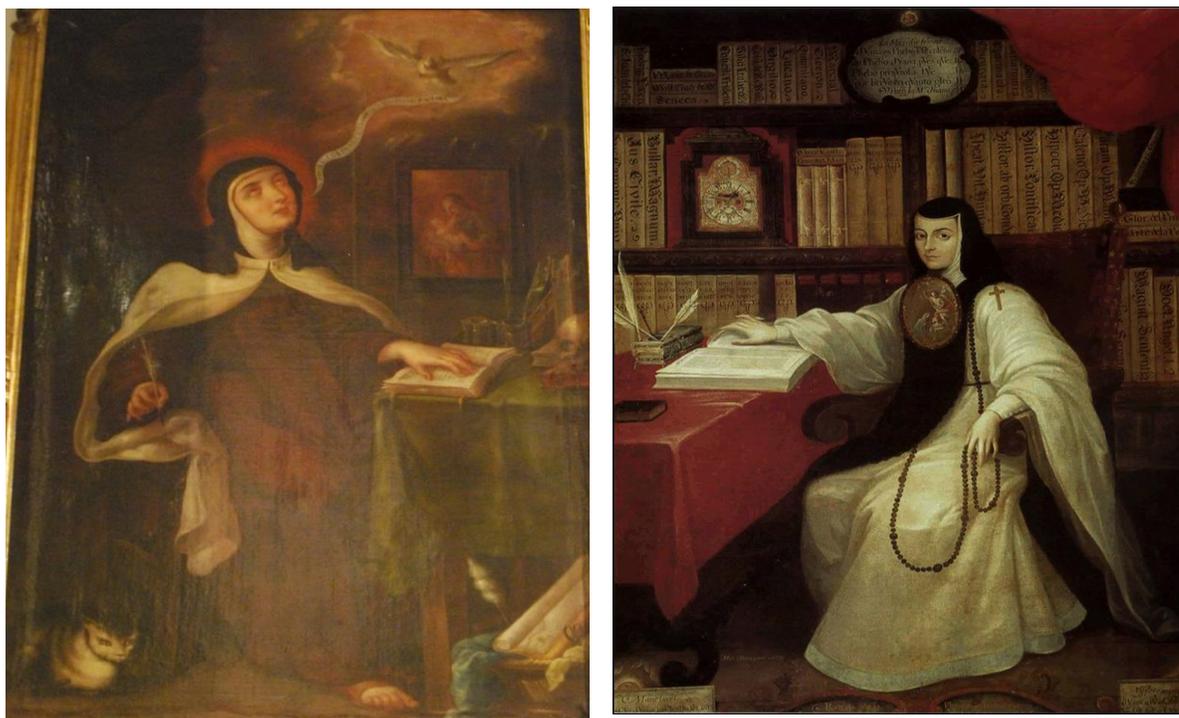


Figura 39. Comparación de Cristóbal de Villalpando, *Santa Teresa*, Siglo XVII, Profesa (izq.) con Miguel Cabrera, *Sor Juana Inés de la Cruz*, Siglo XVIII, Óleo sobre Tela, Museo Nacional de Historia, Cd de México.

El libro y por lo tanto lectura estaba reservada a la población culta, por lo que la imagen tuvo gran importancia, un antecedente son los escritos del papa Gregorio I (590-604), quien defendía las imágenes y además construyó “una relación entre la Escritura, reservada a los doctos, y la pintura, destinada a los incultos, que habría de tener grandes, consecuencias para la cultura occidental” (Sigaut 2002). Es evidente la connotación del libro como elemento de las personas más letradas.

Guillermo Durando (1230-1296) explica en un tratado litúrgico que “a través de la pintura los hechos están puestos ante los ojos; aunque a través de la escritura la acción es retenida en la memoria, pero por medio del oído se conmueve menos el espíritu. Ésta es la razón por la cual en la Iglesia tenemos más respeto por las imágenes y las pinturas

que por los libros” (Sigaut 2002). De lo anterior relacionado al cráneo sobre libro, podemos inferir que el cráneo, representado la imagen que remite a la muerte, triunfa sobre el libro que es el conocimiento y es efímero.

En los retratos civiles novohispanos en algunos casos toman la tipología del santo escritor pero se suprime el cráneo. El modelo del santo escritor fue retomado en el retrato de Sor Juana Inés de la Cruz de Miguel Cabrera (figura 39), es un retrato de una persona del clero pero de una santa, por lo que mira al espectador.

#### 3.4.2. Conclusión sobre cráneos

Se concluye respecto al cráneo en la colección de la Profesa y en el arte virreinal en general que éste cuenta con diferentes significados según la forma en que se representa. Dichas formas dependen del color, la fisionomía del cráneo, su integridad que incluye la presencia de su mandíbula y cuerpo, su pose de frente o tres cuartos, si es sostenido por un santo o forma parte de una Vanita.

Los colores que predominan en las representaciones de cráneos virreinales son el blanco y el marrón, el primero relacionado a las riquezas materiales cuando aparece acompañando a una Vanita o a la realeza cuando lo sostiene un santo de origen noble, como San Francisco de Borja.

Los cráneos marrones prevalecen sobre los blancos y se representan con el santo asceta, como San Francisco de Asís. Pueden tener una connotación de pobreza y humildad por ser el color de las órdenes relacionadas a dichas virtudes. El color blanco puede parecer más apetecible que los marrones, que recuerdan lo podrido, de esa forma

las calaveras de dulce se hacen deseables a pesar de la forma del cráneo que es desagradable en sí misma.

El cráneo que forma parte del esqueleto para el europeo tuvo una larga tradición como un personaje que representaba la muerte en temas como la danza macabra y el triunfo de la muerte. En el arte virreinal ya aparece en murales del siglo XVI, la *muerte arquera* de la Pinacoteca jesuita de Guanajuato, el *Político de la muerte* de Tepotzotlán, entre otros ejemplos. Pero destaca la *Alegoría de la Muerte* de la Pinacoteca de la Profesa, que muestra el esqueleto como advertencia de las vanidades del mundo. La relación de la muerte y la vanidad es propia de la época de la Contrarreforma y se puede rastrear en la literatura del desengaño. A ésta, se une el personaje del diablo en muchas pinturas virreinales, pero también en leyendas virreinales con sentido moralizante.

El cráneo en las obras virreinales revisadas tuvo la finalidad de generar reflexión sobre lo efímero de la vida y los santos que los sostienen muestran virtudes dirigidas a las personas de la época. Los cráneos en el acervo de la Profesa pueden ser vistos por el espectador más no por el santo, quien siempre ve hacia el rompimiento de gloria. De esta forma, el fiel no puede ver por sí mismo a la deidad, sino que requiere del santo y del cráneo como vehículo de la piedad. La norma para la representación de santos místicos que han tenido contacto divino en la mayoría de los casos muestra el rompimiento de gloria y el cráneo limpio y sin mandíbula.

Los santos nunca están de frente ya que no son espejo, los fieles cuando los ven en los retablos o en los claustros no se ven a sí mismos sino lo que deben imitar, el arte de la Contrarreforma es didáctico, por lo que los artistas recurrían a modelos tradicionales. Como señala Mâle (1985), los santos de la Contrarreforma sólo fueron

representados en los momentos en los que entraban en relación con lo divino. El santo en la mayoría de los casos sostiene el cráneo con la mano izquierda o cuando está en una mesa se encuentra cerca de dicha mano. En cuanto a la derecha, ésta sostiene un crucifijo o una pluma. A pesar de que se podría pensar que hay connotación de lo maligno en el lado izquierdo, los cráneos tenían un significado de piedad.

Todo lo anterior muestra la preocupación de los novohispanos por la finitud de la vida y la muerte inesperada, por lo que el cráneo era un recordatorio efectivo. A éste se recurría en ejercicios espirituales, oraciones e incluso en las donaciones caritativas a las ánimas del purgatorio que dejaron la tradición mexicana de las calaveritas de dulce.

#### 3.4.3. Reflexiones sobre el Cráneo Virreinal y su Relación con lo Contemporáneo

A continuación se desarrollan unas breves reflexiones relacionadas a lo contemporáneo para cerrar el tema del capítulo adecuadamente.

En la actualidad son muy comunes las representaciones de cráneos al igual que durante el virreinato, en ambos casos el contexto determina su significado. Por ejemplo cuando se encuentra en etiquetas de productos y señalamientos actuales indica peligro, de la misma forma en que en tiempos virreinales su presencia en una bandera anunciaba el peligro de los piratas que atacaban los puertos y galeones novohispanos.

Cómo ya se mostró en el capítulo, la principal finalidad del cráneo durante el virreinato fue crear reflexión respecto a la muerte. En la actualidad tiene significados diversos, que fuera de llevar a reflexionar sobre la fugacidad de la vida se convierte en personajes de caricatura, objeto decorativo, seña de identidad de grupos musicales y videojuegos entre otros.

En el periodo de tiempo entre el Virreinato y el México actual sucedió un proceso de transformación de dicho significado que puede tener muchos motivos, en especial lo que Westheim (1985) llama secularización de la danza macabra, donde la muerte se ha mecanizado a la manera de lo moderno y ha arrebatado vidas durante las revoluciones del siglo XX. El autor describe ejemplos de dichas representaciones en Europa, mientras que en México destacan Manuel Manilla y José Guadalupe Posada que crean sus imágenes para desahogarse, al hablar de política, corrupción y personajes efímeros.

El cráneo parlante gesticula y deforma sus partes para dar un discurso moralizante y burlarse del espectador. La Vanita del Virreinato, como la representada en la Alegoría de la Muerte en la Profesa, genera un mensaje moralizante sobre la intrascendencia de lo mundano y el peligro de una muerte repentina. La Catrina de Posada transforma a la Vanita en una sátira de las mujeres de clase económica alta de la época porfirista. Para Westheim (1985) es una crítica que no recurre a la indignación moral, cómo en el caso de Europa, sino a la ocurrencia ingeniosa.

La muerte representada en la película europea del *Séptimo Sello* de Ingmar Bergman es fría y calculadora, se mantiene la idea de la danza macabra, mientras que en México la película *Macario* de Roberto Gavaldón muestra una muerte más humana, que siente empatía por el protagonista, como lo comenta Westheim (1985) no es la demoniaca adversaria del hombre, sino el compadre con quien nos permitimos gastar una broma.



Figura 40. Anónimo. *San Francisco de Borja*, Siglo XVIII. Óleo sobre Madera. Pinacoteca de la Profesa.



Figura 41. Juan Correa, *San Francisco de Asís*, Finales del Siglo XVII. Óleo sobre Tela. Pinacoteca de la Profesa.



Figura 42. Cristóbal de Villalpando, *Santa Teresa*, Siglo XVII, Óleo sobre Tela. Pinacoteca de la Profesa.

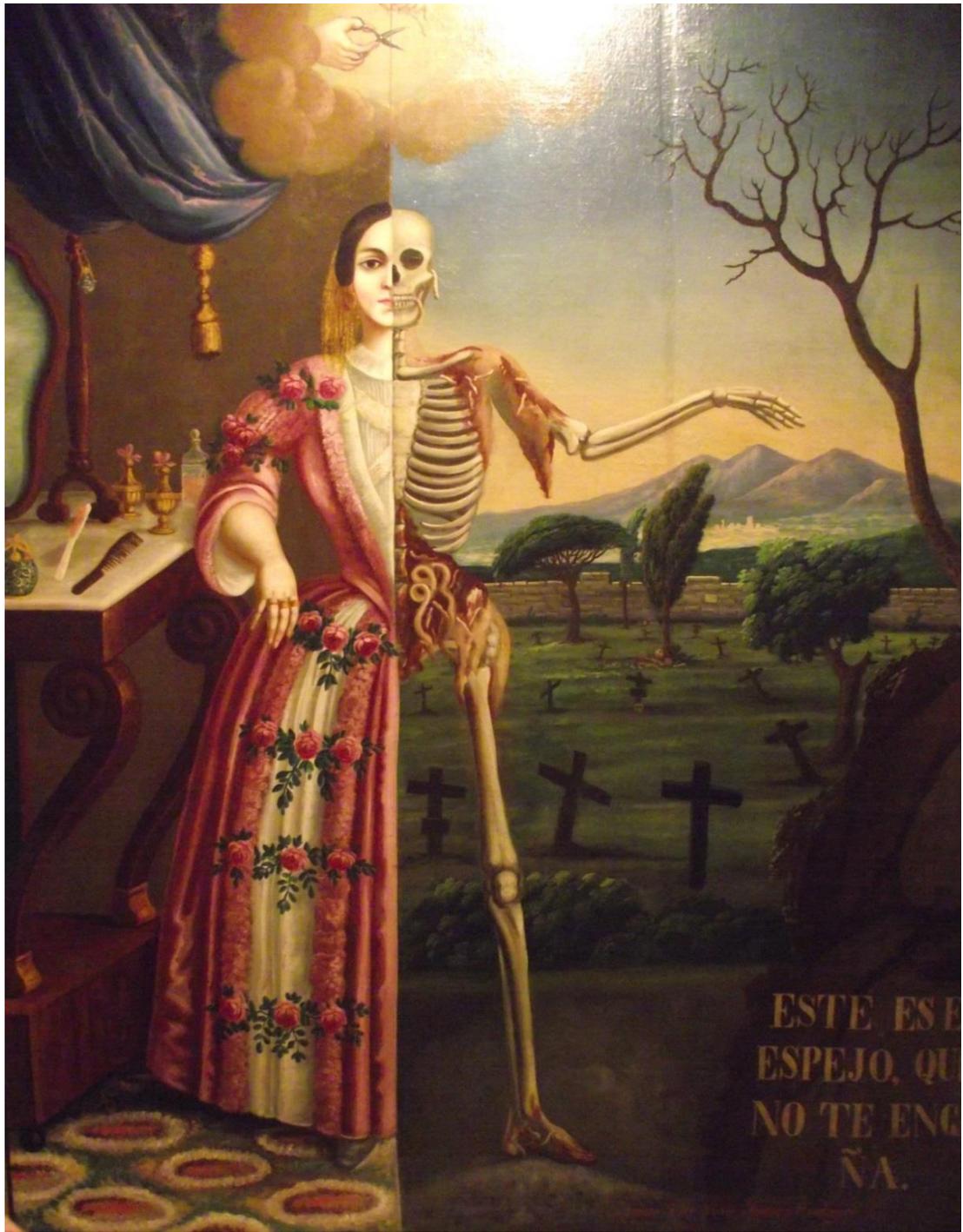


Figura 43. Tomás Mondragón. *Alegoría de la Muerte*, 1856. Óleo sobre Tela. Pinacoteca de la Profesa.



Figura 44. Anónimo. *Cadáver putrefacto*, Siglo XVIII. Óleo sobre Tela. Pinacoteca de la Profesa.



Figura 45. Anónimo, *Gloria de la Compañía de Jesús*, Siglo XVIII, Óleo sobre Tela, Pinacoteca de la Profesa.

## 3.5. Mapa de Interpretación de Cráneos

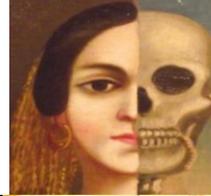
Personaje	Cráneo	Caracterización del personaje y escenario	Función del cráneo y del personaje
Santo Noble	 Sin mandíbula, color blanco, corona imperial. Posición de tres cuartos.	Hábito de la orden, en especial jesuita (sotana negra). Físico sensual. Levanta el cráneo con su mano izquierda. Contempla rompimiento de gloria. Objetos relacionados: velas, ataúd, crucifijo. Escenario: Interior con rompimiento de gloria.	Desengaño y humildad. Cráneo está coronado por ser iconografía de un santo de origen noble, pero en el piso hay otra corona que simboliza su humildad al rechazar riquezas y puestos altos.
Santo Asceta	 Sin mandíbula, en tonos tierra, Color de los pobres, las órdenes religiosas de votos de máxima pobreza lo eligieron (Heller 2008). Posición de tres cuartos.	Hábito de la orden, en especial franciscano (sayal café- pobreza, humildad). Físico cadavérico. Sostiene el cráneo abajo con su mano izquierda. Contempla rompimiento de gloria. Objetos relacionados: Agnus dei (cordero), crucifijo. Escenario: variable, puede ser el interior de una cueva.	Pobreza y humildad para alcanzar la salvación. Los miembros de casas reales en recepciones oficiales nunca se visten de marrón por ser un color vulgar para ellos (Heller 2008).
Santo escritor	 Sin mandíbula, color café u ocre, sobre libro. Posición de tres cuartos.	Hábito de la orden variable. Físico variable. Sentado en escritorio con pluma en su mano derecha, la izquierda está cerca del cráneo. Contempla rompimiento de gloria. Objetos relacionados: Libros, pluma, tintero, escritorio. Escenario: Interior con rompimiento de gloria.	Muerte o imagen (cráneo), Conocimiento (libro)- poder de la muerte y a la inanidad de la vida (Sebastián 1989), éxtasis (luz del rostro). Reflexión y gozo en la muerte.
Vanita	 Con mandíbula, semicarnada con gusanos, Color blanco, vista de frente.	Mujer bella con traje de clases sociales altas a finales del Virreinato mexicano. Objetos relacionados: objetos de belleza como joyas, aretes de perlas, peines, espejo, frascos y perfumes; objetos efímeros como flores, pompas de jabón. Escenario: Interior con muebles de lujo en contraste con cementerio. Rompimiento de gloria con manos que cortan el hilo de la vida.	Cráneo parlante que da un sermón sobre el desengaño dirigido a clases sociales altas. Espejo del alma. Triunfo de la muerte sobre la Vanidad.
Cráneo parlante individual	 Con mandíbula, descarnado, color variable, visto de frente. Deformado para dar un gesto de burla e incluso dar impresión de tener orejas.	Cráneo parlante Objetos relacionados: velas (lo efímero de la vida), libro (conocimiento).	Cráneo parlante que da un sermón sobre el desengaño. Espejo del alma.
Esqueleto	 Descarnado, con mandíbula, cuerpo completo.	Como la muerte cuando lleva guadaña, reloj de arena o arco y flecha. Como restos mortales cuando está acostado, en ataúd o petate.	Desengaño. Espejo del alma.
Cadáver	 Facciones craneales evidentes, carnado (en descomposición y con gusanos), con mandíbula.	Como cadáver anónimo. Como los restos de la esposa del emperador Carlos V cuando lleva corona imperial y se encuentra en un ataúd. El marrón es el color de descompuesto y desagradable, tanto real como simbólicamente (Heller 2008).	Desengaño. Espejo del alma. Cuerpo corrompido.

Tabla 7. Mapa de Interpretación de Cráneos

## CAPÍTULO 4

### EL LECHO COMO ESCENARIO DE LA MUERTE VIRREINAL MEXICANA

#### 4.1. Antecedentes Lecho

El presente capítulo está dedicado a la más importante escena relacionada con la muerte, el lecho. La imagen de un personaje acostado en diferentes contextos se puede comparar con muchos momentos de la muerte, ya que puede estar en proceso de morir o ser un cadáver. La historia del arte nos ha mostrado innumerables ejemplos con este motivo artístico, desde los sarcófagos egipcios que trataban de inmortalizar la imagen del faraón, la conmovedora representación de la Piedad, la prerrafaelita muerte de Ofelia hasta otras obras contemporáneas. Por éste y otros motivos, las representaciones de personajes acostados tanto muertos como moribundos en lechos se desarrolla en éste capítulo como una elección de escenas relacionadas a la muerte.

La representación de un personaje acostado genera mucho impacto, se puede interpretar como una persona en un lugar de descanso temporal o eterno. Hay diferentes actitudes formales y de fondo en las representaciones, se revisarán algunos antecedentes importantes, pero se le dará mayor importancia a las desarrolladas en el barroco o que influenciaron a dicho estilo, ya que fue el periodo de tiempo en el que se realizaron las obras de Profesa.

El antecedente para las representaciones de personajes recostados en el arte virreinal mexicano son los Donceles en España, éstos son esculturas labradas con la

forma del difunto que cubren el sepulcro en las iglesias. Para José Moreno (1990), quien desarrolla el tema de la muerte en México y en España, destaca el *Doncel de Sigüenza* del siglo XV dedicado a Don Martín Vázquez de Arce en la Catedral de Sigüenza, España (figura 46). Se representa a dicho joven muerto como consecuencia de la batalla contra los moros en 1486.



Figura 46. *Doncel de Sigüenza*. Siglo XV. Catedral de Sigüenza, España.

Destaca por aparecer representado no muerto sino en meditación y leyendo un libro que sostiene apaciblemente. Moreno (1990) afirma que es la primera estatua europea que adopta esta posición como joven, guerrero e intelectual en un sepulcro. A pesar de haber muerto en batalla, no se ve esa actitud violenta. El tema de la muerte es secundario y aparece con su pajecito afligido a sus pies y acompañado por su fiel perro, es una muerte suavizada donde se medita en la belleza de una vida joven llena de sueños, a diferencia del resto de los sepulcros góticos que acentuaban lo desagradable y repulsivo de la muerte (Moreno 1990). Ésta obra es un ejemplo del tema de la muerte

más intelectual, a diferencia de otras obras donde se resalta el sentido patético dirigido a los iletrados, como lo es el cadáver putrefacto visto en la categoría anterior y del que se seguirá desarrollando.

La colección de la Profesa muestra ejemplos relacionados con los lechos y las escenografías relacionadas a la cosmovisión cristiana, que son el cielo, infierno y purgatorio. La muestra elegida es la siguiente:

Imagen de la Obra	Datos	Imagen de la Obra	Datos
	Letra A Juan Correa, El tránsito de la Virgen, 170 x 140 cm (aprox.), Óleo sobre tela, Finales siglo XVII.		Letra E Anónimo, Detalle Boca del Infierno, Óleo sobre tela, Siglo XVIII.
	Letra B Andrés López, La muerte de San José, 120 x 60 cm (aprox.), Óleo sobre tela, 1803.		Letra F Miguel Cabrera, Conversión de San Francisco de Borja, 230 x 115 cm (aprox.), Óleo sobre tela, Siglo XVIII.
	Letra C Antonio de Torres, Detalle Muerte de San Felipe Neri, Óleo sobre tela, 300 x 210 cm, Principios siglo XVIII.		Letra G Anónimo, Cadáver putrefacto, Óleo sobre tela, Siglo XVIII.



Tabla 8. Tabla Tipologías de Lecho

#### 4.2. Interpretación Lechos

El lecho tuvo una connotación simbólica como el lugar del reposo, del amor, de la enfermedad y de la muerte. Fue en la época del barroco similar a un altar donde se inmolaba la vida del moribundo, al igual que en las pinturas de los santos, la cama forma parte de un escenario de un milagro (Cruz 1998). No únicamente está relacionado a la muerte, también con escenas muy importantes como la vida de los santos, como la conversión de San Ignacio de Loyola, donde se representa al santo durante su recuperación después de ser herido y capturado en la batalla de Pamplona frente a los franceses, durante esos momentos la cercanía con la muerte es consolado por la Virgen con el Niño para transformar su vida y convertirse en el fundador de los jesuitas. De esta manera se puede interpretar la cercanía con el piso con la humildad, como se mencionó en el capítulo de cráneos.

El lecho es un lugar de tránsito, no únicamente de la vida a la muerte, pero también de una vida mundana a una misionera, como la conversión de San Ignacio de Loyola anteriormente mencionada. Un lugar para contemplar y entrar en contacto con lo divino.

### 4.3. Tipologías de Lecho

Al igual que en la categoría de los cráneos, también en la categoría desarrollada en este capítulo las obras encontramos los elementos flamencos que fueron muy bien recibidos en el virreinato. El mistericismo crea un halo de misterio, crea una idealización en los personajes, suaviza la crudeza de ver un moribundo o cadáver en el lecho cuando la escena tiene un grado importante de etericismo, pero sucede lo contrario cuando es corpórea, como en la muerte para el desengaño.

Cómo se comentó anteriormente, la buena muerte mostrada en el *Ars moriendi* constituyó el ideal para el cristiano. En especial la idea de la buena y la mala muerte son los principales tipos. En la colección de la Profesa predomina la muerte de los santos sobre la de personas comunes, esto es debido a que la iglesia estaba preocupada por mostrar a los ojos de los fieles las virtudes del patrono de su devoción, pero también su forma de morir. Ésta forma de morir es muy variada, pero para que sea buena debe ser en paz con Dios, con los hombres y consigo mismo, ya que fue precedida por una vida buena (Cruz 1998).

Es importante señalar que los cambios de sensibilidades históricas hacia la muerte muestran la existencia de tipologías más complejas que una buena y una mala muerte, éstas son las que se han descubierto: la muerte ideal, la muerte bella, la muerte en éxtasis y la muerte para el desengaño. La mayor parte de la muestra estudiada en la Profesa corresponde a la tipología del desengaño y la del éxtasis, esto se debe a que ambos fenómenos son característicos de la Contrarreforma. A continuación se desarrollan las tipologías.

#### 4.3.1. Tipología de la Muerte Ideal

##### *a) Antecedentes*

La pintura de la *Muerte de San José* de la Pinacoteca de la Profesa muestra la tipología de la muerte ideal. Representa a San José, santo muy apreciado desde las piezas teatrales de la Edad Media (Sebastián 1990).

Algunos santos posteriores, en especial Santa Teresa estimularon su devoción, ella le dedicó la mayoría de sus conventos y recomendó que el santo apareciera a la puerta de la iglesia del convento. Más adelante fue nombrado patrono de la Nueva España, por lo que en muchos los conventos del siglo XVII mexicanos hay una de las dos puertas dedicada a San José (Sebastián 1990).

Respecto a la iconografía del santo, en siglo XVI los teóricos cuestionaron si era correcto presentarlo anciano con los rasgos de la tradición medieval. Para el teólogo Canisio era conveniente presentarlo anciano porque en tal forma la imaginaba el pueblo, por el otro lado el jesuita español Pedro Morales afirmaba que: “ahora se lo representa joven, sobre todo en Italia y en España”. Ésta representación en tiempos de la Contrarreforma es una consecuencia del libro escrito por el dominico Isolanus, que planteó el tema de la edad de Jesús al morir su padre adoptivo, aunque otros llegaron a pensar que San José pudo haber asistido a la Pasión. Los autores hacen énfasis sobre su belleza, sólo comparable a la de Jesucristo, según comenta el padre carmelita descalzo Gracián de la Madre de Dios (Sebastián 1990).

### ***b) Interpretación***

*La muerte de San José* de la Pinacoteca de la Profesa seguramente tuvo como modelo el grabado europeo de Ludovico Mattioli (1662-1747). Aunque Andrés López, autor de la versión de la Profesa, hace algunos cambios iconográficos al añadir personajes como Dios Padre, ángeles y querubines, el espíritu santo y otros elementos (Figura 47).

El autor de la Profesa también opta por representar al santo joven y no a la manera tradicional, pero es más preciso con el evangelio apócrifo al situar a la Virgen a los pies de San José y no cerca de la cabecera como en el grabado, pues en el evangelio apócrifo se narra “Yo, mis queridos, me puse a su cabecera y mi madre a sus pies; yo sujeté sus manos y sus pies durante largo rato y él me miraba suplicándome que no le abandonásemos en manos de sus enemigos” (Sebastián 1990).

Para Santiago Sebastián (1990), la muerte de San José no es un mero recuerdo de un hecho histórico ya que muchas cofradías y fieles tenían al santo como intercesor y lo consideraban como patrón de la buena muerte, ya que expiró entre la Virgen y Cristo, ambos personajes son fundamentales para lograr una muerte ideal, en especial la presencia de la Virgen María, que generalmente representa a la Iglesia. Al estar a los pies del moribundo podría representar la entrada a una buena muerte.

En la narración del evangelio apócrifo se nos muestra que San José sabe que va morir y por eso pide que no se le abandone, la representación de su muerte sigue maneras tradicionales. Philippe Ariès (2000) describe la “muerte domesticada” como la manera de morir tradicional desde las narraciones medievales, donde ellos son advertidos sobre su muerte, “Sabed -dice Gauvain-, que no viviré ni dos días”.



Figura 47. Comparación de Andrés López, *Muerte de San José*, 1803, Óleo sobre Tela, Pinacoteca de la Profesa (izq.), con Ludovico Mattioli, *Muerte de San José*, Siglo XVII, Grabado (Obtenido en <http://colonialart.org>).

Ariès añade que la advertencia venía dada por signos naturales o convicción íntima, incluso en un mundo impregnado de lo maravilloso como en *Las novelas de la Mesa Redonda*, la muerte es simple, el moribundo hace gestos rituales dictados por las antiguas costumbres, como estar echado con la cabeza orientada hacia oriente, hacia Jerusalén, como Lancelot cuando cree que va a morir (Ariès 2000).

En 1622 el papa Gregorio XV canonizó a San Felipe Neri y dio impuso a los primeros santos de la Reforma católica: Santa Teresa de Ávila, San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, además de otros “locales” como Santa Rosa de Lima en Perú y

San Felipe de Jesús en la Nueva España (Sigaut 2002). En la pintura fue necesario por lo tanto adaptar a los santos de aquella época con modelos de mayor tradición, en el caso de San Felipe Neri, éste se podría basar en la tipología de la muerte ideal de San José.

La representación de la muerte de San Felipe Neri toma el ideal de la de San José en un contexto temporal más cercano a la realidad novohispana y al pensamiento sobre el éxtasis. Se cuenta que durante una experiencia mística, un globo de fuego entró por la boca de San Felipe Neri y se transformó en un tumor en su pecho, por lo que en muchas pinturas aparece la inscripción en latín “estoy herido por la caridad” (Sigaut 2002).



Figura 48. Detalle superior de Antonio de Torres, *Muerte de San Felipe Neri*, Siglo XVIII, Óleo sobre Tela. Pinacoteca de la Profesa.

La pintura de *la muerte San Felipe Neri* en la Profesa (figura 48) forma parte de una serie de tres pinturas de gran formato, siendo ésta la segunda. Su importancia es que retoma la iconografía de la muerte de San José unida al sentimiento del éxtasis de la época. Si se compara con la versión de la *muerte de San José* en la Profesa, la pose de ambos santos es muy parecida, ambos están recostados e incluso con los mismos

colores, verde y blanco, que litúrgicamente son la esperanza y la pureza. Pero el rostro de San Felipe Neri muestra un trance místico muy profundo que irradia luz, éste aspecto del éxtasis unido a una pose similar a la de San José se adaptó a las necesidades didácticas de mostrar una muerte ideal unida con el sentimiento del éxtasis.

Mientras en la Nueva España se representaba la muerte de San José de la manera anteriormente descrita, en España destacaron obras barrocas con la misma temática como la versión de Jerónimo Jacinto Espinosa (figura 49). En ésta se muestra una visión muy distinta de la versión novohispana.



Figura 49. *Muerte de San José*, Jerónimo Jacinto Espinosa, Siglo XVII.

Lo que primero llama la atención es la menor cantidad de personajes y una composición con menos elementos, pero al ser una composición abierta, hace que el

espectador sienta que es parte de la escena, un recurso muy barroco. Otro aspecto interesante es la representación de San José viejo, al que el público europeo está acostumbrado y que los puede conmover más.

La Virgen aparece alineada con Cristo, a diferencia de la versión de la Profesa, esto se podría explicar por el simbolismo de la Virgen como la Iglesia y su importancia en tiempos Contrarreformistas. Los personajes son de gran naturalismo, a diferencia de la versión de la Profesa donde la escena se convierte en un lejano misterio. La disposición de los personajes en ésta última muestra al santo joven en la cama, con la Virgen arrodillada a los pies y Cristo lo consuela, la escena se reduce a una obscuridad ya que es un ideal y no una realidad tangible como la versión de Espinosa.

Una obra que sin duda alguna podría tener relación con la norma de ésta tipología es *el entierro del conde de Orgaz* pintado por el Greco, que aunque no es una obra virreinal, su sensibilidad puede asociarse a lo sucedido en la Nueva España debido a que también está marcada por el Concilio de Trento y que la pintura del Greco es eminentemente espiritual. Al igual que la muerte de San José, el cuerpo del conde de Orgaz está rodeado por personajes santos, San Esteban y San Agustín, quienes por un milagro aparecieron. Por esto, es una muerte ideal, pero no es bella ya que el conde, a pesar de estar incorrupto, tiene una tez grisácea, es corpóreo en la Tierra. Pero su alma se vuelve etérea y será recibida en el Cielo.



Figura 50. El Greco, Detalle *Entierro del Conde de Orgaz*, 1587, Óleo sobre Lienzo, Iglesia de Santo Tomé, Toledo, España.

La muerte ideal tiene como principal tema la muerte de San José, el moribundo está rodeado por la Virgen representado a la Iglesia y a Cristo y su tradición se remonta a la muerte domesticada, descrita por Ariès (2000), con la dignidad de un caballero medieval que sabe que va a morir y sigue una tradición. De esta manera el novohispano imaginaba el ideal de su muerte como San José, San Felipe Neri e incluso a la manera del Conde de Orgaz, donde está acompañado por sus seres queridos, a quienes deja en el plano terrenal en un ambiente oscuro y corpóreo, pero que será recibido en el Cielo etéreo por sus buenos actos.

#### 4.3.2. Tipología de la Muerte en Éxtasis o Heroica

##### *a) Antecedentes*

El éxtasis la gran novedad en el arte del Barroco, la literatura religiosa lo llama invasión mística. Para Mâle (1985) el arte del siglo XVII difiere del anterior por una fiebre interior que describe como pasión, fervor ardiente, deseo extraviado de Dios, que

incluso llega a la aniquilación, y que sustituye a la adorable serenidad de pintores anteriores como Fray Angélico.

El éxtasis es una de las características espirituales del arte de Contrarreforma, una pasión y un deseo de Dios hasta el aniquilamiento. Los santos en contemplación bajo una gran escenografía producen en el espectador la sensación de misterio que conlleva el contacto con la divinidad (Sebastián 1989).

Santiago Sebastián (1989) comenta que es necesario tomar en cuenta el pensamiento espiritual para el estudio de la iconografía de las artes plásticas de la Contrarreforma, ya que ambas estuvieron ligadas. Misticismo para Attwater “es el conocimiento experimental de la presencia divina, en que el alma tiene, como una gran realidad, un sentimiento de contacto con Dios. Es lo mismo que contemplación pasiva. Hay que aceptarlo como genuino, pues dan testimonio de él todos los místicos de Oriente y Occidente, en cuyas vidas se ha mostrado maravillosamente fecundo de bienes”. El fenómeno como tal es un progreso espiritual, y hay que verlo con sentido ascendente, no exento de retrocesos o desniveles entre las etapas pasivas-purgativas y las más altas o iluminativas, hasta alcanzar el contacto con Dios (Sebastián 1989). Ese misticismo o contemplación son una parte de la identidad del catolicismo y han marcado las imágenes desde entonces.

### ***b) Interpretación***

Umberto Eco (2007) comenta que la santidad en el cristianismo es la imitación de Cristo, por lo que será el sufrimiento de quién da la vida para testimoniar su fe. Esto fue lo que realizó San Francisco Javier con su muerte, donde su sufrimiento se une al gozo en el contacto con Dios. La muerte de un mártir no sucede en una cama a

diferencia del tránsito de la Virgen y la muerte de San José, que además suceden en compañía de sus seres queridos. La muerte de San Francisco Javier por lo tanto recoge la tradición de las representaciones heroicas de los mártires sumado al éxtasis.



Figura 51. Comparación de Anónimo, *Muerte de San Francisco Javier*, Siglo XVII, Óleo sobre Tela, Pinacoteca de la Profesa (izq.) y Grabado de François de Poilly, Siglo XVII (der.) (Obtenido en <http://colonialart.org>)

La pintura de *la muerte de San Francisco Javier* en la Profesa probablemente se basó en el modelo del grabado europeo de François de Poilly (Figura 51). Lo más relevante del grabado es que constituyó un modelo tanto para los artistas europeos como para los mexicanos quienes lo adaptaron a sus necesidades y contextos particulares.

A la versión de la Profesa se le añadió una figura caracterizado con kimono asiático (posible donante), un bolso y sombrero de peregrino, un rompimiento de gloria que muestra ángeles músicos festejando la muerte de un nuevo santo y la cama de

pedras es sustituida por una de ramas y un techo de paja. Su colorido que incluye tonos brillantes sumado a al tratamiento del paisaje recuerda lo flamenco.



Figura 52. Detalle que Muestra a Personaje Oriental en *la Muerte de San Francisco Javier* en la Pinacoteca de la Profesa.

La presencia del posible donante marca una gran distancia con las versiones europeas, pues se convierte en un testigo de la muerte de San Francisco Javier y a pesar de estar llorando no muestra tristeza sino gratitud. Se puede considerar que es importante la presencia de un personaje asiático convertido al catolicismo, ya que muestra la intención universalista de los jesuitas de ampliar el campo del apostolado a las dimensiones del mundo (Giard 2001). Por lo que ésta pintura además de ser devocional también es un testimonio de la labor jesuita en un tono festivo, que además exaltan los ángeles músicos.

La obra del español Juan Niño de Guevara en la Catedral de Málaga también se basa en el grabado de Poilly (Figura 53). Aunque ésta versión y la de la Profesa y la del

autor español utilizan el mismo modelo, ésta última simplifica la escena hasta lo mínimo de elementos para identificar al santo, básicamente es un santo cadavérico con una expresión similar a los personajes del Greco que más que estar en éxtasis parece resignado a morir en un ambiente melancólico donde predominan los tonos grises y que resulta en un tenebrismo muy característico de la época.

Mientras que la versión de Niño de Guevara muestra la muy barroca muerte del santo como naturalista y cruda con un hombre sin ninguna idealización, la versión de la Profesa constituye un ejemplo del mistericismo desarrollado en el México Virreinal. Es un acontecimiento sobrenatural, donde seres etéreos celebran en el cielo la muerte de San Francisco Javier, sus guitarras anuncian la muerte de la misma manera que en las series devocionales de San Francisco de Asís se consuela el dolor de aquel santo con música.

Podría haber un paralelismo entre las representaciones de la muerte de San Francisco Javier y el tema de San Francisco de Asís confortado por ángeles músicos, pues éste segundo tema, cómo lo comenta Sigaut (2002), se popularizó desde fines del siglo XVI y tiene como origen un texto de San Buenaventura, donde el santo de Asís incorporándose de su lecho de enfermo, escucha la música de violín por un ángel, cuya melodía era tan suave que parecía que el alma se le iba a salir del cuerpo.



Figura 53. Comparación de la *Muerte de San Francisco Javier en la Profesa* (izq.) y *Versión del Mismo Tema* por Juan Niño de Guevara, Catedral de Málaga, España, Medios del Siglo XVII (der.)

El santo se muestra en éxtasis por la luz que emana de su rostro. A pesar de que la pintura de la Profesa y la de Niño de Guevara comparten el mismo modelo, el sentido de cada una es diferente. En la versión virreinal el colorido no muestra la realidad cruda con los colores melancólicos de la europea, sino un sentido festivo avalado por el rompimiento de gloria y los colores brillantes. Éste sentido tan característico de lo virreinal mexicano se puede entender mediante la terminología propuesta en ésta investigación, en especial el colorismo y el etericismo que explica ese éxtasis tan exuberante en la versión de la Profesa. En México se formó una nueva idea cristiana, los santos tienen otro sentido.

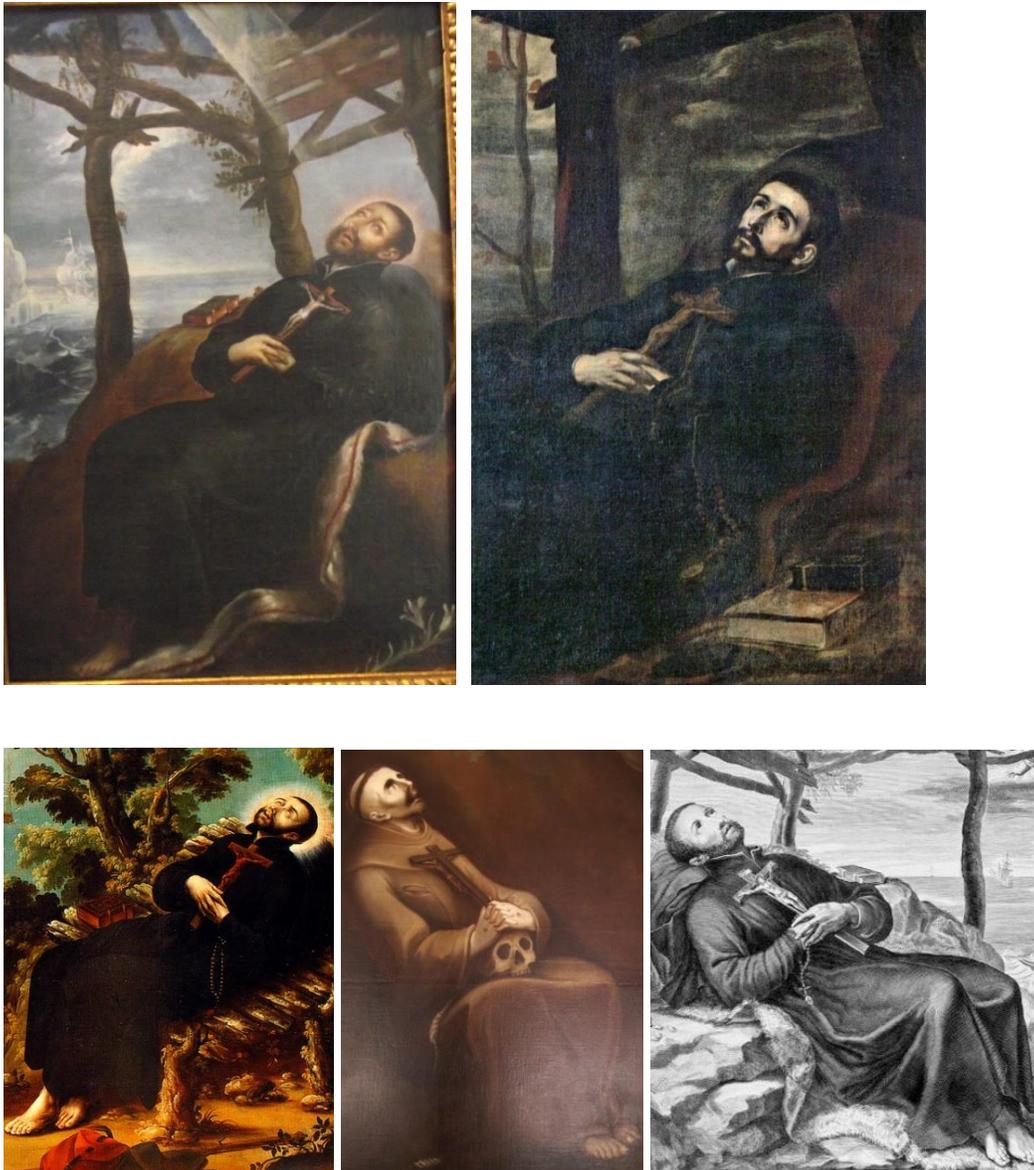


Figura 54. Comparación de la *Muerte de San Francisco Javier en la Profesa* (izq.), Detalle de *San Francisco de Asís consolado por ángeles* del Museo de Guadalupe, Zacatecas (centro) y Grabado de François de Poilly, Siglo XVII (der.), Anónimo, *La muerte de San Francisco Javier*, Siglo XVIII, Óleo sobre tela, MUNAL.

Dicho etericismo se puede comprobar al revisar otra versión mexicana de la muerte de San Francisco Javier en el MUNAL, ésta vuelve a respetar el grabado europeo y al igual que la versión Profesa, muestra un trance de éxtasis muy marcado por la luz producida por su rostro y acentuada por los ojos casi en blanco.

Se puede rastrear un posible modelo para el gesto de éxtasis del santo en la escultura helenística de *Laocoonte*, que fue descubierta en Roma en 1506 y que impresionó mucho a los artistas. En ésta obra, Laocoonte es atacado por serpientes, por lo que su rostro expresa dicho dolor, lo interesante es que su gesto es muy parecido al que realiza San Francisco Javier y San Francisco de Asís en las obras mencionadas anteriormente. Los artistas contrarreformistas encontraron la obra como un modelo útil para expresar con mayor facilidad el concepto de éxtasis, pero a la vez retomar los aspectos heroicos del personaje mitológico griego.



Figura 55. Comparación de rostros de la figura 53 con detalle de Hagesandro, Atenodoro y Polidoro de Rodas, *Laocoonte y sus hijos*, 175-150 a. C., Museo Pio Clementino, Vaticano.

Jorge Juanes (2010) comenta que aunque el momento místico de la religión es común en todas las tradiciones sagradas, la estrategia contrarreformista es reconducir a una “visibilidad”, por recuperar, en un sentido pedagógico-propagandístico, aquello

irreductible, indecible e invisible de los relatos místicos. Añade que es un dilema para los pintores, pues se trata de dar visibilidad o corporeidad pictórica al fenómeno.

Al comparar las obras mexicanas mencionadas con la versión de española es evidente que en éstas no hay el patetismo europeo anteriormente descrito, sino éxtasis acentuado, que lo hace más suave y etéreo mediante el color a través de tonos brillantes. Por lo que la muerte es suave en las versiones mexicanas, mientras que en la española es cruda.

El Barroco católico en Europa trataba de contrarrestar los pensamientos protestantes dirigiéndose a las emociones como miedo o el amor de la gente. Para esto ya no requerían a los santos idealizados del pasado, sino unos más carnales y cotidianos con los que se pudieran identificar. Por lo que los artistas europeos, como Niño de Guevara, bajaron a los santos de los idealistas cielos renacentistas y los corporeizaron. En México se volvieron a subir, se hicieron etéreos, hay un contrasentido al barroco. Por esto los elementos manieristas se mantienen para dulcificar, aunque hubieran pasado de moda en Europa. Incluso en la versión de la Profesa, se añade un rompimiento de gloria con ángeles músicos que celebran la muerte de un nuevo santo.

Ese éxtasis que en Europa trató de conmover a la población para que se mantuvieran católicos, en México se exageró a tal grado que los rostros parecen sobrenaturales, etéreos. A pesar de las diferencias en las maneras de representar la muerte de San Francisco Javier, las tres pinturas muestran al santo en soledad durante su muerte, su resignación y estoicismo lo hacen ver como un héroe que conmueve con diferentes matices.



Figura 56. Ingres. *La muerte de Leonardo da Vinci*. Óleo sobre Tela, 40 x 50 cm, 1818. Petit Palais, París.



Figura 57. François-Guillaume Ménageot, *La muerte de Leonardo da Vinci en los brazos de Francisco I.*, 1781. Óleo sobre Tela, 278 x 357 cm. Musée de l'Hôtel de Ville, Amboise.

Para entender éste contraste entre la muerte novohispana y la europea se pueden revisar dos pinturas europeas dedicadas a la muerte de Da Vinci, una versión de Ingres y otra de Ménageot (figuras 56 y 57).

Si la muerte en éxtasis es un ejemplo didáctico para los novohispanos, en Europa se buscaba la trascendencia, la muerte de personajes históricos es muy usual, en especial personajes mundanos que se muestran como las muertes de los santos. Ingres muestra el momento en que el artista renacentista acaba de morir y es sostenido por el rey Francisco I.

La muerte es trascendencia, el hombre del Renacimiento muere en los brazos del Rey de Francia, la cama funciona como un altar donde se inmola su vida, es conveniente para política, se muestran como cultura refinada. Morir en la cama es buena política.



Figura 58. Anónimo, *Las edades del Hombre*, Siglo XVIII, Óleo sobre Tela, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán.

La muerte en el lecho, como lo señala Ariès (2000), era un rito colectivo y apaciguador que solemnizaba el pasaje y reducía las diferencias entre los individuos. También para la gente común es el escenario donde se limitan los momentos más importantes de la vida. La pintura de *las Edades del hombre* del Museo Nacional del Virreinato muestra el nacimiento en la cuna y la muerte en la cama enmarcando los momentos más importantes para el católico: el bautismo y el matrimonio.

Se inicia la vida en la cuna al nacer y termina en la cama con la muerte, de la misma forma que durante la vida las personas se van alejando del suelo y se van acercando mientras envejecen, hay un sentido de humildad. La cama muestra una asociación de humildad, pues al estar postrado no hay orgullo, mientras más alto más lejos de la tierra. Cuando San Ignacio de Loyola está herido está en su cama, es confortado por una reina, la Virgen, de igual manera San Pablo cae del caballo en su conversión, hay sentido didáctico de morir humildemente. Los santos enseñan forma de vivir a través de su forma de morir.



Figura 59. Anónimo Mexicano. *Don Mariano Francisco de Cardona*. c. 1768. Óleo sobre Tela. 61.6 x 83.2 cm. San Antonio Museum of Art, Texas.

Es posible encontrar el modelo anterior tanto en lo formal como lo social en retratos funerarios de la época como el de Don Mariano Francisco de Cardona, que muestra a un niño en la pose mencionada con el hábito de los dominicos, lo que muestra la devoción particular de su familia, además de una corona de flores (Brown 2007).

A los ojos modernos puede parecer un retrato morboso o triste, pero conmemora un ritual de alegría y orgullo de la familia por el tránsito de su hijo, pues los infantes bautizados obtenían la entrada incondicional al cielo (Brown 2007).

#### 4.3.3. Tipología de la Muerte Bella Etérea

##### *a) Antecedentes*

Una muerte bella es etérea a diferencia de la muerte ideal, que tiende a ser más corpórea y sublime. Ésta tipología en opinión del investigador tiene un carácter de mayor gusto en el contexto virreinal mexicano que en el europeo. La buena muerte ha ocupado a artistas en ciclos devocionales, el ejemplo más importante ha sido el de la Virgen María (dormición de María), donde se le representa en su lecho de muerte, asistida por el mismo Jesús, recibiendo una palma de manos de un ángel (Revilla 2010).

Cruz Amenábar (1998) en su libro sobre la muerte en Chile virreinal comenta que durante el siglo XVII la muerte en la pintura debía ser todo buena. Pero añade que en el XVIII comenzó a buscarse la muerte bella preparando la sensibilidad romántica (Cruz 1998). Se podría entender lo romántico no como el estilo europeo, sino como un romance, una idealización en los virreinos iberoamericanos y especialmente en México con el etericismo que, como ya se ha explicado, suaviza todo.

El tema de la “Dormición” o “Tránsito” no aparece en los Evangelios y fue desarrollado en los apócrifos asuncionistas a partir del siglo II hasta alcanzar su máximo desarrollo en la Edad Media, incluso en el teatro (Sebastián, 1990). Los apócrifos asuncionistas no representan una posición herética, en su lugar son como la primera documentación escrita, donde a pesar de sus contradicciones aparece el núcleo del dogma católico: el cuerpo de María no se descompone en el sepulcro, sino que fue llevado a los cielos (Fiores y Meo 1988 o 2001?).

### ***b) Interpretación***

En el morir hay un sentido de sueño, de descanso, y en el imaginario occidental el que muere está en un sueño, incluso la palabra cementerio viene del griego que significa dormitorio. Las manos de la Virgen aparecen cruzadas sobre su pecho (figura 60), ésta es la actitud de las estatuas yacentes desde el siglo XII, Ariès (2000) describe que en el cristianismo primitivo, el muerto era representado con los brazos extendidos en actitud orante. Más adelante el arzobispo Turpin esperaba la muerte echado “sobre su pecho, en el justo centro, cruzó sus blancas manos, tan bellas”. Añade que esta actitud ritual proviene de liturgistas del siglo XIII, donde el moribundo “debe estar echado de espaldas para que su rostro mire siempre al cielo” (Ariès 2000).

Lo anterior sirve para contrastar la muerte ideal de San José, donde éste aparece como moribundo recostado y despierto, mientras que en la escena dedicada a la Virgen, ésta parece dormir con un aspecto etéreo. Esto se puede ilustrar comparando la pintura de la Virgen con la pintura de la muerte de San Francisco de Asís (figura 61), donde éste tiene una pose muy parecida pero denota lo corpóreo a diferencia de lo etéreo de la

Virgen. Esto podría ser un síntoma de la actitud histórica respecto a diversas maneras de morir en la época virreinal.



Figura 60. Juan Correa, *El tránsito de la Virgen*, Finales del Siglo XVII, Óleo sobre Tela, Pinacoteca de la Profesa.

A pesar de tener ambas obras los brazos cruzados y una pose muy similar, es evidente la intención de mostrar a la Virgen María acostada con aspecto sereno y tranquilo, parece tener un sueño plácido. San Francisco de Asís tiene un aspecto que

refleja su vida ascética con un cuerpo en rigor y un rostro que expresa el dolor de morir. Ambos se convierten en dos tipos de modelos para el habitante novohispano, la Virgen María etérea como un ideal donde el cuerpo es tan importante como el alma y por lo tanto debe ser bello; y a San Francisco de Asís corpóreo y sublime, donde el cuerpo sufre dolor, pero será recompensado.



Figura 61. Comparación de Detalle de Juan Correa, *Tránsito de la Virgen*, Pinacoteca de la Profesa (izq.) con Anónimo, *Muerte y Tránsito de San Francisco*, Siglo XVIII, Museo de Guadalupe, Zacatecas.

Hay un sentido del sueño, el bien dormir, pues antiguamente se utilizaba el término necrópolis (ciudad de los muertos) para designar el lugar de enterramiento. Con el Cristianismo se sustituyó por cementerio, que significa dormitorio, el paso a otra vida, por lo que se prefirió la inhumación sobre la incineración por respeto al cuerpo que resucitará (Sayés 2006). El sueño (literatura de la época) era relacionado con la muerte bella, el cuerpo debía parecer que estaba dormido (incorrupto) para mostrar la santidad

del personaje, por esto cuando se exhuma un cadáver incorrupto el catolicismo lo ve como signo de santidad.

En la obras de la Profesa ésta muerte bella ya aparece a finales del siglo XVII en *el Tránsito de la Virgen* de Juan Correa. La Virgen es representada de una manera muy dulce y de manera bella, da la impresión de estar dormida.

La historia cuenta que San Juan fue elegido por Jesús para cuidar a la Virgen, a la que acompañó por varios años después de la Ascensión, y estando próximo su tránsito, al ángel Gabriel le dijo: “María, levántate y toma esta palma que me he dado el que plantó el paraíso, entrégasela a los apóstoles para que la lleven entre himnos ante ti, pues dentro de unos días vas a abandonar tu cuerpo. Sábetelo que voy a enviar a todos los apóstoles a tu lado”. Y como ya habían muerto Andrés, Felipe, Lucas, Simón y Tadeo, estos fueron despertados por el espíritu santo, mientras que otros como Pablo y Tomás, que estaban evangelizando lejos, fueron trasladados por los ángeles. La virgen temía que su cuerpo fuera destruido por los enemigos, cuando San Juan la reconfortó diciendo: “tu santo y precioso cuerpo no ha de ver la corrupción”. Todos quedaron en su compañía, pues ella les pidió: “Vigilad y orad conmigo para que cuando venga el Señor a hacerse cargo de mi alma os encuentre en vela”. Y el domingo llegó Cristo con sus ángeles para hacerse cargo del alma de su Madre; durante media hora sobrevino un gran resplandor y suave perfume y nadie fue capaz de incorporarse (Sebastián, 1990).

La versión del *tránsito de la Virgen* en la Profesa (figura 60) realizada por Juan Correa se puede comparar con la realizada por el español Jerónimo Jacinto de Espinosa (figura 62). Llama la atención en ambas versiones, que la Virgen está rodeada de muchos personajes, Ariès (2000) sostiene que la muerte constituye una ceremonia pública y organizada, donde la gente entraba libremente e incluso los médicos de finales

del siglo XVIII se quejaban del exceso de personas en las habitaciones de los agonizantes, incluidos los niños a quienes no se les ocultaba.



Figura 62. *Muerte de la Virgen*, Jerónimo Jacinto de Espinosa, Siglo XVII.

Dicho autor también comenta que la representación tradicional del moribundo en su lecho era un rito apaciguador que solemnizaba el pasaje y reducía las diferencias entre las personas, por esto dicha muerte no causaba inquietud.

Los personajes en la pintura del Tránsito de la Virgen por Correa se representan con suavidad, no hay preocupación o apego a la anatomía. Por lo que es más narrativo que naturalista en lo novohispano, en Europa por el otro lado hay apego estricto a lo natural (anatomía, luces, sombras, pliegues, etc), trata de ser muy dura.

Es importante señalar los públicos a los que se dirige cada obra, por un lado la obra europea se destinó personas con una larga tradición cristiana de cuestionamientos como los realizados durante las cruzadas y mucho después por luteranos, por esto la versión de Espinosa es cruda, no hay belleza en esa Virgen, que incluso recuerda la versión de Caravaggio, famosa por el rechazo debido a “que no era más que una mujer muerta y ya hinchada” no podía despertar ningún sentimiento de piedad (Mâle 1985). Esto nos muestra el nivel de crítica de muchos artistas al que se llegó en la Europa barroca.

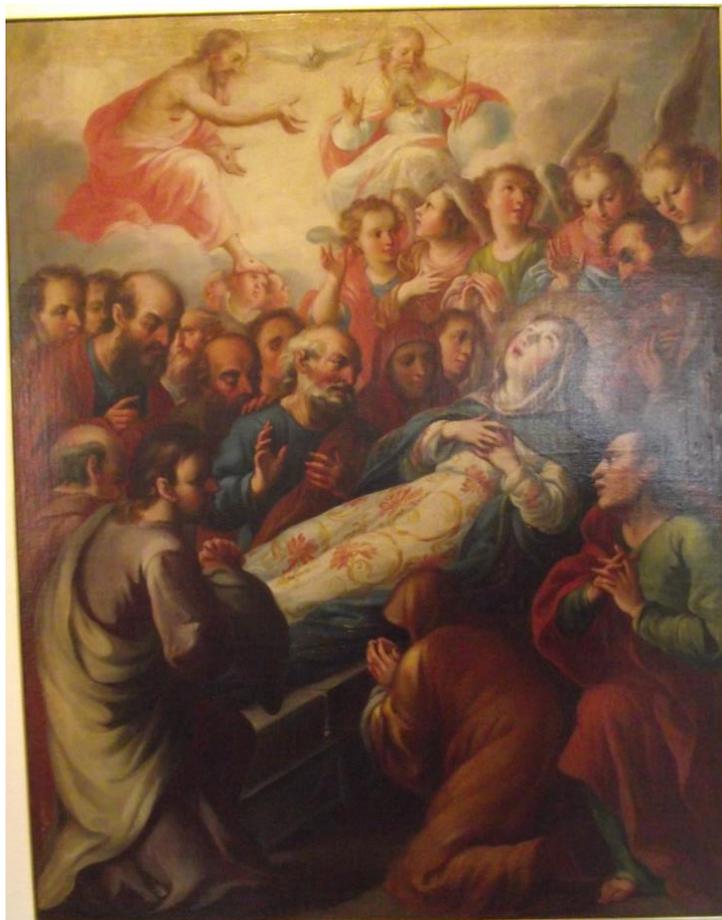


Figura 63. *Dormición de la Virgen*. Cristóbal de Villalpando. Finales del Siglo XVII. Museo de Guadalupe, Zacatecas.

Por el otro lado, México no desarrolló una crítica a la iglesia, ya que el cristianismo era nuevo en el continente, por lo que la figura de la Virgen, que representa a la institución de la Iglesia en la pintura, es vista con mayor devoción y con un romance logrado por el estilo etericista que suaviza su figura y la muestra como una reina bella incluso en la muerte. La iglesia, desde Europa defiende la figura de la Virgen ante los protestantes que atacaban con tanta violencia el culto mariano, por lo que el cartujo conocido como Surius, el franciscano Juan de Cartagena y el jesuita Ribadeneira, referían aún la muerte y la Asunción de la Virgen como lo hacía la Leyenda Dorada, sus libros, mantenían la tradición dentro de la imaginación católica (Mâle 1985).

Se representa joven ya que muchos tratados de pintura de la época especifican que de esa forma de debe realizar, entre ellos el realizado en 1649 por Francisco Pacheco, maestro y suegro del famoso pintor Velázquez, donde se pide representarla: “en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña...nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro”. Von Wobeser (2011) comenta que la Virgen junto con la Santísima Trinidad representa la esencia de lo bello. Los artistas mexicanos, aunque variaron el tipo físico, todos tendieron a pintar algunas de las Vírgenes más bellas de la época, en especial Correa y su contemporáneo Cristóbal de Villalpando, del que se conserva otro tránsito de la Virgen en la Pinacoteca de Guadalupe, Zacatecas (figura 63).

En ésta obra, de mayor calidad técnica que la de su colega Juan Correa en la Profesa, Villalpando muestra contantes del mismo tema en el arte virreinal mexicano, como lo es la belleza de la Virgen, la presencia de los apóstoles, el cromatismo, entre otros, pero en el caso de ésta se complementa la iconografía con un rompimiento de gloria que incluye la trinidad, además hay un mayor acercamiento a los modelos

rubencinos que tanto impactaron a los artistas mexicanos de esa época. Otro aspecto importante es que la Virgen no tiene el aspecto de dormir sino que muestra un éxtasis de amor por el rostro iluminado y es el único personaje terrenal capaz de ver el rompimiento de gloria con la trinidad en la parte superior de la pintura.

De la pintura de Villalpando también llama la atención la composición del lecho que aparece en diagonal y no horizontal como la versión de Correa en la Profesa, esto da mayor movimiento ascensional a la escena. Esta composición recuerda la pintura de la Exposición del cuerpo de San Buenaventura de 1629 del español Zurbarán, incluso muchos personajes asumen las mismas poses que en la pintura de Villalpando, aunque todos son terrenales, no hay ningún rompimiento de gloria.



Figura 64. Comparación de la *Dormición de la Virgen* de Villalpando (izq.) con la *Exposición del cuerpo de San Buenaventura* de Zurbarán (der).

Aunque su estilo sigue el tenebrismo y llega a ser muy naturalista, para Little (2004) dicha pintura muestra la característica barroca del Sectarismo al hacer hincapié en el papel central de la Iglesia en las enseñanzas y prácticas de la vida cristiana y

celebrar la santidad de una vida de obediencia a la institución. En México se idealizó el tema eterizando a los personajes en diferentes niveles, mientras que en Europa católica se utilizó la imagen fidedigna para crear temas tangibles al espectador pero faltos de la inmaterialidad virreinal mexicana.

En los ejemplos mostrados, tanto los europeos como los novohispanos, aparece una gran multitud acompañando al cuerpo, éstos están velándolo. Cruz Amenábar (1998) comenta que éste término tiene varios significados, no solamente se refiere a lo relacionado a la muerte, también es la ceremonia instituida por la Iglesia para dar solemnidad al matrimonio, que consistía en cubrir con un velo a los cónyuges en la misa nupcial. La autora busca el significado para el periodo barroco como alumbrar con velas pues comenta que un documento de la época lo sugiere al señalar “un peso para velas para velar el cuerpo”.

Cruz Amenábar (1998) comenta que la práctica para velar al muerto, recitar oraciones por su alma y rezar no siempre se realizó en la casa, sino muchas veces en salas especiales preparadas por las cofradías o comunidades religiosas.

La Virgen María por sí misma es etérea en el arte virreinal mexicano, pero cuando se le representó en su tránsito se cuidó mantener esa belleza, Cruz Amenábar (1998) afirma que en aquellos tiempos todo lo relacionado al ritual de la muerte, como el sudario, ataúd y catafalco, por ser apariencias inventadas por el hombre, han tratado de transfigurar la muerte en vida. Agrega que éstas prácticas han constituido un verdadero ritual, que han ocultado las consecuencias físicas de la muerte en un conjunto de ceremonias y las han hecho espectáculo. De ésta manera la representación del tránsito de la Virgen la muestra cómo si estuviera dormida, seguramente por ésta razón fue rechazada la versión que realizó Caravaggio sobre el tema.



Figura 65. Anónimo Novohispano, *Monja coronada*, siglo XVIII, Óleo sobre Cobre, Museo Soumaya, Ciudad de México.

La Virgen está representada coronada en la pintura de la Profesa. La idea de corona de flores se remonta a la antigüedad egipcia, romana y en el cristianismo se asoció a la imagen del martirio (Cruz 1998). Los retratos de las monjas coronadas, tan característico para el arte virreinal mexicano, muestra ésta las características de ésta tipología. Estas usaban corona de flores en ceremonia como renuncia al mundo, era retratadas coronadas y con vara de virginidad. También se retrataban otras personas con “muertes justas” como beatos, sacerdotes y niños.

Los retratos de las monjas coronadas muestran a las mujeres que al ingresar a un convento fueron representadas vestidas con ostentación también se les representó

muertas, las coronas de flores estaban reservadas a las almas justas, se engalanaban especialmente para su muerte pues iban al encuentro definitivo con el Divino Esposo (Ruiz 2007).

#### 4.3.4. Tipología de la Muerte para el Desengaño

Anteriormente se ha señalado la importancia del desengaño en la literatura y pintura del periodo de tiempo conocido como Barroco tanto en Europa como los reinos hispánicos. En el contexto virreinal fue empleado en las artes como una herramienta didáctica y devocional en la mayor parte de los casos.

La representación de la muerte de los santos predomina sobre la de personas civiles en la Pinacoteca de la Profesa, pero cómo lo comenta Eco (2007), mientras los santos esperaban la muerte con alegría, a la población no se le trataba de invitar a aceptar serenamente la muerte sino recordarles su cercanía para que se arrepintieran a tiempo.

Esta tipología tiene dos variantes, la primera dedicada a cadáveres en descomposición y la segunda a representaciones relacionadas al *Ars Moriendi*. Ambas podrían corresponder al género pictórico Vanitas que se desarrolló en el capítulo dedicado a los cráneos.

##### ***a) El cadáver putrefacto como desengaño***

Primero se revisará la variante de los cadáveres. Estos se relacionan con la palabra *transi* o carroña que se refiere a las representaciones medievales de cadáveres descompuestos y es un término que aparece en las artes y literatura (Ariès 2000).

En el arte del siglo XIV al XVI aparecieron representaciones del cadáver semidescompuesto con rasgos de momia, el sentido que defiende Ariès (2000) es el horror de la muerte como signo de amor a la vida. No hay un horror hacia éstos, en cambio es un tema familiar a la poesía de los siglos XV y XVI.

Además de la representación cadáver de la emperatriz en la conversión del santo jesuita, también destaca la obra del *Cadáver putrefacto* de autor anónimo (figura 66), de la que se mencionaron algunos aspectos en el capítulo de cráneos. Umberto Eco (2007) comenta que la aparición de los primeros anfiteatros anatómicos en la época moderna sustituye la versión carnavalesca del triunfo de la muerte de la Edad Media y se sustituye la literatura penitencial por una descripción detallada y horrible de la agonía o del cuerpo muerto.

El cadáver putrefacto de la Profesa muestra gusanos, éstos además de literalmente devorarlo, metafóricamente representan la descomposición de todos los seres humanos (Cruz 1998). Ariès (2000) comenta que los poetas se dieron cuenta de que hay corrupción en los cadáveres, pues los gusanos que se los comen no provienen de la tierra, sino del interior del cuerpo, de sus humores naturales.



Figura 66. Anónimo. *Cadáver putrefacto*. Siglo XVIII. Sala Tres Siglos, Pinacoteca de la Profesa.

Hay un sentido macabro en la descomposición, y éste es el fracaso del hombre. Para las personas de hoy un fracaso puede ser no conseguir nada de lo que se había propuesto en la juventud, en aquella época la expectativa de vida era muy corta, por lo que la gente vivía una pasión por la vida muy diferente (Ariès 2000). El cadáver de la emperatriz en la pintura de Rizi no podía mostrar ese fracaso (figura 67).

El cadáver putrefacto de la Profesa tiene éste sentido de corrupción, el cuerpo putrefacto y el cráneo son como el espejo del alma (capítulo de cráneos) el texto del Catecismo e Instrucción Cristiana del religioso Pedro Murillo Velarde en el capítulo 20: *“En la muerte hay una cosa que veremos y otra que no vemos aunque la creemos. La que vemos, y con certeza es que el cuerpo queda helado y yerto y que se corrompe y luego se convierte en polvo. La que no vemos, aunque la creemos, es que el alma entra en la eternidad por la muerte, que es como la puerta de ella y que la muerte es el momento de donde depende la eternidad”*. (Cruz, 1998). Como lo señala Lomnitz (2011), la utilización del cadáver putrefacto no es simplemente un argumento

desesperado en contra de la secularización al finalizar el siglo XVIII sino la prolongación de la imaginería vanitas del virreinato hasta manifestaciones artísticas populares que han distinguido la forma de ver la muerte en México.

En esta categoría de cadáveres destacan las representaciones de la vida de los santos, donde la figura jesuita de San Francisco de Borja tiene gran importancia. La Profesa cuenta con una serie de pinturas sobre la conversión de santos que posiblemente fueron parte del acervo jesuita y que los oratorianos completaron tiempo después, entre éstas destaca la pintura de Miguel Cabrera dedicada a la Conversión de San Francisco de Borja (figura 67), que se ha desarrollado para ésta tipología.

Miguel Cabrera cuidó cada detalle para que la escena reprodujera el acontecimiento de cuando San Francisco de Borja tuvo su conversión al descubrir que el cadáver de la hermosa esposa del Emperador estaba en avanzado estado de putrefacción, como ya se comentó en el capítulo dedicado a los cráneos, el santo al retirar el velo del rostro del cadáver se desengaña y una vela sobre el cadáver muestra el triunfo sobre la muerte. El sentido triunfal de la vela aparece en los rituales cristianos más importantes como lo son la primera comunión y los funerales.

Cabrera, estando a casi dos siglos del suceso histórico, vistió a Francisco de Borja en caballero del siglo XVI, el cadáver lleva la corona imperial y transmite desagrado por su fealdad tanto a los testigos dentro de la pintura como al espectador, además de crear una escenografía también acorde a ese tiempo. El pintor está haciendo esté gran esfuerzo de la misma forma en que muchos libros ilustran sucesos históricos para educar, es una obra eminentemente didáctica.



Figura 67. Comparación de la Conversión de Miguel Cabrera, *Conversión de San Francisco de Borja*, Siglo XVIII en la Profesa (izq.) con Francisco Rizi, *San Francisco de Borja*, 1658, Iglesia del Colegio Imperial, Madrid (der.)

Como se señala en la terminología propuesta, el estilo desarrollado en México de aquella época tiene un cuentismo ya que la escena no trata de ser la escena oficial tridentina europea, sino muestra un hecho lejano como si la Iglesia en México contara un cuento, incluso facilita dos cartelas con el texto escrito para complementar el mensaje icónico. A esto hay que añadir que la pintura de Cabrera no es una pintura de altar, su fin

no es litúrgico por lo que no tiene intención en llegar al sobrecogimiento de la contemplación frente a un altar.

Por el otro lado, el español Francisco Rizi se despreocupa por ser fiel al acontecimiento histórico, Francisco de Borja no aparece con traje civil, sino con atuendos jesuitas, en el lugar no hay testigos y lo más desconcertante es que la emperatriz a pesar de mostrar la pose de un cadáver, no se aprecia en descomposición, de este punto se profundizará más adelante.

Mientras Cabrera desarrolló el cuentismo en México, Rizi siguió la tradición barroca del sectarismo, como lo describe Little (2004), al mostrar una imagen basada en el rito con un carácter sensual y espiritual. También es barroco por seguir el absolutismo al mostrar el cuerpo de la emperatriz sin descomposición. El retablo que aloja la pintura se encuentra en Madrid, ciudad donde se encontraba la corte imperial, por lo que ridiculizar el cuerpo de un miembro real de manera inferior hubiera sido peligroso para Rizi, pero Cabrera al estar tan lejos seguramente no tuvo esa preocupación y mostró un cadáver putrefacto en favor de conmover al público.

Otro aspecto relevante al comparar ambas pinturas es la actitud del santo, mientras el de Cabrera mira al cadáver en extrema concentración, el de Rizi se encuentra en un éxtasis y contempla un rompimiento de gloria que no existe en la versión mexicana. Cabrera enfatiza el desengaño y Rizi un éxtasis, ambos fenómenos contrarreformistas, pero el primero permite mayor reflexión para un público más amplio como el virreinal mexicano, el segundo es de mayor complejidad y dramatismo para ganar la atención de los católicos que necesitan conmoverse para mantenerse lejos de peligros cercanos en Europa como el protestantismo y el islam.

Es como si la obra de Rizi fuera la portada de un libro oficial, que se muestra autoritario y enseña la idea principal del mismo. Mientras que la pintura de Cabrera relata el suceso del libro de una manera más didáctica y en un tono más amable mediante el cuentismo virreinal.



Figura 68. José Moreno Carbonero. *Conversión del Duque de Gandía*, 1884. Museo del Prado, Madrid.

La conversión de San Francisco de Borja como tema artístico fue representado en el siglo XIX por el español José Moreno Carbonero (figura 68), quién retoma elementos barrocos, como la iluminación, pero su obra tiene un carácter histórico más que religioso. También muestra cómo cambió la forma de ver la muerte después de la Contrarreforma, donde ésta es una tragedia y se oculta la putrefacción del cadáver al igual que en la pintura de Rizi. También llama la atención que el santo más que tener la profunda revelación contrarreformista sobre el desengaño, muestra una gran tristeza.

Para Lomnitz (2011), las imágenes del cadáver en descomposición son la forma más brutal de imaginería del vanitas y un puente entre el barroco y el romanticismo, pues los escritores del barroco hacían hincapié en la descomposición como el medio para infundir el temor de Dios, los románticos subrayaban el poder sublime del amor. Añade que en el siglo XIX el cadáver putrefacto ya no era simplemente un recordatorio de la brevedad de la vida, también subrayaba la dificultad para sublimar costumbres de la sociedad contemporánea en valores eternos.

### ***b) La mala muerte como desengaño***

La segunda variante de la muerte para el desengaño es el juicio individual, influida por el *Ars Moriendi*. Ésta corresponde a una publicación del siglo XV el también llamado *Ars bene moriendi*, el arte de bien morir, con una ornamentación de grabados en madera de alta calidad artística (Westheim 1985). Se representa al moribundo en su cama y se lleva a cabo una lucha entre ángeles y diablos que se disputan el alma del que acaba de morir, por lo que “morir de buena muerte” es muy importante para “ganar el reino de los cielos”. Los grabados del libro muestran los intentos del Enemigo y la ayuda de los ángeles al moribundo (Westheim 1985).

Las asechanzas que utilizan los diablos son cinco; la primera es dudar de la fe, los canes del infierno ladran al moribundo, que tiene sus sentidos cerrados para que dude, desespere y blasfeme; segundo la mala conciencia, el diablo hace desfilas ante el agonizante sus pecados, los ángeles y santos lo consuelan; tercero el apego a las riquezas, el despojo de sus bienes; cuarto la desesperación por sus sufrimientos; quinto la soberbia, enorgullecerse de su virtud; el último grabado muestra al hombre muerto con la vela en la mano, ha resistido y triunfado. Su alma, con forma de niño pequeño,

asciende al cielo llevado por ángeles (Westheim 1985). El último grabado es el que parece haber influido en el arte virreinal mexicano, como se puede ver el Políptico de la muerte de Tepotzotlán y en la escena de la mala muerte en la pintura de la Boca del Infierno de la Profesa.

El último grabado del *Ars Moriendi* se utilizó como modelo para representar al juicio individual. Von Wobeser (2011) comenta que la iglesia plantea dos juicios para determinar el paradero de las almas en el más allá, el juicio final y el juicio particular, éste segundo surgió como respuesta a la inquietud por la tardanza del fin del mundo y la incertidumbre de los cristianos entre su muerte y el lapso de tiempo hasta el juicio final. Más adelante añade que a partir del siglo XVII se impuso lentamente dicha idea y que pensadores como Palafox sostuvieron que el juicio individual se realizaba en el aposento del enfermo o la iglesia donde se enterraba, en la plástica aparece en el *memento mori*, la escena del agonizante en el lecho de muerte (Von Wobeser 2011).

La escena del juicio particular en el Políptico de Tepotzotlán (Figura 69), muestra muchas personas acompañando al agonizante, pues el momento de la muerte era crucial para el bien morir, pero como lo explica Von Wobeser (2011) el momento era dificultado por el diablo quien trataba de engañar al agonizante para su causa, por lo que ciertos objetos devocionales eran colocados cerca del agonizante, como reliquias, escapularios, libros de oraciones, velas y crucifijos, además de rezos, rociar la cama con agua bendita, entre otras acciones. Entre los acompañantes del moribundo no aparece ningún médico, esto se pudo deber a que, cómo lo comenta Cruz de Amenábar (1998), éste no asiste a la muerte de los pacientes ya que la ciencia de entonces no tenía nada que hacer. Y mejor se buscaba el remedio espiritual con los sacerdotes quienes

administraban los sacramentos de la muerte, una confesión general y un fervoroso acto de contrición.



Figura 69. Anónimo. *Políptico de la Muerte con escena de juicio particular*. Siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán (izq) con El Bosco, Detalle de *Muerte del Avaro* (der.)

*La muerte del Avaro* por el Bosco (figura 69) es similar, incluso comparte algunos personajes y su papel, como es el ángel de la guardia en la cabecera cuidando del moribundo, la muerte arquera y el demonio debajo de la cama. Pero el pintor novohispano es menos negativo que el Bosco, pues su moribundo triunfa. Sus representaciones hacen pensar en una serie de alegorías moralizantes sobre la decadencia de su tiempo (Eco 2007).

En el detalle superior izquierdo de la obra anónima de *La boca del infierno* de la Profesa aparece una representación muy similar al modelo del *Ars Moriendi* y a la escena del juicio particular del *Políptico de la Muerte* descrito anteriormente.



Figura 70. Anónimo. Detalle superior izquierdo de *La Boca del Infierno*, donde se Muestra una Mala Muerte o Muerte para el Desengaño. Siglo XVIII. Sala Tres Siglos, Pinacoteca de la Profesa.

Al leer la cartela debajo de la escena (figura 71) se puede establecer que dicha escena corresponde a una mala muerte, pues en el texto de la cartela dice: *“Yo foy aquella miserable muger, que confesafte esta mañana: y p justo juizio de Dios eftoi codenada: p q aviedo vivido p algu tiemmpo bie; al fin cometi un pecado vergonzoso; q no havien tenido antes animo de cofefarlo”*. A grandes rasgos narra la historia, no se sabe si real o ficticia, de una mujer moribunda que es confesada mientras una misteriosa mano la ahorca, más adelante muere y se le aparece al padre que la confesó para comentarle que murió y se fue al infierno por no realizar una sincera confesión.

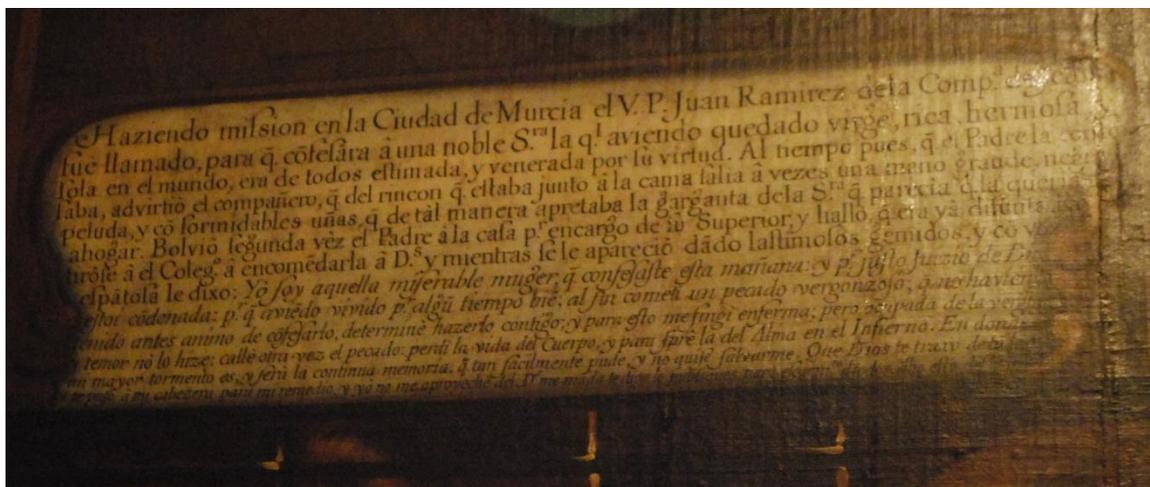


Figura 71. Anónimo. Detalle de *la boca del infierno* que Muestra una Cartela con el Relato de una Mala Muerte. Siglo XVIII. Sala Tres Siglos, Pinacoteca de la Profesa.

Al leer dicho texto y relacionarlo con el contexto contrarreformista, se encuentra que la mayor preocupación antes de morir no es tanto haber llevado una vida de buenas acciones sino tener una buena confesión antes de morir.

El artista eligió representar la escena donde la mujer no realizó una buena confesión antes de morir, dicha elección se puede explicar ya que es la parte que mayor impacto podría tener en el espectador, posiblemente por la presencia de la garra peluda como un elemento de espanto. Tiene sentido pedagógico al mostrar el espanto como antídoto.

#### 4.3.5. Conclusiones sobre el Lecho Virreinal

Se puede concluir sobre la representación de los lechos en la colección de la Profesa y en general en el arte virreinal mexicano que éstos fueron diferentes modelos para la manera de morir de los novohispanos. Al igual que el *Ars Moriendi* europeo, los lechos novohispanos son una guía para una buena muerte.

El pensamiento de la época dictaba una ritual donde el moribundo para bien morir debía tener una confesión y soportar las tentaciones del diablo, como el referido *Ars Moriendi*. Dentro de éste rito una gran multitud estaba presente en la habitación del moribundo, donde a pesar de la angustia por la muerte, también había esperanza por la salvación del alma, por lo que había tanto un “desengaño del mundo” como “una celebración de la muerte” (Cruz 1998). Este último aspecto casi ha desaparecido en la actualidad, ya que en muchos casos predomina un miedo a la inexistencia o a lo desconocido.

En la representación del lecho relacionado a un santo, la Iglesia mostró las virtudes de los santos a las personas. Dichas representaciones se pueden catalogar como muerte ideal o corpórea, la muerte bella o etérea y la muerte en éxtasis. Cada tipología representa una situación diferente y una manera de realizar el tránsito para el moribundo.

La primera toma el modelo de la muerte San José y fue motivada por muchas cofradías y fieles que lo tenían como intercesor y patrón de la buena muerte por expirar acompañado de Jesús y la Virgen (Sebastián 1990). En la Nueva España su representación fue muy popular, aunque los santos contrarreformistas tomaron como modelo algunos conceptos, en el caso de San Felipe Neri, la representación de su muerte tiene muchos aspectos en común con la de San José.

La muerte ideal o etérea muestra el tránsito de la Virgen María. Es etérea ya que la suavidad con la que es representada la hace ver como si estuviera en un estado de sueño más que de muerte. Tiene un carácter muy femenino ya que inspiró la representación de Santa Rosa de Lima, santa originaria del Nuevo Mundo, y también los retratos de las monjas coronadas.

El suceso de la muerte no siempre puede tener la planeación y el ritual que requieren las dos tipologías anteriores, muchas veces es súbita. Una manera de contrarrestar este tipo de muerte es cuando sucede en circunstancias heroicas, que en el caso de la muerte de los santos puede acercarse al martirio. En el caso de San Francisco Javier, éste no es asesinado, pero este santo murió tratando de llevar la evangelización a China, por lo que su muerte fue heroica.

Las tipologías anteriores constituyen modelos sagrados para la gente, pero no representan una muerte más “mundana”. Por esto se empleó el desengaño como una herramienta para generar una reacción más fuerte en el espectador. Se valió de la representación de una mala muerte y de los cadáveres putrefactos. Generalmente, ésta tipología muestra un cadáver corrompido relacionado al género Vanitas, pues trata de mostrar lo efímero de la vida material. Dicho cadáver puede ser anónimo o el de la esposa del emperador Carlos V en la escena de la conversión de San Francisco de Borja.

Cuando se representa una mala muerte, se recurre al modelo del *Ars Moriendi*, ésta incluye elementos de terror como la garra peluda que sostiene el cuello de la mujer pecadora en la pintura de *la boca del infierno*.

#### 4.3.6. Reflexiones sobre el Lecho Virreinal y su Relación con lo Contemporáneo

Philippe Ariès (2000) explica respecto a las imágenes occidentales de la muerte que a finales de la Edad Media mostraban una familiaridad con la muerte y amor apasionado por la vida, del siglo XVI al XVIII se empieza a romper la familiaridad milenaria del hombre con la muerte y a partir del siglo XIX y XX las imágenes de la muerte son más escasas, pues la muerte se ha convertido en una fuerza salvaje e

incomprensible. El autor comenta que ésta actitud moderna empezó por la repugnancia de representar e imaginar un cadáver y entonces éstos fueron representados con belleza física, los muertos se volvieron bellos cuando empezaron a producir verdadero miedo comenta Ariès. Esto derivó en una preocupación por maquillar los cadáveres en los velorios que el día de hoy continúa. Esto sumado al rechazo por convivir con los moribundos constituye una negación de la muerte en nuestros tiempos.

En tiempos virreinales se realizaba todo un convivio con el moribundo, donde grandes multitudes que incluían niños lo visitaban en su propia habitación y se realizaban prácticas rituales, ya que la muerte era el paso a la vida eterna. Mientras que en la actualidad los moribundos mueren en soledad muchas veces en hospitales, a los niños se les oculta. Al funeral se acude por compromiso, el teólogo Moltmann comenta que “si reprimimos nuestras propias angustias y no nos tomamos tiempo para llorar a nuestros difuntos, no nos conmoverá ya ningún dolor ajeno. La muerte reprimida difunde una indiferencia paralizadora” (Sayés 2006).

Cómo comenta Sayés (2006), en la sociedad de hoy se tiende a desacralizar la muerte, ésta se convierte en un problema técnico e incluso en espectáculo en los medios de comunicación. El autor añade que banalizar la muerte es banalizar la vida, pues los pasos de la vida, como nacimiento, boda y muerte, tuvieron un sentido sagrado que daba sentido y profundidad a la vida, como lo fue el México del virreinato. En cambio, la vida en tiempos contemporáneos parece perder sentido y no quedar más que lo mundano, que tanto combatió la pintura sacra virreinal. Umberto Eco (2007) comenta que la presencia de la muerte era ineludible en mayor medida que hoy, donde a base de vender modelos de juventud y belleza, nos esforzamos por olvidarla, ocultarla, relegarla a cementerios,

nombrarla por evasivas, o exorcizarla reduciéndola a simple elemento de espectáculo para olvidarnos de nuestra propia muerte para divertirnos de la ajena.



Figura 72. Antonio de Torres, Detalle *Muerte de San Felipe Neri*, Óleo sobre Tela, 300 x 210 cm, Principios Siglo XVIII.



Figura 73. Juan Correa, *El tránsito de la Virgen*, Óleo sobre Tela, Finales Siglo XVII.



Figura 74. Andrés López, *La muerte de San José*, Óleo sobre Tela, 1803.



Figura 75. Anónimo, Detalle *Boca del Infierno*, Óleo sobre Tela, Siglo XVIII.



Figura 76. Miguel Cabrera, *Conversión de San Francisco de Borja*, Óleo sobre Tela, Siglo XVIII.

## 4.4. Mapa de Interpretación de LECHOS

Lecho	Personajes relacionados al lecho	Caracterización del personaje del lecho y escenario	Función del lecho (corporeicismo o etericismo) y del personaje	
Muerte ideal	José moribundo, Jesús consolándolo, Virgen María y diversos ángeles; en plano celestial Dios padre.	Modelo a seguir: San José Caracterización: con los brazos extendidos, vestuario blanco con sábana verde. Escenario: indeterminado, posible interior.		Modelo para una muerte ideal, rodeada de serenidad y el luto adecuado. Influencia: Muerte de otros santos como San Felipe Neri, San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán entre otros.
Muerte en éxtasis	Santo moribundo ligeramente recostado (San Francisco Javier o San Francisco de Asís), puede estar acompañado por otro personaje (oriental o hermano León cuando acompaña a San Francisco de Asís). Ángeles músicos consolando al santo desde rompimiento de gloria.	Santo con hábito (Jesuita si es S.F. Javier, franciscano si es S.F. Asís), ligeramente recostado (sin cama), con la cabeza al cielo en un éxtasis místico, sosteniendo un crucifijo al pecho, santo franciscano lleva cráneo. Escenario natural, cabaña con playa de fondo en el caso de S.F. Javier, cueva nocturna para S.F. Asís.		Modelo de muerte en contemplación, muerte heroica.
Muerte bella o etérea y fea o corpórea	Cuerpo de la Virgen María acostada, rodeada por los apóstoles, puede aparecer Jesús en muchos casos.	Modelo: Virgen María Caracterización: con los colores de la Inmaculada Concepción, los brazos cruzados al pecho, con una corona de flores blancas. Escenario: indeterminado posible interior.		Modelo de muerte bella. Influencia: sobre retratos de monjas coronadas del virreinato.
Muerte para el desengaño (moribundo)	Moribundo ligeramente recostado. En el primer caso está rodeado por uno o más sacerdotes y en muchos casos por esqueleto arquero, diablo, ángel de la guarda.	Persona común a la manera del <i>Ars Moriendi</i> .		Reflexión en las consecuencias de una mala confesión.
Muerte para el desengaño (cadáver)	Cadáver. Cuando se presenta en la conversión de San Francisco de Borja, está rodeado por una multitud con actitudes de desagrado y la figura del santo en contemplación del cadáver de la emperatriz.	Cadáver putrefacto de la emperatriz con corona imperial y almohada roja, con capa roja de armiño y en ataúd. Escenario posible capilla. Cuando es cadáver anónimo aparece en pudridero.		Reflexión en la intrascendencia de las riquezas y lo efímero de la belleza frente a la muerte.

Tabla 9. Mapa de Interpretación de Lechos

## CAPÍTULO 5

### ESCENOGRAFÍAS ESCATOLÓGICAS

El pensamiento religioso en México durante el Virreinato estuvo presente en cada instante de la vida de aquellas personas, el destino después de la muerte fue alguno de los siguientes lugares: el Infierno, Cielo o Purgatorio. Estos destinos eran muy reales y su imagen en la mente de los mexicanos derivó en obras pictóricas de gran complejidad y originalidad que se muestran muy distintas a sus contemporáneas europeas. La imagen de los tres escenarios en la mente del mexicano virreinal fueron muy vívidas pues estaban motivadas por los viajes místicos que Von Wobeser (2011) comenta eran estimulados por los ejercicios espirituales, realizados en sueños o trances místicos, donde los practicantes imaginaban visiones, audiciones y olores del Infierno y del Cielo entre otros.

La cosmovisión cristiana se compone del Infierno, Purgatorio y Cielo. En el momento de la conquista y colonización de América, ésta cosmovisión tenía fuertes connotaciones medievales, incluso para muchos pensadores modernos las afirmaciones bíblicas seguían siendo verdades absolutas. Entre éstos estaba Carlos Sigüenza y Góngora, quien tenía posturas vanguardistas en la astronomía, física y matemáticas, pero también era tratadista en cuestiones de la fe (Von Wobeser 2011).

El desarrollo de éstas incluye únicamente aspectos generales ya que su desarrollo amerita investigaciones centradas específicamente en dichos temas y una extensión muy amplia que podrá desarrollarse en otra investigación futura.

Imagen Obra	Datos
	<p>Letra A  Anónimo, Penas del infierno, 245 x 213 cm (Villavicencio 2009), óleo sobre tela, Siglo XVIII.</p>
	<p>Letra B  Anónimo, Boca del infierno, Siglo XVIII.</p>
	<p>Letra C  Anónimo, Patrocinio de la Virgen del Carmen, 42 x 22 cm aproximadamente, Óleo sobre lámina, Siglo XVIII.</p>
	<p>Letra D  José de Ibarra (1685-1756), Virgen del Apocalipsis, 206 x 142 cm (Ruiz Gomar 2007) Óleo sobre tela, c. 1750.</p>
	<p>Letra E  Miguel Correa, Detalle Juicio Final, Óleo sobre tela, 1718.</p>

Tabla 10. Tipologías de Escenografías de la Cosmovisión Cristiana Virreinal

## 5.1. Infierno

### 5.1.1. Antecedentes Infernales

La representación del infierno es un tema que ha cautivado a artistas y los ha llevado a obras terroríficas pero a la vez creativas. La motivación principal del tema podría ser la Pastoral de miedo que fue utilizada en la Edad Media y retomada para los indígenas por los frailes evangelizadores, pues Bernardino de Sahagún escribió que cada cristiano “ha de vivir con miedo, para que se abstenga de los pecados y no vaya allá” (Von Wobeser 2011). Ésta pastoral influyó en la representación del infierno en la pintura mural y en las obras de teatro durante la mayor parte del siglo XVI en México.

Cruz de Amenábar (1998) comenta que en el Nuevo Testamento al infierno también se le llama Tártaro, el nombre mitológico del lugar subterráneo donde fueron encerrados los titanes, enemigos de los dioses griegos.

Umberto Eco (2007) comenta que muchas religiones ya habían concebido un lugar subterráneo donde vagan las sombras de los muertos. Menciona al Hades donde Demeter busca a Perséfone y donde Orfeo desciende para salvar a Eurídice, además de Ulises y Eneas. Más adelante Dante se inspira en Virgilio y en la tradición árabe para escribir su Infierno, obra clave para las monstruosidades infernales.



Figura 77. Anónimo. Detalle del *Juicio final*, Siglo XVI, Pintura Mural, Ex Convento Agustino de Acolman, Edo. de México.

Para Santiago Sebastián (1992) el antecedente literario para la representación del infierno es el texto apócrifo de mayor influencia en la Edad Media: *La Visión de San Pablo*, donde se narra el descenso del apóstol a los infiernos acompañado de un ángel, quien le fue mostrando las escenas espeluznantes de la rueda del fuego, de la caldera llena de condenados y del árbol de fuego, que fueron recreados en los murales del convento de Acolman, Estado de México durante el siglo XVI.

La temática del infierno siguió utilizándose durante el siglo XVII en la Nueva España, gracias a la influencia de textos como los *Ejercicios espirituales*, de San Ignacio de Loyola o libros similares como el del padre Nieremberg: *De la diferencia entre lo temporal y eterno*. Que para Santiago Sebastián (1992) describen las *penas del infierno* en un conjunto escalofriante y que explican algunas series anónimas de pintura como la de la Pinacoteca de la Profesa. Además, para los jesuitas era importante la meditación en el infierno como el tercer precepto del *arte de bien morir*, de ésta manera le daban más prioridad que a la meditación en el cielo (Cruz 1998).

Durante el tiempo del Barroco en Europa y del Virreinato en México, el infierno estuvo influenciado por la imaginación del Medieval, aunque la Iglesia trató de quitar los agregados y accesorios e interiorizar en la mente la idea del infierno, sin desaparecer del todo las ideas medievales pues eran un remedio más eficaz. Tiempo después, la ilustración lo puso en tela de juicio pues Voltaire comentó: “Es ridículo pensar que Dios se ocupa durante infinidad de siglos en asar a un pobre diablo”. Aunque en Hispanoamérica el infierno no perdió su prestigio ni su poder para atemorizar y hacer reaccionar a la gente (Cruz 1998).

Muchas publicaciones como *el arte de bien morir* del cardenal jesuita Belarmino describen las penas del infierno, éste describe tres características respecto a la pena y calamidad de los condenados que son las tinieblas, angustias y necesidad o penuria. Describe el infierno alejado de toda fuente de luz, la horrible oscuridad en medio de llamas que iluminan lo más ingrato, los demonios, los amigos que llevaron a la perdición y otras cosas que aumentan el tormento como la desnudez, pobreza, fealdad y horribles representaciones (Cruz 1998).

### 5.1.2. El Infierno como Escenario

Respecto a la obra de las *Penas del Infierno* y la *Boca del Infierno* de la Profesa en la presente investigación se han limitado sus lecturas a las características más relevantes dada su gran complejidad que amerita una investigación por sí sola. Algunos aspectos importantes para ésta investigación es la apariencia del escenario, personajes que lo habitan, entre otros, mismos que se compararán con otras obras. Primero se profundizará en el escenario.

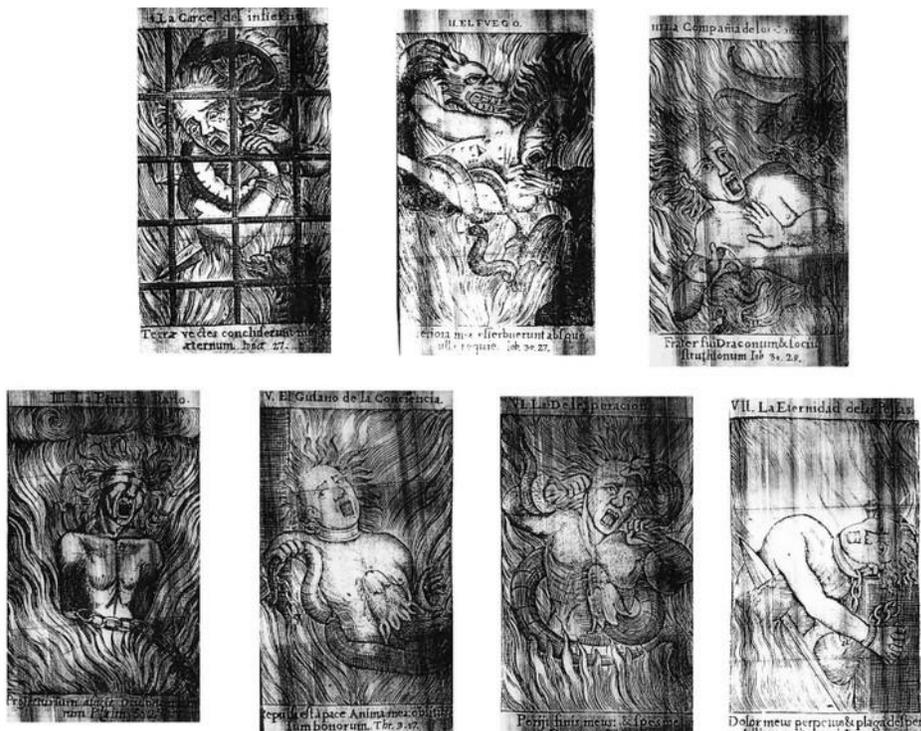


Figura 78. Diego Velázquez, Siete Ilustraciones *El Infierno abierto al cristiano*, Siglo XVIII (Obtenida en <http://colonialart.org>).

La idea del infierno es subterránea, por lo que en las Penas del infierno de la Profesa aparecen como siete cuevas distribuidas en dos pisos. Bernardino de Sahagún la

describe como “una caverna muy grande allá en el centro de la tierra, enteramente tenebrosa, enteramente oscura, llena de fuego” (Von Wobeser 2011).

Son un total de siete cuevas que evocan bóvedas de medio punto, se ubican cuatro en la parte inferior y tres en la parte media, cada cueva está acompañada de texto, que incluye el tipo de sufrimiento escrito en español y un versículo en latín. Se puede consultar la traducción de los versículos y un estudio iconográfico de la pintura en *Arte y Mística del Barroco* por Elisa Vargaslugo, además de la tesis *Las penas del infierno en el contexto de la pintura escatológica novohispana* de Villavicencio García de la UNAM.

Las cavernas y su respectiva pena están acomodadas con un orden numérico en el sentido de lectura occidental. Las penas en el orden que aparecen son las siguientes: La cárcel del infierno, el fuego, la compañía de los condenados, la pena de daño, el gusano de la conciencia, la desesperación y la eternidad. Las penas que aparecen tanto en la pintura de las Penas del Infierno como en la Boca del Infierno de la Profesa tienen relación con la obra *El infierno abierto al Christiano* del jesuita italiano Señeri quien las alude como psicológicas y con una descripción más abstracta con aspectos como el arrepentimiento que llama “gusano de la conciencia”, la desesperación ante la eternidad de las penas, las burlas de los demonios a los soberbios, la mala compañía de otros (Von Wobeser 2011).



Figura 79. Anónimo. *Penas del Infierno*. Siglo XVIII. Pinacoteca de la Profesa.

Resulta interesante la manera en la que el artista anónimo representó una arquitectura de piedra abovedada para organizar las penas. Por un lado se le imaginó como una cárcel para los condenados, ya que incluso aparecen los barrotes de un calabozo en la primera pena. Dicha imagen se puede rastrear desde los textos clásicos como la Caverna de Platón y en la representación del Infierno en la Divina Comedia de

Dante Alighieri. Éste último logró ordenar y jerarquizar cada parte del Infierno con una gran precisión.

La imagen anterior es muy común en el contexto europeo, aunque en la Nueva España dichos textos seguramente también tuvieron un papel importante, la idea de la caverna tiene una connotación diferente, para los indígenas había un recuerdo de Mictlán, el lugar a donde iban los muertos para los aztecas. Para los criollos se convirtió no solamente en un lugar misterioso y terrorífico, sino en el lugar que dio fortuna al Virreinato. La arquitectura pétrea de las Penas del Infierno podría recordar la imagen de una mina en la mente del novohispano.



Figura 80. José Guadalupe Posada, Detalle *¡¡Ejemplar acontecimiento!! Un espíritu maligno en forma de mujer bonita*, Reimpresión 1910, Hoja Suelta, Imprenta de A. Vanegas Arroyo.

La Boca del infierno fue situada geográficamente cerca de la tierra para infundir temor, fue representada como las fauces del Leviatán o gargantúa, criatura marina de origen fenicio similar a un dragón o cocodrilo con afilados dientes, fuego en su boca y humo en su nariz. Éste personificaba al demonio que devoraba a los condenados (Von Wobeser 2011), ésta aparece en muchas representaciones del juicio final, en la versión

de la Profesa es el tema principal y tiene otras escenas secundarias. Incluso su representación aparece en algunos grabados de José Guadalupe Posada a principios del siglo XX (Figura 80). Es interesante observar cómo se transformó la representación de los diablos no semejantes a los medievales sino que se mexicanizaron y Posada los retrató similares a los Judas de cartón que se queman en Semana Santa y como los alebrijes (Villoro 2013).

La idea de la cueva en la mente del novohispano fue ambivalente por un lado la entrada a la mina podría recordar la Boca del Infierno, ya que siempre peligró la vida de los mineros. Por el otro lado las riquezas permitían realizar las principales obras religiosas, desde las grandes catedrales hasta las pinturas más impresionantes, destacan algunos personajes históricos como José de la Borda quien financió con su fortuna la bellísima parroquia de Santa Prisca del pueblo minero de Taxco. También hay una relación en la literatura de las cuevas con las riquezas en muchas tradiciones como la historia de Alí Babá o los dragones que custodian grandes riquezas, por lo que siempre hubo un recordatorio para el minero de cuidarse de la avaricia.

El artista de *las Penas del Infierno* seguramente no tuvo la intención de explicar de manera precisa la geografía y organización exacta del Infierno, como lo hizo Alighieri, sino dar un mensaje moralizante recreando un hostil ambiente poblado por criaturas terroríficas. En la investigación se limitará a dar un aspecto general de la pintura sin profundizar en cada escena.

El flamenco Martín de Vos organiza en su representación de la Boca del Infierno un espacio de mayor profundidad, en la mente del pintor europeo no se encuentra la idea de lo estrecho que es una mina y en su lugar desarrolla una perspectiva de gran complejidad. De la Maza (1971) describe la pintura de Martín de Vos con su agrupación

de raíz miguelangelesca de desnudos, femeninos y masculinos como hermosos, saludables, atractivos y “pecaminosos” sin importarle el temor sexual de las personas devotas.



Figura 81. Anónimo. *Boca del Infierno*. Siglo XVIII. Pinacoteca de la Profesa.



Figura 82. Martín de Vos, *Detalle del Juicio Final*, siglo XVI, Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Dicha pintura tuvo gran impacto en la mente de los europeos que lo conocieron, Pacheco, el suegro de Velázquez narra que un religioso al contemplarlo y ver el desnudo

de una mujer sintió la sensualidad de ésta de tal manera que le daba temor verla (De la Maza 1971).

Los demonios del pintor flamenco parecen únicamente aterrorizar con su apariencia, mientras que los de la Profesa causan daño físico y psicológico a sus víctimas. Son obras creadas para públicos diferentes y en distintos siglos, el pintor flamenco muestra cuerpos en escenas terribles pero con gran sensualidad, mientras que en la versión de la Profesa ya hay una censura. Martín de Vos muestra desnudos de gran sensualidad a diferencia del pintor mexicano que representa desnudos terroríficos, lo que muestra una actitud conservadora y didáctica en el virreinato mexicano.

### 5.1.3. Corporeicismo en las Penas del Infierno Novohispano

El estilo de ambas obras, las penas del infierno y la boca del infierno, resaltan sus fuertes contrastes y la corporeidad de los personajes. En este escenario el estilo no es etericista en el sentido de que los personajes parecen supranaturales, sino que parecen corpóreos sin ser naturalistas. Es importante señalar que a pesar de su claroscuro, la pintura de la Profesa no llega a ser tenebrista por su falta de naturalismo, los personajes son dramáticos pero mantienen un halo de misterio. Para entender éste punto se puede comparar con la obra de pintores que plasmaron de manera opuesta personajes corpóreos de gran naturalismo, como lo hizo Rubens.

De esta manera se encuentran grandes diferencias a grandes rasgos Rubens imprime gran sensualidad en los cuerpos, mientras que el pintor mexicano exagera los gestos de horror y dolor en condenados y demonios al grado de parecer una caricatura

sin serlo. La pintura de la Profesa no fue realizada para que diera risa al espectador sino para horrorizarlo.

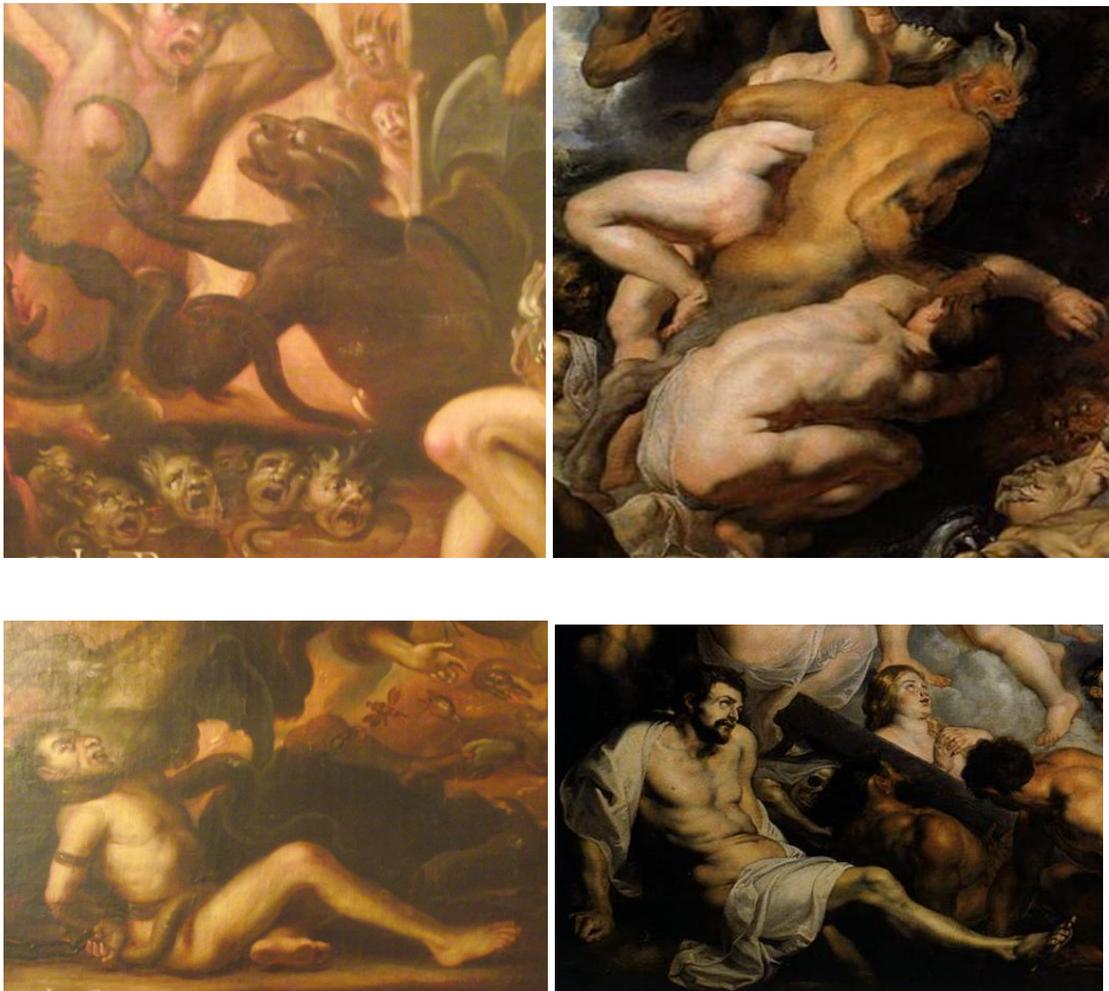


Figura 83. Comparación de Detalles del Anónimo *Las Penas del Infierno* de la Profesa (izq.) con Detalles de Rubens del *Juicio Final* (der.)

Si la comparación se realiza con pintores anteriores a Rubens, como los flamencos Hieronimus Bosh o Hans Memling se encontrarán algunas similitudes en los tratamientos plásticos y en el aspecto del humor o sátira.

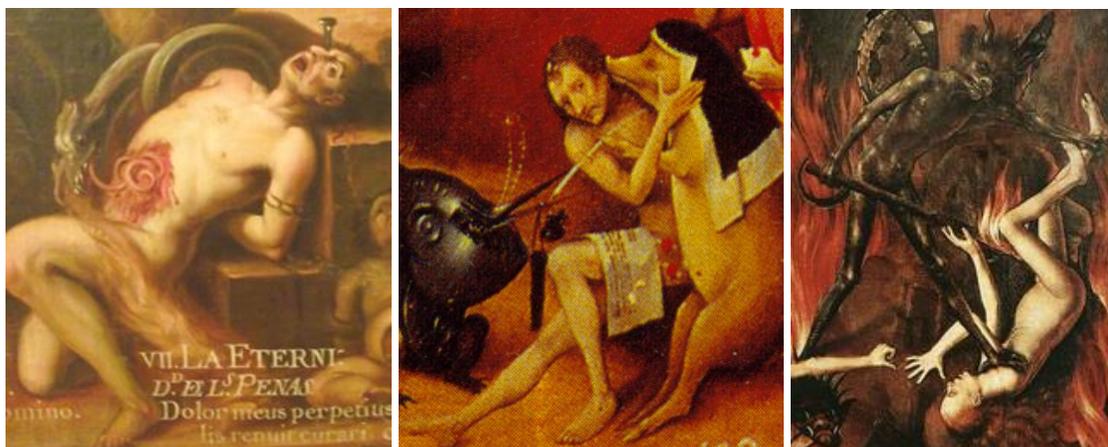


Figura 84. Comparaciones de Detalles de *Las penas del Infierno* de la Profesa (izq.), *El Bosco, Infierno Sonoro* (centro) y *el Juicio Final* de Memling (der.)

Ya se ha comentado la influencia de modelos grecolatinos en general en el arte occidental, esto también sucedió en el arte virreinal y específicamente en las Penas del Infierno donde la eternidad de las penas (Figura 85) se representa con un condenado encadenado a unos bloques de piedra y que sus entrañas son devoradas eternamente por una serpiente. La creencia del Infierno muestra que a pesar de que hay un daño constante, nunca llega una muerte liberadora para los condenados. De igual manera la mitología griega muestra el mismo castigo para Prometeo con algunas variantes, entre éstas la serpiente es un cuervo, pero incluso la serpiente parece tener un pico. Éstos paralelismos muestran la formación intelectual tan desarrollada que hubo en el México de aquellos años.

La idea de los castigos grecolatinos y su relación con la escultura clásica pudieron haber despertado fascinación en la mente de los novohispanos y por esto la hayan empleado para dar un mensaje moralizante a través del castigo del cuerpo humano.



Figura 85. Comparación de Anónimo, *Penas del Infierno*, siglo XVIII, Profesa (izq.) con José de Ribera, *Prometeo*, Siglo XVII (der.)

#### 5.1.4. El Desnudo en el Infierno y su Connotación de Castigo

El arte del virreinato, en especial el desarrollado después de los Concilios de Contrarreforma, tuvo una especial vigilancia contra las imágenes. En el caso de la representación de los personajes del Infierno éstos aparecen desnudos, pero como se verá más adelante, su desnudez en el arte virreinal no tiene un propósito sensual sino de castigo.

La desnudez de la figura humana ha tenido una significación diversa a lo largo de la historia. Por una parte puede indicar pureza, autenticidad, verdad, pero también artificio, hipocresía o mentira. En la interpretación bíblica, el Génesis había concebido desnudos a Adán y Eva antes de su culpa, es decir, en estado de inocencia original. Por

otra parte, como consecuencia de la atracción sexual, la desnudez significa predominio de las pasiones, libertinaje y rijosidad (Revilla, 2010: 607).

Panofsky distinguió cuatro significados en la teología moral: *nuditas naturalis*, el estado natural del hombre, que conduce a la humildad; *nuditas temporalis*, la falta de bienes terrenos, que puede ser voluntaria (como en los apóstoles o en los monjes) o impuesta por la pobreza; *nuditas virtualis*, un símbolo de la inocencia (preferentemente, la inocencia adquirida a través de la confesión); y *nuditas criminalis*, signo de la concupiscencia, la vanidad y la usencia de todas las virtudes. En las miniaturas de los beatos sólo aparecen desnudos los muertos: con lo que se simboliza el despojo total que conlleva la muerte (Revilla 2010: 198, 199). Se revisarán brevemente algunos ejemplos de los significados del desnudo antes de profundizar en el propio del Infierno.



Figura 86. Anónimo. Detalle de *Para qué fuiste creado*, siglo XVIII. Óleo sobre Tela. Pinacoteca de la Profesa.

Un ejemplo de *nuditas naturalis* se encuentra en la pintura *Para qué fuiste creado* de la Profesa donde aparece Adán desnudo en el paraíso terrenal. Su desnudez no es por castigo, incluso unas hojas lo cubren a pesar de no necesitar censura para posiblemente darle dignidad.

Un ejemplo de *nuditas naturalis* y *nuditas temporalis* lo constituye la escena que pintó Giotto, donde representa el momento en que el joven San Francisco rechazó los bienes terrenales y las riquezas de su padre por lo que se quitó su ropa, en ese momento el obispo lo cubre con su manto (Figura 87). Este ejemplo muestra una tendencia en la pintura sacra donde la Iglesia dignifica a los santos y bienaventurados al vestirlos, a diferencia de los condenados a quienes desnuda como castigo.



Figura 87. Giotto. Vida de San Francisco, Detalle de *la Renuncia de los bienes terrenales*. 1297-99. Fresco. 270 x 230 cm. Basílica de San Francisco, Asís, Italia.

Los desnudos que aparecen en las pinturas de las *penas del Infierno* y de la *boca del Infierno* en la Profesa corresponden a *nuditas criminalis*, ya que representan a los

condenados siendo castigados en diversas maneras. Ya se comentó que en tiempos contrarreformistas se buscó que las Penas del infierno se representaran con menos elementos y con contenido más psicológico (como el gusano de la conciencia) en especial influenciado por los escritos de Señeri. Para dicho autor, los pecados en vida eran la causa de los males escatológicos y se vinculaban con la carne, lo material del hombre, aunque su origen más profundo estaba en el alma (Villavicencio 2009).



Figura 88. Anónimo. Detalle del *Político de la Muerte*. Siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán.

Por lo tanto el mostrar a los condenados desnudos y de la manera más carnal y material era un castigo infernal en oposición a los santos y bienaventurados etéreos del cielo. Esto forma parte del pensamiento ascético de la época donde se castigaba al cuerpo con ayunos y flagelación por ser lo material. La muy devota Nueva España no fue la excepción, por lo que en una de las imágenes del *Políptico de la Muerte* aparece un personaje flagelándose para no ser engañado por un diablo vestido como santo (Figura 88).

Santiago Sebastián (1989) comenta que durante la Contrarreforma el éxtasis fue una gran novedad, en ésta destaca el texto *Summa Theologiae mysticae* del carmelita Felipe de la Trinidad donde se menciona la *via penitente*, llamada purgativa por la purificación activa de los sentidos externos e internos además de las pasiones, la inteligencia y la voluntad por medio de la meditación, mortificación y oración. El autor explica que la ascesis trata de adiestrar para dirigirlos hacia Dios. Según lo anterior, la mortificación de la carne más que un castigo es el camino para alcanzar el Cielo y salvarse del Infierno.

Representar escenas donde a los condenados se les castiga y además con aspecto repugnante, como lo señala Villavicencio (2009) va contra la tradición de belleza y del decoro, además de ser pocas las pinturas virreinales que muestran esas pasiones y sentimientos como la ira, entre éstas pocas se encuentran tanto las penas del Infierno como la boca del Infierno de la Pinacoteca de la Profesa. Este recurso es parte de la Pastoral de miedo de origen medieval que fue utilizada por los frailes evangelizadores con los indígenas, donde fray Bernardino de Sahagún la justificó comentando que cada cristiano “ha de vivir con miedo, para que se abstenga de los pecados y no vaya allá” (Von Wobeser 2011).

Maquívar (1993) comenta que los demonios y los condenados aparecen desnudos ya que la desnudez significa la humillación y la vergüenza que merecen por haber sido infieles a Dios, dicho significado posiblemente aplicable en las representaciones europeas y novohispanas. Los condenados en el infierno que representa el europeo Hans Memling, al igual que los de las pinturas en la Pinacoteca de la Profesa, aparecen desnudos y con expresiones de horror, pero hay grandes diferencias empezando por su tratamiento plástico, por ejemplo la composición en las *Penas del Infierno* de la Profesa facilita la identificación de las diferentes penas que incluso incluyen texto, esto se explica por el uso didáctico en los ejercicios espirituales a diferencia de la pintura de Altar de Memling. Es importante también el hecho de que los condenados en la pintura de la Profesa son torturados de forma más explícita, los de la pintura europea no muestran ninguna herida evidente.

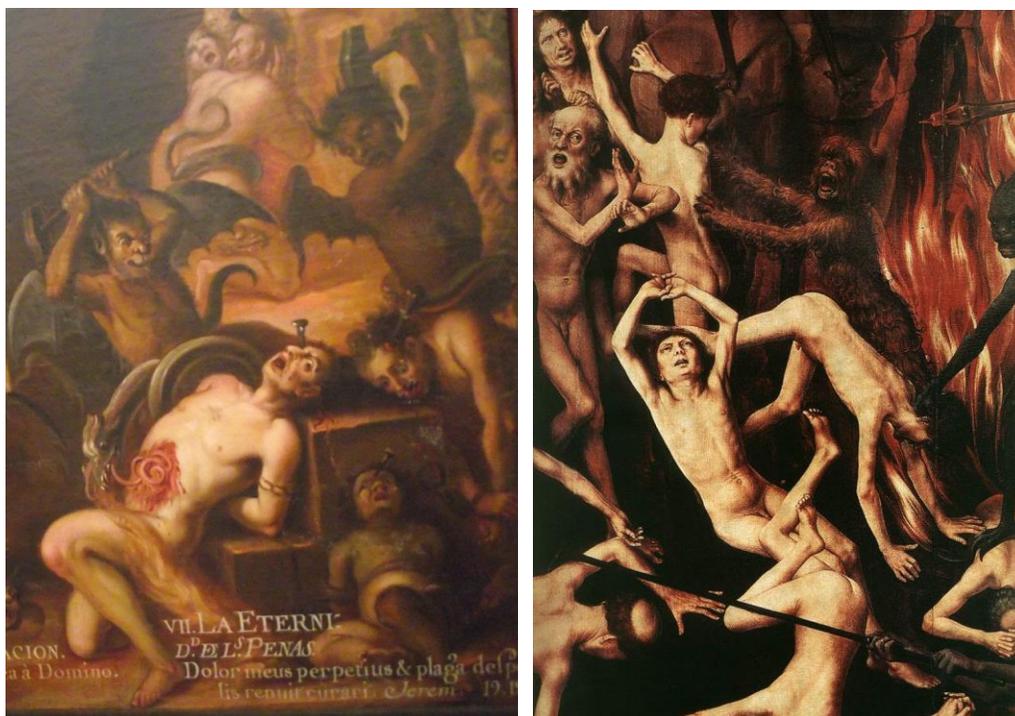


Figura 89. Comparación de Personajes de *Las Penas del Infierno* de la Profesa, Siglo XVIII (izq.) con Escena del Infierno del *Juicio Final* de Hans Memling del Siglo XV (der.).

Otro aspecto que marca una diferencia es Memling muestra a los condenados totalmente opuestos a los demonios que los torturan, los demonios tienen anatomías muy distintas a las humanas. En cambio en la pintura de la Profesa los demonios tienen la piel muy parecida a la humana, mientras que Memling da un pelaje muy espeso a uno de sus demonios. Un aspecto muy importante que los demonios de ambas pinturas tienen en común es el color negro de su piel o pelaje. Von Wobeser (2011) señala que se les representaba de ésta manera debido al prejuicio eurocentrista de la época donde se les visualizó como humanos de raza negra, una de las narraciones de la época señala que a Catarina de San Juan se le aparecieron como “etíopes agigantados” y a un indígena en Tlaxcala lo llevaron “formidables etíopes” al infierno. Pero posiblemente las palabras “formidable” y “agigantados” en las descripciones tengan más peso que el color de la piel, ya que el color negro puede implicar otros significados.



Figura 90. Anónimo, *Tezcatlipoca* en el Códice Borgia, antes de 1521, Biblioteca Apostólica, Vaticano.

Dicho color implica varios significados culturales de gran complejidad en la Nueva España, pues Sahagún sostuvo “este malvado Tezcatlipoca es el malvado Lucifer, padre de toda maldad y mentira, ambiciosísimo y superbísimo, que engaño a vuestros

antepasados” (Von Wobeser 2011). La iconografía de éste personaje prehispánicos consiste en una piel oscura y lleva un espejo en lugar de pierna. Los frailes lo relacionaron con el Diablo ya que Tezcatlipoca representaba el peligro en la vida cotidiana y engañaba a las personas. Como señala Paul Westheim (1985), el temor del mexicano no es hacia la muerte, sino a la angustia a una vida llena de peligros, de esencia demoniaca. Por lo que una muerte súbita significaba no tener el tiempo de una confesión e ir a parar al Infierno, dicha presencia demoniaca se materializó en el imaginario novohispano con la figura del demonio aunque invisible con los atributos anteriormente mencionados.

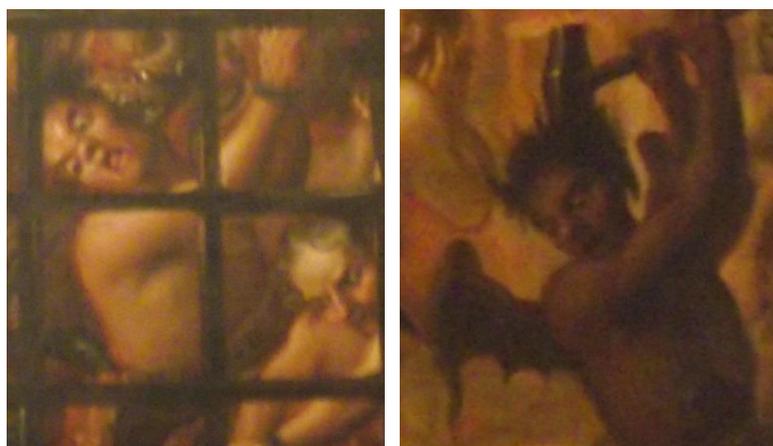


Figura 91. Anónimo. *Las Penas del Infierno*. Comparaciones de Condenados (izq.) y de Demonios Antropomorfos (der.). Siglo XVIII. Pinacoteca de la Profesa.

Los demonios antropomorfos adquieren la misma pose que algunos condenados e incluso las facciones de sus rostros parecen las mismas en *las penas del Infierno* de la Profesa. La interpretación más sencilla es que comparten un mismo modelo que el artista modificó por practicidad, pero el parecido entre dichos personajes parece demasiado obvio, por lo que podría interpretarse como una transformación de los condenados en demonios o que es tan malvado uno como el otro. Incluso el rostro del condenado al gesticular de esa horrible manera adquiere los rasgos de mono del rostro del demonio (Figura 91).

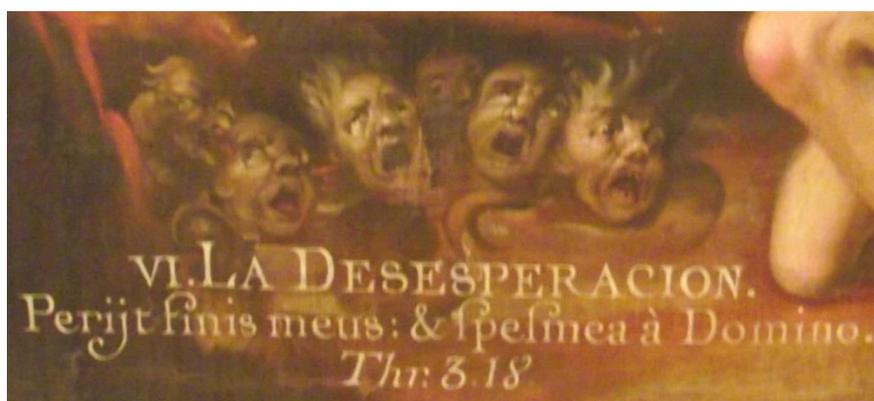


Figura 92. Anónimo. Detalle de las *Penas del Infierno*. Siglo XVIII. Pinacoteca de la Profesa.

Villavicencio (2009) comenta que en la pintura de *las penas del Infierno* de la Profesa hay varios tipos de demonios: reptiles que dan mordidas y picaduras, dos dragones, demonios antropomorfos con patas de macho cabrío y rostros que recuerdan felinos, roedores o cabras, además de unos extraños rostros alados. Cómo lo comenta Villavicencio (2009), la representación de los tipos de demonios es de manera paralela antagónica con la estructura cortesana del Cielo, mientras que las jerarquías de ángeles simbolizan las virtudes, los demonios son los vicios y por ejemplo los rostros alados del

Infierno son los adversarios de los serafines y querubines. Esto nos muestra la concepción de una iconografía propia del Infierno novohispano y de mayor complejidad que el europeo.

El demonio en el Virreinato, y específicamente en tiempos contrarreformistas, se convierte en el espanto y se nutre de las leyendas populares. Es el que engaña a personajes en dichas narraciones como Don Juan Manuel, por lo que el desengaño es la mejor arma contra el demonio. Umberto Eco (2007) comenta sobre los pactos con el diablo, que éste tienta al buen cristiano, le hace firmar un pacto que hoy llamaríamos faustiano, aunque luego el cristiano suele escapar a sus insidias.

En el libro de la sabiduría (2,24) dice: “Dios creó al hombre para la incorrupción, y lo hizo a su imagen y semejanza, mas por envidia del diablo entró la muerte en el mundo” (Eco 2007).



Figura 93. Anónimo. *Los peligros del alma*, siglo XVIII. Óleo sobre Tela. Pinacoteca de la Profesa.

Su apariencia en algunos casos recuerda al macho cabrío al igual que en Europa. En la pintura de *Los peligros del alma* de la Profesa un demonio con éstas características

trata de tentar a un novohispano a una fiesta donde personajes a la moda francesa de la época, que podrían representar los vicios, beben y disfrutan de música. Por el otro lado el ángel de la Guarda protege de las tentaciones del demonio. Hay que recordar que a finales del siglo XVIII, cuando se realizó dicha pintura, resurge por parte del clero una intensa preocupación por el más allá, posiblemente como reacción ante fenómenos como el laicismo, el anticlericalismo y la aparición del racionalismo ilustrado, además de la intranquilidad por el relajamiento de las costumbres que acompañó la subida al trono de los Borbones (Von Wobeser 2011).

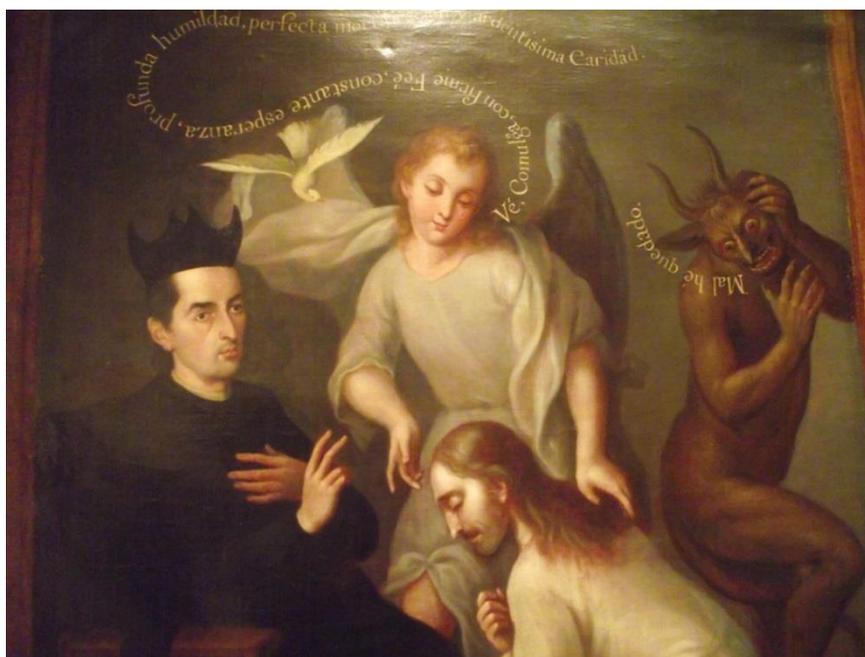


Figura 94. Anónimo. Detalle de *La buena y la mala confesión*, siglo XVIII. Óleo sobre Tela. Pinacoteca de la Profesa.

Esta lucha del diablo por engañar y del ángel de la Guarda por desengañar también aparece en otra obra de la Profesa, la buena y la mala confesión. Aunque ésta sección de la investigación está dedicada al Infierno y por lo tanto a sus habitantes, me permito contrastar a los diablos con los ángeles ya que es necesario conocer sus

diferencias para comprender mejor su iconografía. Básicamente los ángeles y demonios son antagónicos, el arte virreinal mexicano hizo a los primeros seres etéreos y atractivos, mientras que a los segundos corpóreos y repulsivos. Lo feo se ha asociado frecuentemente con el mal y lo bello con el bien en el sentido moral (Sánchez 1992).

El contraste entre ambos personajes puede verse en la pintura de *La buena y la mala confesión* de la Profesa. Maquívar (1993) comenta que los ángeles buenos debían portar una larga túnica blanca, ya que las narraciones bíblicas narran los describen en “visiones del ángel del Señor” y Dios es la luz.

La figura de una mujer combinada con serpiente en la pintura de la *Boca del Infierno* en la Profesa y acompañada con el texto “*Afsi le apareció una muger Condenada por defhonefta*” muestra el castigo de la mujer que no realizó una correcta confesión que se describió en el capítulo de Lechos. Muestra la relación entre fealdad y castigo, pues a las brujas y nahuales se les relacionaba con el Demonio (Von Wobeser 2011).



Figura 95. Anónimo. Detalle Superior de *la Boca del Infierno*. Siglo XVIII. Sala Tres Siglos, Pinacoteca de la Profesa.

Umberto Eco (2007) comenta que las mujeres condenadas a la hoguera fueron acusadas de brujería porque eran feas, además de que se imaginaba que en los aquelarres infernales podían transformarse en criaturas atractivas, aunque siempre marcadas por rasgos ambiguos que revelaban su fealdad interior. En un grabado de Posada (figura 96) puede verse cómo quedó en el imaginario del mexicano la relación entre la mujer serpiente y la hechicería.



Figura 96. José Guadalupe Posada, *Magia blanca y magia prieta*, Imprenta de A. Vanegas

La tradición cristiana ha partido del relato de la primera culpa (Gén., 3), donde el principio del mal es representado por la serpiente. La misoginia de los exegetas inspiró algunas representaciones híbridas de serpiente y mujer, como en el Libro de Horas del Duque de Berry (siglo XV), donde la serpiente tentadora culmina su morfología con el busto de una beldad. Esta iconografía aparece en la Capilla Sixtina. Esta asociación inicial de la serpiente con el pecado en el mundo y con el mal, en términos generales, justifica su presencia en las representaciones del infierno, a menudo como agente

torturador de los condenados (serpientes mordiendo los pezones de las mujeres depravadas). (Revilla 2010).

## **5.2. Purgatorio**

### 5.2.1. Antecedentes del Purgatorio

Es el estado para la expiación de la pena merecida por pecados graves ya perdonados o niales no perdonados. El concepto se introdujo desde la época carolingia y se desarrolló a partir del siglo XI. Se organiza mediante una gradación de los pecados y castigos correspondientes entre finales del siglo XII y comienzos del XIII. La iconografía del purgatorio ha permitido a los artistas los mismos alardes de fantasía y crueldad que el motivo del infierno, al que se parece mucho, el fuego también es el principal medio de tormento. Por lo general reina sobre el purgatorio la Virgen María en advocaciones como la del Carmen, que recuerdan su papel para aliviar las penas de quienes allí aguardan su definitiva salvación (Revilla 2010).

Es el último apartamento del infierno, la Biblia aunque no lo menciona, sugiere la posibilidad de que las culpas no saldadas en vida puedan satisfacerse en el más allá, Von Wobeser (2011) comenta que en el segundo libro de los Macabeos unos combatientes, que habían tributado culto a ídolos, mueren y Judas Macabeo ordena hacer sacrificios expiatorios “para que quedaran liberados del pecado”. La autora más adelante añade que la creencia en el purgatorio surge en el siglo XII avalada por teólogos como Santo Tomás y San Buenaventura.

La existencia del purgatorio se generalizó para los católicos con el Concilio de Trento, que lo empezó a alejar del infierno y acercar espiritualmente al cielo, y además lo defendió para deslindarse del protestantismo que había negado su existencia. Hubieron tres acuerdos: el purgatorio existe, las almas pueden ser ayudadas por sufragios, en especial las misas, y la doctrina debe ser “creída, mantenida, enseñada en todas partes y predicada por los fieles de Cristo” (Von Wobeser 2011).

### 5.2.2. El Purgatorio como Escenografía Novohispana

En la Nueva España la creencia del purgatorio durante el siglo XVI fue restringida a algunos sectores de la sociedad. Los primeros frailes durante la evangelización no se lo mencionaban a los indígenas ya que resultaba más sencillo entender únicamente cielo e infierno (Von Wobeser 2011).

Al tener como antecedente haber sido un apartamento del Infierno, conserva las llamas, pero éstas ya no son un castigo, sino una manera de purificación

Muchos ejemplos del purgatorio aparecen en la pintura devocional dedicada a la Virgen del Carmen. Santiago Sebastián (1989) comenta que la orden del Carmelo indicó que su fundador fue el profeta Elías quien inició la vida monástica en el Monte Carmelo sobre una llanura a la orilla del mar. Sebastián añade que a ésta comunidad de ascetas pertenecieron personajes como San Juan Bautista, San Andrés e incluso la Virgen estaba unida al Carmelo por lazos misteriosos.

Al pensar que la Virgen perteneció a su orden, los carmelitas tuvieron una ferviente devoción mariana. La pintura del *Patrocinio de la Virgen del Carmen* en la Profesa muestra dicha advocación de la Virgen y su relación con el Purgatorio (figura

97). La tradición cuenta que la Virgen María se apareció a San Simón Stock, le entregó un escapulario y le dijo: “Quien muera con él haré, con mis ruegos e intercesiones especialísimas, que se salve”.<sup>6</sup>



Figura 97. Anónimo. *Patrocinio de la Virgen del Carmen*. Siglo XVIII. Óleo sobre Lámina. Sala Mariana, Pinacoteca de la Profesa.

<sup>6</sup> Museo de Historia Mexicana, “Pecados y tentaciones en la Nueva España”, Monterrey, 2012. (exposición itinerante).

En la pintura aparecen cuatro santos rodeando a la Virgen, abajo a la izquierda San Simón Stock sosteniendo la túnica de María; en el lado opuesto San Juan de la Cruz, quien tiene entre sus atributos una pequeña barba y carga un crucifijo (Monreal 2003); Santa Teresa de Ávila sostiene el manto a la derecha y a la izquierda San José, quien sostiene una vara florecida y es el único de los cuatro santos que no lleva el hábito carmelita. La presencia de éste se explica en la devoción de Santa Teresa por San José y por ser el santo de la buena muerte y de la muerte del justo (Monreal 2003).

El gesto de interceder lo hace a partir del Patrocino, con su amplia capa cubre a las ánimas, que como comenta Rogelio Ruiz Gomar (1991) comenta sobre el arte virreinal que hay un cierto atraso o desfase cronológico de los modelos europeos que explica en base a la dificultad y lentitud de las comunicaciones de la metrópoli con sus territorios ocasionando una condición de aislamiento. Entre los ejemplos que Ruiz Gomar comenta está el de los Patrocinios, que son las pinturas donde la Virgen o algún santo cobijan bajo su manto a un grupo de figuras, de la misma manera en la que aparece la Virgen del Carmen en su pintura de la Profesa.

La fórmula del Patrocinio tiene su origen en la Edad Media, pero fue abandonada gradualmente hasta casi desaparecer en el siglo XV, entre los últimos ejemplos europeos está la Virgen de las Cuevas de Francisco de Zurbarán, donde ésta cobija a los cartujos (Ruiz 1991). En la pintura virreinal mexicana el tema se mantuvo fresco y vigente y al igual que en Europa, la Virgen en alguna de sus advocaciones aparece ofrece amparo a una comunidad u orden religiosa (Ruiz 1991).

Por lo anterior, el Patrocinio de la Virgen del Carmen en la Profesa es una pintura que toma elementos de la tradición y ortodoxia occidental con un tratamiento

plástico etericista a la manera del Virreinato mexicano distante de las obras de esa época en Europa. Esto es evidente al revisar otras obras europeas también contrarreformistas.



Figura 98. Comparación del *Patrocinio de la Virgen del Carmen en la Profesa* (izq.) con *Un ángel libera almas del purgatorio* de Carracci de 1610, Pinacoteca Vaticana.

La pintura de *Un ángel libera almas del purgatorio* de Carracci tiene muestra grandes diferencias con el *Patrocinio de la Virgen del Carmen* de la Profesa, por ejemplo Carracci divide en dos planos su composición, ambos del mismo tamaño, lo que genera que no haya un elemento que gane mayor jerarquía sobre los demás, esto sumado a que hay mucho aire entre ambos planos, genera una escena muy agitada y llena de movimientos barrocos. En el caso de la pintura virreinal la estructura se siente más estática y el foco lo tiene la Virgen con el niño casi al centro de la composición. La Virgen del Carmen en la pintura de la Profesa se muestra de manera hierática que

recuerda al modelo Theotokos bizantino, mientras la Virgen pintada por Carracci se acerca a los modelos renacentistas.



Figura 99. Cházvez. *Virgen del Carmen con las ánimas del Purgatorio*. Siglo XVIII. Óleo sobre Tela. Museo de Guadalupe, Zacatecas.

La Virgen del Carmen retratada en la versión del Museo de Guadalupe a pesar de su rigidez, extiende su brazo para mostrar los escapularios que salvan a las ánimas del purgatorio. Los ángeles, al igual que en la pintura de Carracci, bajan a sacar a las ánimas y llevarlas al Cielo.

Ambas pinturas mexicanas dedicadas a la Virgen del Carmen funcionan por un lado como propaganda religiosa a favor de la creencia del Purgatorio y del escapulario para evitarlo, pero también tienen la función de promover la caridad con las ánimas del

Purgatorio. Como se comentó en el capítulo dedicado a los cráneos, la calavera de dulce era vista como una forma de caridad donde la donación a los pobres o a los niños es una forma indirecta de alimentar las almas y conmemorar las almas del purgatorio, que son las más pobres. Por esto dichos dulces no son un recordatorio de la brevedad de la vida, sino de la trascendencia del alma (Lomnitz 2011). La iglesia, representada por la Virgen y en el caso de ésta obra específicamente la Orden del Carmen, intercede por las almas del purgatorio, sin importar la condición social.

Es importante recordar el misticismo relacionado al Monte Carmelo, pues el esfuerzo para su ascenso se puede relacionar con soportar el fuego del Purgatorio para ascender al Cielo.

### 5.2.3. El Desnudo en el Purgatorio

Cómo ya se comentó en el tema del Infierno, el desnudo puede tener diferentes intenciones, en el caso del Purgatorio podría corresponder también a *nuditas criminalis*, ya que dichas ánimas están purgando por pecados por los que pueden redimirse.

La mayor parte de la población novohispana estaba convencida de su paso por el purgatorio antes de llegar al cielo, incluso Juan de Palafox sostuvo que algunos santos purgaron penas ligeras y que esto no los demeritaba sino los exaltaba. Los únicos que no pasaban por el purgatorio eran los mártires y quienes morían inmediatamente después de ser bautizados, pero se podía acortar la estadía sufriendo penas en vida o adquiriendo sufragios e indulgencias (Von Wobeser 2011). Las animas que aparecen en la parte inferior de la pintura tienen elementos iconográficos que podrían identificarlos en algún

estrato social, ya que la mujer está coronada, el hombre de la izquierda podría ser un cardenal y el de la derecha de otra clase social.



Figura 100. Anónimo. Detalle de *Patrocinio de la Virgen del Carmen*. Siglo XVIII. Pinacoteca de la Profesa.



Figura 101. Chávez. Detalle Inferior de la *Virgen del Carmen con las ánimas del Purgatorio*. Siglo XVIII. Óleo sobre Tela. Museo de Guadalupe, Zacatecas.



Figura 102. Carracci. Detalle de *Un ángel libera almas del purgatorio* de 1610, Pinacoteca Vaticana.

Tienen en común con los desnudos del infierno que se encuentran en medio de llamas, pero incluso el fuego en el Purgatorio se puede apreciar más suave que el representado en las Penas del Infierno. El fuego en el Infierno es castigo pero en otros escenarios cambia su significado, en el purgatorio el fuego purifica los pecados y en parte cubre los cuerpos desnudos de las ánimas dándoles algo de dignidad. El novohispano imaginaba que el destino más posible para cualquier persona era el Purgatorio, por lo que un donante fuera retratado en dicho escenario no era algo negativo sino todo lo contrario, era una forma de devoción para alentar las oraciones por su alma y para adelantar el tiempo que pasaría en el escenario real.

Ésta actitud aparece en el personaje de la derecha, quien claramente muestra los rasgos de un retrato a diferencia de los otros dos personajes. Su actitud es serena y de oración e incluso lleva un escapulario.

Los desnudos del Purgatorio, a diferencia de los del Infierno, tienen actitudes de serenidad, no gesticulan horror, la acción que realizan es la oración y tienen una

iconografía que los individualiza e incluso les puede dar cierta jerarquía. En el caso mexicano las almas parecen más tranquilas, la versión del Museo de Guadalupe constituye un ejemplo popular donde el escapulario se convierte en el dispositivo para salir del Purgatorio y sus ánimas parecen ingenuos niños.

En la pintura europea de Carracci se muestra mayor desesperación, pues a su público se le trata de convencer sobre la creencia del Purgatorio de una manera dramática, a diferencia de la devoción novohispana.

### **5.3. Cielo**

#### 5.3.1. Antecedentes

Existieron varias concepciones del Cielo, pues es diferente el que describió San Juan en el Apocalipsis del cielo judío del Antiguo Testamento, además de los elementos de otras religiones como la egipcia, babilónica y griega (Von Wobeser 2011).

En la primitiva tradición judaica los muertos iban al “schéol”, un mundo subterráneo tanto para los buenos como los malos. Pero más adelante con la influencia de Platón el planteamiento fue completado con la sobrevivencia del alma y su ascenso a una existencia trascendente, el mundo de las ideas (Cruz 1998).

Von Wobeser (2011) comenta que era el lugar concebido como el lugar supremo, pues lo habita Dios, los ángeles y los bienaventurados, un lugar del bien con sus principales atributos la luminosidad y la belleza. Añade que su descripción depende de las aspiraciones y gustos estéticos de quien lo describe, pero coinciden en que tenía las mejores condiciones climatológicas, siempre luz de día, protegido y seguro, con naturaleza bondadosa y con abundancia de bienes (Von Wobeser 2011).

Al cielo, según la tradición medieval, se le confirió una estructura social jerárquica con una organización cortesana, de donde han aparecido expresiones como “corte celestial”, “santo reino” y “majestad divina” con Dios Padre y Jesucristo como soberanos con los emblemas de la nobleza o del papado (Von Wobeser 2011).

Los teólogos escolásticos, que se basaron en Aristóteles y en nuevos conocimientos del cosmos, concibieron la idea del Cielo empíreo (de fuego), como una región fuera del universo físico dotado de luminosidad y un resplandor inexistente en la tierra (Cruz 1998). Describían el universo compuesto por esferas concéntricas y niveles; la región más interna es el infierno, formado por magma y materia en bruto; a medida que se ascendía en las esferas que transportaban los distintos planetas, los cuerpos celestes se hacían más ligeros y luminosos. La esfera exterior comprendía el firmamento como una concha que encierra el universo material, más allá de éste se encontraba el mundo de Dios (Cruz 1998).

El cielo empíreo fue representado en la pintura novohispana como tema principal en pinturas de ánimas, en el Juicio Final, en representaciones del cuerpo místico de Jesucristo y con mucha frecuencia como rompimiento de gloria, una apertura para apreciar una parte del cielo empíreo (Von Wobeser 2011). Hay dos tipos de imágenes del cielo, el paraíso terrenal y la nueva Jerusalén o cielo empíreo; hay ambas representaciones en la pintura virreinal, pero se hará énfasis la segunda debido a que se ha encontrado específicamente en la Pinacoteca de la Profesa. El Cielo se representa en muchas pinturas virreinales como una teofanía, como la irrupción de lo sagrado en la vida cotidiana de la tierra (Cruz 1998).

El tema del Juicio Final, que fue muy popular en Europa medieval, lo encontramos en pinturas murales novohispanas con un Cristo sentado en lo alto como

supremo juez, mientras abajo aparecen muertos saliendo de sus tumbas. El modelo para estas representaciones, lo encontramos en libros con grabados como la *Crónica de Nuremberg* (1493) o la versión española de *Gramática* publicada en Burgos (1498) y en el *Flos Sanctorum* de Pedro de la Vega (1521). El relieve más antiguo se encuentra en el conjunto conventual de las capillas posas de Calpan, Puebla, donde se muestra a Cristo en majestad entre San Juan Bautista y la Virgen, teniendo a sus lados los objetos alusivos al castigo (espada) y al premio (lirio), en la parte inferior aparecen muertos saliendo de sus tumbas. (Sebastián 1992).



Figura 103. Anónimo. Relieve del *Juicio Final* en la Capilla Posa. Siglo XVI. Calpan, Puebla.



Figura 104. Miguel Correa. *Juicio Final*. Óleo sobre Tela. 1718. Pinacoteca de la Profesa.



Figura 105. Peter Paul Rubens. *Juicio Final*. 1617. Óleo sobre Tela. Alte Pinakothek, Munich.

El tema del Juicio final fue utilizado en las obras de teatro y pintura mural por los primeros frailes durante la evangelización, destaca por ser el tema de la primera representación dramática en la Nueva España, atribuida al primer nahuatlato franciscano Andrés de Olmos. La experiencia del fraile en España fue trabajando con Zumárraga en la eliminación de la brujería en el país Vasco, lo que muestra los antecedentes de cómo se sacará a las deidades mesoamericanas que ellos calificaron como “demonios” (Shuessler 2009).

En la obra de teatro escrita por Olmos, aparecen los escenarios del cielo, la tierra y el infierno y posiblemente las representaciones en la pintura mural del siglo XVI recree los escenarios y personajes, incluso el más importante que es una mujer pecadora llamada en la obra Lucia, que aparece en las pinturas murales con la iconografía de una diosa azteca. Lo anterior sumado a la mención de elementos prehispánicos como el jade muestra el mestizaje desarrollado a partir de esa época (Shuessler 2009). La obra del Juicio Final de la Profesa muestra la jerarquía del Cielo empíreo. Aparecen grupos de personas en el cielo ordenados, como lo describe Von Wobeser (2011), según la posición que ocuparon en la tierra, pues la monja María de Jesús Tomellín narra que vio “en posición de inferior jerarquía y dispuestos en coro, estaban los apóstoles, los mártires, los pontífices y confesores, el coro limpio de las vírgenes, los santos penitentes, los demás coros de los bienaventurados, por sus órdenes dispuestos”. Von Wobeser añade que de acuerdo a sus merecimientos y naturalmente los de mayor categoría, como los apóstoles y mártires, tenían el derecho de estar más cerca de la Divinidad, mientras que los de menos categoría estaban más alejados.

El Juicio Final de la Profesa se muestra con gran serenidad si le compara con la versión que realizó Rubens, en ésta todo parece vibrar, los personajes parecen tomar parte importante en la escena como si formaran parte de una obra de teatro dramática.

El tema del Juicio Final es de gran complejidad y cuenta con infinidad de personajes, para facilitar conocer el aspecto estético se revisará al personaje que en el mayor de los casos tiene más jerarquía, que es Cristo. Aunque este aparece en ambas pinturas con una pose y colores similares, los tratamientos y el estilo que le imprimió cada artista le da un sentido diferente, pero también es importante conocer el cambio de su iconografía en algunos ejemplos.

En las portadas románicas Cristo es un juez rígido y hierático, al igual que en la pintura mural y capillas posas del siglo XVI en México. El Cristo que retrata Memling en su Juicio Final conserva el hieratismo anterior pero es más corpóreo, éste elemento será transformado por los manieristas quienes le darán una anatomía atractiva que a su vez los pintores de la Contrarreforma retomarán.

Con el tiempo, el juicio final empezó a ser reemplazado en las artes por el juicio individual. La escena que realizó Miguel Ángel en la capilla Sixtina mostró un Dios todopoderoso y justiciero además de la belleza del cuerpo humano, lo que empezó a formar controversias que más adelante provocaría que la pintura de El juicio final de Rubens fuera retirado del altar de la iglesia jesuita en Neuburg por la exaltación sensual de los cuerpos desnudos, que trasgredía el pudor contrarreformista (Cruz 1998).

### 5.3.2. El desnudo en el Cielo

Von Wobeser (2011) comenta que las fuentes describen a los bienaventurados con aspecto embellecido al ingresar al cielo “sutiles y espirituales”, incluso los que fueron toscos en vida se transformaban. A diferencia del Infierno y Purgatorio, en el Cielo los personajes aparecen vestidos, pues la dignidad de los seres celestiales se expresaba cubriendo sus cuerpos, por lo que la desnudez característica de las almas de los condenados y los purgantes se consideraba indigna e indecente para los bienaventurados (Von Wobeser 2011).



Figura 106. Comparación de *Juicio Final* de Miguel Correa en la Profesa (izq.) con *Juicio Final* de Hans Memling (der.).

En la parte derecha de la pintura del Juicio Final de la Profesa aparecen los bienaventurados vestidos, a diferencia de los condenados desnudos del lado opuesto de la pintura. Incluso se puede ver una fila de personas vestidas de blanco que van en

ascenso hacia el cielo, éstos a diferencia de los del primer plano tienen todo su cuerpo cubierto.

En la pintura del Juicio Final de Hans Memling se puede confirmar cómo es imprescindible entrar al cielo vestido, pues en un detalle aparecen los ángeles recibiendo a las almas y vistiéndolas antes de entrar, también les asignan ropa según su rango social ya que algunos llevan ropas de religiosos. El Apocalipsis 3:4 muestra lo siguiente: “Pero tienes unas pocas personas en Sardis que no han manchado sus vestiduras; y andarán conmigo en vestiduras blancas, porque son dignas”, esto muestra el simbolismo de estar vestido de blanco como recompensa.

#### **5.4. Conclusiones sobre las Escenografías Escatológicas Virreinales**

El arte virreinal, en especial la pintura, formó una imagen muy particular, donde cada uno de los escenarios fue representado junto con sus personajes con un nivel de etericismo o corporeicismo. Dicha dicotomía se entiende por la manera tanto técnica al óleo como la idealización de los personajes y escenografías. De ésta manera se puede entender una pintura con personajes representados con texturas suaves y la intención de idealización como una imagen con un alto grado de etericismo y por lo tanto podría representar una escena en el cielo. Por el otro lado una imagen donde los recursos plásticos no se utilizan con suavidad y se pierde la idealización y la *gentilezza*, mezcla de gracia y dignidad que menciona Panofsky (2001) en el arte renacentista, pero convertida en etericismo en el Virreinato mexicano, con la que un personaje digno está vestido hay un alto grado de corporeicismo y podría ser una escena infernal.

Lo anterior constituye un aspecto que da identidad a la pintura virreinal y que a pesar de que en Europa pudo haber intenciones similares, hay grandes diferencias como el uso de la sensualidad en el Barroco europeo con pintores como Rubens. Los desnudos de las penas del infierno representados en pinturas virreinales no se muestran sensuales, en cambio parecen maniqués. Esto se debe a la función moral que tuvieron y el hecho de que la sensualidad clásica sigue una larga tradición europea, pero en los virreinos correspondía a algo muy lejano.

El papel que juegan los diferentes personajes en las pinturas depende de la escenografía y también está afectado por su grado de etericismo. Por ejemplo el ser humano se mostrará con ropa suave y con un aspecto general más etéreo en el Cielo que en el Infierno, donde se le castiga mostrándolo desnudo y corpóreo.

A pesar de no contar con los modelos clásicos tan próximos como en Europa, la pintura virreinal retoma muchos relatos de la antigüedad grecolatina para representar conceptos cristianos. Por ejemplo muchas Penas del Infierno se basan en castigos mitológicos como el de Prometeo, pero como ya se comentó, se excluye la sensualidad de los cuerpos.

Las representaciones escatológicas de la Colección de la Profesa tienen una marcada finalidad didáctica debido a la presencia de texto, en especial las dedicadas al infierno, que facilita su explicación para el espectador. De ésta manera el naturalismo barroco es opuesto al estilo virreinal mexicano, ya que mientras el primero trata de que el espectador se identifique con los personajes representados, en México se busca idealizarlos. Éste fervor religioso se puede mostrar todavía como parte identidad mexicana.

### **5.5. Reflexiones sobre la Escatología Virreinal y su Relación con lo Contemporáneo**

Durante el capítulo se ha explicado la idea del novohispano respecto a la preparación y la importancia de una buena muerte para alcanzar el cielo y pasar el menor tiempo posible en el Purgatorio. La imagen tan vívida que tuvieron los novohispanos de los lugares escatológicos es muy diferente de que actualmente plantea la Iglesia, pues el Concilio Vaticano II muestra que la teología trata de presentar el cielo, infierno y purgatorio no como lugares físicos, sino como un encuentro personal y amistoso con Dios o su rechazo definitivo (Sayés 2006). Para la población en general es más fácil entender e imaginar los lugares escatológicos como físicos, por lo que la nueva concepción se puede dificultar.

Según José Antonio Sayés (2006) una de las causas para la situación actual es la atmósfera de secularismo donde se mira con ansiedad la muerte futura. El autor profundiza comentando que en la actualidad uno de cuatro europeos cree en la reencarnación, pero donde los orientales ven la reencarnación como un destino para liberarse, los occidentales lo ven como una manera de pervivir. Por lo tanto se puede contrastar el anhelo de la vida eterna metafísica del novohispano en comparación con el anhelo de la persona contemporánea por la vida material. El encontrar la causa exacta de esta transformación en la mentalidad contemporánea se podrá revisar en una investigación futura, pero se puede indagar la presencia de los medios de comunicación y la publicidad que genera ansiedad por la posesión de bienes materiales.

El papel de los escenarios escatológicos virreinales fue generar anhelo por la vida eterna e inmaterial, por lo que al mostrar el desengaño. De ésta manera se puede percibir

cómo la actualidad tiene el mismo problema, el de caer en el materialismo, pero en la actualidad las pinturas que en el pasado fueron utilizadas en ejercicios espirituales ya no tienen dicho uso. Umberto Eco (2007) comenta que en la actualidad se representan en el cine y en otros medios personajes feos pero contradictoriamente encantadores, como los de Star Wars, que seducen a los niños y adultos, quienes además se relajan viendo películas sangrientas. Eco añade que de igual manera en el arte contemporáneo, a pesar de que denuncian las atrocidades de nuestro tiempo, los apasionados del arte acuden con un espíritu lúdico y sereno.



Figura 107. Anónimo, *Boca del infierno*, Siglo XVIII.



Figura 108. Miguel Correa, *Detalle Juicio Final*, Óleo sobre Tela, 1718.



Figura 109. Anónimo, *Penas del Infierno*, 245 x 213 cm (tesis penas del infierno), Óleo sobre Tela, Siglo XVIII.



Figura 110. Anónimo, *Patrocinio de la Virgen del Carmen*, Óleo sobre Lámina, Siglo XVIII.

## 5.6. Mapa de Interpretación de Escenografías Escatológicas

	Infierno y Boca del Infierno (EXTRA CORPOREO)	Purgatorio (ENTRE ETereo Y CORPOREO)	Cielo (LO ETereo)	Tierra (TOTALMENTE CORPOREA)
Diablo	 <p>Caracterizado: reptiles que dan mordidas y picaduras, dragones, demonios antropomorfos con patas de macho cabrío y rostros felinos, roedores o cabras, además de unos extraños rostros alados. Función: Castigar y espantar a condenados. Boca del Infierno: caracterizado como rostro monumental, sus precedentes pueden ser el Leviatán y la ballena que devoró a Jonás. Su función es devorar a los condenados cuando ingresan al Infierno.</p>	No aplica.	No aplica.	 <p>Caracterizado como macho cabrío, piel oscura, cuernos, barba puntiaguda. Por recordar seres antropomorfos grecolatinos, podría representar lo más primitivo y bárbaro como lo era el Centauro para los griegos. Función: Engañador al humano y llevar a los condenados a la boca del infierno durante Juicio Final. También podían aparecer como humano, animal o ser celestial para engañar (Von Wobeser 2011).</p>
Ángeles	No aplica.	Caracterizado como Ángel de la guardia, intercede por las almas para que puedan salir.	Caracterizados como una corte, mientras más cercanos a Dios son más inmateriales, etéreos.	Ángel de la Guarda.
Humanos	<p>Caracterizados como condenados. Aparecen desnudos con gestos de terror, con 7 tipos de castigos relacionados con la mitología grecolatina: La cárcel del infierno (entre barrotes y mordido por serpientes) Foso del Tártaro, el fuego (mordido por serpiente) similar a Laoconte, la compañía de los condenados (con demonios), la pena de daño (ojos tapados y encadenado), el gusano de la conciencia (serpiente o gusano muerde su pecho), la desesperación (demonios cortan carne) y la eternidad (cabeza clavada, encadenado y serpiente abre entrañas) como Prometeo. Función: Castigo.</p> 	<p>Caracterizados como ánimas purgantes. Aparecen desnudos pero con elementos de rango social (corona, gorro de cardenal, escapulario) y retratos. Tienen con gestos de súplica, hay llamas (no son castigo sino purificación) que cubren su cuerpo hasta su torso, pueden tener cadenas. En algunos casos “infantilización” de su físico. Herramientas: sombreros, escapulario Función: Purificación.</p> 	<p>Caracterizados como Bienaventurados, al entrar al cielo son vestidos con ropa blanca y algunos con elementos de rango social, mientras más cerca de Dios es que tuvieron más méritos en vida. Función: Recompensa.</p>	<p>Caracterizados según su rango social de maneras muy diversas. Los que llevan ropa a la moda francesa y están en una fiesta pueden representar a los vicios. Cuando se representa con ropa blanca es una persona que hizo una buena confesión. Posiciones: acostados, parados, etc.</p> 
Virgen	No aplica.	 <p>Caracterizada como Virgen del Carmen desde el Cielo o en rompimiento de gloria. Con traje carmelita, coronada, cargando al niño Jesús, puede ir acompañada por santos carmelitas y por San José. Intercede por las ánimas del purgatorio Herramientas: manto.</p>	 <p>Caracterizada de manera tradicional a la derecha de Cristo. Coronada como reina del cielo. Manto azul y rosa.</p>	<p>Dentro de Rompimientos de gloria en apariciones a santos o en escenas de su vida. Función, como intercesora, guía, como modelo a seguir.</p> 
Cristo	Caracterizado cuando bajó a los infiernos antes de resucitar (escena poco común en el arte novohispano).	Caracterizado como Cristo crucificado derramando su sangre sobre las almas del purgatorio. Herramienta- Sangre.	Caracterizado como juez, coronado y entronizado sobre arcoíris-promesa.	Dentro de Rompimientos de gloria en visiones de santos o en escenas de su vida como la pasión. Modelo a seguir.

Tabla 11. Escenografías Escatológicas

## **CAPÍTULO 6.**

### **CONCLUSIONES**

La presente investigación ha llevado a encontrar resultados sobre el fomento a temas virreinales mexicanos y su importancia, terminología nueva, iconografía e iconología virreinal y a una interpretación de la muerte durante el virreinato mexicano.

En primer término resalta la importancia del fomento a la investigación en temas virreinales mexicanos. Dicho periodo histórico puede parecer lejano al mexicano actual y el contexto tecnológico presente. Pero es importante tomar conciencia de que el ser humano es diferente de los animales por sus creencias, sentimientos, prácticas transmitidas de una generación a otra y la comunicación por códigos simbólicos como lenguajes o formas artísticas (Beals 1971). Éstas características han formado las sociedades humanas pero también han mostrado la vulnerabilidad del ser humano al desvalorizar su cultura. De la misma forma, la globalización hace que se pierdan las identidades locales y regionales, en caso concreto de México se tiende a imitar el estilo de vida estadounidense y a negar elementos culturales mexicanos como la gastronomía, indumentaria e incluso el idioma. Todos los elementos anteriores son de herencia virreinal. El estudio de la muerte en el México Virreinal es una defensa y valorización de la cultura mexicana para evitar su extinción, una tendencia que está convirtiendo al mundo hacia la globalización. El estudio de las tradiciones culturales humaniza y cultiva a las personas, permitiendo su crecimiento personal y espiritual, fomenta la búsqueda de los valores trascendentes, entre los que se encuentra el darle sentido a la muerte. Dichos

valores enaltecen a las personas cultas y cómo académico se debe priorizar en las investigaciones.

La muerte es un destino para el ser humano en cualquier época histórica espacio geográfico. La cultura creada por cada civilización ha desarrollado ideas para entenderla y superarla, pero a partir de la modernidad se ha disminuido a un proceso biológico sin trascendencia. Sólo basta ver el miedo que causa la muerte para el hombre actual y cómo trata de negarla mediante el consumo de bienes materiales. El mexicano actual, al apropiarse de la cultura anglosajona, también toma su actitud hacia la muerte. Ésta no corresponde con lo mexicano, pues en aquella la muerte es algo desagradable y temido, mientras que en México la tradición muestra las calaveras cómicas de Posada y la idea de la muerte como un compadre en la película de Macario. En la época virreinal la idea de la muerte tenía sentido y no era negada por la población, quienes constantemente se preparaban para recibirla, por lo que legaron elementos culturales que se transformaron en fiesta, el día de muertos, calaveras de dulce.

#### **a) El arte virreinal como generador de identidad, patrimonio y orgullo mexicano**

La identidad mexicana no se debe reducir a la idea patriota de decorar los espacios con los colores e imágenes de los héroes patrios, sino de fomentar una conciencia histórica donde se aprecien los valores del pasado, que promueva una actitud de crecimiento y orgullo hacia lo mexicano, incluyendo todas las etapas históricas con el virreinato reivindicado.

El estudio en el arte virreinal es importante ya que rompe con prejuicios, reconcilia a los mexicanos con su pasado y raíces virreinales, de las que muchos se avergüenzan o menosprecian debido a ideas pesimistas inculcadas durante la

modernidad. Octavio Paz (2000) en su ensayo titulado “Los hijos de la malinche” considera al mexicano hijo de una violación, donde lo español es lo negativo, muchos mexicanos piensan de ésta manera y desprecian tanto su origen indígena como el español.

Gombrich (2010) comenta que hay causas equivocadas para que no nos guste una obra de arte, argumenta que debemos preocuparnos si un recuerdo molesto nos obsesiona y hace que nos apartemos de una espléndida obra artística. De ésta forma, hay muchos mexicanos que tienen prejuicios que nos les permiten disfrutar de una obra virreinal. Hay muchas personas adoctrinadas a rechazar todo lo relacionado al periodo histórico virreinal a tal grado, como si fueran fanáticos de alguna ideología o religión fundamentalista, que se niegan ciegamente a darse una oportunidad de entender el arte sin prejuicios.

El argumento moderno de la violación o destrucción de lo prehispánico para despreciar lo virreinal está totalmente caducado y fuera de contexto. La conquista al igual que toda obra humana tiene aspectos negativos, Justino Fernández (1990) afirma que en “las gestas históricas parece inevitable que vayan juntas la destrucción y la creación”. Fernández también afirma que los aspectos positivos “son de gran envergadura y que sólo una actitud demagógica puede intentar negarlos o disminuirlos”.

Además de la creación de pintura de excepcional valor, el virreinato mexicano también contribuyó a la creación de ciudades con grandes obras como catedrales, universidades, hospitales, acueductos y fortalezas. Muchas de estas ciudades el día de hoy son patrimonio de la humanidad y dan fama a México a través de eventos internacionales como el Cervantino en la ciudad de Guanajuato o el Festival Internacional de Cine en Morelia.



Figura 111. Vista del Centro Histórico de la Ciudad Minera de Guanajuato, Destacando Edificios como la Basílica, la Universidad y la Iglesia Jesuita.

Las ciudades virreinales mexicanas muestran una identidad distinta a la de Europa por su exuberancia decorativa, producto de una época de riqueza económica, y en materiales de la región como el oro en los retablos de la mayoría de las iglesias virreinales, talavera en cúpulas, el tezontle en la capital del país, la yesería poblana y la gran variedad de tipos de cantera con tonos rosas en Zacatecas y verdes en Oaxaca. Lamentablemente los valores mexicanos que hoy conocen en el mundo son los relacionados a la corrupción, narcotráfico, el consumo de drogas y alcohol en los “springbreaks” y el estereotipo actual de muchos mexicanos como groseros y poco cultos. Todo esto a pesar de tener una cultura extraordinaria, estar en los primeros

lugares de Patrimonio Mundial, de tener una de las gastronomías más ricas, entre otros logros.

Otro de los grandes prejuicios es la creencia errónea de que todo el arte virreinal fue creado por “españoles”, esto es falso ya que la mayoría de los artistas virreinales nació en el espacio geográfico mexicano, por ejemplo Cristóbal de Villalpando fue originario de la ciudad de México, Miguel Cabrera de Oaxaca, entre muchos. Además de que se desarrolló un ambiente multicultural donde los artistas eran criollos, indígenas, mestizos e incluso mulatos como Juan Correa. Dicho pintor muestra la multiculturalidad que no se dio en la pintura europea de la época en la representación de ángeles de diferentes colores de piel, incluyendo rubios y morenos (figura 112).



Figura 112. Juan Correa, *El niño Jesús con ángeles músicos*, Finales Siglo XVII, Óleo sobre Tela, MUNAL.

De ésta manera se generó una identidad mexicana propia enriquecida por otras peculiaridades como la exuberancia en las fachadas de iglesias y en los retablos como los del Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, Edo de México y en la belleza

única en la pintura producto del colorido y la forma que rompió con el rigor europeo. Esto dio como resultado obras con un “sabor” único igual que la gastronomía mexicana que combina elementos europeos con autóctonos para hacer algo nuevo.

Otro argumento importante a favor del arte virreinal es su valor como patrimonio nacional y mundial, ésta característica en muchos casos es negada por las ideologías modernas por considerarla una imposición “colonial”. La historia oficial tiende a dar connotaciones negativas a lo español, por lo que muchos mexicanos repudian lo relacionado a dicha raíz, a pesar de que la mayoría de los mexicanos tienen, entre sus diversas raíces, la ascendencia española en mayor o menor porcentaje. En otros países no se desprecian las raíces de sus ancestros conquistadores y en cambio se aprecia su legado cultural, por ejemplo los ingleses no rechazan su origen sajón a pesar de que Inglaterra fue invadida y conquistada por éste grupo y por otros conquistadores; o España que tiene orgullo de haber sido conquistada por romanos, visigodos y árabes.

España cuida sus monumentos históricos heredados de los conquistadores romanos y árabes, los cuales le han dado identidad en el mundo y le han dejado una derrama económica por el turismo. Orgullosamente presume su templo romano de Diana (figura 113), su teatro, anfiteatro y acueductos en Mérida, Badajoz. Los romanos impusieron su cultura por más de cuatro siglos sobre los iberos y celtas, destruyeron sus poblados, llevaron sus dioses y lengua romanos e incluso extrajeron metales preciosos de las Médulas en la provincia de León, España, pero no hay ningún resentimiento por parte de los españoles actuales hacia los italianos. De igual manera se pueden citar muchos ejemplos similares donde otras culturas no tienen rencor hacia sus antiguos conquistadores como los ingleses hacia los nórdicos, los franceses hacia los italianos, los actuales turcos hacia los musulmanes, los brasileños hacia los portugueses, etc.



Figura 113. Templo romano de Diana, siglo I, Mérida, Badajoz, España (Obtenido de Wikimedia Commons).

De la misma forma, los musulmanes tuvieron bajo su dominio a la mayor parte de la península ibérica por siete siglos, y los españoles actuales saben apreciar el legado musulmán en su arquitectura, lenguaje, música y otras expresiones culturales. Sus monumentos islámicos son únicos en Europa, entre ellos la Alhambra en Granada, la mezquita de Córdoba y su palacio musulmán de la Aljafería en Zaragoza (figura 114) son destinos turísticos y focos de conocimiento universal. De ésta fusión de culturas, España se ha enriquecido con patrimonio cultural material e inmaterial como la música y baile flamencos, la gastronomía, arquitectura, artes decorativas, entre otros.

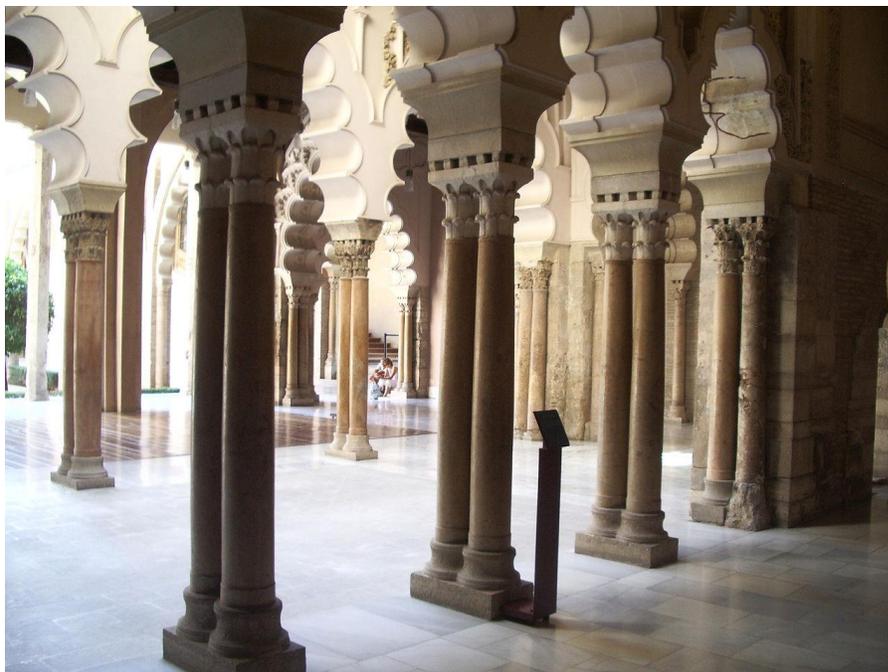


Figura 114. Columnata de la Aljafería, Siglo XI, Palacio Islámico en Zaragoza, España (Obtenida en Wikimedia Commons).

México también se ha enriquecido de la mezcla de culturas con elementos culturales que le han dado identidad al país ante el mundo como la indumentaria y música mariachi, el método de elaboración del tequila, la gastronomía que incluye platillos como el chile en nogada y el mole poblano, así como celebraciones tan mexicanas como el día de muertos, la quema del Judas en Semana Santa y las posadas navideñas. Todo lo anterior es producto de la época virreinal y México estaría incompleto sin ello.

Para un estudio sobre la muerte en el Virreinato se podrían elegir entre distintos formatos artísticos, pero en éste estudio se ha elegido la pintura. Tal decisión es en base a que el medio pictórico en el contexto virreinal mexicano tiene más elementos a interpretar y refleja los valores de la época y representa testimonios sobre las ideas filosóficas y religiosas. Vargaslugo (1999) comenta que la pintura virreinal que el

público pedía, gustaba y necesitaba, por cultura y por fe, debía de representar gloriosamente los valores que regían sus vidas. Muchos valores de tiempos virreinales apoyaban a dar sentido al entendimiento de la muerte.

Entre los elementos culturales descritos anteriormente destaca la pintura mexicana. Desde el siglo XVI al XVIII, se produjo en el territorio mexicano gran cantidad de obras de alto valor artístico y estético que representan un testimonio sobre el pensamiento e identidad y patrimonio mexicano. Sus acervos pueden compararse con los europeos en cantidad y calidad.



Figura 115. Interior del Museo de Guadalupe con su Vasto Acervo Virreinal Mexicano, Guadalupe, Zacatecas.

El Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, Edo de México, es el acervo más numeroso del país pues cuenta con 33 mil obras, otros acervos importantes son el Museo de Guadalupe, Zacatecas; La Pinacoteca de la Profesa con más de 380 obras; el

Museo Nacional de Arte con 410 obras virreinales; además del acervo en iglesias y colecciones particulares. Las colecciones de pintura europea cuentan con cantidades muy grandes, por citar dos ejemplos el Museo del Prado en Madrid tiene 2000 obras expuestas y el Museo Metropolitano de Nueva York cuenta con la misma cantidad de pinturas, la comparación de las cifras muestra los acervos virreinales muy relevantes. Toda esa riqueza rivaliza fácilmente con lo europeo, pero el mexicano no siente orgullo de su patrimonio. Es por esto que las investigaciones son de vital importancia para lograr un cambio.

### **6.1. La Importancia del Estudio del Estilo para Acercarse Adecuadamente**

Como lo señalaba José Guadalupe Victoria (1994), el historiador de arte busca el “significado verdadero” que posiblemente tuvieron las obras plásticas para la sociedad que las produjo. Dicho significado no puede ser entendido como verdadero si no se entiende la obra en su estilo y contexto particular.

Para Victoria (1994), las pinturas virreinales mexicanas no deben ser entendidas únicamente como el resultado de un oficio, ni como reflejo del gusto de una sociedad ávida de dichas obras. En cambio, el autor señala que el arte virreinal mexicano está inmerso en el contexto ideológico particular de la Nueva España y en el contexto de carácter universal de la tradición artística occidental. De ésta manera se confirma que el arte virreinal mexicano tiene su propio contexto, pero sus raíces tienen relación con la tradición europea, esto se explicó mediante la gráfica del árbol (página 53).

El antecedente para entender dicho contexto es la sesión XXV del Concilio de Trento en 1563, ya que tuvo gran repercusión en el arte. La iglesia no quiso establecer

normas para la creación artística, pero sí consiguió que sus recomendaciones influyeran en los artistas para producir un arte que se apegara a los sentimientos de piedad (Victoria 1994). Si se entiende dicho contexto virreinal de gran fervor religioso se puede revisar el estilo que en éste se desarrolló. Por lo que aplicar las terminologías del arte europeo a la obra virreinal puede llevar a una interpretación incorrecta. Por esta razón se propusieron en la investigación nuevas terminologías. Aunque en un principio de la investigación no fue un objetivo, a medida que se fue investigando se percibió la necesidad tener terminología especializada para darle mayor validez.

El estudio de la Historia del Arte ha tenido muchos cambios, estilos menospreciados en el pasado como el manierismo o el rococó se han abierto el camino hasta tener su lugar propio e incluso han ganado autonomía del renacimiento y del barroco respectivamente. El arte desarrollado en el virreinato mexicano también ha podido mostrar sus diferencias respecto al europeo.

En la investigación se estudiaron textos que describen el estilo Barroco y se encontró que las terminologías del estilo se dirigen al contexto europeo y no al mexicano. Por esto se consultaron los textos de diversos autores especializados en arte virreinal y se encontró la necesidad de proponer terminología para el estudio del acervo de la Profesa y otras colecciones virreinales. Dichos términos son el pietismo misionero, mistericismo, cuentismo, etericismo y cromatismo virreinal.



Figura 116. Comparación de José Juárez, Detalle de *La aparición de la Virgen y el niño a San Francisco*, Óleo sobre Tela, MUNAL, Cd de México (izq.) con Caravaggio, Detalle de *San Francisco en meditación*, 1606, Óleo sobre Lienzo, Museo Cívico, Cremona (der.).

Entre otros ejemplos de terminología aplicada a obras de otros contextos está el tenebrismo. Es un término que fue creado tomando en cuenta el contexto europeo, su principal función fue corporeizar a los personajes mediante el claroscuro de contrastes dramáticos de luz y sombra para acercarlos a los fieles y éstos se pudieran identificar. Se puede revisar la obra del mexicano José Juárez con la del italiano Caravaggio, y el uso que le da el pintor mexicano al claroscuro no es el dramatismo, sino mantener un misterio, ocultar mediante las sombras por motivos devocionales y no los hace evidentes como el tenebrismo. Es por esto que la terminología propuesta del mistericismo se adapta mejor que el tenebrismo para el pintor del virreinato mexicano.

La obra de José Juárez además es etericista y no naturalista como el barroco romano, ya que sus mientras los personajes de Caravaggio parecen ser retratos de

personas reales, en el caso del mexicano parecen seres sobrenaturales idealizados que se hacen etéreos con tonos translúcidos, composiciones dinámicas, formas desdibujadas, volátiles y vibrantes (Vargaslugo 2000). Respecto a las otras terminologías, es pietista misionero ya que buscó fomentar la devoción a un nuevo público, que en lugar de acercarse a la corporeidad y el naturalismo del barroco europeo; es cuentista al utilizar la narración como motivo principal y auxiliarse de texto en la pintura y tiene un Colorismo virreinal propio al favorecer los colores brillantes. Todos los conceptos anteriores fueron profundizados en el desarrollo de la investigación.

## **6.2. Sentido de la Muerte a través de la Lectura de las Obras de la Pinacoteca**

El estilo virreinal mexicano marcó especialmente las obras relacionadas al tema de la muerte. Dicho tema fue la principal preocupación para el novohispano debido a sus creencias cristianas, promovidas por la Iglesia mediante sermones, textos dedicados a la buena muerte, cofradías, entre otros. Por lo que este pensamiento se reflejó en la pintura sacra de la época como la que se encuentra en la Pinacoteca de la Profesa.

Es importante señalar que el sentido descrito en la presente investigación se relaciona con el acervo de la Pinacoteca de la Profesa por lo que se delimita a la zona geográfica cercana al centro del país y en el espacio de tiempo al que pertenecen las pinturas. Dicho espacio geográfico corresponde al Reino de México de la Nueva España que incluye ciudades como Puebla, la Ciudad de México, Querétaro, entre otras.

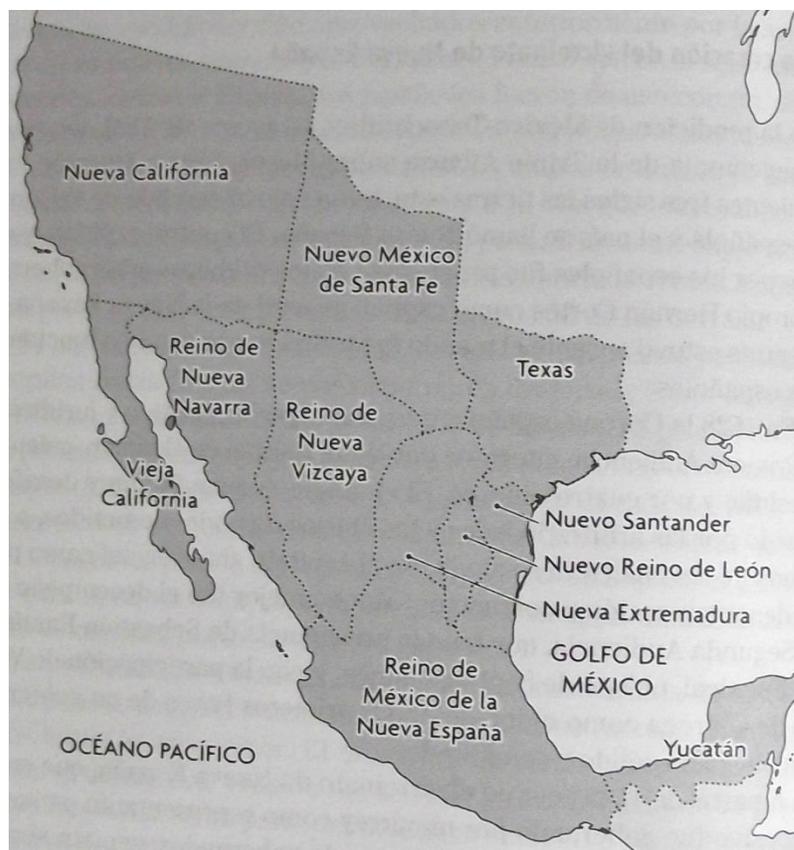


Figura 117. Mapa del Territorio de la Nueva España a Partir del Siglo XVI.

La presente investigación se centró en tres categorías que muestran la idea de la muerte desde los aspectos de lo ritual, las apariencias de lo mundano y los destinos después de la muerte. Se eligieron dichos aspectos al investigar sobre las creencias, formas de vida y contexto del Virreinato mexicano.

Las categorías desarrolladas en la investigación son las siguientes: el cráneo, el lecho y las escenografías escatológicas. El motivo de la elección, cómo ya se comentó, es que juntas muestran la imagen de la muerte en los aspectos más importantes para el novohispano: la muerte como antídoto contra el engaño de lo mundano con el cráneo; el lecho como rito social que facilita el tránsito a la vida eterna y la muerte como recompensa, castigo o purificación por las acciones en vida en los escenarios

escatológicos. De ésta manera se puede entender una triple función, entre otras, de la muerte para el mexicano en tiempos virreinales.

Como una conclusión relacionada a las categorías estudiadas se revisarán tres temas. Las obras virreinales mexicanas que trataron el tema de la muerte tuvieron las siguientes motivaciones: las didácticas, lo relacionado con rituales mortuorios y la representación mediante formas plásticas como la gentileza. A continuación se muestran los tres temas.

### 6.3. La Muerte Didáctica en el Virreinato

Como se ha comentado anteriormente, la pintura virreinal mexicana por lo general tiene motivaciones didácticas, que incluyen la reflexión hacia la muerte. En la plástica la representación del cadáver no se oculta, se muestra para fomentar el desengaño como en las obras del *Cadáver putrefacto* y el cadáver de la emperatriz en la *conversión de San Francisco de Borja* en la Pinacoteca de la Profesa.



Figura 118. Anónimo, Detalle de *Cadáver putrefacto*, Siglo XVIII, Pinacoteca de la Profesa (izq.) y Rembrandt van Rijn, Detalle de *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, 1632 (der.)

A pesar de que el pintor español Valdez de Leal también representó cadáveres en descomposición, los mexicanos no hacen una crítica social, ni muestran una curiosidad científica como Rembrandt en Europa. El cadáver de la emperatriz que pinta Miguel Cabrera no tiene la intención de criticar a la monarquía, sino narrar la conversión del santo jesuita, esto muestra una muerte didáctica en la pintura virreinal mexicana.



Figura 119. Comparación de Miguel Cabrera, Detalle de *Conversión de San Francisco de Borja*, Siglo XVIII, Pinacoteca de la Profesa (izq.) con Valdés de Leal, Detalle de *Finis Gloriarum Mundi*, 1670-72, Hospital de la Caridad, Sevilla (der.).

El desengaño muestra diferentes elementos iconográficos además del cadáver putrefacto visto anteriormente, también destaca el cráneo, pues en México ya había una larga tradición en el arte mesoamericano. Como se ha comentado en la investigación, el cráneo durante el virreinato tiene distintos significados. En la colección de la Profesa se encontraron diferentes variantes dependiendo de su integridad como esqueleto o como cráneo individual, su color, la presencia de su mandíbula, su posición de frente o de tres cuartos y si es sostenido por un santo, entre otras maneras en que se podrían encontrar en futuras investigaciones, todas éstas variantes explicadas en el capítulo de Cráneos.



Figura 120. Miguel Cabrera. *San Luis Gonzaga*, 1761. Óleo sobre Tela. Colección Universidad Iberoamericana.

Un descubrimiento de gran interés en la investigación es el cráneo parlante. Para Santiago Sebastián (1989) el cráneo es un objeto de piedad, pero en la plástica virreinal mexicana dicho objeto adquiere características de personaje cuando se representa con mandíbula. El cráneo parlante se muestra de frente ya que es cómo un espejo de quién lo ve, da un sermón a los vivos (Von Wobeser 2011), enseña forma de vivir para saber morir, por esto muestra la naturaleza engañosa de lo material. El retrato de San Luis Gonzaga realizado por Miguel Cabrera (figura 120), muestra al santo jesuita de tres cuartos observando un crucifijo que sostiene sobre un cráneo. Lo interesante de ésta pintura es que el cráneo mira de frente al espectador, aunque carece de mandíbula se

puede considerar parlante ya que el santo es el que predica, pero no puede ver de frente al espectador ya que no es el reflejo de éste. El verdadero reflejo del espectador es el cráneo que cierra el mensaje del cráneo, es parlante ya que es la conexión entre el santo y el espectador.



Figura 121. Walt Disney, *Skeleton Dance*, 1929, *Sinfonías Tontas* (animación) MR.

El cráneo parlante puede deformarse para tener una gestualidad propia. Su función es dar un sermón sobre el desengaño, pero también podría haber inspirado a las calaveras cómicas de Posada y a otras caricaturas modernas, incluso fuera de México (figura 121). Por lo tanto se ve una transformación del sentido de la muerte de lo moralizante en el virreinato a lo cómico en lo moderno.

Las tipologías muestran que los diferentes tipos de santos que sostienen cráneos se dirigen a grupos diferentes dentro del Virreinato, por ejemplo la tipología del santo noble se dirigió posiblemente a los criollos, el santo asceta a los grupos de nivel social medio y bajo y el santo escritor a profesiones relacionadas a la escritura. Por todo lo

anterior se puede establecer el cráneo como un elemento iconográfico de gran riqueza y complejidad en el arte virreinal mexicano. Destaca su significado didáctico como elemento de piedad, pero esa reflexión contra las vanidades lo convierte en un instrumento como la piedra filosofal al servir para la transmutación entre lo corpóreo y lo etéreo, lo material y lo espiritual, lo efímero y lo trascendente, la vida y la muerte.

Uno de los aspectos que tienen en común las tres categorías es que en las obras revisadas hubo la presencia de pinturas con texto. Este es un refuerzo de la imagen, que sirve para que el mensaje con mayor claridad sea entendido por el espectador. Es un aspecto que más que estético es didáctico y cuentista. De esta manera se trató de establecer la idea de la muerte con mayor claridad en los espacios donde se encontraban éstas obras, que fueron los claustros, retablos y otros lugares en la casa de ejercicios espirituales.

#### **6.4. Rituales Mortuorios en el Virreinato y su Relación con la Plástica**

Los rituales mortuorios muestran el ritual para el tránsito del moribundo y para que los que sigan vivos puedan superar la muerte, cada cultura tiene diferentes maneras de hacerlo. Son fundamentados por las creencias religiosas, México tiene como antecedente las creencias prehispánicas que más adelante entrarían en contacto con el catolicismo. Philippe Ariès (2000 p 180) narra cómo desde la Edad Media hasta principios del siglo XVIII el testamento, escrito por el moribundo, abarcaba en su mayor parte lo relacionado a la religión, pues incluía la profesión de fe, la confesión de los pecados y la reparación de las culpas, la elección de la sepultura, además de misas y

plegarias. Lo anterior muestra la gran inquietud por las creencias religiosas para el moribundo.

En el México Virreinal las creencias religiosas católicas fueron de gran preocupación para todos los estratos sociales, incluidos los indígenas. A pesar de que desapareció la cosmovisión prehispánica a partir de la conquista, los indígenas del territorio mexicano, mediante la fe católica, como lo describe Octavio Paz (2000), tuvieron la oportunidad negada a los nativos norteamericanos por los protestantes ingleses, de pertenecer a un orden social y de encontrar un sitio en el cosmos. Paz comenta que mediante lo anterior se “devuelve sentido a su presencia en la tierra, alimenta sus esperanzas y justifica su vida y su muerte”.

Las muertes de santos fueron un modelo para enseñar las costumbres sobre cómo morir a los mexicanos del Virreinato, pero cada santo tuvo una muerte distinta. La muerte ideal se representa con la de San José, patrono de las cofradías de la muerte, que simbólicamente es ideal por morir en compañía de la Virgen y de Jesús. Es un modelo para el mexicano del Virreinato, ya que idealmente se debe morir por medio de la Iglesia, representada por la Virgen y con las enseñanzas de Cristo, quien parece comunicarse con San José. En la plástica virreinal predomina la representación mediante el mistericismo, donde la muerte se entiende con distancia a pesar de su familiaridad.

La muerte bella en el contexto virreinal mexicano se hace etérea. Tiene que ver con la actitud de del XVIII comenzó a buscar la muerte bella preparando la sensibilidad romántica (Cruz 1998). Principalmente se representa a través del tránsito de la Virgen con un sentido relacionado al sueño, ya que la Virgen tiene la apariencia de estar dormida más que de estar muerta. Pero su pose proviene de la actitud ritual del siglo XIII, donde el moribundo “debe estar echado de espaldas para que su rostro mire

siempre al cielo” (Ariès 2000). Éste modelo fue tomado principalmente para los retratos de las monjas coronadas y de personajes con méritos de santidad, es por esto que se tiene la imagen de una muerte serena en la mente del mexicano del Virreinato.

La muerte para el desengaño a diferencia de las anteriores tipologías no muestra al moribundo o cadáver como un santo, ya que su motivación es lo que no se debe hacer en el ritual mortuario. El santo puede aparecer como un personaje en relación a la escena, donde San Francisco de Borja contempla el cadáver de la emperatriz y decide unirse a los jesuitas.

La muerte en éxtasis o heroica al igual que la muerte ideal representan al personaje principal moribundo y no muerto. Tiene el sentido de éxtasis del siglo XVII, que es una pasión, fervor ardiente, deseo extraviado de Dios, que incluso llega a la aniquilación (Mâle 1985). Representa a santos inmersos en el éxtasis en el momento de su muerte y aunque no muestran todo el ritual de la muerte ideal, su muerte es heroica ya que sucede en circunstancias a favor de la religión, como la muerte de San Francisco Javier quien murió intentando ir de misiones a la lejana China. Para Cruz Amenábar el drama del barroco español fue la conciliación entre lo efímero y lo trascendente (Cruz 1998), en México dicho drama fue entre lo corpóreo y lo etéreo. Pues en la obra de la *Muerte de San Francisco Javier*, se muestra la agonía del santo en el plano terrestre, que a pesar de ser corpóreo, su rostro extático lo acerca a lo etéreo, al igual que el rompimiento de gloria.

### 6.5. La Muerte Didáctica de Gentileza y la Pintura

Uno de los componentes más importantes de la pintura virreinal mexicana es el etericismo. Su relevancia radica en la influencia que ha tenido en la forma de ser del mexicano a partir del virreinato hasta la actualidad. Por ejemplo muchas veces se ha comentado sobre la calidez y buen trato hacia el extranjero; además del prototipo del charro mexicano en el cine de oro que puede mostrar una actitud de bravura pero también un apego a las costumbres y respeto. Generalmente se asocia ésta forma de ser con la educación y valores heredados del virreinato como la *gentilezza*, que Panofsky (2001) describe como una mezcla de gracia y dignidad.



Figura 122. Alberto Durero, *Autorretrato*, 1500, Óleo, Alte Pinakothek, Munich.

La Gentileza se convierte en un código de conducta a través de la pintura para educar al mexicano virreinal. De la misma manera en que el pintor alemán Alberto Durero se autorretrató a semejanza del Salvador, Panofsky (1989) comenta que no solamente utilizó su esquema compositivo, sino que idealizó su físico para parecerse más a la imagen tradicional de Cristo. Añade que dicha pintura no es blasfemia, sino que en esa época se seguía la doctrina “Imitatio Christi” o el término “gentilhuomo” donde había una identificación mística con Dios y se representa lo que humildemente un hombre debe llegar a ser.



Figura 123. Lo Corpóreo en Anónimo, Detalle *Penas del Infierno*, Siglo XVIII, Pinacoteca de la Profesa (izq.) y lo Etéreo en Cristóbal de Villalpando, *El árbol de la vida*, 1709, Museo de Guadalupe, Zacatecas (der).

De ésta manera el humanismo influyó en Durero para realizar su autorretrato a imitación de Cristo, al igual que en el Virreinato mexicano donde las órdenes religiosas buscaron educar a la gente tomando como modelo a Cristo y a los santos como un

código de conducta. La gentileza marca la muerte mexicana al destacar virtudes cristianas, en especial la caridad que se deja ver mediante la tradición virreinal de dar calaverita a los pobres y a las ánimas del purgatorio. Además de fomentar la convivencia entre los diferentes estratos sociales como los criollos, indígenas, mestizos, entre otros.



Figura 124. Calaveras de Amaranto y Azúcar.

La gentileza dulcifica los físicos de los personajes y su indumentaria, además es una manera de representar el premio del cielo en la plástica virreinal mexicana. Se mostró como un premio después de la muerte por haber llevado una vida según los valores y virtudes cristianas. La categoría de las escenografías escatológicas muestra los destinos después de la muerte según las creencias de la época virreinal. Las tres tipologías principales que son el infierno, purgatorio y Cielo, cada una es representada mediante los niveles de etericismo y corporeicismo que se han comentado en la investigación. Mientras más cercano al cielo es más etéreo y sus personajes más gentiles,

pero mientras más cerca del infierno es más corpóreo. Incluso las calaveras son de dulce, ya que la muerte es gentil en México.

Lo corpóreo se magnifica mostrando desnudez y lo etéreo con telas largas y suaves que cubren todo el cuerpo y dejan ver únicamente rostro, manos y pies a diferencia del barroco europeo donde pintores como Rubens hacen sensual el cuerpo de personajes divinos. El corporeicismo también se deja ver en otros elementos como la composición caótica, los colores con violentos contrastes, entre otros, mientras que lo etericista tiene composiciones mejor balanceadas, colores suaves, gentiles, etc.

### **6.6. Reflexión Final sobre la Muerte Virreinal Mexicana**

Las tres categorías desarrolladas en la investigación han demostrado la preocupación del mexicano virreinal por la muerte en cada momento de su existencia. A cargo de ésta idea de la muerte se encontraba la iglesia que intercedía y administraba las imágenes de la muerte en las obras artísticas a través de los ejercicios espirituales, las confesiones, la veneración y las cofradías dedicadas a la buena muerte.

Dichas imágenes eran didácticas, pues el cráneo en el arte novohispano invitaba a estar alerta de vanidad y otros vicios durante la vida, el lecho mostraba a vivos y moribundos el ritual a seguir para lograr una buena muerte, las escenografías escatológicas alertaban sobre los destinos conseguidos después de una buena o mala muerte y la necesidad de orar por los muertos para ayudarlos a salir del Purgatorio.

La preocupación constante por la muerte se relaciona al sentido místico religioso que se ha comentado anteriormente. Cada cultura le da un sentido propio, por ejemplo la psicología germana está marcada por el individualismo y la libertad cristiana (Panofsky

1989). En cambio México se relaciona con los valores católicos, un carácter festivo y la gentileza. Lo anterior es importante ya que nos muestra una idea de la muerte que al igual que el mole poblano es dulce y amargo a la vez. La idea de la muerte en el México virreinal tiene muchos sabores opuestos, donde el dramático luto es a la vez una fiesta. La muerte para el habitante del Virreinato mexicano es como una experiencia en el interior de una iglesia virreinal, es sublime ya que es un misterio, es festiva, colorida y exuberante al igual que las imágenes y música.

## REFERENCIAS

- Alcántara ROJAS, Berenice. (1998). "Francisco a tu voluntad lo dejo..."  
Aproximaciones a la lectura de una composición novohispana sobre San  
Francisco de Borja. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, primavera,  
137-142.
- Alfaro, A. (2004, Junio). La lumbre de la zarza: un arte entre ascética y mística. *Artes de México*, 70, 63-79.
- Alfaro, A. (2006). El gran teatro del cielo. *Artes de México*, 76, 1-120.
- Alfaro, A. (2001, Diciembre). La educación: los nudos en la trama. *Artes de México*, 58,  
11-19.
- Ariès, P. (2000). *Historia de la muerte en Occidente desde la Edad Media hasta  
nuestros días*. Barcelona: El acantilado.
- Armella, V. (1993). *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*. Ciudad de México: Banamex.

Bargellini, C. y otros (2003). *El color en el arte mexicano*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM.

Bech, A. (2011). *El significado de la obra de arte*. Ciudad de México: UNAM.

Brown, J. (2011). Pintura de los reinos. En *Pintura de los Reinos Identidades compartidas en el mundo hispánico* (1 ed., pp. 20-24). Ciudad de México: Banamex.

Calabrese, O. (1997). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Editorial Paidós.

Cruz De Amenábar, I. (1998). *La muerte y su transfiguración de la vida*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

De la Maza, F. (1971). *El pintor Martín de Vos en México*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Duverger, C. (2003). *Agua y Fuego. Arte sacro indígena de México en el siglo XVI*. Ciudad de México: Landucci Editores.

Eco, U. (2007). *Historia de la Fealdad*. Barcelona: Editorial Lumen.

Esteban, J. (2002). *Tratado de Iconografía*. Madrid: Ediciones ISTMO, S. A.

Fernández, J. (1990). *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Fiores, S., Meo, S. (2001). *Nuevo diccionario de Mariología*. Madrid: San Pablo.

Gadamer H., Durand G., Ricoeur P., Vattimo G., Panikkar R., Aranguren L., et al (2006). *Diccionario de Hermenéutica*. Bilbao: Publicaciones Universidad de Deusto.

Giard L. (2001, Diciembre). Orígenes de la enseñanza jesuita. *Artes de México*, 58, 20-35.

González, L. (1900). México viejo: noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres. *Colección digital UANL*. Recuperado Abril 25, 2014, Consultado en <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080018115/1080018115.html>

González, M. (2006). *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal. Antología personal*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Gombrich, H. (2008). *La historia del arte*. Ciudad de México: Phaidon.

Gombrich, H. (1985). *Norma y forma*. Madrid: Alianza Editorial.

Fierro, R. (2003). *Templo del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. Museo de la Luz. 400 años de historia*. Ciudad de México: Dirección General de Divulgación de la Ciencia, UNAM.

Hauser, A. (1978). *Historia social de la literatura y el arte*. (Vol. 2). Madrid: Guadarrama.

Pfeiffer, Heinrich (2001). Los jesuitas arte y espiritualidad, *Artes de México*, No. 58, pp. 36-49.

Heller, E. (2008). *Psicología del color, Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Hernández Sotelo, Anel. (2009). Reseña de "Era melancólica: figuras del imaginario barroco" de Fernando Rodríguez de la Flor. *Fronteras de la Historia*, Sin mes, 396-400.

Juanes, J. (2010). *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*. Ciudad de México: Editorial Itaca.

Little, S. (2004). *Ismos para entender el arte*. Ciudad de México: Turner Publicaciones.

Lassaigne, J. (1973). *El Greco*. Barcelona: Daimon.

- Lomnitz, C. (2011). *Idea de la muerte en México*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- López, Pablo (2001). *Los jesuitas en México*. México: Obra Nacional de la Buena Prensa.
- López, L., Zagal, H. (1998). *Dos aproximaciones estéticas a la identidad nacional. Una filosofía de la cultura desde el barroco y el surrealismo*. Monterrey, N.L.: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Maquívar, M. (1993). *Ángeles y Arcángeles*. México: Editorial Jilguero.
- Mâle, E. (1985). *El Barroco Arte religioso del siglo XVII Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Malvido, E. (2005, Noviembre). Crónicas de la buena muerte en México. *Arqueología Mexicana*, XIII (76), 20-27.
- Manrique, J. (2007). *Una visión del arte y de la historia* Vol. 3. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Martínez, I., Vergara, A., Herremans, V., Van Hout, N., Manrique, C., Sigaut, N. (2012). *Arte flamenco del siglo XVII*. Ciudad de México: CONACULTA / BOZAR.

Miguélez, M. M. (2007). *Ciencia y Arte en la metodología cualitativa*. México: Trillas.

Monreal, L. (2003). *Iconografía del Cristianismo*. Barcelona: Acantilado.

Monterrosa, M., Cháirez, A., Franco, J., (1992). *Oratorios de San Felipe Neri en México, y un testimonio vivo, la fundación del Oratorio de San Felipe Neri en la villa de Orizaba*. Ciudad de México: Centro de Asistencia y Promoción, A.C. y Banamex.

Moreno, J. (1990). *Lo mexicano en las artes plásticas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Panofsky, E. (2001). *Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

Panofsky, E. (2008). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.

Paz, O. (2000). *El laberinto de la soledad*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Plazaola, J. (2007). *Introducción a la Estética*. Bilbao: Publicaciones Universidad de Deusto.

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.<sup>a</sup>ed.).

Consultado en <http://www.rae.es/>

- Réau, L. (2000). *Iconografía del arte cristiano Introducción general*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Revilla, F. (2010). *Diccionario de Iconografía y simbólica*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Rishel, J., Stratton, S., Barguellini, C. et al. (2007). La pintura colonial en América Latina. *Revelaciones. Las artes en América Latina 1492-1820* (). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ruiz, R. (1989). *Persistencia y continuidad en la pintura de la Nueva España*. En Instituto de Investigaciones Estéticas (Ed.), *XIII Coloquio internacional de historia del arte. Tiempo y Arte* (pp. 442-456). Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Sainz, I. (2012). La 'Comedia de San Francisco de Borja': un ejemplo de teatro como instrumento político en la Compañía de Jesús. *Depósito Académico Digital Universidad de Navarra*. Consultado Abril 25, 2014, <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/22749>
- Sayés, J. (2006). *Escatología*. Madrid: Ediciones Palabra.
- Sebastián, S. (1989). *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza Forma.

Sebastián, S. (1990). *El barroco iberoamericano: mensaje iconográfico*. Madrid:

Encuentro.

Sebastián, S. (1992). *Iconografía e Iconología del arte novohispano*. México: Azabache.

Shuessler, M. (2009). *Artes de fundación, Teatro evangelizador y pintura mural en la*

*Nueva España*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Sigaut, N., Falcón, T., Vázquez, J. (2002). *José Juárez. Recursos y discursos del arte de*

*pintar*. México: Museo Nacional de Arte / CONACULTA / Banamex.

Tovar de Teresa, G. (1990). *La ciudad de los palacios: crónica de un patrimonio*

*perdido*. México: Espejo de obsidiana.

Vargaslugo, E. (1999). *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*. México, D.F.: Instituto de

Investigaciones Estéticas, UNAM.

Vargaslugo, E., Estrada, E., Maquívar M., Mendoza, C., Morera, J., Ruiz, J. (2000).

*Parábola Novohispana. Cristo en el Arte Virreinal*. Ciudad de México: Fomento

Cultural Banamex A.C.

Villavicencio, A. (2009). *El infierno abierto al novohispano. Las penas del infierno en*

*el contexto de la pintura escatológica novohispana*. (Tesis de licenciatura),

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Consultado en

<http://132.248.9.195/ptd2009/junio/0644035/Index.html>

Villoro, J., Galí, M., Barajas, R., et al. (2013). *Posada. 100 años de calavera*. Ciudad de México: Fundación BBVA / Editorial RM México.

Von Wobeser, G. (2011). *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*. Ciudad de México: Jus.

Westheim, P. (1985). *La calavera*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Wrigley, M. (2011). *La muerte disfrazada: Representaciones de la muerte en México*.

(Artículo), Hispanet Journal. Consultado en

<http://www.hispanetjournal.com/LaMuerteDisfrazada.pdf>

## APÉNDICES

## APÉNDICE A

TABLA VANITAS CON CRÁNEO

	Preiconográfico	Iconográfico	Iconológico
Composición	<p><b>Tipo de composición observable por formato, geometría formal, técnicas:</b>  D- Iluminación clara y zigzagueante. Colores cálidos brillantes en interiores en contraste con fríos en paisajes. Elementos manieristas: luz, color, cielos.  E- Claroscuros, fuertes contrastes, calidez. Óleo sobre tela.</p>	<p><b>Identificación del estilo en base a características formales:</b>  D, E- Claroscuro y Patetismo que llega a Mistericismo y Corporeicismo.</p>	<p><b>Métodos compositivos históricos, qué implica el estilo artístico: (claroscuro, forma cerrada y abierta, etc):</b>  D, E- Uso de claroscuros para dar mayor dramatismo producto de la Contrarreforma.</p>
Escenario	<p><b>Descripción del escenario:</b>  D- El escenario es un cementerio de día con muchas cruces y árboles, debajo de uno hay cráneos limpios apenas esbozados. Al fondo aparece un muro de piedras, un poblado con poco detalle y unas montañas en tonos fríos. El escenario izquierdo es un interior con un mueble de diseño ondulado con un espejo orgánico, dos peines y frascos, encima hay una cortina azul. La parte superior muestra nubes doradas abriéndose con luz y dos manos cortando con tijeras un hilo.  E- Espacio cerrado oscuro y reducido.</p>	<p><b>Identificación del escenario según el tema de la imagen qué elementos tienen en común, qué evocan y que significado iconográfico tienen:</b>  D- Interior de habitación anónimo, cementerio anónimo, plano divino. En el plano derecho las cruces son de madera, material efímero igual que el árbol seco que parece ser señalado por la mano esquelética.  E- Pudridero. Sin luz, sin presencia divina.</p>	<p><b>Lo histórico y cultural reflejado en el escenario:</b>  Los grabados que son los modelos pocas veces muestran naturaleza, en cambio en las obras analizadas los exteriores tienen importancia y semejanza con paisajes nórdicos y flamencos. La arquitectura representada no corresponde con la de la Nueva España, sino con la europea de los grabados flamencos pero el tratamiento de los colores la regionaliza. Los artistas novohispanos recurrieron, principalmente, a la representación de espacios geográficos para rodear de un escenario natural las escenas protagónicas (Martínez 2012).</p>
Cráneo	<p>D- Personaje femenino dividido, la parte derecha muestra un esqueleto con carne y gusanos. <b>Cráneo escala de grises.</b>  E- Cadáver recostado en avanzado estado de putrefacción. Al centro muestra las entrañas expuestas. El rostro es inexpresivo y muestra la fisionomía de un cráneo. <b>Cráneo putrefacto en marrones y sepías.</b></p>	<p><b>Cráneo con mandíbula (parlantes)</b>  D, E- Alegoría de la muerte, cadáver putrefacto. Memento mori.  <b>Cráneo con restos de carne (tiene cuerpo):</b> D y E- Cráneo con cuerpo, con mandíbula y carne putrefacta. D- Forma parte de Vanita (mujer lujosamente vestida) Desdoblamiento - al ser viviente y la otra mitad al mismo muerto, lo cual es patente en su descarnamiento. Es una forma de simbolizar la unidad de vida y muerte, que se condicionan mutuamente. Ésta es común en el arte mesoamericano y en algunas imágenes barrocas (Revilla 2010). Cráneo con cuerpo- alegoría de la muerte. De frente mirando al espectador- cráneo como espejo.  E- Cadáver putrefacto anónimo, la exhibición de anatomías flacas, enfermizas, como raquíticas, coloraciones paliduchas, fue un elemento para mostrar el desencanto del que hay muchos ejemplos en la pintura nórdica como la de Lucas Cranach (Revilla 2010: 198, 199).  D, E- Con gusanos o insectos.  D- Tonos claros (blancos, marfiles) relacionados con la realeza, la voluptuosidad.  <b>Marrones:</b> E- Ocre: tierra, terrenal, carne. Humildad “Humus”- tierra (efímero, caducado, tierra).</p>	<p>D- Principios S. XIX. E- ¿S. XVII o XVIII?. México virreinal, en D principios de México Independiente.  <b>Cráneo con restos de carne:</b> Pintura manierista nórdica o flamenca usadas en México virreinal para hacer énfasis en el naturalismo y en la dualidad cuerpo-alma, material-espiritual. Cuerpo podrido como símbolo del alma impura. Basado en el Neoplatonismo en boga desde el Renacimiento. Cráneo como espejo del cuerpo y alma- Memento mori. Fragilidad de la vida, vanidad.  <b>Cráneo de frente como espejo:</b> Ejercicios espirituales recuerdan lo transitorio de la vida mientras fiel observa cráneo (Mâle 1985). Cráneo como espejo del cuerpo y el alma.  <b>Tonos claros:</b> Color de los muertos, espíritus y fantasmas. Según la tradición, las flores y cirios para los muertos deben de ser blancos (Heller 2008).  <b>Marrones:</b> E- La literatura de la época habla de lo efímero, los tonos ocre y marrones tienen una connotación de la tierra. Libro I de Moisés: “<i>polvo eres y en polvo te convertirás</i>” (Heller 2008). Los miembros de casas reales en recepciones oficiales no visten de marrón por ser “vulgar” (Heller 2008). Color de luto para los pobres (Heller 2008). Es el color de descompuesto y desagradable, tanto real como simbólicamente (Heller 2008).</p>

Personaje	<p><b>Descripción de la forma del objeto o personaje a analizar (en cada pintura de la selección de la categoría) (Denotación):</b>  D- Escritorio con dos peines, objeto esférico posiblemente polvera, dos frascos metálicos con flor y frasco de cristal, posiblemente perfumes y un espejo de diseño orgánico. En la parte superior un telón azul. En la parte central superior nubes doradas con manos cortando un hilo.  E- Insectos (gusanos, cucarachas, etc).</p>	<p><b>Identificación iconográfica del personaje a analizar y función del elemento dentro del tema, qué elementos tienen en común, qué evocan y que significado iconográfico tienen:</b>  Caracterización.  <b>Cráneo parlante y espejo del alma:</b> D, E- Dualidad cuerpo-alma. Espejo del alma. D- Alegoría de la muerte, Desdoblamiento, cráneo-mujer voluptuosa ricamente ataviado con flores y alhajas que se puede identificar con una Vanita. Triunfo de la muerte sobre la vanidad (perfumes, peines, etc).  D- Escritorio para conocimiento (austero) o para vanidad (elegante).  E- Cadáver anónimo masculino.</p>	<p><b>Percepción de ese objeto o personaje en la Época y contexto al que pertenece:</b>  <b>Alegoría, platonismo</b>  De acuerdo con el platonismo, la alegoría, tiene como objetivo principal transmitir el conocimiento de los temas y conceptos más elevados (provenientes de Dios) (Martínez 2012).</p>
Texto	<p>D- "ESTE ES EL ESPEJO QUE NO TE ENGAÑA".</p>	<p>D, E- Ejercicios espirituales jesuitas.  D, E- Literatura del siglo de oro español.</p>	<p>D, E- Desengaño, Vanitas;  D- Tradición neoplatonista, concepción de la muerte igual a la de filosofía griega, el cuerpo muere, el alma permanece, la muerte es sólo una propiedad del cuerpo y no la realidad del alma (Cruz 1998).</p>

## APÉNDICE B

TABLA SANTOS CON CRÁNEO

	Preiconográfico	Iconográfico	Iconológico
Composición	<p><b>Tipo de composición observable por formato, geometría formal, técnicas:</b> A, B, C, E- Altura original no determinada, aproximada entre 2 y 5 mts. A, B, C, D, F- Vertical, aurea, simétrica. F- Formato cuadrado composición de estrella. A, D, F- iluminación clara y zigzagueante. Colores cálidos brillantes en interiores en contraste con fríos en paisajes. Elementos manieristas: luz, color, cielos. B, C, E- Claroscuros, fuertes contrastes, calidez.</p>	<p><b>Identificación del estilo en base a características formales:</b> A, D, F- Colores luminosos como los manieristas flamencos, nórdicos y españoles (Martín de Vos, Cranach, Juan de Juanes), B, C, E- Claroscuro Mistericista, Elementos: intenso brillo y claroscuro en colores.</p>	<p><b>Métodos compositivos históricos, qué implica el estilo artístico: (claroscuro, forma cerrada y abierta, etc):</b> A, F- Tratamiento manierista flamenco. Pintores reinterpretaban el color de grabados europeos sin conocer los originales. El color es la manera de mostrar el estilo de cada artista novohispano (Bargellini 2003). <i>Discurso sobre las imágenes santas y profanas</i> del arzobispo Gabriele Paleotti de 1581- mecanismos de control sobre producción artística. Fomentar realismo histórico y naturalista para conseguir textos que aseguren pureza del dogma (Sigaut 2002). C- Juan Correa (1645-1716) pintor mulato de amplia producción. B, C, D, E- Relación con el tenebrismo barroco romano.</p>
Escenario	<p><b>Descripción del escenario:</b> A- Interior, una ventana o puerta muestra un paisaje, en la parte superior se abre un cielo dorado. Plano superior con rompimiento de luz y personajes. B- Indefinido. C- Interior obscuro con escritorio en primer plano, esquina inferior izquierda hay un gato, en la derecha una canasta con objetos, al fondo pintura en un muro.</p>	<p><b>Identificación del escenario según el tema de la imagen qué elementos tienen en común, qué evocan y que significado iconográfico tienen:</b> <b>Pinturas jesuitas con interior y exterior:</b> A y F- Plano terrenal interior no identificado, plano divino, exterior con vegetación abundante (vida); En A el ataúd (muerte) está en la tierra, y el rompimiento de gloria (vida eterna) está en el cielo, arquitectura clasicista en detalles como bases de columnas o ventanas en material parecido al mármol. Rompimiento de gloria en pinturas jesuitas A y F- querubines y serafines son las más altas jerarquías angélicas, situadas cerca del trono de Dios (Monreal 2003). En F emblema de los jesuitas enmarcado. <b>Pintura franciscana:</b> B- Plano terrenal no identificado (posiblemente monte Alvernia donde fue estigmatizado) y plano divino; <b>Pintura carmelita en interior obscuro:</b> C- Celda de Santa Teresa con una pintura en la pared que representa a San José cargando al niño Jesús;</p>	<p><b>Lo histórico y cultural reflejado en el escenario:</b> Escenarios representados se relacionan con los grabados que se usaban en la época como modelo.</p>
Cráneo	<p>A- Cráneo limpio sin mandíbula y coronado colocado en zona aurea sostenido sobre palma de la mano por personaje visto de tres cuartos. B- Cráneo limpio sin mandíbula muy cerca del centro de la composición sujetado de la mandíbula y de un hueco ocular por personaje visto de tres cuartos, detrás del cráneo se ve un rosario que cuelga de la cintura del personaje. C- Cráneo limpio sin mandíbula sobre escritorio. A- Cráneo en tonos claros hueso. Corona dorada con rojo. A, D- Tonos claros. B, C, F- Cráneo tonos marrón obscuro.</p>	<p><b>Sin mandíbula:</b> A, B, C- Los cráneos con santos contemplativos o penitentes. Corona imperial- descendencia noble o recompensa divina, desengaño de San Francisco de Borja ante cadáver de la emperadora. Corona y cráneo- realeza y muerte. B- Cráneo atributo de San Francisco de Asís desde el Greco. Cráneo cerca de rosario. Sobre un libro. F y C- Cráneo sobre libro- muerte y conocimiento o sabiduría. Triunfo de la muerte sobre el conocimiento. Cerca de santo contrarreformista. Materiales como manera de expresión en la pintura novohispana (Bargellini 2003). Significado de los colores litúrgicos. <b>Tonos claros:</b> A, D- Tonos claros (blancos, marfiles) relacionados con la realeza, la voluptuosidad. Dorado con rojo. A- dorado: riqueza, lo divino, rojo la pasión; <b>Marrones:</b> B, C, E, F- Ocre: tierra, terrenal, carne. Habito franciscano, pobreza. Humildad "Humus"- tierra. (Efímero, caducado, tierra). Color de los pobres, las órdenes religiosas de votos de máxima pobreza lo eligieron (Heller 2008).</p>	<p><b>Cráneo sin mandíbula:</b> Percepción del cráneo normal en la cotidianidad en conventos y casas particulares, similar a ver un crucifijo. <b>Cráneo sobre libro:</b> La muerte es más importante que la sabiduría o las riquezas. El conocimiento para llegar a la muerte perfecta. "Más respeto por las imágenes que por los libros" Durando. <b>Tonos claros:</b> Color de los muertos, espíritus y fantasmas. Según la tradición, las flores y cirios para los muertos deben de ser blancos (Heller 2008). <b>Dorado con rojo:</b> A- dorado: Producto de la minería novohispana. En la Contrarreforma utilizado en retablos, estofados, marcos de pinturas, etc. para mostrar que se debe ofrendar lo más valioso a la divinidad y por ser un metal puro.; metal que busca la alquimia, la magia. Los alquimistas buscaban convertirse en oro, por eso los estípites de los retablos tienen un parecido con la anatomía humana y están recubiertos de oro. lo efímero de la riqueza en el contexto de un cráneo con una corona. Calaveras blancas más apetecibles. <b>Marrones:</b> C y E- La literatura de la época habla de lo efímero, por lo que los tonos ocre y marrón tienen una connotación de la tierra y de lo caducado, por lo que estos tonos en los cráneos recuerdan que pronto serán polvo. Sobre las cosas se forma polvo y suciedad, se cumplen palabras del libro I de Moisés: "polvo eres y en polvo te convertirás" (Heller 2008). Los miembros de casas reales en recepciones oficiales nunca se visten de marrón por ser un color vulgar para ellos (Heller 2008). Color de luto para los pobres ya que teñir la ropa de negro resultaba muy costoso (Heller 2008). Lo que se pudre se hace color marrón, por lo que es el color de descompuesto y desagradable, tanto real como simbólicamente (Heller 2008).</p>

<b>Santo</b>	<p><b>Descripción de la forma del objeto o personaje a analizar (en cada pintura de la selección de la categoría) (Denotación):</b></p> <p>A- Personaje de sotana negra alineado con línea aurea a la izquierda, su mano derecha hace una seña, la derecha sostiene un cráneo. La expresión es seria y va dirigida a crucifijo sobre un ataúd enmarcado por una vela encendida a cada lado, un candelabro dorado ricamente decorado con piedras verdes y rojas. A la derecha hay un telón en tonos rojos, en el suelo hay cuatro sombreros (tres grandes rojos, uno negro y una corona)</p> <p>En la parte superior de la composición aparece un cielo luminoso enmarcado por rostros de niño con alas.</p> <p>B- Personaje de túnica con capucha café con heridas en sus manos y pies al centro sostiene y eleva con su mano derecha un crucifijo, en la izquierda un cráneo. Su pie derecho pisa una esfera, muy cerca hay una oveja que mira arriba. La expresión es serena y apacible.</p> <p>- El escenario es en tonos cálidos rojos, se abre entre las nubes una luz.</p> <p>C- Escritorio con 4 libros, uno de ellos abierto, dos tinteros y dos plumas. Personaje femenino con hábito carmelita sentado junto a la mesa sosteniendo con su mano izquierda el libro abierto cerca del cráneo. Su mano izquierda más abajo sostiene una pluma. En la parte inferior derecha hay una canasta con documentos enrollados, telas y un posible hilo. En la parte opuesta hay un gato en tonos grises y ojos amarillos.</p>	<p><b>Identificación iconográfica del personaje a analizar y función del elemento dentro del tema, qué elementos tienen en común, qué evocan y que significado iconográfico tienen:</b></p> <p><b>Santos Nacionalidad</b></p> <p>A- San Francisco de Borja. Español. C- Santa Teresa de Ávila. Española. B- San Francisco de Asís. Italiano.</p> <p>F- Santos jesuitas: San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier, San Francisco de Borja y otros (no se profundiza su identidad ya que se considera poco relevante al tema de estudio) con palmas que simbolizan martirio y azucenas la pureza y castidad.</p> <p>Todos vistos de tres cuartos no de frente. Su mano derecha relacionada con algo sagrado y la izquierda con el cráneo, su mirada a la fuente de luz (rompimiento de gloria). Crucifijo en la mano- atributo de evangelizadores y predicadores. Aureola circular- Todos los santos (Monreal 2003). Muestran el rompimiento de gloria y el cráneo limpio y sin mandíbula.</p> <p><b>Santo noble</b></p> <p>A- Corona en el cráneo- muerte real, corona en el piso- rechazo a las riquezas terrenales, al bonete (con adorno blanco, graduado de Teología), 3 capelos de cardenal- humildad. Veladora con flama- vida, Ataúd- muerte.</p> <p>F- Palma- martirio, victoria por la carne. Azucenas- pureza, inocencia, castidad. Libro abierto y bendición, libro cerrado con cráneo encima. Rompimiento de gloria con símbolo jesuita.</p> <p><b>Santo escritor</b></p> <p>C Santa Teresa de Ávila siendo inspirada, la paloma la convierte en escritora inspirada</p> <p>La pluma y los libros son atributos de los santos teólogos. libros, tinteros- reflexión y estudio, pintura de José cargando al niño, gato de frente- maldad?.</p> <p>Pie descalzo- Carmelitas Descalzos. Pintura de San José con el niño.</p> <p><b>Santo asceta</b></p> <p>B- Cordero- <i>Agnus Dei</i>- Jesús. Esfera terrestre a los pies de San Francisco- renuncia y desprecio del mundo o universalidad en la actividad apostólica (Monreal 2003).</p>	<p><b>Percepción de ese objeto o personaje en la Época y contexto al que pertenece:</b></p> <p><b>Santos nacionalidad</b> Santos de los países católicos triunfantes del concilio de Trento.</p> <p><b>Espiritualidad católica</b> de la época para suscitar la reflexión, conversión y arrepentimiento inspirado en la obra de San Ignacio de Loyola.</p> <p><b>Imitar a los santos</b>, todos de países católicos.</p> <p>Idea teológica mantenida en la danza macabra, de la muerte desde el pecado de Adán, se une a la naturaleza humana y llega a ser la razón del propio pecado. En el siglo XVII la amenaza de la muerte no es directa: no se dirige al hombre en general, sino a cada cristiano en particular (Mâle 1985).</p> <p><b>Santo escritor</b></p> <p><b>C- Pintura de San José-</b> Santa Teresa estimularon su devoción, ella le dedicó su primer convento y doce de sus diecisiete conventos. Ella recomendó que San José figure a la puerta de la iglesia del convento (Sebastián 1990). Además fue el santo patrón de la Nueva España. Relacionado con la caridad.</p>
<b>Texto</b>	<p>C- <i>Misericordias tuas Domini in eternum cantabo.</i></p>	<p>C- Posible traducción: “<i>Las misericordias del Señor cantaré por siempre</i>”.</p>	<p>Texto relacionado a los escritos de Santa Teresa.</p>

## APÉNDICE C

TABLA LECHOS SANTOS

	Preiconográfico	Iconográfico	Iconológico
Composición	<p><b>Tipo de composición observable por formato, geometría formal, técnicas:</b>  A- Vertical. Composición dividida en dos, tiende a equilibrio. B- Vertical. Composición dividida en dos, tendencia a la simetría. Multiplicidad de elementos, C- Vertical con medio punto superior. Composición dividida, la superior simétrica la inferior asimétrica, D- Vertical con medio punto superior.</p>	<p><b>Identificación del estilo en base a características formales:</b>  A, D- Barroco con clarooscuro, influencia romana. D- Cromatismo, colores brillantes.  B, C, - Mistericismo muy marcado.</p>	<p><b>Métodos compositivos históricos, qué implica el estilo artístico: (clarooscuro, forma cerrada y abierta, etc):</b>  El mistericismo crea un halo de misterio, crea una idealización en los personajes, acaba con la crudeza de ver un moribundo o cadáver en el lecho. Juan Correa fue uno de los mejores pintores de la época, aunque este encargo es de mediana calidad en comparación con otras obras, C- Cuentismo- obra didáctica que se apega a la narración.</p>
Escenario	<p><b>Descripción del escenario:</b>  A- Interior indeterminado con poca iluminación, B- Interior indeterminado con poca iluminación, C- Interior visiblemente amplio con la escena principal en primer plano y otra escena en segundo plano en otro cuarto abovedado con grandes columnas, D- Escena exterior en una construcción efímera de madera con vista al mar, donde se ven unos barcos.</p>	<p><b>Identificación del escenario según el tema de la imagen qué elementos tienen en común, qué evocan y que significado iconográfico tienen:</b>  A, B- Escenario de la narración.  C- Habitación de San Felipe Neri.  D- Isla de Sancian, choza rustica con vegetación abundante, al fondo el mar con unas embarcaciones que se alejan.  Interiores de casas- A, B, C.  Exterior- D.</p>	<p><b>Lo histórico y cultural reflejado en el escenario:</b>  La cama forma parte del escenario de un milagro.  A, B, C- Interior con rompimiento de gloria- buena muerte.  D- Idea de Oriente en la mente novohispana. Exteriores relacionados con martirios.</p>
Tipo de Lecho	<p>A- Mujer rubia con corona de flores acostada con ojos cerrados vista de lado, vestida de blanco con capa azul, los brazos cruzados al pecho. Sobre cama con almohada.  B- Cama vista de 3 cuartos casi de frente, con un hombre blanco de barba acostado y despierto, en una perspectiva tan forzada que casi parece que se encuentra de pie, vestido de blanco con una cobija verde que cubre sus piernas, con los brazos extendidos.  C- Cama vista de lado con hombre de barba y cabello blanco vestido de blanco con su mano derecha hace seña de bendición, con la izquierda sostiene su otro brazo. Tiene las piernas tapadas por una cobija verde.  D- Cama de troncos irregulares con un hombre de barba vestido con un traje largo negro descalzo que sostiene con sus dos manos un crucifijo cerca de su pecho y un rosario. Mira hacia arriba con un brillo que sale de su cabeza.  A- Traje blanco con capa azul claro, corona de rosas blancas. Piel rosada, cabello rubio. Colchón café, almohada azul claro.  B, C- Traje blanco, tez rosada, cobija verde.  D- Personaje reclinado con sotana negra, crucifijo café de madera, cama improvisada de troncos y ramas.</p>	<p><b>Muerte bella:</b> A- Virgen María durante la dormición. La Virgen María se representa joven engalanada como reina, con capa y corona, como lo indica el evangelio apócrifo. Aparece de manera dulce como si durmiera, únicamente la posición de sus brazos indica la muerte.  <b>Muerte ideal:</b> B- San José durante su muerte, patrono de la buena muerte por haber muerto acompañado de Jesús y María. San José es el patrón de la buena muerte (Mâle 1985)  Tiene interacción con los personajes divinos.  <b>Muerte en éxtasis:</b> C- San Felipe Neri antes de morir (combinación de muerte ideal con éxtasis). D- San Francisco Javier muere en Oriente.  Poses de las manos- A- Manos cruzadas al pecho- muerte en paz, Buena muerte. B, C- Señal con la mano derecha, la izquierda es sostenida. D- sus manos sostienen un crucifijo sobre su pecho.  <b>Rostro en éxtasis-</b> C, D.  <b>Santos de contrarreforma-</b> C, D.  <b>Santos cercanos a Cristo-</b> A, B  A- El color blanco en la ropa y en la corona de azucenas o rosas de la Virgen María tiene el simbolismo de la pureza o amor, Rosa blanca- “rosa mística de los cielos” Luz, inocencia, pureza, felicidad y gloria. Verde y blanco- B, C- Esperanza, Azul y blanco- A, E- pureza y virginidad, relacionado a la Inmaculada Concepción.</p>	<p>A- Se representa joven por los tratados de pintura de la época que lo especifican, entre ellos el de Francisco Pacheco de 1649: “en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña...nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro”. Lo anterior para manifestar su pureza virginal y para defenderla de la crítica protestante durante la Contrarreforma. San Juan dijo a la Virgen: “tu santo y precioso cuerpo no ha de ver la corrupción” (Evangelio Apócrifo)  B- Algunas cofradías lo eligieron como su advocación. Lancicus dice: fue el hombre más feliz en vida y en muerte, ésta fue dulce ya que murió entre los brazos de la vida. “Es de él de quien obtendremos un feliz tránsito de esta vida a la otra, único verdadero bien que podemos desear en nuestro peregrinaje por la tierra” Bovio  Cofradías de los agonizantes. Hospitales bajo la titularidad de san José en la nueva España, como “Hospital real de San José de los Naturales”, patrono de la Nueva España.  B- Corona de flores- monjas novohispanas la usaban en ceremonia como renuncia al mundo. Retratadas coronadas y con vara de virginidad. También retratadas muertas, olor de santidad- flores o frutas. La corona es la victoria sobre la muerte. También se retrataban otras personas con “muertes justas” como beatos, sacerdotes y niños. Lograban tránsito gozoso a la gloria. (Obtenido de: <a href="http://www.munavi.inah.gob.mx:8080/mnvski/d_exposTemporales/c_MonCor/index.html">http://www.munavi.inah.gob.mx:8080/mnvski/d_exposTemporales/c_MonCor/index.html</a>).</p>

<b>Personajes</b>	<p><b>Descripción de la forma del objeto o personaje a analizar (en cada pintura de la selección de la categoría) (Denotación):</b></p> <p>A- 11 personajes masculinos todos mirando el rostro de la mujer, en la parte superior nubes doradas dejan pasar luz.</p> <p>B- Un personaje sentado sostiene en sus piernas el brazo del personaje principal y se comunica con este, detrás 3 personajes adultos con alas, de lado izquierdo 4 personajes adultos de alas, uno de ellos sostiene flores.</p> <p>C- 6 personajes de sotana rodean al principal en actitudes de tristeza. En la parte superior aparecen dos niños alados en una nube dorada.</p> <p>D- Personaje arrodillado de atuendos orientales observa solemnemente al personaje principal. En la parte superior diversos personajes alados tocan instrumentos musicales en las nubes. Al fondo cuatro barcos se alejan.</p>	<p><b>Identificación iconográfica del personaje a analizar y función del elemento dentro del tema, qué elementos tienen en común, qué evocan y que significado iconográfico tienen:</b> Caracterización.</p> <p>A- Para la doctrina cristiana, la Virgen María no murió, su alma y cuerpo transitaron de la tierra al cielo. Los apóstoles rodean el cuerpo de María como lo indica el evangelio apócrifo. Un rompimiento de gloria indica el tránsito de cuerpo y alma hacia el cielo. B- C- D- San Francisco Xavier moribundo vestido con el hábito negro de los jesuitas, sostiene el crucifijo que le dio San Ignacio de Loyola y un rosario. Su rostro está en éxtasis y emana luz. A su derecha se encuentra un libro. En primer plano en el suelo se ve un sombrero y morral. En frente del santo está otro personaje vestido de forma oriental. B- Tránsito de San José basado en grabado de Joseph Ludovico Mattioli. Vara floreada- símbolo de pureza que lo hizo digno de ser esposo de María. D- San Francisco Xavier (1506-1552) fue un misionero jesuita, conocido como Indorum ac Japonum Apostolus (apóstol de las Indias y Japón). Estuvo en 1540 en la India, Japón, Filipinas y Ceilán (Sri Lanka) y cuando estaba cerca de la isla de Sancian, China, tuvo una intensa fiebre que causó su muerte en 1552. Barcos que abandonan al santo en la isla, también como símbolos cristianos de la muerte como un viaje. Personaje arrodillado que representa la evangelización en el Oriente. Su kimono. A, B, C, D- Rompimiento de gloria en muertes de santos.</p> <p><b>Actitudes de personas alrededor del difunto</b>- manos en oración, manos cruzadas al pecho, mano derecha al pecho, bendición con la mano. Ángeles- B, C, D. Personas alrededor- Personajes santos- A, B. Sacerdotes- C, E. Gente común- D, F. B- Jesús le encargó a San Miguel el alma de San José según el evangelio apócrifo Historia de José el carpintero.</p>	<p><b>Percepción de ese objeto o personaje en la Época y contexto al que pertenece:</b> Función</p> <p>A- B- C- D- El tema de los santos mártires fue muy popular durante la Contrarreforma por su utilidad didáctica para mostrar a los fieles las vidas ejemplares de éstos. Imitar la buena muerte de los santos.</p> <p>A, B- Buena muerte. Tránsito.</p> <p>El espíritu de la tradición pesó fuertemente sobre las escenas dedicadas a la muerte y resurrección de la Virgen, pero una vez más los teólogos e historiadores estaban muy reticentes sobre las circunstancias de la Asunción de María. Sandinus escribió que nada se sabía con certeza sobre la muerte de la Virgen, ya que el relato de que los Apóstoles se reunieron alrededor suyo en Jerusalén, según Baronio, era completamente Apócrifo y no tenían sentido los funerales inventados. Molano no desea que se pintara a la Virgen en el lecho de muerte, pues ella abandonó el mundo sin sufrir. Así, pues, los apócrifos y la Leyenda Dorada, María, antes de morir, pidió a los apóstoles que se reunieran en torno suyo para que la acompañaran en sus funerales. Al producirse la muerte, el Señor les dijo: "Llevad al valle de Josafat el cuerpo de mi madre, depositadlo en una tumba completamente nueva que allí encontraréis y durante tres días esperad que yo vuelva a vosotros". Hubo otras versiones, pero ésta fue la preferida porque daba mayor riqueza de elementos en su composición, como ya nos muestra a principios del siglo XVII el mexicano Alonso López de Herrera, en su famoso cuadro de la Pinacoteca Virreinal. (Sebastián 1990)</p> <p>D- Se creía que habitantes celestiales salían en procesión acompañados de música para recibir a los recién arribados (Von Wobeser 2011).</p>
<b>Texto</b>	<p>C- <i>"Felipe de tu muerte allegurado, Alos tuyos intima tu partida La luz deflo les fue trife nublado, Su bendicion le piden, y obtenida, Parte á el ocallo el Sol mas elevado, Que el camino a de fer como lubida, Rapto de gloria ven, fueno pareze, Felleze, mas fu luz no deffalleze.---Luego que fue fu muerte divulgada, Concurrieron a verle en vn conjunto, Cardenales, y Plebe acelerada Gloria era ver el cuerpo y difunto, Que de fu alma parece la traflada Su cadaver fue vida, luego a el punto Lo ven los ciegos, mudos lo publican Moribundos con el fe vivifican"</i>.</p>	<p>A- Evangelio Apócrifo de Pseudo José de Arimatea: <i>"Llamó a los discípulos del Señor, y cuando éstos se hubieron reunido anunció a todos los presentes su tránsito eminente. Llegó la bienaventurada María, se aseó y engalanó como una reina y quedó en espera de la llegada de su Hijo [...] Bajó Cristo acompañado de multitud de ángeles, de la misma manera que había descendido el Espíritu Santo sobre los apóstoles, y recibió el alma de su madre querida"</i>. E- Destaca la publicación del siglo XV el <i>Ars moriendi</i>, llamado también <i>Ars bene moriendi</i>, el arte de bien morir, cuya ornamentación tiene grabados en madera de alta calidad artística (Westheim 1985). Idea del alma "desterrada en el mundo", "prisionera en la cárcel del cuerpo" en libro Pia Desideria del jesuita belga Hugo Hermann (1588-1626) (Cruz 1998). En el siglo XVII se reencuentra la muerte de la Virgen como se representaba con anterioridad: echada en su cama, la Madre e Dios muere dulcemente entre los apóstoles sosteniendo un cirio, está dentro de la pura tradición de la Edad Media, y el grabado que fue realizado por el cardenal Cibo lleva esta inscripción: <i>"los apóstoles fueron llevados por el aire desde todas las partes del mundo que recorrían para la salvación de las naciones"</i>. Se ve que para todos los cardenales la Leyenda Dorada mantenía su crédito. Incluso en el siglo XVII se observan ciertos detalles apócrifos que se encuentran raramente en la Edad Media. (Mâle 1985). El Duque de Rivas escribió en <i>El solemne desengaño: No más abrasar el alma / con sol que apagarse puede, / no más servir a señores / que en gusanos se convierten</i>.</p>	<p>El lecho tuvo una connotación simbólica como el lugar del reposo, del amor, de la enfermedad y de la muerte. Era en el barroco similar a un altar donde se inmolaba la vida del moribundo, al igual que en las pinturas de los santos, la cama forma parte de un escenario de un milagro (Cruz 1998).</p> <p>A- En la pintura de Caravaggio no se aceptó ya que: <i>"que no era más que una mujer muerta y ya hinchada"</i> no podía despertar ningún sentimiento de piedad (Mâle 1985).</p> <p>En el momento en el que los protestantes atacaban con tanta violencia el culto mariano, un cartujo Surius, un franciscano, Juan de Cartagena, un jesuita Ribadeneira, referían aún la muerte y la Asunción de la Virgen como lo hacía la Leyenda Dorada. Sus libros, que tenían innumerables lectores, mantenían la tradición dentro de la imaginación católica. (Mâle 1985).</p> <p>Ángel Gabriel le dijo: "María, levántate y toma esta palma que me he dado el que plantó el paraíso, entrégasela a los apóstoles para que la lleven entre himnos ante ti, pues dentro de unos días vas a abandonar tu cuerpo. Sábetete que voy a enviar a todos los apóstoles a tu lado".</p>

## APÉNDICE D

TABLA LECHOS DESENGAÑOS

	<b>Preiconográfico</b>	<b>Iconográfico</b>	<b>Iconológico</b>
<b>Composición</b>	<b>Tipo de composición observable por formato, geometría formal, técnicas:</b> E- Vertical, simétrica. F- Vertical, dos planos iguales, equilibrio. G- Vertical con medio punto superior.	<b>Identificación del estilo en base a características formales:</b> E- Mistericismo muy marcado. F- Cromatismo, influencia de Murillo. Contraste de colores brillantes con tonos fríos. G- Patetismo, Mistericismo.	<b>Métodos compositivos históricos, qué implica el estilo artístico: (claroscuro, forma cerrada y abierta, etc):</b> El mistericismo, crea una idealización en los personajes, acaba con la crudeza de ver un moribundo o cadáver en el lecho. El fuerte claroscuro del cadáver putrefacto llega al tenebrismo ya que implica conmover profundamente al espectador.
<b>Escenario</b>	<b>Descripción del escenario:</b> E- Recámara oscura. F- Interior con detalles arquitectónicos grises. G- Pudridero.	<b>Identificación del escenario según el tema de la imagen qué elementos tienen en común, qué evocan y que significado iconográfico tienen:</b> E- Interior de habitación no identificado. F- Arquitectura monumental de una posible iglesia. G- Pudridero desconocido.	<b>Lo histórico y cultural reflejado en el escenario:</b> F- Imagen del tiempo del siglo XVI en el XVIII. F, G- Lo putrefacto, lo terrenal, la vanidad. Composición de lugar según los ejercicios espirituales jesuitas de la época, donde evocaban sepulcros, osarios, gusanos (Cruz 1998).
<b>Tipo de Lecho</b>	E- Personaje femenino recostado de tez rosada con pañuelo en la cabeza de ropa blanca, su mano derecha paralela a su cuerpo, su mano izquierda flexionada sobre su pecho. Una mano peluda y con garras sale de la izquierda y toma por el cuello al personaje. La sábana interior es blanca la interior azul. F- Personaje muerto en un estado avanzado de descomposición acostado (tonos ocres), lleva una corona muy grande. Se encuentra en una base de ataúd cubierta antes de la cabeza por una tela roja en su parte exterior, al interior es blanca. G- Cuerpo con tez en tonos ocres con alto grado de descomposición y las entrañas expuestas.	Muerte para el desengaño E- Personaje anónimo representado a la manera del Arte del buen morir. Mano izquierda sobre pecho, derecha a un lado. F- Conversión de San Fco de Borja. Rojo y blanco- piel de armiño- realeza, caridad, color de luto en la Santa Sede para religiosos. G- Cadáver putrefacto. Muerto en descomposición- F, G. Muerte de personaje civil- E, F, G	F- Desengaño de la vanidad del mundo. Crisis de la época que agudiza la conciencia temporal (Cruz 1998).
<b>Personajes</b>	<b>Descripción de la forma del objeto o personaje a analizar (en cada pintura de la selección de la categoría) (Denotación):</b> E- Mano peluda con garras sale del lado izquierdo y toma cuello del personaje de la cama. En la cabecera personaje vestido de negro hace señas. Al pie de la cama otro personaje similar hace señas. Al fondo otro personaje se arrodilla ante objeto de gran tamaño oculto. F- Diversos personajes en ropas grises y negras en actitudes de sorpresa y repulsión observan el cuerpo principal. Uno de ellos sostiene una vela encendida, otro sostiene tapa de sarcófago. G- Insectos sobre cadáver.	<b>Identificación iconográfica del personaje a analizar y función del elemento dentro del tema, qué elementos tienen en común, qué evocan y que significado iconográfico tienen:</b> E- Dos sacerdotes jesuitas confiesan a la mujer, al fondo un sacerdote hace oración ante altar cubierto por manto rojo según la narración de la cartela inferior. F- San Francisco de Borja en el momento de su conversión cuando descubre el estado avanzado de descomposición de mujer noble. Ataviado como noble del siglo XVII. Acompañado de 8 personas, uno sostiene tapa del ataúd, varias expresiones. Vela encendida- vida. G- Cadáver putrefacto anónimo con insectos como cucarachas y gusanos.	<b>Percepción de ese objeto o personaje en la Época y contexto al que pertenece:</b> Función E- <i>Ars moriendi</i> , arte del buen morir. F-. La pintura fue realizada en el siglo XVIII, pero el artista se aseguró de que los vestuarios correspondieran con la moda del S. XVI.
<b>Texto</b>	E- “ <i>Haziendo mision en la Ciudad de Murcia el V.P. Juan Ramirez de la Comp de Jesus fue llamado, para q cofefara a una noble Sra (...)</i> ”	E- El texto parece narrar un acontecimiento sucedido en España, del que no se han encontrado referencias. Se requiere una investigación sobre el tema. F- Se narra en las cartelas la conversión del santo.	Los textos muestran la clara función didáctica de las obras. El uso de las cartelas en la pintura fue común en el contexto mexicano (cuentismo).

## APÉNDICE E

TABLA INFIERNO

	<b>Preiconográfico</b>	<b>Iconográfico</b>	<b>Iconológico</b>
<b>Composición</b>	<p><b>Tipo de composición observable por formato, geometría formal, técnicas:</b></p> <p>A- Rectángulo vertical. Composición dividida en 3 niveles horizontales, el inferior con 4 escenas, el medio con 3 escenas. Tendencia a la simetría. Óleo.</p> <p>B- Rectángulo horizontal muy alargado. Dividido en varias escenas, a cada lado escena vertical, abajo 7 escenas, al centro la principal.</p>	<p><b>Identificación del estilo en base a características formales:</b></p> <p>Clarooscuro. Figuras corpóreas pero no naturalistas. Corporeicismo. Falta de naturalismo, perspectiva descuidada, lo que le da carácter popular y los desvincula del Barroco europeo.</p>	<p><b>Métodos compositivos históricos, qué implica el estilo artístico: (clarooscuro, forma cerrada y abierta, etc):</b></p> <p>Los grandes lienzos con temáticas infernales utilizados en ejercicios espirituales para fomentar la imaginación y dar mensaje moralizante. Escenas acompañadas por títulos que recuerdan las estampas de la época. Perspectiva descuidada, aunque si hay composición aurea.</p>
<b>Escenario</b>	<p><b>Descripción del escenario:</b></p> <p>A- 7 cuevas abovedadas con arcos en medio punto talladas en piedra distribuidas en dos pisos, la primera cueva enrejada. Luz cálida sale de llamas en cada piso, parte superior sumergida en la oscuridad.</p> <p>B- (Descripción de la escena central) Boca monumental de ser fantástico con cuatro posibles dientes afilados. Fondo lleno de fuego.</p>	<p><b>Identificación del escenario según el tema de la imagen qué elementos tienen en común, qué evocan y que significado iconográfico tienen:</b></p> <p>A- Infierno como cueva, concebido como cárcel, prisión, mazmorra o calabozo.</p> <p>B- Boca del infierno, lugar por donde se ingresa al infierno, situado en la superficie de la tierra. Fauces del Leviatán, monstruo marino de origen fenicio, similar a dragón o cocodrilo, con fuego en su boca y humo en su nariz, personifica al Demonio (Von Wobeser 2011).</p>	<p><b>Lo histórico y cultural reflejado en el escenario:</b></p> <p>La idea religiosa es el texto de la época de Señeri donde se describen las penas de daño (ausencia de Dios) y de sentido (físicas), que son más psicológicas que las medievales.</p> <p>Boca del infierno situada geográficamente cerca para infundir temor (Von Wobeser 2011). Para diferenciarlo de los limbos y purgatorio se le llamó profundo.</p>
<b>Personajes</b>	<p><b>Descripción de la forma del objeto o personaje a analizar (en cada pintura de la selección de la categoría) (Denotación):</b></p> <p>A- Seres fantásticos- Personajes antropomorfos (piel roja u oscura, rostros de mono, felino y cabra, cuernos y alas de murciélago), animales fantásticos (dos con apariencia de reptil y oso, serpientes con cuernos y orejas entre otros) y pequeños rostros (burlándose y dañando) a humanos desnudos con gestos de dolor (algunos cayendo, otros encadenados, heridos, etc).</p> <p>B- Mismos seres que el anterior con algunas variantes, incluye una mujer desnuda con torso de serpiente. La boca del Infierno se puede considerar un personaje, ésta es un ser de gran tamaño por el que ingresan otros personajes.</p>	<p><b>Identificación iconográfica del personaje a analizar y función del elemento dentro del tema, qué elementos tienen en común, qué evocan y que significado iconográfico tienen:</b></p> <p><b>Condenados</b> con 7 tipos de castigos identificados con castigos de la mitología grecolatina: La cárcel del infierno (entre barrotes y mordido por serpientes), el fuego (mordido por serpiente), la compañía de los condenados (con demonios), la pena de daño (ojos tapados y encadenado), el gusano de la conciencia (serpiente o gusano muerde su pecho), la desesperación (demonios cortan carne) y la eternidad (cabeza clavada, encadenado y serpiente abre entrañas). Mujer desnuda relacionada a medusa.</p> <p><b>Diablos-</b> Ángeles caídos que siguieron a Luzbel, cuando Dios los expulsó del paraíso (Von Wobeser 2011). Varios tipos de demonios representados, pero sin jerarquía, no aparece el “Diablo” sino varios diablos o demonios relacionados a animales nocturnos. Destaca el antropomorfo que recuerda al macho cabrío, utilizan herramientas para torturar que recuerdan las de la minería o de la inquisición.</p>	<p><b>Percepción de ese objeto o personaje en la Época y contexto al que pertenece:</b> Función</p> <p>Señeri comenta sobre condenados que “eran cadáveres, aunque estuvieran vivos para las penas” (Von Wobeser 2011). Fuentes dicen que eran feos y con cuerpos deformes y repugnantes como lo inverso a los bienaventurados (Von Wobeser 2011).</p> <p>Pastoral de miedo por los frailes evangelizadores para los indígenas. Bernardino de Sahagún: cada cristiano “ha de vivir con miedo, para que se abstenga de los pecados y no vaya allá” (Von Wobeser 2011).</p> <p>Sahagún relacionó a Tezcatlipoca con Lucifer, quien engañó a los indígenas (Von Wobeser 2011). Diablo novohispano tiene carácter de engañador, a diferencia de la idea del europeo.</p>
<b>Texto</b>	<p>A- Cada caverna está numerada y lleva un título y una cita bíblica (Se pueden consultar en tesis dedicada a la obra). Los títulos son: La cárcel del Infierno, el fuego, la compañía de los condenados, la pena de daño, el gusano de la conciencia, la desesperación y la eternidad.</p> <p>B- Mismos títulos en las cavernas que la obra anterior.</p>	<p>A y B- Los títulos de las cuevas corresponden a los descritos en la obra <i>El infierno abierto al Christiano</i> por el jesuita italiano Señeri (Von Wobeser 2011).</p>	<p>A y B- Señeri describe penas del infierno psicológicas a diferencia de las de tiempos medievales (Von Wobeser 2011).</p>

## APÉNDICE F

TABLA PURGATORIO Y CIELO

	<b>Preiconográfico</b>	<b>Iconográfico</b>	<b>Iconológico</b>
<b>Composición</b>	<b>Tipo de composición observable por formato, geometría formal, técnicas:</b> <b>Purgatorio:</b> C- Rectángulo vertical. Composición simétrica dividida en un plano superior de mayor tamaño y plano inferior de menor tamaño. Tonos cálidos, contrastan azules.	<b>Identificación del estilo en base a características formales:</b> C- Claroscuro con luz cálida, figuras etéreas.	<b>Métodos compositivos históricos, qué implica el estilo artístico: (claroscuro, forma cerrada y abierta, etc):</b> <b>Purgatorio:</b> El tema de los Patrocinios en el Virreinato mexicano es un desfase en relación a Europa (Ruiz 1991).
	<b>Cielo</b> E- Rectángulo horizontal alargado. Composición simétrica dividida en dos. Parte superior ambiente de tonos azules con gran equilibrio, parte inferior en tonos cálidos equilibrio general, agitación en parte derecha.	<b>Cielo</b> E- Contraste entre figuras etéreas en plano superior con luces suaves y figuras corpóreas en el inferior y tonos claroscuros.	<b>Cielo</b> E- Aspecto sereno, etericismo.
<b>Escenario</b>	<b>Descripción del escenario:</b> <b>Purgatorio:</b> Lago de lava en parte inferior, al centro nubes de diversas formas que continúan a la parte superior donde hay mayor luz.	<b>Identificación del escenario según el tema de la imagen qué elementos tienen en común, qué evocan y que significado iconográfico tienen:</b> Parte inferior- Purgatorio, estado para la expiación de la pena merecida por pecados graves ya perdonados o niales no perdonados (Revilla 2010). Parte superior cielo.	<b>Lo histórico y cultural reflejado en el escenario:</b> A pesar de mostrar parecido con el Infierno por la presencia de fuego, en esa época se trató de acercar el Purgatorio al Cielo.
	<b>Cielo:</b> Nubes en diversos tamaños alrededor de una luz de gran intensidad.	<b>Cielo:</b> Estructurado como corte con jerarquías, las nubes se transforman en tronos (Von Wobeser 2011).	La imagen del cielo reproduce la jerarquía monárquica a la que pertenecía la Nueva España.
<b>Personajes</b>	<b>Descripción de la forma del objeto o personaje a analizar (en cada pintura de la selección de la categoría) (Denotación):</b> <b>Purgatorio:</b> C- 3 personajes con el torso desnudo, de izquierda a derecha, el primero lleva gorro rojo y se comunica con una mujer coronada y otro con las manos cruzadas. Al centro hay una mujer sentada, con un traje café, una capa blanca con azul, está coronada, carga un niño. La rodean cuatro personajes, los dos inferiores y el superior derecho llevan también traje café con capa blanca, el de la parte superior izquierda lleva traje verde y capa café y una vara con flores. En la parte superior hay dos personajes de ropa roja y azul. En cada orilla superior hay rostros de niños con alas	<b>Identificación iconográfica del personaje a analizar y función del elemento dentro del tema, qué elementos tienen en común, qué evocan y que significado iconográfico tienen:</b> <b>Purgatorio:</b> C- Virgen del Carmen intercediendo por las almas del Purgatorio. Acompañada por San José y por santos carmelitas (Simón Stock, San Juan de la Cruz, Santa Teresa). La Virgen María se apareció a San Simón Stock y le entregó un escapulario y le dijo que intercedería por quien muera con escapulario. La orden carmelita surgió en el Monte Carmelo, cerca de Jerusalén (Ficha exposición). Desnudos con algunos elementos como gorros, coronas. Actitudes: Dios Padre y Cristo adulto entronizados, querubines. Virgen- Manto blanco con azul y traje café. Corona dorada con rojo.	<b>Percepción de ese objeto o personaje en la Época y contexto al que pertenece:</b> Función <b>Purgatorio:</b> C- Concilio de Trento propagar creencia en el purgatorio. Para la purificación de las almas antes de entrar al cielo. Las llamas (purificadoras en el purgatorio) en esta pintura parecen lava. Devoción en la Tierra de la Virgen del Carmen para liberar las almas del purgatorio. Personajes de fisionomía europea
	<b>Cielo</b> E- Una escena con personajes sobre las nubes con togas de colores con un personaje central vestido de rojo coronado con una espada y una rama flotando, personajes alados sostienen una cruz y una columna. En la tierra hay un grupo de personas tranquilas a la izquierda semidesnudos. A la derecha un grupo de desnudos en agitación y temor son jalados a una boca con fuego. Al centro salen desnudos del suelo, uno es un esqueleto, al centro un personaje alado extiende sus brazos y es rodeado por personas vestidas a su derecha y personas desnudas a su izquierda.	<b>Cielo</b> E- Cristo como juez condenando al infierno a pecadores y permitiendo el cielo a fieles. Arcoíris-alianza de Dios con la humanidad. A su lado derecho se observa una rama de lirio que muestra a los que se salvarán, del lado izquierdo una espada señala a los condenados. A la derecha de Cristo aparece la Virgen y San José, a su izquierda San Juan Bautista y otros santos, ellos interceden por los juzgados. En la parte central inferior está San Miguel arcángel, a su derecha aparecen quienes tendrán Gloria celestial, a su izquierda los condenados al infierno.	Bienaventurados- Fuentes los describen con aspecto embellecido al ingresar al cielo “sutiles y espirituales”, incluso los que fueron toscos en vida se transformaban (Von Wobeser 2011). La dignidad de los seres celestiales se expresaba cubriendo sus cuerpos, la desnudez característica de las almas de los condenados y los purgantes se consideraba indigna e indecente para los bienaventurados (Von Wobeser 2011).

## RESUMEN AUTOBIOGRÁFICO

Jaime Martín Albo

Candidato para el Grado de Maestría en Artes  
con Orientación en Artes Visuales

Tesis: NORMA Y FORMA DE LA MUERTE EN EL PERIODO VIRREINAL A  
TRAVÉS DE LA GRÁFICA DE LA PINACOTECA DE LA PROFESA

Campo de estudio: Artes, Educación y Humanidades

Biografía: Nacido en la Ciudad de México, el 5 de Abril de 1984, hijo de Alberto Jaime Martín Heras y Clara Elena Albo Márquez.

Educación: Egresado de la Universidad de Monterrey, grado obtenido Licenciado en Diseño Gráfico en 2008

Experiencia Profesional: Docente de Historia del Arte y Estética en el Noviciado de Santa

María de la Montaña desde 2011, Docente en la Facultad de Artes Visuales de la

Universidad Autónoma de Nuevo León a nivel profesional desde el 2012 a la fecha.

## RESUMEN

Jaime Martín Albo

Fecha de Graduación: Octubre 2014

Universidad Autónoma de Nuevo León

Facultad de Artes Visuales

Título del Estudio: **NORMA Y FORMA DE LA MUERTE EN EL PERIODO VIRREINAL A TRAVÉS DE LA GRÁFICA DE LA PINACOTECA DE LA PROFESA**

Número de páginas: 284

Candidato para el Grado de Maestro  
en Artes con Orientación  
en Artes Visuales

Área de Estudio: Artes, Educación y Humanidades

**Propósito y Método del Estudio:** La Pinacoteca de la Profesa en la Ciudad de México contiene uno de los acervos de pintura virreinal mexicana de mayor calidad y volumen en todo el país. Dentro de ésta colección destacan pinturas con diversas temáticas relacionadas a la muerte. Es importante señalar la poca atención que ha tenido el tema de la muerte relacionado con el arte virreinal mexicano e incluso los prejuicios que empañan su entendimiento, es por esto que la investigación puede apoyar a revalorizar el periodo histórico y su estudio. La iconografía e iconología constituye la oportunidad de adentrarse en el pensamiento filosófico y religioso de la muerte en dicho periodo histórico. En el presente trabajo se propuso un método, a partir del que creó Erwin Panofsky, que se adapta a las necesidades de la investigación. Para abarcar distintos aspectos de la muerte, se desarrollaron tres categorías que dan un panorama muy amplio de la muerte para el novohispano, la reflexión sobre lo material y lo espiritual mediante el cráneo; los rituales de paso de la vida a la muerte con los lechos y los destinos después de la muerte mediante las escenografías escatológicas como el cielo, infierno y purgatorio.

**Contribuciones y Conclusiones:** Para realizar una interpretación correcta fue necesario proponer una terminología nueva aplicada al estilo al que pertenecen las pinturas estudiadas. Generalmente se catalogan como barrocas, pero otros investigadores ya han encontrado grandes diferencias entre el estilo desarrollado en Europa y lo sucedido en el Virreinato. El cráneo fue parte de un código de gran complejidad que expresa diferentes mensajes dependiendo de sus aspectos formales. Las representaciones de lecho fueron un modelo para mostrar cómo morir, expresan algunos aspectos del ritual religioso. Respecto a las escenografías escatológicas virreinales, éstas utilizaban el etericismo para representar escenas celestiales y lo corpóreo como castigo para el infierno.

FIRMA DEL ASESOR: