

## **CAPITULO II**

### **LAS CONSTRUCCIONES DE LA MUERTE EN LA NUEVA ESPAÑA**

Los retratos de monjas muertas pertenecen a un género bastante característico dentro del arte novohispano, la representación de la muerte. Este tema, se trabajó en México desde la época prehispánica, durante los tres siglos del Virreinato de la Nueva España, y siguió siendo material para la obra de los grandes artistas mexicanos de los siglos XIX y XX. Sin embargo, para entender los retratos de monjas muertas, primero es pertinente conocer la importancia, dentro del ámbito novohispano, de uno de los conceptos base de este género pictórico, el concepto de la muerte.

Aunque uno de los objetivos del análisis de este tipo de producción artística es el establecer su carácter totalmente sui generis, fruto de una necesidad criolla por establecer una identidad propia, también es importante establecer el marco teórico adecuado con respecto a las consideraciones de la muerte. Si bien el discurso de la muerte en la tradición prehispánica ha sido sumamente documentado, y tendrá ingerencia en diferentes manifestaciones artísticas a lo largo de toda la Historia del Arte Mexicano, en el caso específico de los retratos de monjas muertas, tratar de aplicar este discurso, para fundamentar la producción, no resulta pertinente. Más que nada debido a que el discurso de la muerte que se maneja en los retratos corresponde al discurso de la élite, o sea, a un discurso católico. Así, tratar de aplicar un modelo de discurso prehispánico sobre los retratos de monjas muertas, generados en un ámbito ajeno en todos los sentidos (técnico, iconográfico, de planteamiento) a la tradición indígena, haría difícil una lectura fundamentada de las obras. Es obvio que las culturas prehispánicas tenían establecido el culto a la

muerte por encima de otras preocupaciones existenciales, pero su influencia en este tipo de retratos parece quedar al margen de la producción. Teniendo en cuenta esto, para poder comprender el culto barroco a la muerte, que generó, en parte, la producción de este tipo de retratos, es necesario regresar, más que a la tradición indígena, a los antecedentes de la Europa católica que se vinieron a transplantar a la Nueva España.

El tema de la muerte, ampliamente tratado en su imaginería por la mayor parte de las religiones y culturas del mundo en diferentes latitudes, fue uno de los principales motivos de reflexión en el Virreinato de la Nueva España. Sin embargo, buena parte de esta reflexión novohispana, está ampliamente influenciada por la introducción del cristianismo católico como la única religión aceptada en los territorios conquistados por los españoles. Los conquistadores arrasaron con casi todo lo perteneciente al antiguo orden y en nombre de la Corona, incorporaron las tierras recién conquistadas al vasto Imperio Castellano, y a la población nativa de las mismas, al inmenso rebaño de Dios. Este acto, derivó en la expansión del catolicismo en tierras americanas, que a su vez, trajo consigo preocupaciones existenciales a un pueblo que lo había perdido todo y que ahora trataba de aferrarse a la nueva religión para tratar de sobrellevar la conquista. Aclarado lo anterior, decidí empezar este capítulo con unas consideraciones en cuanto a esta asimilación de la religión en México para, así, poder entender el grado de influencia que la preocupación católica sobre la muerte pudo tener sobre la producción de los retratos de monjas muertas.

## CONSIDERACIONES REFERENTES A LA RELIGIÓN Y A LA CONQUISTA

Cuando los españoles llegaron en 1519 a playas Veracruzanas se inició el proceso de la conquista de la Nueva España. Este proceso, buscaba el aumentar las riquezas tanto territoriales como materiales de una Corona Castellana ansiosa de afianzar su poderío como una potencia europea; pero también perseguía un fin más elevado. Gran parte de esta conquista se justificó a través del argumento religioso, la Corona manifestó su preocupación por incorporar a un gran número de naturales, que se encontraban en riesgo de caer en las garras de Satán, a la religión verdadera, o sea, al cristianismo. Bernardo García Martínez en su ensayo titulado *La creación de la Nueva España* nos habla de este proceso sustentado en fines contradictorios:

“El gobierno[o sea la Corona Española\*] podía tolerar irregularidades y anacronismos si el proceso[*la conquista*\*] conducía a lo que le importaba: sumisión o conquista de tribus, naciones o señoríos, tanto en el sentido más amplio de incorporación al imperio y a la cristiandad como en el más estrecho y peregrino de captación de riquezas y tributos, fuese en la forma de trabajo o del codiciado oro. Estos contradictorios fines daban sentido a lo que los españoles llamaban *descubrimientos y conquistas* y los historiadores modernos definen como una expansión imperial.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> García Martínez, Bernardo et al. *Historia general de México: Versión 2000*. México: El Colegio de México, 2000. p 237.

\* Las aclaraciones en cursivas son mías y no del autor.

Si tomamos en cuenta que para estas fechas(1520-1530) la Reforma Protestante había tomado por sorpresa a la Iglesia Católica ocasionando la deserción de muchos creyentes a través de toda Europa, las tierras en América y su población, fueron consideradas por la nación más católica como una manera de compensar la “herejía” prevaleciente en Europa. Así, si bien los conquistadores tenían clara su encomienda, de someter y conquistar a los pueblos americanos, la religión invariablemente les sirvió a estos hombres “medievales” como un medio por el cual justificar su empresa y lavar sus culpas<sup>2</sup>, en palabras de García Martínez:

“Cortés llevaba un clérigo en su hueste. Los conquistadores no sólo creyentes sino además

<sup>2</sup> Aquí podemos encontrar una liga con el sentido de Utopía y milenarismo que se maneja con el descubrimiento de América: “Más que la idea del paraíso, lo que Mendieta quiso ubicar en América fue la sede del futuro milenarista[...] Fray Jerónimo de Mendieta insiste en que los indios americanos son una especie de *genus angelicum* y habla de su inocencia infantil, de su pureza y sencillez, cualidades que les garantizan la posesión del Reino de los Cielos de acuerdo con un pasaje de San Marcos(10,15). Esto les daba, en opinión de Mendieta, una capacidad que los distinguía de otras razas el mundo, en especial para vivir y sentir el cristianismo[...] Conocida la mentalidad de los franciscanos ¿porqué no podían pensar estos, en su utopía religiosa, que la Nueva Jerusalén sería una realidad en América? Allí, según los franciscanos, había una Iglesia verdaderamente renovadora y sólo en el Nuevo Mundo era posible la instauración del reino milenarista.” Sebastián, Santiago et al. *Iconografía del arte del siglo XVI en México*. México: Gobierno del Estado de Zacatecas/ Ayuntamiento de Zacatecas/ Universidad Autónoma de Zacatecas, 1995. pp 87 - 89.

convencidos que de alguna manera la fe los redimía, debieron haber recurrido a él una y otra vez en busca de bendiciones y perdones[...] En esa misma mentalidad, aunque a otro nivel, confluían los fundamentos ideológicos de la presencia de España en América y de los derechos que reclamaba sobre su tierra y sus habitantes. Más aún, frente a los ataques de la reforma protestante, se veía en los americanos materia oportuna para compensar de sobra al mundo católico por sus pérdidas y acrecentarlo como nunca antes. Conforme a esto, la conquista se justificaba en tanto fuera un instrumento para la difusión de la fe y el dominio de la iglesia.”<sup>3</sup>

De esta manera, para 1524, con la llegada de los doce franciscanos, se inicio, formalmente, la labor evangelizadora en la Nueva España. Los frailes llegaron a las Américas y, si bien es cierto que se arrasó con la antigua idolatría (esculturas, libros y edificios prehispánicos), también es cierto que puntualmente ciertos elementos de la religión anterior se conservaron. Este rescate de ciertos elementos de las religiones prehispánicas como las festividades<sup>4</sup> o

<sup>3</sup> Ibídem, p 238.

<sup>4</sup> Por ejemplo, la fiesta de Xipe Tótec corresponde a la fecha del Carnaval, la fiesta de Huixtocihuatl coincide con la fiesta de Corpus Christi y en el mes de noviembre los ritos relativos a los muertos (hueymiccailhuitl) se combinaron con la conmemoración cristiana de los difuntos lo que dio por resultado el día de muertos. Para conocer más sobre las coincidencias en festividades se puede consultar a: Weckmann, Luis. La herencia medieval de México. México: El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica, 1996. pp. 204 - 205.

algunos elementos iconográficos como la cruz<sup>5</sup>, estaban condicionados al nuevo uso que los frailes les asignaban, así significaciones cristianas se superpusieron a elementos prehispánicos. Esto nos dio como resultado un sincretismo<sup>6</sup> entre ambas culturas y religiones. Luis Weckmann nos explica este proceso:

“De acuerdo con el proceso general de la historia, para evangelizar a los nativos los frailes combinaron algunos principios y propósitos cristianos con ritos y ceremonias paganas en un sincretismo religioso[...] En la Nueva España se levantaron templos sobre las ruinas de los adoratorios indios; el santoral cristiano heredó muchas características de los dioses paganos agonizantes; y en los nuevos santuarios se siguieron recibiendo casi los mismos dones antaño ofrecidos a los ídolos[...] Aunque en muchos casos los indios incorporaron a los santos a su panteón sin dejar de adorar a los ídolos de piedra, o bien transformaron a éstos en estatuas de santos de madera, la aceptación formal del cristianismo por parte de los

<sup>5</sup> La cruz, símbolo del cristianismo, fue fácilmente aceptada por los indios: para ellos representaba el fuego y por ende, el sol y su mensajero, Quetzalcoátl (en cuyo culto se empleaban braseros que tenían incluso perforaciones en forma de cruz.) Ibídem, p 197.

<sup>6</sup> El término sincretismo se refiere a que en si bien van a existir ciertas coincidencias entre el discurso prehispánico y el discurso español, estas se van a dar a nivel superficial. Así estas coincidencias se van a aprovechar pero sin que nadie sepa en realidad quién está cediendo frente al otro. Más información sobre el sincretismo en: Weckmann, Luis. La herencia medieval de México. México: El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica, 1996. pp 184 - 203.

naturales de la Nueva España no tropezó, en términos generales, con mayor resistencia.”<sup>7</sup>

Fue a través de este proceso sincrético que la nueva religión se fue introduciendo y asimilando en la Nueva España y esta, a su vez, implantó gran parte de sus ceremonias, ritos, mitos y preocupaciones.

Una de las preocupaciones principales de la iglesia medieval-renacentista que vino a evangelizar a la Nueva España fue la consideración de las postrimerías (la muerte, el juicio final, el infierno y la gloria.) Gustavo Curiel, en su ponencia, *Aproximación a la iconografía de un programa escatológico franciscano del siglo XVI*, nos explica como se suceden las postrimerías y el papel de cada una de ellas dentro de la salvación del alma, siendo la muerte el primer paso en este proceso:

“Uno de los cuatro fines últimos de la humanidad lo constituye la muerte. Las postrimerías se suceden sin que el ser humano pueda detener o acelerar este proceso que se inicia con el triunfo de la muerte y culmina con el Juicio Final. Es por ello que el acto de morir ha recibido dentro de la tradición judeo-cristiana el denominativo de tránsito o dormición: posterior al *memento mori* se sucede la resurrección y debe entenderse este segundo paso como el inicio del Juicio Final. El juicio individual del alma y el Juicio Universal, son decisivos para que el hombre gane el Infierno o la gloria.”<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Ibídem, pp 190 - 191.

<sup>8</sup> Curiel Mendez, Gustavo et al. Arte funerario: Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: UNAM, 1987. p 152.

De esta manera, la muerte se convirtió en un tema central de reflexión, debido a que éste era el primer paso para encontrar la salvación o, en el peor de los casos, el castigo eterno. Europa reflexionó sobre la muerte y, con el proceso de “conquista espiritual” de Nueva España, esta reflexión se infiltró en la conciencia no sólo novohispana sino americana en general. Debemos recordar que para estas fechas Europa se encontraba en un periodo de transición de la Edad Media al Renacimiento, y que la Edad Media había dejado una huella muy marcada en el pensamiento humano con respecto a la muerte y a la salvación del alma.

Este discurso referente a la muerte fue uno de los elementos de más arraigo en el Virreinato novohispano, una de las causas para que esto sucediera puede explicarse debido a la familiaridad con la que se trataba este tema en la tradición prehispánica, así esta reflexión medieval europea encontró terreno fértil en el Nuevo Mundo. Esta disposición para asimilar la preocupación por la muerte ocasionó la amplia difusión, en el siglo XVI, de las danzas macabras y de los ars morendi en México, mientras que durante los siglos XVII, XVIII y XIX el eco de esta preocupación medieval nos dará como resultado, en el ámbito novohispano, y posteriormente en el decimonónico, el desarrollo de géneros como las vánitas, los retratos de niños y monjas muertas, así como la producción de túmulos funerarios, por mencionar sólo algunos.

## ANTECEDENTES MEDIEVALES EUROPEOS

Si bien es cierto que la preocupación sobre la muerte es una constante a través de la historia del hombre, también es cierto que su percepción ha cambiado a través de los siglos. En este punto, no considero pertinente regresar a las diferentes concepciones de la muerte a través de toda la historia europea, ya que es un tema bastante amplio y que por sí solo da lugar a la realización de otra tesis. Por ello, pienso limitar la influencia europea al antecedente más cercano que me permitirá realizar el análisis de los retratos de monjas muertas, siendo éste la percepción de la muerte en la tradición medieval europea.

Si regresamos en la historia del Viejo Continente, particularmente del Mundo Mediterráneo, al momento conocido como Edad Media, nos daremos cuenta que la muerte medieval no era vista como algo lejano sino como algo latente. Es justo recordar en este punto, que las condiciones de vida en la Europa Medieval eran bastante insatisfactorias, por no decir deplorables, la mortandad de la población era sumamente elevada, y si un individuo podía superar los años de infancia, eso no significaba necesariamente que alcanzaría una edad adulta ya que entre las plagas, la pobreza, el hambre y las constantes guerras entre nobles la expectativa de vida no era precisamente elevada.

Así, considerando lo anterior, en el medioevo europeo se llegó a una concepción muy realista de la muerte que

tenía que ver más que nada con la corrupción del propio cuerpo.

“Hay que considerar cómo se dió en Europa la transformación del sentimiento religioso durante los siglos XIV y XV, que estuvo unido al tema capital de la consideración de la muerte, porque se llegó a la concepción profana (que es tanto como decir ‘fisiológica’) según la cual el cuerpo se descompone como materia que es; así, el hombre profundizó en la significación humana de la muerte al margen de su trascendencia.”<sup>9</sup>

De la misma manera, el medioevo vio la muerte como LA oportunidad de alcanzar la salvación, y el hombre medieval concentró en este último momento todas sus fuerzas para obtener la redención:

“[...] se trató de concentrar en ese instante final las esperanzas de la salvación. Para persuadir a los creyentes de la trascendencia de los actos hay que recordarles lo amargo del tránsito, presentando el cadáver con todo horror; al mismo tiempo, hubo que difundir la idea de que la muerte no perdonaba a nadie de los estamentos sociales, inventando para ello la ‘Danza de la muerte’, de gran trascendencia tanto en el campo de las artes plásticas como literarias.”<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Sebastián, Santiago et al. *Iconografía del arte del siglo XVI en México*. México: Gobierno del Estado de Zacatecas/ Ayuntamiento de Zacatecas/ Universidad Autónoma de Zacatecas, 1995. pp 79 - 80.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

En todas las regiones de Europa (Francia, Inglaterra, Italia, etc.) la muerte se infiltró en el pensamiento del hombre. España no fue ajena a esta preocupación y desde las corridas de toros hasta los autos de fe, nos demuestran la actitud complaciente de los españoles ante la muerte<sup>11</sup>, actitud que se transplantará a sus territorios conquistados.

Fue debido a esta toma de conciencia sobre la inminente muerte, que el tema permeó la producción artística y literaria medieval. Dos de estas representaciones, que podemos rastrear como uno de los antecedentes de los retratos de monjas muertas en la Nueva España, son las llamadas danzas macabras en el campo de la plástica, y los ars moriendi en el campo de la literatura.

## LA DANZA MACABRA

La llamada “danza macabra” (también conocida como *Totentanz* en el ámbito germánico, *dance of the dead* en el anglosajón o *danse macabre* en Francia) es un *motivo* (motif) que se expresa a través de la literatura, pintura, escultura y escena<sup>12</sup>. Originalmente puede ser rastreada al siglo XIV y hay varias teorías sobre su origen que, algunos historiadores, han situado en la representación medieval de una danza

<sup>11</sup> Benassar, Bartolome. The Spanish character: Attitudes and mentalities from the sixteenth to the nineteenth century. Londres: University of California Press, 1979. pp 237-248.

<sup>12</sup> O'Boyle, Patrick A. New Catholic Encyclopedia, Volume I (A to Azt.) New York: McGraw Hill Book Co., 1966. p 628.

bíblica de los Macabeos<sup>13</sup> hasta en un poema francés titulado *Le Dit des trois morts et des trois vifs*<sup>14</sup>. Sin embargo, la mayoría de los historiadores coinciden en que la danza macabra se origina como una reacción a la sucesión de terribles plagas y desastres que golpearon Europa durante el siglo XIV, siendo lo más devastador la aparición de la llamada “*muerte negra*” (la peste) que azotó Europa de 1348 a 1350.

La danza, es la representación de un esqueleto que guía a un hombre vivo de la mano, siendo el esqueleto, el mismo hombre una vez que ha muerto. Esta representación (ya sea en la literatura, en las artes o en el teatro) era, por lo tanto, una exhortación literaria o visual en la que bien se pueden leer implicaciones religiosas y morales<sup>15</sup>, y que tenía como fin enseñar la igualdad de todos los hombres, al menos

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Boase, T.S.R. Death in the middle ages: Mortality, judgment and remembrance. New York: McGraw Hill Book Co., 1972. pp 104 - 109.

<sup>15</sup> En este sentido también encontramos a las representaciones románicas y góticas en los tímpanos de las catedrales, que hacen referencia al Juicio Final. En ellos es común encontrar alegorías a los 7 pecados capitales, a las 7 virtudes, a los diez mandamientos, así como a las escenas del peso del alma. San Miguel pesa las almas y según sus actos en vida estas se irán al cielo o al infierno. Para conocer más sobre el tema consultar: DUBY, Georges, et al. Sculpture: The great art of the Middle Ages from the Fifth Century to the Fifteenth Century. Alemania: TASCHEN, 1989.

ante la equitativa mano de la muerte<sup>16</sup>. La danza macabra alcanzó su máxima popularidad durante el siglo XV (siglo del descubrimiento de América) e inclusive la tradición continuó en ciertas partes de Europa durante largo tiempo (se tiene documentación de una danza macabra del siglo XVIII en el Cementerio de los Inocentes en París), y su impronta se puede encontrar en la actualidad en los epitafios, las tumbas y en los disfraces de Halloween. De la misma manera, la danza macabra se relaciona con los festivales europeos referentes a los cambios de estación y ciclos agrícolas, ya que se equipara la labor de la muerte al segar vidas, con la del campesino al cegar el trigo.

En el campo de la plástica un ejemplo de esta producción lo encontramos en los famosos grabados de Holbein (1497-1543), de Dürer (1471-1528), además de las pinturas con danzas macabras que se ubican en cementerios a lo largo de Europa. Dentro de la serie de Danza Macabra de Holbein yo escogí el grabado titulado *Die Aebtissin* (La Abadesa.) En este grabado Holbein nos muestra, con gran éxito a mi parecer, este terror que se le trata de inducir al creyente con respecto a la muerte. Es una escena dramática en donde un esqueleto, casi violentamente, se lleva a una abadesa con un rosario en la mano, todo esto a pesar de la desgarradora súplica de otra monja (LAMINA I)<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> O'Boyle, Patrick A. *New Catholic Encyclopedia*, Volume I (A to Azt.) New York: McGraw Hill Book Co., 1966. p 628.

<sup>17</sup> Más imágenes de la serie de danza macabra de Holbein se pueden encontrar en: <http://www.delago.de/ttanz/index.htm>

*Death, grotesquely crowned with flags, seizes the poor Abbess by her scapulary. A Nun at the convent gate, with uplifted hands, bewails the fate of her of her superior.*<sup>18</sup>

Es muy obvio el mensaje de esta imagen, que incitaba al creyente a tenerle pavor a la muerte, pero más que esto lo incitaba a estar preparados, ya que la muerte no avisaba y si no respetaba a una abadesa, mucho menos a un campesino o a un aldeano.

### **LOS ARS MORIENDI**

En la tradición medieval, encontramos otro antecedente a la producción de los retratos de monjas muertas, los llamados *Ars Moriendi*, término que se traduce como el arte de morir. Según la *New Catholic Encyclopedia* este término se refiere a la amplia colección de libros devocionales de la Alta Edad Media, que contenían pensamientos sobre la muerte y sobre el morir con un alto valor ascético y pastoral. En un principio, sirvieron para instruir al clérigo sobre cómo asistir a los moribundos; posteriormente aparecieron como libros ilustrados y una vez traducidos a las lenguas vernáculas europeas formaron parte de las pertenencias de los seglares<sup>19</sup>, tuvieron amplia difusión durante los siglos XIV y XV.

<sup>18</sup> Cita tomada de la página de internet Medieval Macabre: The Hans Holbein Dance of Dead: <http://www.godecooking.com/macabre/holdod/holdod.htm>

<sup>19</sup> O'Boyle, Patrick A. *New Catholic Encyclopedia*, Volume I (A to Azt.) New York: McGraw Hill Book Co., 1966. p 852.

Estos libros iluminados, que también se conformaban en algunas ocasiones de grabados en madera, trataban de transmitir al creyente la importancia del arrepentimiento en el lecho de muerte, que inclusive en ese último momento podía salvar al pecador del infierno y reducir su periodo en el purgatorio<sup>20</sup>. Las imágenes de los libros nos remiten a ese último momento de lucha del creyente, en el cual a los pies de su cama o en algún punto a su alrededor observa como un ángel y un diablo pelean por su alma, en otras ocasiones nos dan recetas para recibir en paz la muerte (una de ellas es practicar las obras de caridad.)

En las imágenes que acompañaban los textos de los ars moriendi podemos ver claramente esta reflexión acerca del último momento de vida, yo escogí una escena del *Libro de las Horas de Rohan* (1418-25) que sintetiza la preocupación sobre el fin de la vida que se inculcó al hombre medieval (LAMINA II.) Para su descripción me permitiré citar a T.S.R Boase:

“[...] a naked corpse lies amongst skulls and bones; from his mouth comes a scroll: ‘Into Thy hands, O Lord, I commend my spirit. You have redeemed me, O Lord, thou God of truth.’ Above, a devil has seized his soul, but is being attacked by the Archangel Michael. From the clouds and immense figure of God looks down, bearing a sword, but answering: ‘Do penance for thy sins, and thou shalt be with me in the judgment.’[...] The dying man, in this page

---

<sup>20</sup> Boase, T.S.R. Death in the middle ages: Mortality, judgment and remembrance. New York: McGraw Hill Book Co., 1972. p 119.

from the Rohan Book of Hours, speaks the Latin of the Psalms, God speaks in French.”<sup>21</sup>

Esta imagen es muy interesante porque nos presenta un diálogo directo con Dios, el moribundo lleva a cabo las enseñanzas de la iglesia y pudo alcanzar una buena muerte. De la misma manera el hecho de que el hombre hable en latín y Dios en francés nos habla de un cambio social muy importante, ya que el latín era el idioma de la élite, y el francés el del pueblo en general, así, Dios no distingue clases sociales y le habla al hombre como a un igual. Tal vez desde este momento se empieza a gestar la necesidad de un cambio, que culminará con Lutero y la impresión de la Biblia en el idioma original de cada país.

A continuación trataré de explicar como este tipo de consideración y representaciones de la muerte medieval europea se trasladaron al Nuevo Mundo, en especial a la Nueva España del siglo XVI.

## LA MUERTE EN LA NUEVA ESPAÑA, SIGLO XVI

Para entender el porqué de la producción de retratos de monjas muertas es necesario analizar cómo los antecedentes europeos en cuanto a la muerte fueron asimilados en la Nueva España. Ya que si bien es cierto que de alguna manera las obras relacionadas con las postrimerías, y herederas de la tradición medieval europea llegaron a América, también es necesario comprender que la apropiación fue totalmente local y correspondiente al

---

<sup>21</sup> *Ibidem.*

contexto novohispano. Este proceso de sincretismo, lo podemos ver claramente con la asimilación del concepto de muerte cristiana que se dio durante el siglo XVI en la Nueva España.

Si bien el arraigo de las postrimerías en la Nueva España fue importante debido a muchas razones, en el caso particular de la consideración de la muerte, podemos ver en las circunstancias históricas, una explicación sobre el porqué de la aceptación de una preocupación europea en el Nuevo Mundo. Las causas para esta aceptación las podemos encontrar, según Elena Estrada de Gerlero, en la cotidianidad de la muerte en la vida novohispana. Las batallas de conquista, las epidemias y los abusos, entre otros males, exterminaron alarmantemente a la población nativa, haciendo de la muerte, una preocupación constante para la población novohispana. Este continuo aparecer de la muerte en la vida diaria de la Nueva España se debe principalmente a dos razones que Estrada de Gerlero, probablemente citando a Peter Gerhart, nos describe en su artículo *La escatología del arte monástico novohispano del siglo XVI*:

“La amenaza permanente del acecho de una ‘muerte súbita’ se agudizó en el ánimo de los habitantes de la Nueva España del siglo XVI [...] Esto se debió principalmente, según el cronista franciscano Mendieta, a las siguientes circunstancias:

- a) la medicina tradicional de esta tierra, tan adelantada en muchos aspectos, no contaba con conocimientos para controlar las enfermedades introducidas al Nuevo Mundo

a raíz de la conquista, como: la viruela, el sarampión, la gripe, etc.

- b) Los abusos perpetrados por los españoles sobre la población indígena en relación a: las guerras de conquista; los esclavos que enviaron por mar; el exceso de trabajo en minas y edificios; el hecho de que en periodos de peste los indios preferían estar concentrados en el convento para no morir fuera de terreno sagrado y ser enterrados como cristianos en la iglesia(Mend., HEI, L.IV,c.36).”<sup>22</sup>

Esta alarmante mortandad de la población indígena hizo que los frailes, al no darse abasto con tanto enfermo se preocuparan más por las almas de los nativos que por sus cuerpos. En palabras de Estrada de Gerlero:

“[.], ya que en muchas ocasiones la ciencia médica resultaba impotente, los regulares consideraron que la única y verdadera esperanza consistía en la ‘medicina espiritual’ [...] De manera que gran parte del esfuerzo evangelizador se orientó hacia la preparación de los fieles indígenas como verdaderos soldados de la ‘milicia cristiana’, para que la ‘primera muerte’ fuera preludeo al seguro acceso a la ‘fortaleza espiritual’ de la ‘Jerusalén celestial’[...]”<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Estrada de Gerlero, Elena et al. Arte funerario: Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: UNAM, 1987. p 137.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

Haciendo un paralelismo con la Europa medieval, en la que las pestes acabaron con poblaciones enteras dando como resultado una alta concientización del creyente con respecto a la muerte, de la misma manera los frailes en la Nueva España, alarmados por la gran cantidad de decesos a su alrededor, implantaron los programas escatológicos relacionados con la muerte y las postrimerías como un medio de salvación de almas. Así, podemos decir que las razones del arraigo de esta preocupación por la muerte, aparte del culto antecedente en el México prehispánico, se debieron a las circunstancias históricas por las que se atravesaba en esos momentos. En pocas palabras, tal vez si las circunstancias no se hubieran prestado, el culto a la muerte no se hubiese arraigado de tal manera que, aún en nuestros días, el Día de los Fieles Difuntos es una de las fechas más importantes en el país.

Siguiendo con la Nueva España, esta gran preocupación por la muerte se manifestó en casi todos los aspectos de la vida, de la misma manera que la problemática social se manifestaba en el hecho de morir. Prácticas medievales como la *traslatio* de reliquias de santos, los sistemas de entierro y el arte en general se vieron influenciados por esta consideración sobre la muerte. En el caso de los sistemas de entierro, si bien era una preocupación general el sitio de reposo final, también era cierto que la muy diferenciada sociedad novohispana se reflejaba inclusive en su sitio de reposo póstumo. Elsa Mavido en su artículo *Ritos funerarios en el México Colonial* reflexiona sobre la marcada desigualdad social prevalente en la Nueva España, así la diferenciación entre la república de

la gente de razón, o sea los españoles, y la república de indios, gente con alma pero sin razón, se refleja magistralmente en las prácticas funerarias:

“Las primeras iglesias fueron simples construcciones de palma, en las cuales los españoles oraban y eran inhumados, mientras que a los indios o gente sin razón se les prohibía entrar a los recintos así que se inventaron las capillas abiertas y a partir de entonces se les sepultó en los atrios. Solamente los caciques, y más tarde los intermediarios entre ambas repúblicas, pudieron tener sus tumbas dentro de los templos.”<sup>24</sup>

Por medio de esta cita podemos ver como los entierros, siendo al fin y al cabo resultado de la sociedad que los produce, reflejaron todos los problemas y dinámica de la misma. Así, los “amentes”(indígenas) se enterraban fuera del sitio sagrado debido a su calidad de salvajes con alma, mientras que el templo pertenecía a los estratos más altos de la sociedad(españoles civilizados y temerosos de Dios.)

De la misma manera, otra de las prácticas medievales relacionadas con la muerte y que se vino a arraigar a México fue la llamada *traslatio*<sup>25</sup>. En la Nueva

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> “En la Edad Media los restos de los santos mártires fueron desenterrados y sufrieron la *traslatio*(translación), es decir, sus huesos y parte de sus ropas, al igual que los altares de las iglesias más antiguas, fueron saqueados a petición de los señores feudales, quienes pagaban sumas exorbitantes por poseer los cuerpos de tales o cuales santos milagrosos, que llevaban a sus iglesias y catedrales[...].” Malvido, Elsa. “**Ritos funerarios en**

España la práctica de trasladar las reliquias de los santos de un lado a otro llegó en la segunda mitad del siglo XVI. Las reliquias llegaban en los barcos y su paso por las ciudades hasta su lugar de reposo final era causante de procesiones y oraciones. La llegada de las reliquias de los santos fue causa, según la investigadora Elsa Malvido, de la celebración del Día de los Fieles Difuntos (2 de Noviembre). Día en el que se recuerda a todos los creyentes que murieron en martirio o en la santidad pero cuyos nombres no están en el calendario. Los antecedentes de esta fiesta pueden rastrearse tanto en la antigüedad prehispánica como en las ideas traídas por los europeos (específicamente a partir la tradición romana – catacumbas-), pero indudablemente fue y sigue siendo una de las fiestas más importantes del calendario y que induce al creyente a codearse con la muerte y regocijarse con ella.

La celebración de las exequias reales, también una costumbre relacionada con el culto a la muerte en el cristianismo, se vino a arraigar en la Nueva España. En este punto creo pertinente reflexionar, primero, sobre algunos actos públicos propios de la época y que realmente eran algunos de los pocos medios de entretenimiento con los que contaba la sociedad. Entre estos actos encontramos las ferias, los carnavales, las procesiones pero es interesante cómo en un mismo nivel podemos ubicar ciertos espectáculos relacionados con la muerte. Los llamados autos de fe, las ejecuciones públicas, las hogueras, el garrote, por mencionar algunos, eran acontecimientos que reunían a la población y que se realizaban con varios fines, entre ellos el

didáctico (educar en la fe), para demostrar el poder del estado y hasta cierto punto con un fin festivo ya que los autos de fe eran verdaderas manifestaciones de fervor popular.

En el caso de las exequias reales, el celebrar el deceso de un rey o virrey, también cumplía con un plan didáctico por parte de la iglesia, ya que de esta manera se hacía reflexionar al creyente común sobre la imparcialidad de la muerte:

“La otra muerte espectáculo fueron las exequias reales, que sirvieron a todos los creyentes para reflexionar sobre el morir, ya que era el momento en que ‘la portentosa’ igualaba con su guadaña a hombres poderosos, reyes, papas, y con mayor razón a los pecadores comunes.”<sup>26</sup>

A través de estos espectáculos la iglesia trataba de mover a los creyentes hacia la reflexión acerca de lo inminente de la muerte que llega a todos, ricos y pobres, por igual. Todos estamos en el ojo de Dios y al final no vamos a escapar de su juicio<sup>27</sup>.

Como hemos podido constatar, el tema de la muerte era una presencia constante para la persona cristiana en general, incluyendo a los novohispanos, y por tanto se ve reflejado en una amplia producción tanto en la literatura, como en las artes plásticas, e inclusive en la representación

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> En obras que tratan el tema de las ánimas en el infierno, también se maneja esta imparcialidad. Clérigos, reyes y humildes campesinos suplican al creyente rezar por las almas en el purgatorio, una especie de llamada de atención sobre la propia vida.

escénica. Libros de la “buena muerte” y representaciones de danzas macabras llegaron a Nueva España a través de grabados<sup>28</sup> y se arraigaron en la plástica local. Cada modelo europeo siguió un camino propio en estas tierras, un ejemplo de esto es la apropiación que se va a hacer del tema de la danza macabra. Para ejemplificar esta apropiación voy a recurrir al teatro y a la pintura mural.

Durante el siglo XVI, para apoyar el proceso de catequización, se levantan establecimientos conventuales en la mayor parte del territorio novohispano, en sus muros se representaron diversidad de temas logrando así kilómetros cuadrados de pintura mural<sup>29</sup>. Flora, fauna, temas cristológicos, marianos, genealogía de las órdenes mendicantes, fueron representados en las paredes de los conventos. La muerte también fue representada de diversas maneras, y sin salir de Puebla podemos encontrar escenas referentes al tema, desde el “triumfo de la muerte” en la casa del Dean, de la ciudad de Puebla, hasta una apropiación indocristiana de una danza macabra en el convento agustino de Huatlatlauca.

---

<sup>28</sup> “Los impresos hispanos (libros del buen morir) y las enseñanzas de Erasmo pronto cruzaron el Atlántico para introducirse en el Nuevo Mundo[...] Esos libros considerados no sólo portadores de un arte sino también poseedores de las Llaves del Reino se empezaron a importar y a escribir en la Nueva España hacia las últimas décadas del siglo XVI[...]” Lugo Olguín, Concepción et al. **Tepetzotlán y la Nueva España**. México: INAH/ Museo Nacional del Virreinato, 1994. p 196.

<sup>29</sup> Reyes-Valerio, Constantino. “**Arte Indocristiano**”. **Arqueología Mexicana**. Vol. III - Número 16, Noviembre-Diciembre 1995.

En el caso de la representación de la muerte en la casa del Dean, tal vez no sea pertinente entrar a su análisis debido a su antecedente más bien humanista relacionado con los triunfos de Petrarca. “Los triunfos” era un tema de la élite intelectual ignorado por el pueblo, de la misma manera que, la casa del Dean, era un lugar restringido al grueso de la población en general. Por otro lado, se podría considerar que la danza macabra de Huatlatlauca esta más relacionada con el “pueblo” debido a su iconografía (ya que realmente no toda la gente podía acceder al claustro superior), y esto es lo importante porque vamos a ver como algo por así llamarlo “popular” en Europa se vino a transplantar en un medio parecido en la Nueva España.

Como se ha dicho con anterioridad la danza macabra europea, en el caso de la representación plástica, básicamente retrataba la sucesión de esqueletos y hombres de distintos rangos sociales en una procesión macabra. En la Nueva España se conserva la esencia de la danza, en cuanto a su propósito de concientizar al creyente sobre la imparcialidad de la muerte, pero la representación va a ser diferente, ya que, como bien lo dice Santiago Sebastián, en el caso de Huatlatlauca se va a aprovechar el espacio que deja una de las puertas en el claustro superior para representar un gran esqueleto arquero<sup>30</sup>(LAMINAS III – IV),

---

<sup>30</sup> Aquí, podemos encontrar una liga con la iconografía de San Sebastián, recordemos que al convertirse al cristianismo, éste fue atado a un árbol y rociado con flechas, aún cuando logró sobrevivir, posteriormente fue martirizado. En tiempos de peste la población Europea equiparó la difusión de la enfermedad a un ataque de

que con maestría atina a la gran congregación que se encuentra a su merced<sup>31</sup>. Esta representación difiere con la europea, pero básicamente el mensaje es el mismo, ya que entre la multitud podemos ver representados todos los estamentos sociales flechados y oponiéndose a ellos la muerte con su arco y flecha en una dimensión jerárquica bastante considerable(LAMINAS V.)

En el caso de la representación escénica la apropiación también tomara un rumbo propio, así, más que el latente pathos de las versiones europeas, la danza macabra mexicana resultará más bien jocosa, en palabras de Luis Weckmann:

“En la Nueva España, la *danza macabra*, a pesar del pathos de las versiones castellanas que le dieron origen, adquirió por lo general un carácter semijocoso, entrando a formar parte de los festejos populares que se celebran en muchos pueblos indígenas de México. En dichas versiones, como señala García de Cortázar, no es lo macabro lo que se acentúa, sino el aspecto democratizante de la muerte, a la cual todos, ricos y

---

arqueros, por lo que pidieron ayuda a un santo relacionado con las flechas. Para saber más consultar: <http://www.catholic-forum.com/saints/saints03.htm>

<sup>31</sup> Sebastián, Santiago et al. Iconografía del arte del siglo XVI en México. México: Gobierno del Estado de Zacatecas/ Ayuntamiento de Zacatecas/ Universidad Autónoma de Zacatecas, 1995. p 80.

pobres, indios y españoles, jóvenes y viejos, están sujetos.”<sup>32</sup>

La liga entre estos antecedentes y los retratos de monjas muertas está más que nada en el hecho de asentar la apropiación que se hizo de este tema en la Nueva España. Mi intención es dar una idea de cómo la muerte tuvo una gran ingerencia en la mentalidad novohispana del siglo XVI, pero si bien el modelo que se importó y transplantó fue el europeo, la apropiación que se va a ser de ella en la Nueva España va tener un carácter local y como tal corresponderá a su contexto. Puntualmente encontraremos ecos de estas representaciones medievales novohispanas al analizar los retratos de monjas muertas, y más que nada, lo importante es tener en cuenta la excentricidad del arte en México. El hecho de que son creaciones únicas sin importar que parten de un modelo importado, lo mismo pasara con el barroco y su impronta en Nueva España.

## LA MUERTE EN TIEMPOS DE LA CONTRARREFORMA Y BARROCO EUROPEOS

Durante los siglos XVII y XVIII, la muerte, siguió siendo uno de los temas centrales e inspiración para las obras de literatos, filósofos, religiosos y artistas, quizá, una de las herencias más tangibles de la Edad Media al pensamiento “Moderno”. Sin embargo, si bien es cierto que fue una consideración heredada, la forma de concebir a la

---

<sup>32</sup> Weckmann, Luis. La herencia medieval de México. México: El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica, 1996. p 522.

muerte en tiempos de la Contrarreforma y Barroco fue sustancialmente distinta.

Debido al momento histórico y a las circunstancias sociales por las que atravesaba Europa, el medievo consideraba la muerte como este último momento en el que el hombre podría alcanzar la salvación si lograba “morir bien”<sup>33</sup>. El Barroco, por otro lado, asume el tema de la muerte, pero más que una oportunidad de salvación, la muerte va a ser un medio de educación en la fe: la gente se va a preparar desde que tiene uso de la razón para su muerte. José L. Sánchez Lora, investigador español de la historia serial socioeconómica y demográfica, define en pocas palabras la nueva actitud del hombre barroco ante la muerte:

“La Contrarreforma sólo fue capaz de mover conductas en la dirección deseada en tanto que fue capaz de una de las mayores construcciones del Barroco: la transformación de la imagen de la muerte en ‘Paideia.’ La muerte como

---

<sup>33</sup> “En ese entonces la preparación para la muerte se consideraba un difícil arte, puesto que el cristiano, a pesar de su condición de pecador y de vivir expuesto a la tentación, al pecado y a otros vicios que ponían en peligro su vida en gracia y la salvación del alma, debía combatirlos como un verdadero soldado de Cristo y salir triunfante. Para tal efecto era preciso que, como en todo arte, se sometiera a una preparación cotidiana, a lo largo de su vida, ya fuera en tiempo de salud, de enfermedad y aún en los instantes mismos de la agonía, apoyada en el ejercicio de la meditación y de varias prácticas religiosas.” Lugo Olguín, Concepción et al. **Tepetzotlán y la Nueva España.** México: INAH/ Museo Nacional del Virreinato, 1994. p 193.

educadora y canalizadora de los comportamientos. Es un fenómeno que tiene su antecedente más inmediato en el macabrisimo del siglo XIV; sin embargo existe una diferencia sustancial. El siglo XIV no pretendió más que enseñar el arte de morir recordando que la muerte habrá de llegar necesariamente. El Barroco va más lejos, no pretende enseñar a morir en primera instancia, sino enseñar a vivir para morir, poniendo énfasis en el primer extremo, porque no hay más arte de morir que el arte de una vida meritoria, reglada de acuerdo con principios tenidos por valiosos”.<sup>34</sup>

Este cambio de actitud ante la muerte lo vamos a ver plasmado tanto en la plástica como en la literatura barrocas, y a su vez tendrá ecos en las mentalidades novohispanas.

Gran parte de esta nueva reflexión sobre la muerte se le atribuye a la obra de santos como San Ignacio de Loyola<sup>35</sup>, ya que si bien él no incluye en sus ejercicios espirituales la meditación sobre la muerte, sus comentaristas si lo hacen, haciéndola así presente en la reflexión diaria del creyente:

---

<sup>34</sup> Sánchez Lora, José L. **Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca.** Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988. pp 433-34.

<sup>35</sup> Recordemos que San Ignacio de Loyola(1491-1556) era un capitán español que resultó herido en una batalla y, durante su convalecencia, leyendo la vida de Cristo y de los santos, decidió convertir su vida en modelo cristiano, emulando a San Francisco y Santo Domingo. Escribió los ejercicios espirituales y fundó la Compañía de Jesús. Para más información sobre San Ignacio de Loyola se puede consultar: [http://www.ewtn.com/spanish/Saints/ignacio\\_de\\_loyola.htm](http://www.ewtn.com/spanish/Saints/ignacio_de_loyola.htm)

“Desde ahora la meditación de la muerte no falta en cualquier guía espiritual, y para suscitar la imagen angustiosa de ella la imaginación del predicador y del director espiritual sugiere composiciones de lugar con cementerios, osarios, gusanos, etc[...] la imagen de la muerte es el más eficaz antídoto contra la vanidad del mundo.”<sup>36</sup>

La muerte se convierte, de esta manera, en un tema obligado de reflexión no sólo para los miembros de la iglesia sino también para el hombre común que a través de sermones se va educando durante toda su vida para el tránsito de lo material a la vida eterna.

Esta educación para la muerte del hombre barroco Sánchez Lora la divide en tres fases consecutivas: 1. *la revulsión o anonadamiento*, 2. *el arte de vivir como esperanza* y 3. *el resplandor de la muerte de los justos*<sup>37</sup>. La primera fase que él llama de *revulsión*(más bien repulsión) o *anonadamiento*:

“Pretende alejar al hombre del apego consolador de las glorias terrenas, abocándolo irremediamente a la meditación de las postrimerías, a la contemplación de su propia muerte[...]”<sup>38</sup>

El objetivo de la primera fase básicamente es que el hombre se de cuenta que la riqueza, la belleza y todo aquello que

<sup>36</sup> Sebastián, Santiago. Contrarreforma y barroco. Madrid: Alianza Forma, 1989. p 94.

<sup>37</sup> Sánchez Lora, José L. Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988. pp 434-39.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p 434.

consideramos importante en nuestra existencia terrena, al final, no sirve de nada debido a que nuestra existencia es efímera, al morir no nos llevamos nada con nosotros.

“Es como golpear la herida abierta, porque el gran drama del hombre del Barroco es el saberse efímero y mortal después de haber sido divino; por eso, la estética de la Contrarreforma golpea ahí, donde más duele. La primera fase de la Paideia de la muerte termina aquí, justo en el umbral de la desesperación porque sólo se pretende conmocionar para alcanzar la maleabilidad.”<sup>39</sup>

Una palabra clave en esta cita es “maleabilidad”, ya que efectivamente la educación en la muerte por parte de la Iglesia barroca de alguna manera le permitía tener cierto control sobre los pensamientos y conductas de los creyentes.

La segunda fase que Sánchez Lora identifica es la del *arte de vivir como esperanza*:

“Calculados los efectos, la Paideia barroca abre una espita a la esperanza enseñando a vivir para escapar de los terrores de la muerte[...]”<sup>40</sup>

Como se ha dicho antes si bien durante el medievo se enseñaba el arte de la buena muerte, durante el barroco se va a enseñar al creyente el buen vivir para bien morir. En este punto, el autor cita a varios autores españoles que profundizan en esta reflexión, entre ellos se encuentran Fray Diego de Estella:

<sup>39</sup> *Ibidem*, pp 435-36.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p 436.

“Acuérdate de tus postrimerías y nunca pecarás[...] trabaja todo tiempo en vivir bien, y así alcanzarás buena muerte[...] el que quiera acabar bien, viva virtuosamente[...]”<sup>41</sup>

el jesuita Luis de la Puente,

“Si deseas acabar de conocer tus miserias conviene grandemente que leas, y estudies en un libro de desengaños que Dios te pone cada día delante de los ojos, que es la muerte[...]”<sup>42</sup>

y Alonso Vascones,

“[...] el remedio más eficaz que el hombre puede poner para bien vivir y bien morir, es traer siempre delante de los ojos la memoria de la muerte”<sup>43</sup>

entre otros, todos ellos. insertos en este mundo barroco, claramente redundan en la doctrina sobre el buen morir. Esta, es la esperanza del hombre barroco, ya que ante lo inminente de la muerte y con ella el Juicio Final, el buen vivir acerca al hombre a la esperanza de la Gloria eterna.

Sánchez Lora, comenta que por lo general, se da en este punto por terminada *la tramoya didáctica de la muerte barroca*. Sin embargo, como bien lo dice, *este sería el momento en que en el sermón, después de aterrar al*

---

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*, pp 436-37.

*auditorio, el predicador comienza a hablar de las grandezas de la beatitud celestial y la belleza de los coros de ángeles*<sup>44</sup>. Aquí comienza la tercera fase, *el resplandor de la muerte de los justos*:

“La Paideia barroca ofrece un ideal de vida a través de la belleza de la imagen y el resplandor de la muerte del justo; belleza de una muerte hermosa para quien cumple la norma de una buena vida. El primer polo de la antítesis acercó al hombre a la contemplación de los horrores de su propia muerte; ahora, la muerte se distancia y se transforma en belleza que apremia el arte de vivir.”<sup>45</sup>

Personas que en vida fueron piadosas y temerosas de Dios se convierten en verdaderos modelos de vida y de muerte, llegando incluso a darse una especie de “admiración” de los cuerpos inertes de ciertos personajes. Es necesario tener en cuenta esta fase de la Paideia, porque algunos retratos de monjas muertas se van a fundamentar en parte en este pensamiento, la monja como un modelo de vida dentro de su comunidad.

El arte, como espejo de la sociedad que lo produce, va a reflejar magistralmente el enfoque didáctico que se le da a la muerte en tiempos de la Contrarreforma y Barroco. En el campo de la literatura obras que matizan el tema de *La portentosa vida de la muerte* o los llamados *desengaños* serán parte de las bibliotecas barrocas. Las artes plásticas también serán utilizadas como medio para educar al creyente sobre la muerte resultando esto, en el desarrollo de géneros

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp 438-39.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p 439.

como las *vanitas* y la constante citación de la muerte educadora en la representación pictórica. Así mismo, a raíz de esta reflexión, aparece el túmulo funerario que con su calidad de arte efímero se apega totalmente al discurso de la muerte barroca.

## LOS DESENGAÑOS

La literatura, nos brinda excelentes ejemplos del discurso que la Iglesia barroca maneja con respecto a la muerte. Quisiera centrar la atención en el género literario de los *desengaños* ya que, como se verá a continuación, estos se relacionan directamente con obras pictóricas como las *vanitas*. Santiago Sebastián en su texto *Contrarreforma y barroco*, discute la importancia de los desengaños:

“La cuestión clave, sin duda, radica en determinar cuál es el fondo psicológico-religioso de la *vanitas*; por lo que a la literatura española del siglo XVII se refiere, parece hallarse muy generalizado un sentimiento que responde a la idea del desengaño, y que es algo diferente de la conciencia de la decadencia nacional. Precisaremos este desengaño como una especie de sabiduría, o un mirar las cosas como son al margen de cualquier apariencia.”<sup>46</sup>

Varias obras que incluyen en su título la palabra desengaño aparecen en la literatura española (LAMINA VI), todas refiriéndose a esta *alegoría del despertar de la falsedad de los sueños*, como la califica Sebastián. El hombre se da cuenta que todo lo que ha logrado en el mundo material es

<sup>46</sup> Sebastián, Santiago. Contrarreforma y barroco. Madrid: Alianza Forma, 1989. p 96.

pura vanidad y es entonces cuando se presenta la repulsión de todos los placeres mundanos.

## LAS VANITAS

Esta reflexión que se da en la literatura, tiene su contraparte en lo pictórico con el género de *vanitas*:

“El pensamiento religioso y filosófico de todos los tiempos ha considerado la vida y los bienes terrenales como algo perecedero, y tal idea recibió en el *Eclesiastés*(1,2) esta formulación lapidaria: <<Todo es vanidad, y nada más que vanidad>>.”<sup>47</sup>

Las *vanitas* son obras que cumplen propósitos morales y se codifican en tres grupos: símbolos de la existencia terrena, de la mortalidad de la vida humana y de la resurrección a la vida eterna.

“Los primeros hacen referencia a la actividad humana, dividida en tres fases: *vita contemplativa*, *vita práctica* y *vita voluptuaria*. Del segundo grupo son las joyas y las insignias del poder, símbolos humanos del dominio y de la riqueza, mientras que los símbolos del tercer grupo son los objetos relacionados con los placeres humanos (copas, instrumentos musicales, cartas de juego, etc.)”<sup>48</sup>

El propósito de las *vanitas* es enfrentar al creyente con la realidad ante la muerte y de esta manera lograr que a través

<sup>47</sup> *Ibidem*, p 95.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

de la repulsión de los placeres y bienes materiales pueda lograr un buen tránsito a la vida eterna.

En este campo, prefiero centrar la atención en las obras españolas ya que además de ser de las más representativas, se puede decir que fueron las que de alguna manera, por obvias razones, tuvieron la mayor influencia en la Nueva España. Juan de Pereda con su obra "El sueño de un caballero", o Juan de Valdés Leal con su serie de obras en el Hospital de la Caridad en Sevilla son sólo algunos de los autores que desarrollaron el tema de la muerte. Para ejemplificar el género de las *vanitas* escogí una de las obras de Juan de Valdés Leal para el Hospital de la Caridad, titulada *In ictu oculi*(LAMINA VII.) Es una alegoría de la muerte, que junto con la obra *Finis gloriae mundi*, forma parte de lo que Valdés de Leal tituló *Jeroglíficos de nuestras postrimerías*.

"Esta alegoría de la muerte representa el triunfo de la destrucción. La Muerte acaba de entrar en el cuadro: con un pie se posa sobre la bola del mundo; con el otro, sobre las armaduras, ricos vestidos e insignias del poder. Bajo el brazo lleva el ataúd y la guadaña; con la mano derecha apaga la vela y señala el letrero, mientras mira fijamente con sus cuencas vacías al espectador, cuya vida simbolizan todas esas *vanidades* del cuadro."<sup>49</sup>

La obra, tiene una gran variedad de símbolos joyas(riqueza), libros(sabiduría), armaduras(poder), todo aplastado por la muerte, que al igual que apaga la vela con la mano puede

<sup>49</sup> Bauer, Hermann y Andreas Prater. La pintura del barroco. Colonia: TASCHEN, 1997. p 70.

llevarse una vida. Es importante tener en cuenta que estas obras fueron colocadas en un Hospital y el hecho de llegar a un hospital durante los siglos XVII y XVIII significaba que la persona estaba realmente grave, de tal manera que a través de estas obras se buscaba recordar al creyente, que ya estaba en una condición física bastante deteriorada, que todo lo material y terrenal era pura vanidad y que rechazando esto y abrazando la enseñanza de la iglesia todavía tenía la oportunidad de alcanzar una buena muerte.

Al igual que las *vanitas*, la producción de obras en las que el hombre se enfrenta a una calavera también fue muy común<sup>50</sup> y todas ellas cumplen el firme propósito de educar en la muerte. La calavera en este tipo de obras es un elemento básico:

"Desde la Baja Edad Media, que puso de moda los temas macabros, hay un símbolo que no falta: la calavera, el atributo más directamente alusivo a la muerte, como señal de que reina por doquiera[...] Por otra parte, la calavera, en el medio español era un elemento decorativo simbólico muy corriente desde fines del gótico, como ha señalado Martín González. No es de extrañar que aparezca en las composiciones de las *vanitas* y sobre todo en las tumbas

<sup>50</sup> No podemos olvidar que la calavera también se utiliza como iconografía en temas relacionados con la muerte de Cristo, la calavera del Gólgota, que a su vez nos remite a la expulsión del paraíso debido al pecado original. Al no seguir los mandatos de Dios y por caer en la tentación, Adán y Eva fueron los primeros en morir, y en cerrar las puertas de la salvación, que no se abrirán hasta la Muerte de Cristo. Es un ciclo que se abre con una muerte y se cierra con otra.

para recordar a los vivos la brevedad de la vida, la incertidumbre del futuro y la inanidad de los humanos.”<sup>51</sup>

Así mismo, la representación pictórica se volvió más realista y con ella se acentuó la putrefacción como sentencia de lo que pasará con la corporeidad del creyente. Esto llevó a la creación de “*anatomías moralizadas*”, en las cuales, como explica Santiago Sebastián, el esqueleto o partes del cuerpo, además de la evocación artística, conllevan un sentimiento sobre el destino del hombre.

## TÚMULOS FUNERARIOS

Sin embargo además de todas estas obras alusivas al tema de la muerte también se da la producción de arte efímero. Esta calidad de efímero se adapta completamente al discurso de la muerte barroca, así obras como catafalcos, piras y túmulos funerarios se erigirán para conmemorar tanto la vida como la muerte. María Reyes Sáenz Manero nos habla sobre el arte efímero como expresión de la cultura barroca:

“Tres manifestaciones de esta cultura son: los arcos de triunfo, grupos escultóricos de Semana Santa y el Corpus Christi y por último los catafalcos, que se levantaban a la muerte de personajes importantes y de sangre real, en las distintas capitales de los reinos. Todo ello constituye el

llamado arte efímero, puesto que desde su mismo planteamiento es perecedero[...].”<sup>52</sup>

La idea de lo perecedero del hombre se pone en paralelo con lo efímero del arte y así a lo largo de España surgen estos catafalcos o *castrum doloris*.

Para la realización de estas obras (piras, túmulos, catafalcos) se necesitaba un equipo multidisciplinario. Por un lado, estaba el autor intelectual de la obra, encargado de documentar la vida de la persona y sus actos de virtud (religiosos.) Estos pasajes de la vida se van a ligar con los emblemas, vamos a establecer una correlación entre nuestros actos y los actos simbólicos del discurso religioso, de esta manera la representación de estos actos va a ligar el texto y la imagen. En pocas palabras el autor intelectual va a ser la persona que selecciona y establece el sistema de codificación, la iconografía y los textos del túmulo. Sin embargo como dije antes el autor intelectual no trabajará solo, ya que los que realicen materialmente la obra van a ser pintores y escultores en conjunto. Además de los emblemas que documentaran la vida de la persona, también es importante señalar que el túmulo en sí va a tener una significación relacionada con el tránsito del alma:

“Los elementos que son inherentes a la idea de túmulo son: el centro y el simbolismo de lo ascensional. No hay que olvidar que a través de un túmulo se quiere simbolizar

<sup>51</sup> Sebastián, Santiago. Contrarreforma y barroco. Madrid: Alianza Forma, 1989. p 100.

<sup>52</sup> Saenz Manero, María Reyes et al. Arte funerario: Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: UNAM, 1987.

el paso de nivel: del nivel terreno-humano al celeste-divino.”<sup>53</sup>

En conjunto los túmulos funerarios eran un instrumento didáctico idóneo para la educación barroca en la muerte, desde su carácter efímero hasta la misma iconografía que le acompañaba:

“El gusto de vivir se vence contemplando las propias postrimerías, pero también con el desengaño de ver caer como efímero a los grandes del mundo. Aquí hemos de citar necesariamente la funcionalidad del túmulo barroco, porque es cierto que el túmulo proclama la grandeza del difunto; es más, su aparatosidad es una forma de autoestimación, pero justamente por ello se convierte en Paideia de muerte, porque a más grandiosidad más desengaño[...] El desengaño de lo grande arrebató al hombre el asidero de la consolación en la gloria humana que es antítesis de la muerte o fuga trascendente hacia la afirmación individual que es escape de la muerte. El propio túmulo es una afirmación de gloria que termina en desengaño.”<sup>54</sup>

Actualmente, redundando en su calidad de efímero, sólo se conservan los diseños de los túmulos funerarios, de manera que solo nos podemos imaginar su grandeza, sin embargo, a partir de las reseñas que se hicieron de los mismos, podemos realmente comprender su importancia dentro del contexto de la sociedad barroca europea.

<sup>53</sup> Ibídem.

<sup>54</sup> Sánchez Lora, José L. Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988. p 438.

El túmulo de Carlos II erigido en Barcelona es un buen ejemplo de este tipo de obras de arte efímero(LAMINA VIII.)

“De los túmulos dedicados a Carlos II, el más importante fue el de la ciudad de Barcelona(1701), diseñado por el pintor José Vives; sobre él escribió recientemente Federico Revilla: <<Todas y cada una de sus representaciones, así como la estructura del monumento, poseen su significado simbólico propio; y en su conjunto expresan la idea de elevación del monarca difunto desde la contingencia de sus posesiones imperiales en este mundo a la inmortalidad del cielo.”<sup>55</sup>

Como bien lo señala la cita, el túmulo en general está lleno de símbolos, desde la emblemática usada en cada escalón hasta la estructura misma, siendo este un medio de alabanza a la grandeza del difunto pero al mismo tiempo un fiel recordatorio de que hasta el más grande no se escapa de las garras de la muerte.

Todo lo anterior forma parte del discurso sobre la muerte que se desarrolló durante los siglos XVII y XVIII(Contrarreforma y Barroco) en Europa, éste tendrá un arraigo muy importante en la Nueva España, pero, como sucedió con el discurso medieval de la muerte, las manifestaciones y expresiones de ninguna manera serán una copia europea ya que se generará una visión totalmente novohispana.

<sup>55</sup> Sebastián, Santiago. Contrarreforma y barroco. Madrid: Alianza Forma, 1989. p 110.

## ALGUNAS CONSTRUCCIONES DE LA MUERTE DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII EN LA NUEVA ESPAÑA

Si bien la reflexión sobre la muerte es una constante durante los siglos XVII y XVIII en la Nueva España, el discurso ideológico que la va a sustentar cambiara considerablemente en relación al manejo durante el siglo XVI. Como se ha constatado, durante el siglo XVI, la reflexión sobre la muerte era encaminada, por las circunstancias sociales prevalecientes en esos momentos, a conseguir una buena muerte. Así, la educación en la muerte se enfocaba más que nada al último aliento de vida en el cual todavía había una esperanza de salvación si se moría con los auxilios espirituales necesarios. Teniendo esto en cuenta, durante los siglos XVII y XVIII el propósito realmente no cambia y la búsqueda de una buena muerte al igual que en el siglo XVI es una constante para el hombre novohispano:

“[...] en el mundo novohispano de finales del siglo XVII y todo el siglo XVIII, el discurso ideológico que la Iglesia articula sobre la muerte adquiere el carácter de amonestación y de exhortación para prever una buena muerte[...]”<sup>56</sup>

Lo que va a cambiar será el medio por el cual se consiga una buena muerte, ya que si en un primer momento (siglo XVI) el *memento mori* será lo que cuente, para los siglos XVII y XVIII el arte de vivir será lo que condicione el arte de morir. La muerte para el hombre barroco se vuelve, al igual que para el

hombre medieval novohispano, una constante en su vida, pero, a diferencia de la mentalidad medieval, que de cierta manera permite la “ligereza” en el comportamiento enfocándose al momento final, el barroco será inflexible en cuanto a conducta se refiere.

El hombre novohispano, en este punto, no fue inmune a la nueva concepción de la muerte durante la Contrarreforma y el Barroco, así la muerte durante los siglos XVII y XVIII en la Nueva España, al igual que en Europa, será considerada como *educadora y canalizadora de los comportamientos*<sup>57</sup>. La iglesia barroca novohispana, pretende enseñar al creyente a vivir para morir, *porque no hay más arte de morir que el arte de una vida meritoria, reglada de acuerdo con principios tenidos por valiosos*<sup>58</sup>. De esta manera la iglesia y sus preceptos se convierten en el medio para regir los comportamientos de los miembros de la sociedad novohispana.

“Tiempo y espacio pertenecen a la Iglesia; invadida la ciudad de templos y el año de fiestas, al novohispano le parece lo más natural ocupar su vida en actividades religiosas. Llega a tal grado el quehacer devoto dentro de la cotidianidad que, por ejemplo, el cronista Antonio de Robles dice: “...cerca de las nueve de la mañana, volvió a temblar por espacio de más de dos credos...” o “...comenzó a llover desde las dos hasta las

<sup>56</sup> Aceves, Gutierrez. “El Arte Ritual de la Muerte Niña”. Artes de México. Número 15, 1998. p 38.

<sup>57</sup> Sánchez Lora, José L. Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988. pp 433-34.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

oraciones..."El tiempo se mide en credos, en oraciones, lo cual es fantástico, surrealista y atemporal."<sup>59</sup>

Esta cita nos ofrece en pocas palabras una visión de la importancia de la iglesia y la religión dentro de la sociedad barroca. La iglesia se convirtió, hasta cierto punto, en el centro alrededor del cual giraban todas las actividades de la sociedad novohispana y de la misma manera se posicionó como un aparato regulador de comportamientos.

En el campo del discurso sobre la muerte la sociedad novohispana va a adoptar el modelo de comportamiento heredado por Europa, pero, como suele suceder con cualquier modelo importado a nuestro país, va a hacer una apropiación local que nos remite a pensar en la llamada excentricidad del arte mexicano<sup>60</sup>, esta apropiación va a

<sup>59</sup> Tovar de Teresa, Guillermo. México Barroco. México: SAHOP, 1981. p 58.

<sup>60</sup> "[...]una visión que se desentienda de establecer grados de originalidad traducidos en juicios de valor a partir de la cercanía o alejamiento del arte nuestro en relación a sus modelos europeos, y que en cambio establezca como una categoría propia suya esa ambigüedad proveniente de su relación con modelos generados en otra parte[...] No se le juzgue, pues, en razón de cercanía de los modelos, ni en razón de su alejamiento de ellos: júzguesele, en cambio, como un arte cuya razón de ser es precisamente ese alternativo alejamiento o asimilación, que a su vez es función de situaciones históricas culturales concretas[...], distanciamiento de los modelos[...] y mimetismo respecto a los mismos modelos[...] no son actitudes contrarias en lo substancial, sino funciones de un mismo fenómeno artístico básico: la excentricidad del arte mexicano[...]" Manrique, Jorge

responder directamente a las circunstancias sociales e intelectuales novohispanas. Así, el fervor barroco Europeo llegará a consecuencias muy importantes en la Nueva España. De tal manera que si en el caso de la vida cotidiana se llega al grado de medir el tiempo en oraciones religiosas, la muerte será el clímax del *pathos* barroco y originará una serie de celebraciones y manifestaciones por parte del discurso oficial (la Iglesia) como en el ámbito privado (particular.)

## RITOS FUNERARIOS EN EL BARROCO NOVOHISPANO

Empezando por el discurso oficial, podemos ver la importancia que el hombre barroco le dio a la Iglesia al recrear los rituales funerarios propios de un miembro prominente de la sociedad novohispana. Es interesante la narración que Fernando Benítez nos hace sobre esta agonía, en la cual, el personaje más importante de los que acompañan al moribundo es el sacerdote:

"En la cabecera de los enfermos importantes –de los humildes la historia no gusta ocuparse-, hallamos siempre a tres personajes: el médico, el fraile y el escribano. De los tres, el más importante era el eclesiástico, ya que el arreglo de los negocios del mundo y del cuerpo no preocupaban tanto como el arreglo de los negocios del alma. El lúgubre recordatorio de que polvo somos y el polvo nos hemos de convertir y la melancólica sentencia

Alberto. Dos mundos: paralelismo y convergencia. México: UNAM, 1942. p 165.

del *Sic Transit Gloria Mundi* sonaban continuamente en los oídos de la gente con toda su terrible fuerza.”<sup>61</sup>

Una vez que el creyente ha muerto, el *pathos* barroco de la muerte explotaba a manera de distintas manifestaciones:

“Ya el hombre había dejado de ser, pero las campanas se encargaban de publicar su transfiguración llenando la ciudad de acentos metálicos. En la iglesia las ceras ardían en la solemne pira; en el altar, el sacerdote cantaba el oficio de difuntos y los asistentes se estremecían elevando ardientes preces por la salvación de un desconocido. Su piedad les sería recompensada, pues al tocarles el turno, otros vecinos, también desconocidos, rogarían por su alma. ‘Como te ves me vi, como me ves te verás’[...]”<sup>62</sup>

La muerte se convertía en una gran celebración que incluía procesiones, piras funerarias e inclusive, en el caso de los nobles, grandes banquetes luctuosos. Se celebrara la vida del difunto, su fallecimiento, pero también, era un suntuoso recordatorio de lo democrático e inminente de la muerte y a través de esta gran celebración la iglesia llevaba al creyente a reflexionar sobre su propia vida.

Fue esta religiosidad barroca novohispana, que se hace presente con grandeza y opulencia en la vida cotidiana y en el momento final, la que originó gran variedad de obras de arte enfocadas a la *Paideia*<sup>63</sup> de la muerte. En el campo

<sup>61</sup> Benitez, Fernando. Los primeros mexicanos. México: Biblioteca Era, 1979. p 74.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p 75.

<sup>63</sup> Término utilizado por Sánchez Lora, 1998.

de la literatura tenemos obras orientadas a la preparación para una buena muerte y en el campo de la plástica tenemos varias pinturas didácticas sobre el mismo tema. Así mismo, al igual que en Europa, en la Nueva España se construyeron obras de arte efímero y que en muchas maneras sobrepasaron a sus similares europeas.

## LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE

En la literatura novohispana, además de la meditación sobre la muerte que se incluía en los libros de ejercicios espirituales, otras obras trataron esta materia de igual manera. Historiadores como Santiago Sebastián identifican la obra de Joaquín de Bolaños como una de las más representativas en el caso de la Nueva España.

“Tratando de la Nueva España no se puede dejar de lado la obra literaria escrita por el fraile predicador fray Joaquín Bolaños, del Colegio de Propaganda Fide de la ciudad de Zacatecas, que dio a luz un libro monográfico sobre la Muerte, de un título muy barroco: *La Portentosa vida de la Muerte, Emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo, y muy señora de la humana naturaleza, cuya célebre historia encomiendo a los hombres de buen gusto*, publicado en México en 1792.”<sup>64</sup>

El estilo que uso el autor para escribir su obra es similar a una novela y una novedad es el uso de grabados para ilustrarla. Bolaños evoca diferentes textos y autores, desde el libro de Job hasta el Apocalipsis, pasando por Erasmo, todo

<sup>64</sup> Sebastián, Santiago. Iconografía e Iconología del Arte Novohispano. México: Grupo Azabache, 1992. p 99.

para guiar al lector en una meditación sobre lo dramático de la muerte, pero al mismo tiempo da una esperanza de salvación al seguir el camino instituido por la Iglesia.

## EL ARTE EFÍMERO Y LA MUERTE: LOS TÚMULOS NOVOHISPANOS

Siguiendo con las manifestaciones que produjo la meditación sobre la muerte en el barroco, es necesario entrar en el campo del arte efímero de la Nueva España. Ésta, se destacó por la creación de sus túmulos funerarios, los cuales formaban parte de las celebraciones de exequias en las que se circunscribían los decesos de la gente perteneciente a la élite. Francisco de la Maza en su obra *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México* nos describe la estructura de estos monumentos del arte efímero:

“Constaban casi siempre de tres cuerpos. El primero, el ‘zócalo’, llevaba pinturas, esculturas, incensarios e inscripciones, así como escaleras y balaustres. El segundo contenía el féretro o urna que llevaba o recordaba al difunto, también con estatuas, pinturas e inscripciones, y el tercero remataba en forma piramidal con escudos o símbolos funerarios y, en ocasiones, con una estatua o busto en la cúspide. Las velas, por cientos y aún millares, se repartían por todo el monumento, recordando, al encenderse, el fuego que consumía las antiguas piras clásicas.”<sup>65</sup>

<sup>65</sup> De la Maza, Francisco. Las piras funerarias en la Historia y en el Arte de México. México: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946. p. 16.

En algo que coinciden los historiadores como De la Maza y Santiago Sebastián es sobre la fastuosidad de los túmulos novohispanos en relación a los europeos. Esto lo ejemplifican en aspectos como el uso, o más bien abuso, de velas y con la profusión de textos en los túmulos. En el caso de las velas se sabe que muchas de las iglesias barrocas novohispanas sufrieron incendios a raíz de accidentes con los túmulos funerarios, inclusive un edicto arzobispal trató de regular la cantidad de velas en los túmulos, lo que ocasionó un gran disgusto de los gremios<sup>66</sup>.

Por otro lado, la profusión de textos en los túmulos, nos da una entrada a la apropiación y adecuación novohispana de un modelo europeo. El ligar el ver con el pensar (imagen y texto) fue un elemento común en el arte de las culturas prehispánicas y esta costumbre se introdujo en la manufactura de las piras funerarias que incluían una gran cantidad de versos y letreros.

“El uso y abuso de letreros, versos y pinturas alegóricas fue una costumbre muy mexicana hasta fines del virreinato. Así lo reconocieron los doctores del claustro universitario cuando, en 1763, celebraron en la capilla de la Universidad los funerales del jesuita Francisco Javier Lazcano. Según el folleto publicado ese año recordando la ceremonia, la pira era de tres cuerpos, con dos grandes epitafios y diez ‘geroglíficos’, que ‘bajo la alegoría de la luz, eran imágenes de las virtudes y prendas del difunto’.

<sup>66</sup> Zárata Toscano, Verónica. Los nobles ante la muerte en México: Actitudes, ceremonias y memoria (1750 - 1850). México: El Colegio de México/ Instituto Mora, 2000. pp 281-86.

En cuanto a los jeroglíficos, 'se atendió al gusto del país, que en las honras de mayor solemnidad había querido geroglíficos y no imágenes solas de acciones del difunto[...]'<sup>67</sup>

Es en pocas palabras una muestra del sincretismo y la excentricidad del arte mexicano.

Si bien los túmulos eran desmantelados, destruidos o, al final de cuentas, con tanta vela, incendiados, en México actualmente se conservan todavía dos túmulos: el primero perteneciente a la Orden Carmelita de la ciudad de Toluca (LAMINA IX) y custodiado por el Museo de Bellas Artes de Toluca y el Instituto Mexiquense de cultura; y el segundo actualmente en el Museo de Arte Colonial en la casa Humboldt de Taxco<sup>68</sup> (LAMINA X.) Para ejemplificar la magnificencia de los túmulos barrocos novohispanos decidí escoger dos ejemplos, por un lado el túmulo de Felipe IV, realizado por Pedro Ramírez en la ciudad de México y por otro lado el túmulo que se encuentra en Toluca, conocido como la *Pira funeraria del Carmen*.

La pira o túmulo de Felipe IV fue expuesto con toda su grandeza en la catedral metropolitana de 18 de julio de 1666 y su realización fue coordinada por Pedro

<sup>67</sup> De la Maza, Francisco. Las piras funerarias en la Historia y en el Arte de México. México: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946. pp 16-17.

<sup>68</sup> Zárate Toscano, Verónica. Los nobles ante la muerte en México: Actitudes, ceremonias y memoria (1750 - 1850). México: El Colegio de México/ Instituto Mora, 2000. p 284.

Ramírez<sup>69</sup>(LAMINA XI), constaba de 3 cuerpos de casi 30 metros de altura. El primer cuerpo estaba conformado por ocho columnas y tenía dieciséis pinturas, además de doce estatuas enormes evocando a distintos personajes haciendo alegoría a las virtudes del difunto. El segundo cuerpo contenía estatuas del Rey Salomón en diversos momentos de su vida y al centro se levantaba la estatua de Felipe IV. Finalmente, el tercer cuerpo se conformaba de seis columnas y una estatua de la Fe en medio, este remataba con un cirio que de cierta manera hacía las veces de un cuarto cuerpo. Todo esto inundado de velas y con textos que recordaban la grandeza del muerto<sup>70</sup>. Como hemos visto el barroco novohispano heredo de Europa una costumbre como lo fue la realización de túmulos funerarios pero al mismo tiempo dadas las circunstancias de la sociedad novohispana, su apropiación fue única llegando a sobrepasar en cuanto a magnificencia lo heredado. Esto llevo a la misma Corona Castellana a regular la construcción de los túmulos en los virreynatos para evitar que de alguna manera estas manifestaciones artísticas sobrepasaran a las realizadas en el centro del Imperio, o sea, en España.

Sin embargo, es en el caso de los túmulos dedicados a personas de menor jerarquía donde vamos a ver claramente la apropiación novohispana de un modelo

<sup>69</sup> Sebastián, Santiago. Contrarreforma y barroco. Madrid: Alianza Forma, 1989. p 113.

<sup>70</sup> Para más información sobre el túmulo de Felipe IV se puede consultar: De la Maza, Francisco. Las piras funerarias en la Historia y en el Arte de México. México: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946. pp 51-53.

europeo. La llamada *Pira funeraria del Carmen*, es un buen ejemplo de esto, ya que si bien la creación de túmulos fue una herencia europea, la interpretación que se le dio en la Nueva España fue absolutamente relacionada no con lo que pasaba en Europa sino con las circunstancias locales. Así adoptando el modelo artístico usado por la población indígena, se unió el ver al pensar, de manera que el texto se incorporó profusamente a la imagen, como se observará a continuación. En cuanto a estructura, el túmulo se compone por cuatro cuerpos y a pesar de que había una prohibición expresa en cuanto a la altura de las piras que no fuesen para personajes distinguidos(2.5 metros)<sup>71</sup>, esta alcanza la altura de 3.24 metros. Para la realización de este túmulo, más que enfocarse en una compleja la estructura, como es el caso de los túmulos para la realeza, se privilegió el uso de la iconografía y del texto. Siendo de esta manera, más didáctico para la población, ya que el texto es reforzado con la imagen y viceversa. En una de sus hojas podemos ver y leer esta sentencia(LAMINA XII):

*[SIC] Quintilla  
Dize la Muerte discreta,  
Que ajustes bien la Partida;  
pues se acaba la Ampolleta  
y a dar cuenta de tu vida  
te llaman con la trompeta.*

La sentencia se acompaña de una escena enmarcada por el escudo carmelita, en la que la muerte en un escritorio levanta con una mano un reloj de arena y con la otra escribe en su libro. Frente a ella un hombre se acerca al escuchar el sonido de una trompeta. Se advierte al creyente sobre la inminencia de la muerte, por lo que uno debe estar preparado y llevar una buena vida para que a la hora de rendir cuentas nuestro juicio nos lleve a la salvación, imagen y texto nos remiten a la misma reflexión. En su totalidad este túmulo nos adentra a una meditación sobre la muerte, pero al mismo tiempo es una advertencia para aquellos que todavía están vivos rectifiquen el camino.

Sin embargo, no sólo la literatura y el arte efímero se ocuparon del tema de la muerte, en este punto entrare a un campo muy importante en el desarrollo de este estudio, este es el campo de la representación pictórica. Como veremos a continuación la pintura novohispana va tratar el tema de la muerte de muchas maneras y una de estas es precisamente a través de los retratos de monjas muertas, sin embargo antes de llegar a mi punto medular de investigación, creo pertinente dar una breve explicación sobre algunos géneros que, al igual que los retratos de monjas, trataron este tema.

---

<sup>71</sup> “[...] la elevación de las tumbas ‘debe ceñirse a una altura limitada como de solas tres varas desde el suelo para toda clase de personas de cualesquiera condición que sean, con la prohibición absoluta de erigirse túmulo que acerque o pueda equivocarse con la forma, suntuosidad y traza que se emplea en las personas reales, a quienes solamente pertenecen estas ceremonias’. Los dos metros y medio estipulados no se respetaban, como lo demuestran los dos túmulos coloniales que se conservan casi completos.” Zárate Toscano, Verónica. Los nobles ante la muerte en México: Actitudes, ceremonias y memoria(1750 - 1850). México: El Colegio de México/ Instituto Mora, 2000. p 284.

## EL ARTE PICTÓRICO DE LA MUERTE BARROCA EN NUEVA ESPAÑA

Antes que nada, es importante destacar que a continuación haré una categorización personal\* de las obras relacionadas con el tema de la muerte en la pintura novohispana, ésto con el simple propósito de limitar un poco el objeto de estudio ya que en mi opinión, las obras novohispanas, por lo general, se escapan a su definición y a su categorización. Básicamente, creo que podemos ver 4 maneras de representar el tema de la muerte en la pintura de la Nueva España: las anatomías moralizantes, las vanitas, las variaciones sobre el tema de la muerte<sup>72</sup> y la retratos de la muerte (ya sean de niños, monjes, nobles o monjas muertas).

Dentro de esta categorización también es importante recordar que algunas de estas obras pertenecen al discurso oficial(de la Iglesia) -anatomías moralizantes, vanitas y algunas de las variaciones en el tema de la muerte-, y otras se escapan de éste, al formar parte de las obras hechas para los particulares –retratos de la muerte-. Esta aclaración es importante, porque las obras que pertenecen al discurso de

---

\* y hasta cierto punto arbitraria, ya que no considero otra cosa más que su temática.

<sup>72</sup> Esta es una categorización que Santiago Sebastián utiliza en su libro *Contrarreforma y Barroco*(1989) para designar obras europeas, sin embargo para la Nueva España es muy pertinente debido a la gran cantidad de pinturas que trataron el tema de la muerte y que manejan un discurso bastante sui generis.

la Iglesia seguirán ciertas reglas impuestas por el Concilio de Trento, mientras que las obras para las familias y para los particulares no seguirán otra cosa más que el gusto propio.

### ANATOMÍAS MORALIZANTES

Las anatomías moralizantes, como se había dicho en el apartado perteneciente al barroco europeo, a través de presentar la putrefacción y el propio esqueleto, conllevan la meditación sobre el destino final de lo corporal y la reflexión sobre el cuidado del alma:

“La advertencia de lo efímero es uno de los pensamientos constantes del hombre barroco. Todo es relativo, todo es mudable, todo es fugaz salvo la certeza de que se ha de morir: esta seguridad obliga al arrepentimiento, a confesar nuestros pecados para lograr la salvación.”<sup>73</sup>

En este sentido la obra titulada *Pudridero*(LAMINA XIII), que se encuentra en la pinacoteca del Templo de la Profesa, nos ayuda a entender este discurso de la muerte. La obra nos presenta un cuerpo en un avanzado estado de descomposición e inclusive la calavera empieza a asomarse. Probablemente, se encontraba colocada en alguna parte estratégica del templo de manera que el creyente, durante uno de estos sermones relacionados con la muerte, podía ver lo efímero de la vida y el destino final del cuerpo. Este desengaño, tenía el propósito de mover a la persona barroca novohispana, a reflexionar sobre su propia vida y pensar que

---

<sup>73</sup> Tovar de Teresa, Guillermo. México Barroco. México: SAHOP, 1981. p 59.

lo único que importa al fin y al cabo es salvar su alma, y la manera de salvar su alma es a través de seguir los preceptos y mandamientos de la Iglesia.

## EL GÉNERO DE LAS VANITAS NOVOHISPANAS

Las vanitas, también entran en este tema del desengaño ya que realmente son una expresión de la toma de conciencia de lo efímero de la vida, y de ahí, el rechazo de todo lo material, y de todas las vanidades del mundo. En la Nueva España también se adoptó este tema y básicamente maneja la misma iconografía que las vanitas europeas. *Meditatio Mortis Optima Vitae Magistra. Le souvenir de la mort*(LAMINA XIV), es una obra del siglo XVIII que se encuentra actualmente en el Museo del Pueblo de Guanajuato, su mensaje es muy explícito, la muerte nos llega a todos por igual, desde un Papa hasta un lego, y el único camino para realmente vencer a la muerte y acceder a una vida eterna es rechazar todas las vanidades del mundo – joyas, títulos, sabiduría- y preocuparnos más por el estado de nuestra alma.

## VARIACIONES SOBRE EL TEMA DE LA MUERTE

Estas obras, son sumamente variables en cuanto a composición, pero las identifica la línea didáctica y alegórica a la muerte. *El árbol vano, la muerte arquera*, son algunos de los títulos que conforman este apartado, sin embargo la obra más representativa en este sentido es el *Políptico de la muerte de Tepozotlán*(LAMINA XV), obra única que sintetiza la visión de la muerte barroca novohispana:

“Esta insólita obra, concebida como una ‘caja de viaje,’ constituye una síntesis, por los múltiples símbolos que la conforman, de la significación barroca de la muerte[...] En el llamado *Políptico* de Tepozotlán se han dado cita múltiples elementos que aluden al poder de la muerte”<sup>74</sup>

En cuanto a estructura, Santiago Sebastián nos proporciona los siguientes datos sobre la obra:

“Es una pieza popular y anónima. En cuanto al mecenas conocemos las iniciales de su nombre M. A. S., y que murió en 1775 a la edad de 35 años. La bella pieza del Museo del Virreinato de Tepozotlán, en el estado de México, consta de seis hojas, que miden 18 por 12 centímetros cada una, así que las composiciones tienen aspecto de miniatura[...]”<sup>75</sup>

A nivel temático, este abarca *El origen y destino del hombre, Relox es la vida humana, La muerte y las vanidades humanas y La lucha entre el bien y el mal*, todos estos temas desarrollados tanto en imagen como en texto.

Es sin embargo de mayor importancia para este estudio, otro apartado en cuanto a la producción pictórica relacionada con la muerte en la Nueva España. Las obras que anteriormente citamos aparte de tratar el tema de la muerte tienen otra particularidad en común, estaban hechas

<sup>74</sup> Pascual Buxó, José. Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática de la Nueva España. México: MUNAL, 1994. p 292.

<sup>75</sup> Sebastián, Santiago. Iconografía e Iconología del Arte Novohispano. México: Grupo Azabache, 1992. p 146.

expresamente para un ámbito PÚBLICO, resalto esta palabra porque a continuación vamos a entrar en un ámbito privado, veremos obras que no eran hechas con la intención de ser mostradas ni en iglesias, ni en capillas, sino que eran solicitadas por los mecenas de la época y pasaron a formar parte de su mobiliario privado y por ende su producción esta relacionada más que nada con un gusto personal. Este es el campo de los retratos de la muerte, ya sean niños, nobles monjes o monjas muertas.

### **UN GÉNERO PARALELO DE PRODUCCIÓN: RETRATOS DE NIÑOS MUERTOS**

Dentro del retrato novohispano la costumbre de retratar a los muertos fue muy común. Sin embargo dentro de esta costumbre dos tradiciones tuvieron un arraigo muy importante, los retratos de niños muertos y los retratos de monjas muertas. Es necesario aclarar este punto, porque si bien es cierto que tenemos retratos de adultos nobles muertos, estos son extremadamente raros, al igual que los retratos de monjes muertas. Fueron los retratos relacionados con la idea de la muerte de las almas justas y puras, los que realmente consiguieron una permanencia dentro del gusto novohispano. Como la intención de esta tesis es el fundamentar el origen y analizar los retratos de las monjas muertas dejaremos su desglose para el siguiente capítulo, por lo que en este punto me centrare únicamente al análisis de un género paralelo de producción, el retrato de los niños muertos.

Aunque bajo la óptica del siglo XXI el retrato del niño muerto puede ser en algunos casos considerado bastante dramático, es pertinente señalar que de los siglos XVI a XIX, este retrato ritual pertenece a las exequias de un infante fallecido, por lo que no era considerado como algo morboso sino como parte de un discurso meramente religioso.

“Estos retratos se constituyen en verdaderas imágenes escatológicas pues su motivación principal no es individualizar a los retratados sino captarlos en un gesto que retiene la tésitura ante la muerte como un acto que renueva la vida”.<sup>76</sup>

Debemos recordar que para estas fechas la mortalidad infantil sigue siendo bastante elevada y la separación tan prematura de sus hijos hace que los padres traten de mantener un recuerdo de ellos. Es en esta dirección en la que va la producción de los retratos de niños muertos, es una manera de preservar la imagen de un infante querido, empapada de un discurso religioso referente a la muerte.

Gutierre Aceves, en su artículo *Imágenes de la Inocencia Eterna*, nos recuerda que dentro de la tradición cultural católica se llama “angelito” a quién murió después de ser bautizado y antes de tener “uso de razón”. Así la palabra angelito pone de manifiesto por un lado, la pureza extrema de este pequeño ser, libre ya de pecado original por el bautismo recibido y por otro lado, la firme convicción de que el niño, debido a su corta edad, entrará de manera inmediata

---

<sup>76</sup> Aceves, Gutierre. “El Arte Ritual de la Muerte Niña”. Artes de México. Número 15, 1998. p 42.

al Paraíso. Partiendo de esta base en la iconografía del cuadro nos vamos a encontrar que los niños duermen porque son “angelitos”. En este artículo Gutierre Aceves plantea que los recursos iconográficos en la pintura de los “angelitos”, provienen de la iconografía relacionada con la dormición de la Virgen, así, tenemos la corona de flores como índice de Gloria reservada a las almas justas y la palma como alusión al triunfo sobre la muerte y la virginidad de los portadores. Todo encaminado a dignificar la muerte del niño y ponerla al paralelo de la muerte de santos y mártires. Hasta cierto punto podemos ver en este discurso una manera de reconfortar a los familiares del niño, ya que se asegura su inminente entrada al paraíso por lo que las lagrimas y el duelo en estos casos no aplican.

Dentro de este género, escogí el retrato anónimo del niño Thomas María Joachin Villas y Gómez(LAMINA XVI). Un claro ejemplo de la muerte florida y como podemos ver, nos presenta la muerte del niño no como un evento triste y solemne, sino como un ritual lleno de colorido y dignidad. El angelito se encuentra acostado sobre el catafalco, en la cabeza lleva una corona de flores; en la mano derecha lleva una palma muy estilizada, con esto me refiero a que la palma “chorrea” flores, por así decirlo y en la izquierda tiene “agarrado”(aun estando muerto) su sombrero. Sobre el cuerpo inerte se encuentran esparcidas gran cantidad de flores. En realidad sólo podemos apreciar la cabeza del niño ya que el resto de su cuerpo se encuentra cubierto por la vestimenta, pero nos podemos dar cuenta que el pintor se esforzó en personificarlo, ya que a pesar de estar muerto el

gesto es dulce y las facciones son delicadas, propias de un infante.

En esta pintura encontramos los elementos básicos de iconografía en este tipo de retrato, el niño aparece con la corona de flores como señal de la virtud, y la palma en su mano, perteneciente a las almas justas. Su vestidura es muy opulenta y Aceves reconoce las vestiduras del niño como un filipense<sup>77</sup>:

“[...]están en consonancia con la costumbre de ofrecer un hijo a una congregación o a un oratorio por cuestiones devocionales o económicas”.<sup>78</sup>

Las flores que vemos esparcidas sobre su cuerpo refuerzan la idea de la pureza del alma. Finalmente, por la opulencia de las ropas y de los ornamentos, vemos que el retrato también maneja la idea de la clase social a la que pertenecía el niño, en pocas palabras es un niño perteneciente a la élite. En estos retratos, la posición social siempre será muy marcada, más que nada reforzando esta búsqueda de identidad que permea el arte novohispano.

Los retratos de niños muertos, están empapados de una religiosidad barroca, pero en su codificación, otros elementos como la clase social e inclusive el gusto de los concomitantes nos remiten al contexto en el que se

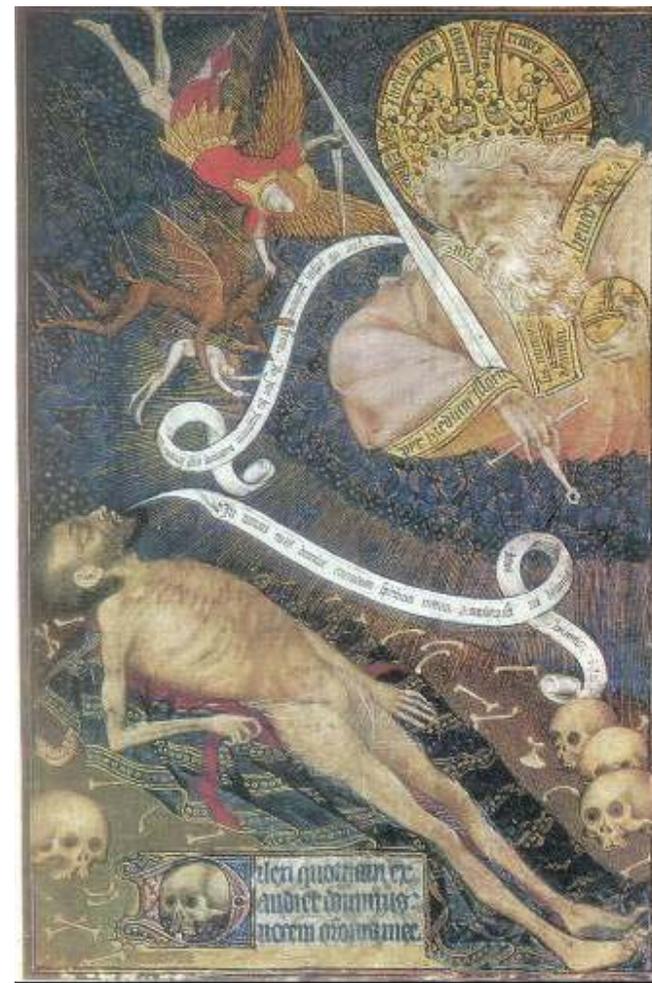
<sup>77</sup> Es necesario rectificar esta cita, ya que tal vez el ofrecimiento fue al culto filipense, pero como tal el niño está vestido de jesuita.

<sup>78</sup> Aceves, Gutierre. “El Arte Ritual de la Muerte Niña”. Artes de México. Número 15, 1998. p 42.

desarrollaron. Lo mismo pasará con los retratos de monjas muertas, estos, vendrán a ser parte de un discurso barroco heredado, pero que en la Nueva España, tuvo apropiaciones únicas y que responderá a las necesidades locales. Por ello, es a través de identificar los determinismos sociales tan representativos de este Virreinato, como podremos asignarle a esta producción, un carácter local y propio de estas tierras.



LAMINA I. *Die Aebtissin*, de la Serie Danza Macabra,  
Hans Holbein(1538)  
Grabado(sin medidas)  
Imagen de la edición hecha en 1947 por The Sylvan Press



LAMINA II. Imagen de un hombre moribundo,  
El Maestro de Rohan(1418 - 25)  
Página del Libro de las Horas de Rohan  
Bibliothèque Nationale, Paris



LAMINA III. Esquema de "La muerte arquera",  
 Convento agustino en Huatlatlauca, Puebla  
 (Imagen perteneciente al libro  
**Paradise garden murals of Malinalco**)



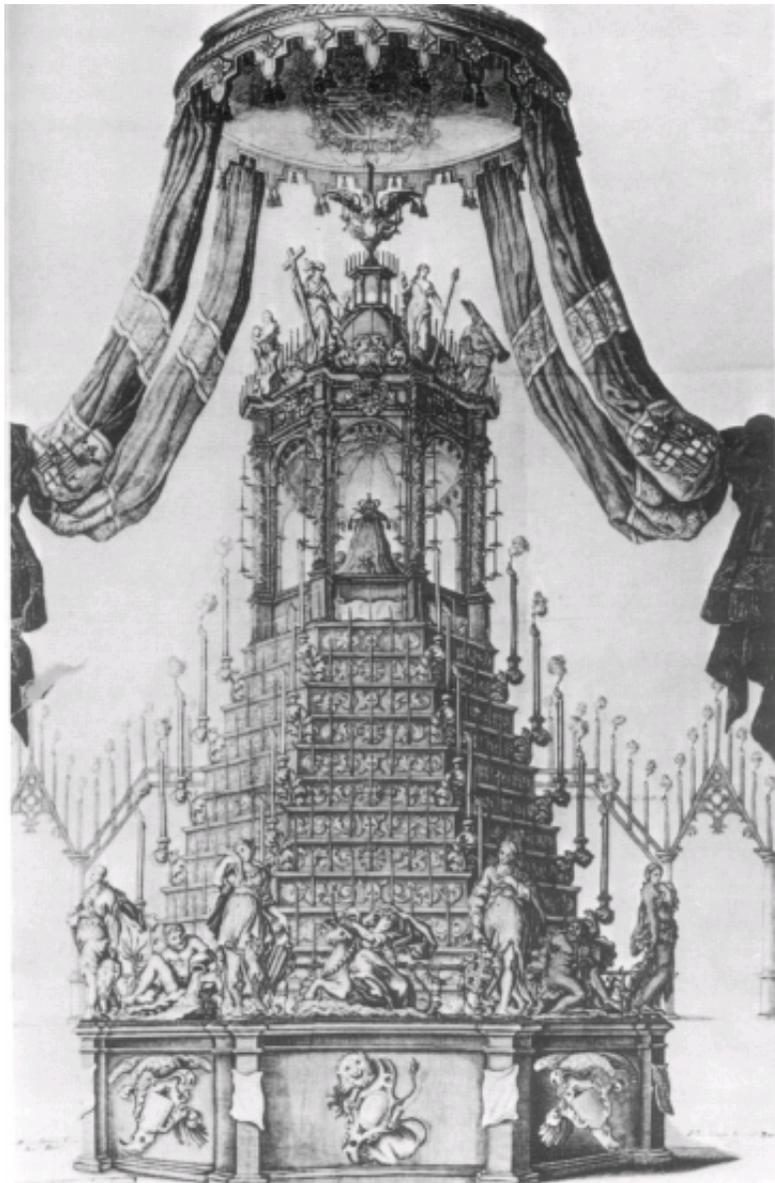
LAMINA IV. *La muerte arquera*,  
 Anónimo (siglo XVI)  
 Técnica al fresco (sin medidas)  
 Claustro superior del convento agustino  
 Huatlatlauca, Puebla



LAMINA V. Detalles de *La muerte arquera*,  
Anónimo (siglo XVI)  
Técnica al fresco (sin medidas)  
Claustro superior del convento agustino, Huatlatlauca, Puebla



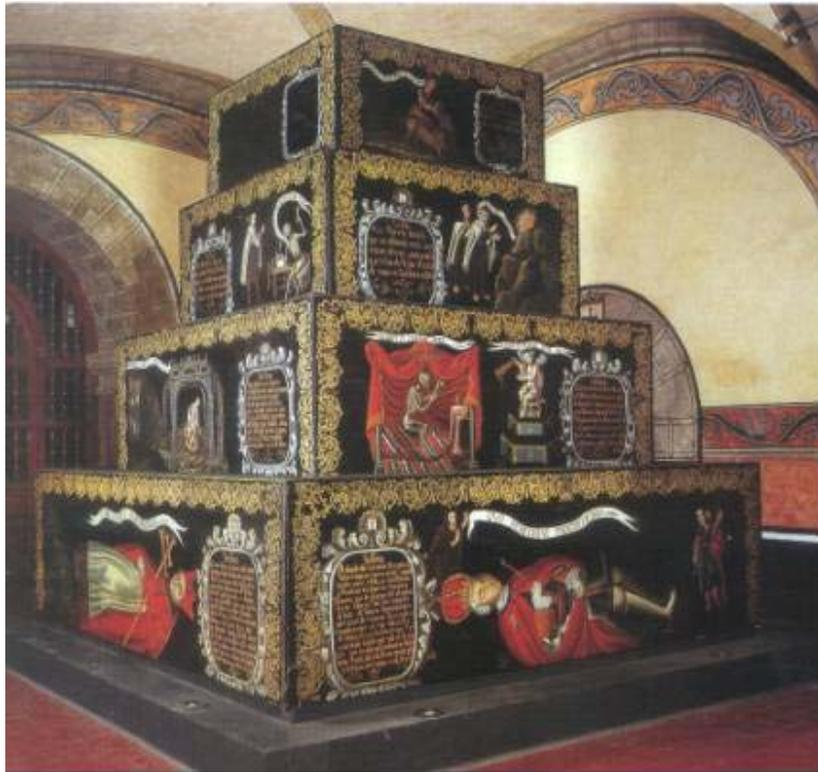
LAMINA VI. *El desengañado* de Francisco de Miranda (1663)  
Grabado de Villafranca (sin medidas)  
(Imagen perteneciente al libro  
Contrarreforma y Barroco)



LAMINA VIII. *Cenotafio para las exequias de Carlos II,*  
Diseño de José Vives (1701),  
Fotografía (sin medidas)  
Biblioteca de Cataluña. España



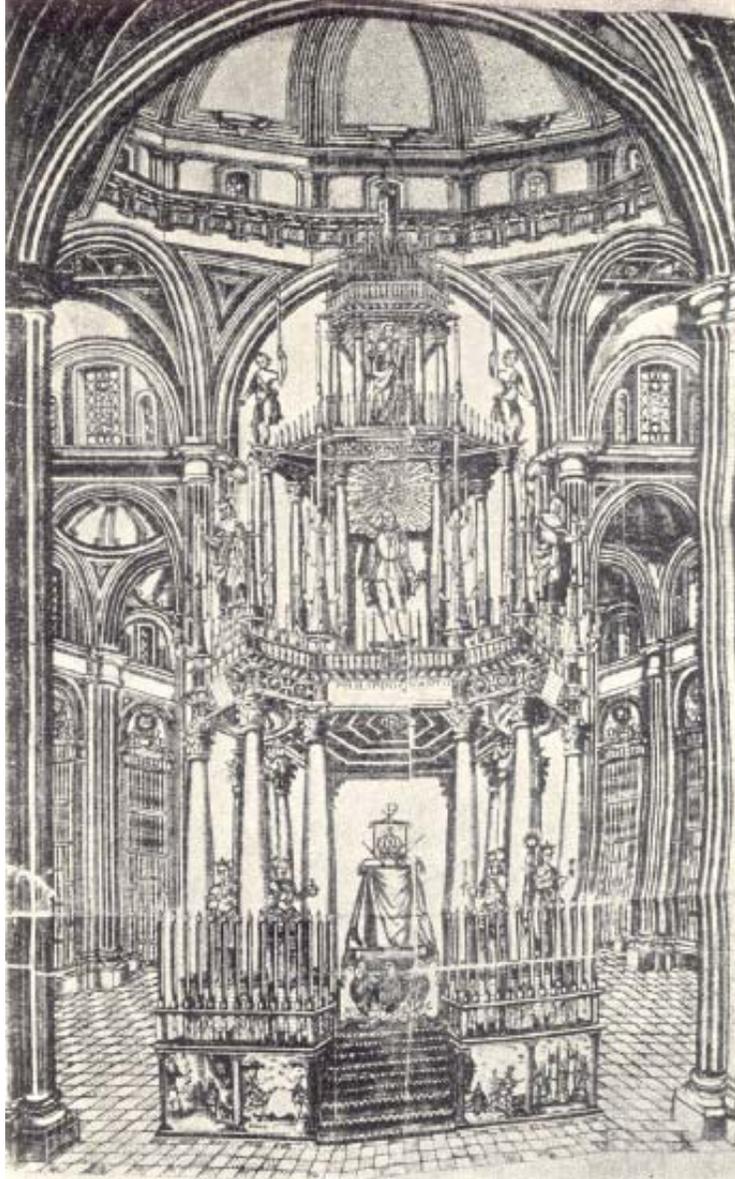
LAMINA VII. *In ictu oculi*,  
Juan de Valdés Leal (1672)  
Óleo sobre lienzo (220x216cm)  
Hospital de la Caridad, Sevilla, España



LAMINA IX. *Pira funeraria de El Carmen*,  
 Anónimo (s. XVIII)  
 Óleo sobre madera, 95x325x325(1er. cuerpo),  
 84x236x236(2do. cuerpo), 83x176x176(3er. cuerpo),  
 70x150x150(4to. cuerpo)  
 Museo de Bellas Artes de Toluca, Estado de México



LAMINA X. *Pira Funeraria de Santa Prisca*,  
 Anónimo, (s. XVIII-XIX)  
 Temple sobre tela(Cara 1: 3 cuerpos)  
 Museo de Arte Virreinal en Taxco, Guerrero



LAMINA XI. *Pira de Felipe IV,*  
Pedro Ramirez, (1666)  
Grabado (sin medidas)  
(Imagen perteneciente al libro  
Las piras Funerarias en la Historia y en  
El Arte de México)



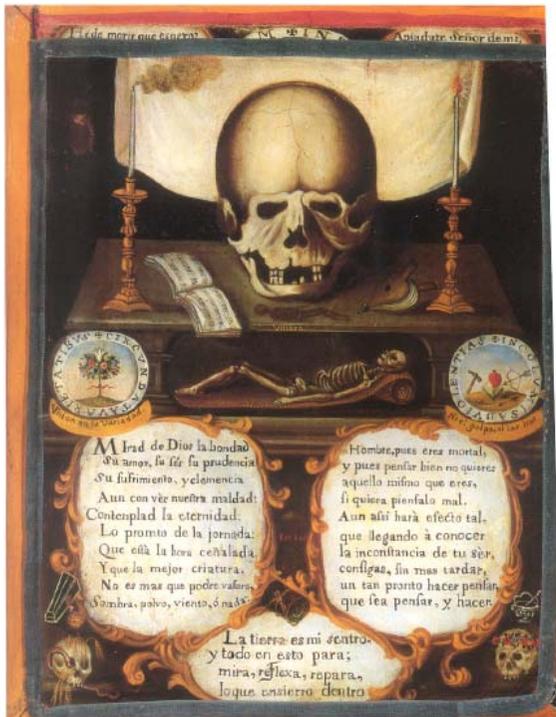
LAMINA XII. *Pira funeraria de El Carmen*,  
Anónimo (s. XVIII)  
Óleo sobre madera, 83x176x176 (Cara 3 del 3er. cuerpo),  
Museo de Bellas Artes de Toluca, Estado de México



LAMINA XIII. *Pudridero*,  
Anónimo (s. XVIII)  
Óleo sobre tela (107.5x214.5cm)  
Pinacoteca del Templo de la Profesa,  
Ciudad de México



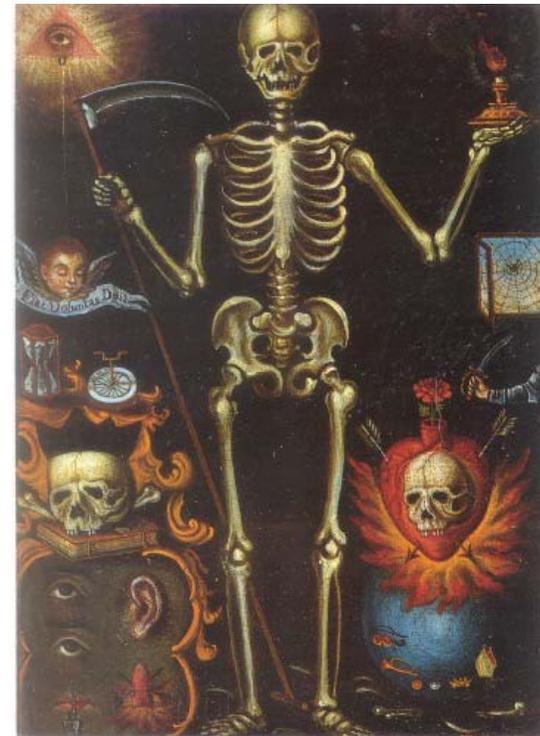
LAMINA XIV. *Meditatio Mortis Optima Vitae Magistra. Le Souvenir de la Mort*,  
Anónimo (s. XVIII)  
Óleo sobre tela (103x165cm)  
Museo del Pueblo de Guanajuato, Gto



*Origen y destino del Hombre*



*Relox es la vida humana*



*La muerte y las vanidades humanas*

LAMINA XV. Políptico de la Muerte de Tepotztlán,  
 Anónimo (1775)  
 Óleo sobre madera (sin medidas)  
 Museo Nacional del Virreinato, Tepotztlán, México



LAMINA XVI. *D. Tomás María Joaquín Villas y Gomez,*  
Anónimo (1760)  
Óleo sobre tela (sin medidas)  
Colección Margarita Palomar Martínez Negrete