

# Arte, poder e identidad en Iberoamérica

## De los virreinos a la construcción nacional

Inmaculada Rodríguez Moya (ed.)



UNIVERSITAT  
JAUME I

Fernán Núñez (Que es la Nación Española) Jamás soltará de s  
Comenzó a Reinar en 1788

INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA es profesora contratada doctora en el Departamento de Historia, Geografía y Arte de la Universitat Jaume I. Su investigación se centra en la iconografía del poder, tanto en España como en Iberoamérica.

Los autores de este libro son tanto reconocidos investigadores, como jóvenes promesas, de universidades europeas y americanas: Víctor Mínguez, Ricardo Estabridis, José Olmedo, Juan Chiva, Carmen Ruiz de Pardo, Claudia Borri, María Rocío Waked, Olga Okuneva, Darío Acevedo, y Zulema Raya.

Col·lecció Amèrica

13

ARTE, PODER E IDENTIDAD  
EN IBEROAMÉRICA:  
DE LOS VIRREINATOS  
A LA CONSTRUCCIÓN NACIONAL

Inmaculada Rodríguez Moya (ed.)



UNIVERSITAT  
JAUME·I

2008

**ARTE**, poder e identidat en Iberoamèrica : de los virreïnats a la construcció nacional / Inmaculada Rodríguez Moya (ed.). – Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I, D.L. 2008

p. : il. ; cm. – (Amèrica ; 13)

Bibliografia.

ISBN 978-84-15443-12-4

1. Simbolisme en la política – Amèrica Llatina – S. XVI-XIX. 2. Simbolisme en l'art – Amèrica Llatina – S. XVI-XIX. I. Rodríguez Moya, Inmaculada. II. Universitat Jaume I. Publicacions. III. Sèrie. Amèrica (Universitat Jaume I) ; 13

003.628:32(8)"15/18"

7.045(8) "15/18"

Direcció de la Col·lecció Amèrica: Vicent Ortells Chabrera

© De la editora: Inmaculada Rodríguez Moya

© De los textos: los autores, 2008

© De la presente edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2008

© De la ilustració de la cuberta: Amado Fernando de España, Museo Regional de Guadalajara, Guadalajara, México. CONACULTA-INAH-MEX. «Reproducció Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia».

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions  
Campus del Riu Sec. Edifici Rectorat i Serveis Centrals. 12071 Castelló de la Plana  
Tel. 964 72 88 19. Fax 964 72 88 32  
<http://www.tenda.uji.es> e-mail: [publicacions@uji.es](mailto:publicacions@uji.es)

ISBN: 978-84-15443-12-4

DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/America.2008.13>

## CONTENIDO

Inmaculada Rodríguez Moya. <i>Presentación</i> . . . . .	9
Víctor Mínguez Cornelles. <i>Imperio y Muerte. Las exequias de Carlos II y el fin de la dinastía a ambas orillas del Atlántico</i> . . . . .	17
Carmen Ruiz de Pardo. <i>La muerte privilegiada. Reales exequias en Lima y Cuzco. Época borbónica</i> . . . . .	53
José de Jesús Olmedo González. <i>La jura de Fernando VI: una visión compartida</i> . . . . .	77
Zulema Raya Lemus. <i>La imagen alegórica de la Nueva España y sus diferentes representaciones en el arte efímero novohispano</i> . . . . .	89
Olga Okuneva. <i>Modalidades de la representación del Brasil y de sus habitantes en la Francia del siglo xvi</i> . . . . .	105
Ricardo Estabridis Cárdenas. <i>Iconografía del poder en el Reino del Perú de 1750 al epílogo colonial: el retrato y la fiesta</i> . . . . .	117
Inmaculada Rodríguez Moya. <i>Iconografía del Virrey Marqués de las Amarillas: retratos oficiales y alegóricos</i> . . . . .	145
Juan Chiva Beltrán. <i>El ceremonial de la «entrada triunfal» en el caso de los últimos virreyes de la Nueva España</i> . . . . .	173
Claudia Borri. <i>La formación de la identidad nacional chilena a través de la pintura de José Gil de Castro y de Mauricio Rugendas</i> . . . . .	205
María Rocío Waked. <i>Xilografía de Bolívar: la imagen como símbolo de la nación</i> . . . . .	225
Darío Acevedo Carmona. <i>La seriedad de la ironía gráfica. Caricatura y caricaturistas en la Historia política colombiana a fines del siglo xix y comienzos del siglo xx</i> . . . . .	237
Índice de autores . . . . .	271

---

# PRESENTACIÓN

## PRESENTACIÓN

---

Inmaculada Rodríguez Moya  
*Universitat Jaume I, España*

Fernando VII, como fiero león, reposa sus garras sobre dos mundos, España y América. La imagen se asienta sobre una firme declaración: el león, que es la Nación española, jamás soltará de sus garras los dos orbes. Para entonces, la América española ya comenzaba a asumir la importancia de lograr su autonomía política y de su identidad como nación. El retrato –de jura– exhala en sus formas y símbolos sublimación del poder del monarca –herencia de tres siglos– pero anuncia una pronta realidad: la libertad de las naciones americanas, el nacimiento de una nueva sociedad. El lienzo fue encargado por la ciudad de Guadalajara, México. La urbe se mantuvo fiel durante la crisis peninsular de 1808 y fue espléndida en demostraciones de afecto hacia su monarca.

Otras ciudades también exaltaron al joven rey e incluso llevaron en procesión retratos del «deseado» y «amado» Fernando. Podemos citar el elocuente ejemplo de la ciudad de Mérida, México.<sup>1</sup> En un documento de 1809 un miembro del cabildo del Ayuntamiento relata la solemne entrada triunfal en la ciudad el 24 de enero del retrato de Fernando VII, pintado para su Sala Capitular. La imagen había sido encargada al pintor Juan del Río, de La Habana. El lienzo había llegado unos días antes en un barco desde la isla, bien custodiado en un cajón. Todavía cerrado, el cajón fue recibido, llevado en hombros por un grupo de indígenas, y escoltado por un cuerpo de dragones hasta la Casa Real de Santiago, donde fue depositado. Tras lo cual se procedió a su inspección, y una vez satisfecho y admirado el cabildo de la hermosa imagen, el retrato fue colocado con veneración bajo un dosel, en espera de la celebración de un acto de mayor solemnidad.

---

1. Archivo General de la Nación de México, Ayuntamientos, 243.

Éste tuvo lugar el día 24 de enero. El Ayuntamiento, reunido, se dirigió en ordenada procesión a la Casa Real de Santiago y juró fidelidad ante «la copia de la soberana persona de nuestra majestad». Tras esto, todos los presentes admiraron la calidad del lienzo y reconocieron «la amabilidad de su rostro» y su convicción de que gobernaría mediante sabias leyes. A continuación, el retrato fue presentado a la ciudad en la puerta de la Casa Real para que recibiera las aclamaciones del pueblo, tras lo cual se dispararon veintiún cañonazos.

Una vez aclamado por la población, el lienzo fue depositado en un carro con dosel y llevado en procesión, seguido de todas las autoridades, hasta la Sala Capitular del cabildo, donde se pronunció una vivaz arenga. Seguidamente la imagen fue de nuevo subida al carro y trasladada a la catedral, donde recibió los honores por parte de las autoridades eclesiásticas. Finalmente, ese mismo día fue transportada desde la catedral a la Casa de Gobierno y depositada de manera provisional en la Galería. Tras lo cual se entonó la canción *A la guerra, a la guerra, españoles*, con los ánimos encendidos por el amor hacia el monarca y la nación española. A la mañana siguiente la efigie fue trasladada de nuevo a la Casa Real de Santiago.

Esta pequeña relación –una de tantas entre las numerosas muestras de fidelidad que se dieron al último monarca español del continente americano– nos permite ejemplificar y comprender la sacralización de la imagen del monarca, y por extensión, del poder. Durante los tres siglos en los que los territorios de Iberoamérica estuvieron integrados en la Monarquía hispánica este tipo de imágenes contribuyeron a cohesionar la fidelidad de los súbditos americanos hacia su rey.

Las efigies eran realizadas para las ceremonias tradicionales en torno a los dos cuerpos del rey, el político y el biológico: las juras y las exequias. En ellas el arte efímero tuvo un papel de gran relevancia. Se trataba de un instrumento muy útil para aunar voluntades, para legitimar el poder del monarca y de sus representantes, pues a través de la parafernalia festiva y de las imágenes simbólicas que decoraban túmulos, estrados y arcos de entrada se transmitía la ideología de la clase dominante a la heterogénea población americana. Luego, estas imágenes pasaban a formar parte de las galerías de gobernantes, presididas por el perfil del monarca. Quedaban así ocultas a la mirada de la población, en los *sancta sanctorum* del poder: salones de cabildos y salones de palacios. El rostro del poder sólo volvía a ser mostrado cuando un nuevo ritual lo demandaba.

No sólo el retrato cumplió esta importante función: otras muchas imágenes artísticas y literarias ayudaron a reforzar el mensaje. Así lo hicieron el grabado, la pintura efímera, las relaciones festivas, las loas, los sermones, de los que afortunadamente conservamos interesantes muestras que nos permiten reconstruir

todo este aparato propagandístico. El modelo de toda esta construcción cultural fue el español, pero Iberoamérica creó sobre este ejemplo y sobre sus propias tradiciones prehispánicas una cultura iconográfica excepcional, rica y compleja en significados, fruto del mestizaje.

La crisis peninsular de los primeros años del siglo XIX, las insurgencias, rebeliones y guerras de Independencia en los diferentes países supusieron la ruptura con algunas de estas tradiciones iconográficas, pero también la pervivencia y transformación de otras. Muchos de los recursos propagandísticos coloniales sobrevivieron, pues los cambios de mentalidades suelen ser más lentos que los políticos, y los nuevos poderes recurrieron a las viejas imágenes para persuadir sobre sus gestas y su legitimidad.

Este libro trata precisamente del poder y de sus imágenes, y de la construcción de la identidad cultural y nacional. El interés hacia la iconografía política ha motivado la reunión en él de una serie de trabajos realizados por investigadores españoles e iberoamericanos. El periodo histórico que abarcan los estudios es muy amplio: desde el siglo XVI al siglo XIX, pues la intención ha sido reflexionar cómo se materializó en imágenes la concepción de la monarquía hispánica sobre el gobierno regio y virreinal, cómo fueron recibidas éstas por parte de los súbditos americanos y peninsulares, y qué ceremonias se celebraron en torno al ritual de la sucesión y toma de posesión del poder. Pero a finales del siglo XVIII —en un proceso que maduró a lo largo del XVII— la conciencia de su propia identidad por parte de las diferentes naciones americanas comienza a determinar el curso de la historia. Este proceso culminará en el siglo XIX con el logro de la independencia por parte de los diferentes países iberoamericanos. Como consecuencia surgirá una nueva sociedad y nuevas formas de poder, que como ya hemos afirmado asumirán algunas de las maneras de representación anterior y crearán las suyas propias. Estas nuevas imágenes de carácter político y de identidad nacional —generadas tanto en el continente americano como en el europeo— son igualmente parte importante del índice de este volumen.

El monarca lejano, su rostro y su imagen simbólica en el arte efímero; el virrey, espejo regio en ultramar; el héroe, semblante de la libertad y de la nueva sociedad; la nación, encarnada en una mujer; el pueblo, representado colectivamente a través de un indígena. Todas estas imágenes sirvieron a lo largo de tres siglos de Gobierno español, en el proceso de la autonomía de los virreinos y en las naciones iberoamericanas independientes para la creación de una imagen propia, de una identidad como nación, y para la legitimación de los sucesivos gobiernos.

El arte efímero fue uno de los principales instrumentos de la Monarquía hispánica para aunar voluntades, para legitimar su poder y el de los virreyes, pues a través de la parafernalia festiva y de las imágenes simbólicas contenidas

en túmulos y en arcos de entrada se transmitían complejos mensajes por parte de las clases dominantes a la heterogénea población americana en los que predominaba la idea de la legitimación, sucesión, omnipresencia y omnipotencia del monarca. Pero en ocasiones estas arquitecturas efímeras también fueron útiles para la expresión por parte de los pueblos de las esperanzas puestas en el monarca y de demandas concretas dirigidas a él y a su representante, y también por supuesto para la inclusión de imágenes que definieran a los americanos como colectivo. Varios de los estudios de este libro están precisamente dedicados a analizar los programas iconográficos contenidos en estas arquitecturas efímeras, así como a las celebraciones mismas.

Otra línea muy importante de artículos está dedicada al análisis de la imagen del poder a través de los retratos de los gobernantes y de la elite, bien en su vertiente áulica y oficial o bien, ya bien entrado el siglo XIX, a través de su imagen distorsionada mediante la caricatura. Finalmente, otra gran temática ha sido la representación de los pueblos y naciones iberoamericanas a través de imágenes simbólicas y alegóricas, en la búsqueda de un icono nacional que conglomerase a su variada sociedad.

Una de las virtudes de muchos de estos estudios es su espíritu comparativo, pues no se conforman con analizar de forma concreta el arte producido y las ceremonias acontecidas en las principales ciudades de los virreinos, sino que establecen los paralelismos y las diferencias entre la península y ultramar en los programas iconográficos y en la representación del poder. La influencia europea en los virreinos americanos no acabó con la independencia, como queda demostrado. Los expedicionarios y viajeros europeos crearon igualmente su propia imagen de América, que influyó en gran medida en la concepción que los americanos tuvieron de sí mismos. Consideramos igualmente como una aportación interesante la variedad de territorios tratados en el libro, de modo que se ofrece al lector una visión global del fenómeno de la representación del poder en gran parte de Iberoamérica, teniendo presente igualmente, como se ha dicho, el contexto hispánico y europeo. Evidentemente, dada la vastedad del continente, no todos los territorios están tratados. Amplitud geográfica, e igualmente amplitud temporal al abarcar prácticamente cuatro siglos, tarea no poco difícil.

El presente libro tiene su motivo de ser en una recopilación de las investigaciones presentadas en el simposio «Iconografía política: imágenes virreinales, trasvase de modelos y construcción del imaginario nacional, siglos XVI-XIX» que se celebró en el marco del XIV Congreso de AHILA, en Castellón, del 20 al 24 de septiembre de 2005. Este simposio fue concebido precisamente con algunas de las características que ya se han destacado, como son el estudio de la representación del poder en Iberoamérica desde la etapa de los virreinos hasta el

nacimiento de las naciones y de su imaginario, siempre teniendo presente el modelo español y europeo, y con la intención de abarcar el continente americano en lo posible.

De este modo, el tema central de todas ellas –como ya se ha afirmado– es el estudio del arte como instrumento del poder en la corona española durante la colonia y en las naciones iberoamericanas una vez consumada la Independencia. El arte efímero fue durante la etapa de Gobierno español en Iberoamérica uno de los recursos más útiles para adoctrinar a las masas en la ideología dominante y conservar la fidelidad al monarca. La fiesta, jubilosa o luctuosa, aunaba a los súbditos en el reconocimiento de la legitimidad del monarca o de su representante, el virrey. Víctor Mínguez inicia esta línea en su estudio con un preciso análisis de las exequias dedicadas al monarca Carlos II tanto en la península como en América: Puerto de Santa María, Mallorca, Barcelona, Granada, Zaragoza, México y Lima. La decoración de los catafalcos levantados resulta de sumo interés, pues como se demuestra a lo largo del texto, nunca unas exequias reflejaron de tal modo la desesperanza por la ausencia de sucesión del monarca, por el fin del Imperio, por lo que la presencia de la muerte y de la tristeza adquiere una mayor densidad en ellas. Esto, por supuesto, no es impedimento para la presencia de otros elementos habituales en la decoración de túmulos reales: escudos de reinos, esculturas de monarcas, elementos devocionales hispánicos, emblemas solares y regios, alegorías de virtudes y de continentes, etcétera, que exaltaban al joven monarca muerto y trataban de ocultar su fragilidad.

Esta misma temática de exequias es tratada por Carmen Ruiz de Pardo, quien establece una continuidad cronológica con el estudio anterior, pues se centra en el período borbónico y en las ciudades de Lima y Cuzco. Se basa para su análisis en los libros de *parentación real* que describen todos los preparativos, ceremonias y liturgias. En ellos se refleja la estructura social de las dos principales ciudades del virreinato peruano a través del relato de las procesiones y del rito del pésame, y la grandeza del virrey mediante la descripción de las celebraciones promovidas para honrar al monarca fallecido. Como novedad la investigadora presenta y analiza un grabado hasta ahora inédito reproduciendo el túmulo levantado para las exequias de Felipe V. Igualmente repasa las ceremonias particulares realizadas por las principales instituciones virreinales para honrar a sus monarcas.

La investigadora mexicana Zulema Raya Lemus se centra en el análisis de la imagen alegórica de la Nueva España como territorio que aúna a una población variada étnica y socialmente. Este virreinato se materializó en la personificación del territorio y de su población en la forma de una matrona y del escudo de armas de México. La autora no ve en ello sólo un motivo iconográfico más, sino

un figura que comienza a representar a una determinada identidad nacional, que manifiesta su conciencia y su grandeza.

Juan Chiva Beltrán trata en su estudio de la ceremonia en sí de la entrada triunfal de los virreyes en la capital novohispana. Para ello realiza una interesante revisión del origen y posterior desarrollo de ésta en el caso de los emperadores y monarcas hasta llegar al México del siglo XIX, territorio en el que se introducen novedades conceptuales como el hecho lógico de tratarse de una entrada virreinal, no real. Igualmente se caracterizarán estos recibimientos en México por su opulencia y magnitud, y sobre todo por un viaje ritual que conduce al virrey desde Veracruz hasta la ciudad de México. El autor desgana con precisión y agudeza las novedades y continuidades –hasta su total disolución– en el periplo desde el puerto a la capital, así como en las festividades organizadas a lo largo de éste por aquellas ciudades más significativas.

El investigador José de Jesús Olmedo prosigue esta temática en su estudio sobre las ceremonias para la jura de Fernando VI realizadas en Guadalajara (México) y en Palma de Mallorca en una visión comparativa y compartida. El autor profundiza en dichas celebraciones a partir de los documentos que las describen, el *Tosco diseño del majestuoso aparato...* publicado en Palma de Mallorca y un documento redactado por Manuel de Mena en el que informaba al Consejo de Indias de las mismas. Encuentra en ambas varias similitudes, no sólo en los actos organizados, sino también en los programas iconográficos en los que domina la temática cósmica, astrológica y mitológica.

En cuanto a la visión de lo americano en Europa, Olga Okuneva se encarga de dilucidar como la Francia del siglo XVI representaba a Brasil y a sus habitantes, ya que pronto esta nación comenzó a realizar expediciones comerciales y fundar pequeñas colonias por un territorio que Portugal consideraba de su posesión. Se basa para ello en numerosas fuentes documentales, literarias y artísticas que ofrecen una imagen del Nuevo Mundo como «paraíso perdido» y de su habitante como el «buen salvaje», aunque las prácticas de canibalismo despertaran cierta inquietud.

Ricardo Estabridis Cárdenas realiza en su estudio sobre la iconografía del poder en el Perú desde mediados del siglo XVIII hasta el final del virreinato un análisis global de la representación del mismo al tener en cuenta tanto la fiesta como el retrato áulico. Desde los retratos de los virreyes Superunda, O'Higgins hasta el Marqués de Torre Tagle, protagonista en la Independencia del Perú, y por supuesto igualmente los retratos de jura de los monarcas españoles, Estabridis abarca un amplio panorama de imágenes enaltecedoras.

La que suscribe ha aportado para este libro un texto analizando la iconografía particular de un virrey de la Nueva España, el Marqués de las Amarillas. Este estudio se realiza a partir tanto de su imagen simbólica expresada a través de

los programas iconográficos ideados para los arcos de triunfo que le recibieron en las diversas ciudades en su camino a la ciudad de México, como en los retratos de carácter oficial conservados en diferentes instituciones mexicanas. De este modo, se reflexiona en torno a la representación del principal representante del monarca español en tierras americanas y su significación en el contexto americano, caracterizada por la transmisión de la idea de buen gobernante y espejo del rey.

La profesora Claudia Borri de la Università degli Studi di Milano reflexiona en su trabajo en torno a la formación de la identidad nacional a partir de una serie de imágenes, en este caso de Chile gracias a la obra de José Gil de Castro y de Mauricio Rugendas. El primero en sus retratos nos ofrece la imagen de la elite protagonista de la independencia, cuyas efigies todavía no se diferencian tanto de los realizados durante el siglo XVIII. Rugendas representa, sin embargo, en sus imágenes la otra realidad social de Chile, es decir, la existencia de una amplia masa de indígenas araucanos vistos aún como salvajes, frente a la raza blanca dominante.

María Rocío Waked a partir de una pequeña xilografía representando a Simón Bolívar en 1881 considera la creación de imágenes como símbolos para representar a la nación. Así va desgajando en primer lugar cómo se construye el mito del héroe o padre de la patria y su imagen, concretamente en el caso de Bolívar a través de la estatuaria. En segundo lugar analiza la imagen de la palmera como símbolo de la libertad y su vinculación a las ideas de nación. Finalmente la imagen de la esclavitud representada a través de la familia, para ofrecernos una interpretación completa de una pequeña imagen que tuvo una gran difusión.

Finaliza esta obra colectiva con el artículo del investigador colombiano Darío Acevedo Carmona, quien introduce una nota de humor al analizar la caricatura y los caricaturistas de la Colombia de finales del siglo XIX y XX que despedazan la realidad política de esta época. Esto le sirve además para realizar una revisión de la bibliografía que ha tratado este tipo de imágenes irónicas producidas en el territorio colombiano.

Consideramos que los trabajos incluidos en este libro aportan una visión global y comparativa –temporal y geográficamente– de la representación del poder en Iberoamérica a través del arte efímero, del retrato, de la emblemática, del arte costumbrista y de la caricatura, y que contribuyen al avance del conocimiento de las producciones artísticas iberoamericanas.

## IMPERIO Y MUERTE. LAS EXEQUIAS DE CARLOS II Y EL FIN DE LA DINASTÍA A AMBAS ORILLAS DEL ATLÁNTICO

---

Victor Mínguez Cornelles  
*Universitat Jaume I, España*

*A Pilar Pedraza*

La muerte de Carlos II el 1 de noviembre de 1700, último rey hispano de la Casa de Habsburgo, y la guerra de Sucesión que estalla en Europa entre los partidarios de los dos aspirantes al trono español, Felipe de Anjou –nieto de Luis XIV– y el archiduque don Carlos de Austria –hijo del emperador Leopoldo I–, no solo marcan el fin de una época que ha durado casi dos siglos. Representan también la muerte del imperio entendido como una unión de reinos y territorios bajo un mismo monarca. El heredero legal del rey fallecido y vencedor de la guerra, Felipe V, instaurará en el trono a la Casa de Borbón, y establecerá un imperio colonial subordinado a una metrópoli.

A principios del siglo XVI Carlos V había construido un gran imperio cristiano que se extendía por Europa, África y América. En este último continente aventureros, soldados, funcionarios y eclesiásticos españoles ampliaron los dominios imperiales hasta fronteras desconocidas e inimaginables unos pocos años antes. Los sucesores hispanos de Carlos V –Felipe II, Felipe III, Felipe IV y Carlos II– heredaron y ampliaron estos inmensos territorios del Nuevo Mundo a lo largo de los siglos XVI y XVII. Los sucesivos fallecimientos de estos monarcas fueron conmemorados en cada ocasión en Europa y en América por medio de ceremonias y espectáculos organizados por las autoridades españolas que sirvieron para consolidar y reforzar la imagen de la monarquía. Las exequias de Carlos II no pudieron, sin embargo, sustraerse a la sensación del fin de una época, y algunos de los programas iconográficos diseñados para decorar los túmulos levantados para las honras de este monarca revelan un sentimiento de incertidumbre y pesimismo.

Pero la muerte del imperio había empezado mucho antes. El reinado de Carlos II (1665-1700) es un reinado póstumo casi ya desde su inicio. La larga crisis de la Monarquía hispánica durante el siglo xvii ha llegado a su final. La paz de Westfalia (1648) y la paz de los Pirineos (1659) han supuesto el fin de la hegemonía española en el viejo continente. Y la paz no aporta fuerzas ni soluciones a un imperio agotado y arruinado. Siguen sucediéndose las guerras, las bancarrotas, las conspiraciones internas y las maquinaciones diplomáticas de austriacos, franceses y bávaros, sin que el nuevo monarca, que accede al trono español a la edad de cinco años, sea capaz de enderezar el rumbo.

Como si fuera una metáfora de la ruina del país, Carlos II es un rey enfermo, débil, estúpido y estéril. Su fallecimiento sin descendencia directa, no por anunciado deja de provocar el estupor entre sus súbditos, pues nunca antes en España durante la Edad Moderna se había producido un hecho similar. Los anteriores óbitos reales siempre estaban impregnados de la esperanza puesta en el príncipe heredero. Los programas iconográficos de las exequias carolinas lloran al monarca fallecido, pero apenas hay referencias a la regeneración de la institución monárquica, pues es toda una dinastía la que ha fenecido en esta ocasión.

## LOS CATAFALCOS DE CARLOS II

Los catafalcos de los reyes españoles de la Casa de Austria han sido objeto de numerosos estudios a lo largo del siglo xx y del siglo actual. La mayor parte son estudios parciales centrados en unas honras concretas, en un artista, un túmulo, una ciudad o un programa iconográfico. Por su carácter panorámico son relevantes las aportaciones de Julián Gállego,<sup>1</sup> y más recientemente, Adita Allo. El primero destaca los aspectos emblemáticos en las exequias de los austrias hispanos, mientras que la segunda analiza el estado de la cuestión del conocimiento actual sobre las exequias reales de la Casa de Austria.<sup>2</sup> También ofrece una visión diacrónica el estudio de Victoria Soto Caba,<sup>3</sup> si bien sus mayores contribuciones se circunscriben al siglo xviii. Soto informa sobre la falta de referencias gráficas y textuales respecto a los túmulos levantados por el arquitecto de la villa José del Olmo para las exequias cortesanas de Mariana de Austria y de Carlos II.

1. JULIÁN GÁLLEGO, «Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la Casa de Austria», *Goya*, nº 187-88, Madrid, 1985, pp. 120-125.

2. MARÍA ADELAIDA ALLO MANERO, «Las exequias reales de la Casa de Austria y el arte efímero español: estado de la cuestión», en MARÍA LUISA LOBATO y BERNARDO J. GARCÍA GARCÍA, *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Junta de Castilla y León, España, 2003, pp. 117-135.

3. VICTORIA SOTO CABA, *Catafalcos reales del Barroco Español. Un estudio de arquitectura efímera*, UNED, Madrid, 1991.

En efecto, conocemos bien las entradas reales en Madrid bajo el reinado del último Austria,<sup>4</sup> pero sabemos muy poco a propósito de las exequias de este rey. Evidentemente se organizaron honras y se levantaron túmulos en la capital del reino, pero las dificultades económicas hicieron que no se publicase una relación de sus exequias cortesanas. Soto analiza en cambio los túmulos carolinos de Barcelona, Mallorca, Zaragoza, Granada y Puerto de Santa María. De todos ellos se editaron crónicas ilustradas con las láminas de las correspondientes piras.

Los túmulos regioes de la Nueva España fueron motivo de un catálogo pionero de Francisco de la Maza.<sup>5</sup> Posteriormente han sido objeto de estudio de José Miguel Morales Folguera<sup>6</sup> y de mi mismo.<sup>7</sup> Francisco de la Maza menciona las piras de Carlos II en la Catedral –si bien no encontró la lámina del túmulo–, la de la Inquisición –a través de un folleto latino no ilustrado– y la original pira popular del pueblo de Coatepec, conocida gracias a un dibujo conservado en el Archivo de Indias.<sup>8</sup> José Miguel Morales analiza los túmulos de la Catedral y de Coatepec. Los catafalcos del virreinato del Perú han sido estudiados por Rafael Ramos Sosa<sup>9</sup> y Ricardo Estabridis.<sup>10</sup> Ambos aportan análisis del túmulo de Carlos II en la catedral limeña, que también yo tuve ocasión de estudiar hace ya muchos años.<sup>11</sup>

---

4. Gracias sobre todo a las investigaciones de Teresa Zapata. Véase al respecto su libro *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans. Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2000.

5. FRANCISCO DE LA MAZA, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1946.

6. JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA, *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*, Junta de Andalucía, España, 1991.

7. VÍCTOR MÍNGUEZ, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 1995; y «Los “Reyes de las Américas”. Presencia y propaganda de la Monarquía hispánica en el Nuevo Mundo», en AGUSTÍN GONZÁLEZ ENCISO y JESÚS MARÍA USUNÁRIZ GARAYOA (dir.), *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*, EUNSA, Pamplona, 1999.

8. Estudié ambos catafalcos en V. MÍNGUEZ, «La muerte del príncipe. Reales exequias de los últimos austrias en Méjico», *Cuadernos de Arte Colonial*, 6, Madrid, 1990, pp. 5-32. El catafalco de Coatepec ha sido también investigado por ALEJANDRO GONZÁLEZ ACOSTA, «Un insólito túmulo del barroco popular novohispano: el de Carlos II (Coatepec, Puebla, 1701)», en ANTONIO BERNAT VISTARINI – JOHN T. CULL (eds.), *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, Olañeta Editor, Barcelona, 2002, pp. 295-302.

9. RAFAEL RAMOS SOSA, *Arte festivo en Lima Virreinal*, Junta de Andalucía, España, 1992.

10. RICARDO ESTABRIDIS CÁRDENAS, «Los grabados de los túmulos efímeros en Lima colonial», en *Letras*, 95-96, 1998, pp. 33-66, y *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*, Universidad Nacional de San Marcos, Lima, 2002.

11. Mi estudio de este catafalco formó parte de mi tesis doctoral, y fue publicado como artículo en V. MÍNGUEZ, «El Fénix y la perpetuación de la realeza. El catafalco de Carlos II en la catedral de Lima en 1701», *Millars*, XIV, 1991, pp. 139-152. En aquella ocasión aporté también esquemas iconográficos del túmulo en planta y en alzado.

Recientemente la Biblioteca Real de Madrid ha publicado varios folletos recopilando en un repertorio organizado por reinados todas las crónicas de exequias que custodia, tanto manuscritas como impresas.<sup>12</sup> La referida al reinado de Carlos II menciona las exequias por María Luisa de Borbón en Segovia, las de Mariana de Austria en Lima y las de Carlos II en Barcelona.

A continuación analizaremos seis piras carolinas y sus correspondientes programas iconográficos. Son las levantadas en Puerto de Santa María, Mallorca, Granada, Zaragoza, México y Lima.

### LA MUERTE REINA EN EL PUERTO DE SANTA MARIA (CÁDIZ)

La noticia de la muerte de Carlos II llegó al Puerto de Santa María el día 8 de noviembre. Inmediatamente se convocó al cabildo, que decidió la realización de solemnes honras los días 28 y 29 de ese mismo mes. Fueron nombrados comisarios los regidores don Pedro Francisco Bernal y don Bartolomé Ordóñez de Romana.<sup>13</sup> Se convocó un concurso de diseños para la realización del túmulo, participando diversos artífices. El anónimo autor de la crónica de honras no recoge el nombre de los participantes, ni siquiera el del autor del diseño finalmente seleccionado.

El catafalco fue alzado en el centro del crucero de la iglesia parroquial. Consistió en una síntesis de dos tipologías: el túmulo baldaquino y el túmulo piramidal. Tres cuerpos superpuestos de tamaño decreciente formaban su sección inferior. Los tres se adornaron con balaustradas y los dos inferiores con pirámides de luces en sus esquinas. Al cuerpo inferior se accedía por dos escaleras laterales. En su fachada principal se situó el altar fúnebre, y numerosos escudos con las armas reales y jerglíficos en los frentes de las tres gradas.

Sobre la última grada se alzaban cuatro columnas apoyadas en altos pedestales, que sostenían el correspondiente entablamento, y cuyos ejes se prolongaban más allá de éste mediante estilizadas pirámides de luces situadas sobre la cornisa. Una cúpula de media naranja y una cornisa que la rodeaba completaban el templete. El entablamento se decoró en cada fachada con un escudo real –sostenido por angelotes el de la fachada principal. Pabellones recogidos entre las columnas y cuatro banderas al viento mostrando los escudos de Castilla,

12. *Avisos. Noticias de la Real Biblioteca*, Patrimonio Nacional, 39 (2004), 41 (2005) y 42 (2005).

13. *Solemnidad funebre, y reales exequias, que executò la Ciudad, y Gran Puerto de Santa María, por la muerte del Catolico, y Augustissimo Rey Don Carlos II. nvestro señor de felice memoria (...)*, Cádiz, 1701.

Aragón, Sevilla y Perú completaban el ornato de este cuerpo. Obviamente en el centro del baldaquino se situó la tumba real, elevada sobre tres escalones y cubierta con el habitual paño de terciopelo carmesí. Sobre ella dos almohadas sostenían la corona y el cetro. Cuatro blandones de plata con hachas encendidas iluminaban la tumba.

Remataba el catafalco una gigantesca pirámide de luces situada sobre la cúpula del baldaquino. En cada uno de sus frentes se pintó un escudo real –de nuevo el situado en la fachada principal era sostenido por ángeles. A las ochenta luces de la pirámide se añadía la luz de la enorme vela que la culminaba. Ciertamente la luz jugó un papel importante en la decoración de la pira: pirámides, balastradas, blandones, altar y pasamanos fueron soporte de numerosísimas velas y hachas de todos los tamaños. Sumaron en total novecientas cuarenta y una luces. Respecto al color de la arquitectura, se pintaron de jaspe todos los elementos arquitectónicos, contrastando con el oro de las numerosas tarjas.

Si bien es cierto que los frentes de los diferentes cuerpos del túmulo fueron adornados con numerosos escudos y jeroglíficos, el grabado solo recoge los primeros, hasta tal punto que nos encontramos con un verdadero catafalco «heráldico». Además, todas las pirámides mostraban en sus frentes gran variedad de escudos de las distintas provincias. El escudo real de mayor tamaño se situó en la fachada principal, concretamente en el segundo cuerpo tal como recoge la lámina. Estaba sostenido, al igual que los escudos de la cornisa y del remate, por dos ángeles, y sobre él se situó un jeroglífico que en la estampa se aprecia a duras penas. Mostraba en su cuerpo una muerte con una balanza nivelada; a un lado una corona y un ramo de ciprés; un sombrero y un ramo de apio en la otra. Llevaba por mote *Omnia mors aequat. Claud. lib. 3.*, y también *Funesta est Arbor; procerun monumenta Cupresus, quale Apium plebis, comere fronde solet. Alciat. Embl. 198.* Era su letra:

A los Tumulos Reales  
ponen Ciprès, Apio al pobre;  
mas yo sin que falte, ò sobre  
los hago en Tumulo iguales.

Otros cuatro motes con los respectivos epigramas rodeaban el gran escudo real:

*Et nunc, Reges, intelligite crudimini, qui iudicatis terram. Psalm. 2.*

Reyes, aora entended  
lo que aveis de executar:  
y si quereis enseñar,  
en tal Cathedra aprended.

*Tumulus iste erit testis. Gen. 31.*

El Rey, y mejor amigo  
passò de esta vida à gloria,  
que de su eterna memoria  
este Tumulo es testigo.

*Et sit Tumulus sempiternus. Deuteron. 13.*

Esto causa vn amor tierno  
à su Rey, y muerte grave,  
que aunque el Palacio se acabe,  
el Tumulo serà eterno.

*De vtero translatus ad Tumulum. Job. 10.*

Del vientre al Tumulo elado  
passè, Palacio mas cierto:  
que de el original muerto  
este es vn vivo traslado.

Si bien la lámina del catafalco no muestra –ni ningún otro grabado– los dieciocho jeroglíficos que completaban la decoración del catafalco, el libro de exequias los describe detalladamente. La mayoría de ellos muestra en su pintura esqueletos, calaveras o sepulcro, ofreciendo un programa iconográfico ciertamente tétrico. Veamos a continuación algunos de los más interesantes. En uno de ellos se pintó un esqueleto disparando saetas a un Cupido coronado. Lema, *Fortis est vt mors dilectio. Cant. 6. cap. 8.* Letra:

Parca cruel, mira advierte,  
que no fuistes homicida  
de Carlos, aunque la vida  
perdiò en sombras de la muerte:  
Su amor (qual cuchillo fuerte)  
Hizo aquesta operacion,  
Pues viendo sin succession  
à su Monarquia amante,  
saeta fue penetrante,  
que le partiò el corazon.

En otro se pintó un rey con las vestiduras regias, corona y cetro, cuya cabeza sustituía un cráneo. Su lema, *Melior est mihi mors, quam vita*. *Joann. cap. 4*. Y su letra:

Toda mi vida penar  
fue, padecer, y sentir:  
aora empiezo à vivir,  
aora empiezo à reynar.

En otro se pintó a un esqueleto hiriendo con su guadaña a un mundo coronado. Lema, *Vbi est mors victoria tua? I. ad Corint. 15*. Letra:

Donde està, parca cruel  
(muerto Carlos) tu victoria,  
si èl vive en eterna gloria,  
y à vn mundo dàs muerte en èl?

Finalmente otro mostraba un esqueleto armado de arco y al rey Carlos II con una saeta clavada en el corazón. Lema, *Violenta Sagitta mea*. *Job. cap. 34*. Letra:

A España muchos han hecho  
por derecho pretension;  
pero yo tirè mi harpon,  
y alcançè por mas derecho.

Son, como podemos ver, jeroglíficos de muy fácil lectura, seleccionados con el propósito de transmitir al espectador el dolor del mundo por la muerte de Carlos II y lo irreparable de su pérdida. Desde el punto de vista emblemático tal vez lo más interesante sea la apreciable influencia del libro de emblemas de Alciato (*Emblematum libellus*, Augsburgo, 1531), de donde se han extraído algunos motes e incluso varios de los temas –el ciprés o la muerte arquera. Evidentemente, y como ya he dicho, también es destacable el tono tétrico de la mayoría de los jeroglíficos, invadidos de esqueletos y calaveras. Y finalmente no dejan de ser importante por sus significado algunos versos que aluden a la falta de sucesión en el trono, como los de uno de los jeroglíficos que he transcrito en el que se afirma que es el dolor por la carencia de descendencia lo que provoca la muerte del monarca, u otros versos que presagian la inminente guerra de Sucesión, como los de otro jeroglífico transcrito en el que se afirma que son muchos los que pretenden a España.

## LA AUSTERIDAD LUCE EN MALLORCA

Más pobres y menos interesantes fueron los lutos fúnebres de la ciudad de Mallorca por Carlos II. Una vez llegada oficialmente la noticia del óbito del joven monarca, las autoridades dispusieron la celebración de las honras fúnebres en la catedral para los días 30 de noviembre y 1 de diciembre. Veamos la estructura y disposición del túmulo que a tal efecto se realizó.

De estructura piramidal, se alzaba sobre una planta cuadrangular a la que se accedía por una gradería de cuatro escalones. Sobre el último se levantaban los cuatro cuerpos decrecientes del túmulo. El último servía de pedestal a la urna funeraria. Encima de ella y en un almohadón descansaban los emblemas del poder: el cetro y una gran corona imperial. La sencillez del catafalco se debía a las recomendaciones de austeridad emanadas desde la Corte. Así lo explica el cronista de las exequias:

No se sustentava este Obelisco con Colunas, Arcos triunfales, Frisos, Cornisas, ó artificiosos bolados Capiteles. No pendian de astones vistosos Labaros; ni se descubrian Estatuas, ó Empresas grandes: Esmeros, que solian ser, en semejantes empeños, y ocasiones, de la Fidelidad, y Generosidad Mallorquina, y empleo bastante á la admiracion de los Estrangeros; porque lo impidió el Precepto de su Difunto Rey.<sup>14</sup>

Es por ello que el túmulo carece de elementos iconográficos.

Utilizando un recurso frecuente en las piras de Carlos II, la pobreza arquitectónica y simbólica del túmulo se disimuló con la abundancia de velas y hachas, dispuestas en candeleros sobre sus diferentes cuerpos y en las veinte pirámides situadas en los ángulos de los distintos niveles. Según el cronista las luces pasaron de mil. Además de éstas, contribuían al adorno del túmulo cuatro frisos –uno por cuerpo– en los que alternaban calaveras aladas coronadas y tibias cruzadas también coronadas, y numerosos escudos de la casa de Austria y de las islas Baleares situados en los frentes de cada cuerpo y pendiendo de los candelabros.

---

14. *Real pompa fñeral, que a las avgustas cenizas, y amables memorias de el catolico rey de las Españas, D. Carlos segvndo de Austria, el deseado (...)*, Mallorca, 1701. Al respecto de los cambios que experimenta la monarquía bajo el reinado de Carlos II y que preludian los que iniciaran los borbones, veáanse H. KAMEN, *La España de Carlos II*, Barcelona, Crítica, 1981 y J. H. ELLIOTT, «Unidad e imperio, 1500-1800: España y Europa», en J. H. ELLIOTT (dir.), *El mundo hispánico. Civilización e imperio. Europa y América. Pasado y presente*, Crítica, Barcelona, 1991, pp. 41-64.

## GRANADA Y EL REY PIADOSO

En Granada fueron nombrados comisarios de las exequias carolinas Tesifon de Morales Hondonero, capitán de infantería, Salvador de Morales, del Santo Oficio, y los caballeros jurados Juan de Bizcarrete y Matías García. La primera disposición que se tomó fue ordenar un repique de campanas desde el sábado 13 de noviembre a las doce horas hasta el día siguiente a la misma hora.

Las honras se realizaron los días 3 y 4 de diciembre en la Capilla Real anexa a la Catedral.<sup>15</sup> Allí se levantó un túmulo de tipo arquitectónico, estructurado en dos cuerpos, que se alzaba sobre un zócalo cuadrangular rematado por una elegante balaustrada y con una escalinata de acceso situada frente al altar mayor. En los ángulos del basamento se situaban pilastrones que servían de apoyo a las elegantes volutas arbotantes que arrancaban de los ángulos del primer cuerpo.

El primer cuerpo constaba de dieciséis columnas y pilares. Los cuatro pilares centrales sostenían por medio de pechinas una cúpula de media naranja. Cobijaba una gradería de ocho escalones en cuya cima se situó la tumba, y sobre ella la almohada con las acostumbradas insignias reales, la corona y el cetro. En el centro de la cornisa y sobre las claves de los arcos de este primer cuerpo aparecían cuatro esculturas representando a cuatro reyes canonizados: Fernando III, el Santo; San Luis, rey de Francia; San Wenceslao, rey de Bohemia, y San Esteban, rey de Hungría. Todos ellos se cubrían de un manto real y una corona; sostenían con una mano una tarja con el nombre del santo correspondiente y con la otra un estandarte con las armas de su nación.

También el segundo cuerpo, cuadrangular y elevado sobre un zócalo, se reforzaba en los ángulos por medio de elegantes volutas. Ocho pilastras se situaban en las esquinas. Los intercolumnios se adornaron, a juzgar por el grabado, con calaveras coronadas y tibias cruzadas, envueltas en guirnaldas vegetales. Sobre la cornisa se situaron cuatro jarrones de plata y otros cuatro estandartes exhibiendo todos ellos las armas de la ciudad. Un elevado remate piramidal rematado por una granada coronada concluía la pira.

Aumentaban la elegancia de la arquitectura la belleza y severidad de sus colores: azul en las volutas, columnas de jaspe negro, pirámides de bronce y molduras doradas y negras. Las luces, tal como se aprecia en la estampa, fueron muy numerosas –dos mil según los cronistas.

Los elementos parlantes de este túmulo fueron abundantes, concentrándose fundamentalmente en el zócalo. Como existía una polémica local respecto a

---

15. J. DE MENA Y MEDRANO, *Reales exquias por la catolica Magestad de nvestro monarca Don Carlos II. El justo, que dedica al rey nvestro señor don Phelipe V. el glorioso (...) la muy noble, muy nombrada, muy leal, y y Gran Ciudad de Granada, que las celebro en la real capilla, en los dias tres, y quatro de Diziembre de 1700 (...)*.

cuál era la fachada principal de los catafalcos levantados en la Capilla Real pues tres de sus frentes miraban hacia espacios tan importantes como el acceso a la catedral, el acceso al sagrario y el acceso al altar mayor, los jeroglíficos y poemas que se dispusieron en los distintos frentes del zócalo carolino realizaron un curioso juego de contrapesos, para evitar que ninguno destacara en exceso. En cada uno se dispuso un óvalo central con pinturas que imitaban el bronce y dos recuadros con epigramas que repetían un mismo texto en castellano y en latín. Estos jeroglíficos mostraron un lema común en todos los frentes, *Non plus ultra*, y un segundo particular, y mostraron como temas las cuatro partes del mundo. Cada jeroglífico aparecía orlado por los escudos de las principales dominios españoles en ese continente: América (ciudades de México, Puebla de los Angeles, Santo Domingo, Michoacán, Guatemala, Nuevo Reino, Charcas, Cuzco, Quito, Panamá y, coronando el óvalo, Lima), Europa (reinos y provincias de Castilla, León, Aragón, Portugal, Valencia, Galicia, Nápoles, Sicilia, Flandes, Milán y coronando el óvalo, Granada), Asia (reinos y provincias de Siria, Asiria, Fenicia, Palestina, Mesopotamia, Tolemaida, Tiro, Antioquia, Filipinas, Molucas y, coronando el óvalo, Jerusalén) y África (Orán y Ceuta, situados a ambos lados de la escalera).

Completaban el adorno del zócalo los bustos pintados situados en las pilas-tras de los ángulos, representando a los ascendientes de los monarcas españoles de la Casa de Austria, acompañado cada uno de un jeroglífico: el emperador Rodolfo I, el emperador Alberto I, el archiduque Alberto el Sabio, el archiduque Leopoldo el Bueno, el archiduque Ernesto Ferreo, el emperador Federico IV, el emperador Maximiliano I y el rey Felipe el Hermoso. Se trataba obviamente de exaltar a la fenecida rama española de la Casa de Habsburgo por medio de sus ilustres antepasados, a la vez que contrastaban las virtudes y cualidades de éstos con las de Carlos II, apareciendo las de este último como superiores: la piedad, el valor, la constancia, la benignidad y la vigilancia son las virtudes que se resaltan como propias del buen monarca. Veamos como ejemplo el primer jeroglífico, referido al emperador Rodolfo I, undécimo abuelo de Carlos II. Mostraba un león coronado que sostenía con la mano izquierda una cruz entre hojas de olivo, y con la derecha una lanza. Su mote, *In vtrumque paratus*. Y su letra:

De Rodulpho la piedad,  
y valor fue demanera,  
en Carlos, que sobrò al propio  
mercimiento la herencia.

Se situaron también jeroglíficos en los dos cuerpos del túmulo, pero no los recoge el cronista. Los únicos elementos parlantes que podemos apreciar en el grabado, además de los escudos, las calaveras y las granadas son las cuatro figuras de reyes canonizados, que santificaban subliminalmente al monarca fallecido.

Completaban el adorno del catafalco los paños negros que pendían de las paredes de la Capilla Real. En ellos se colgaron ocho escudos pertenecientes a las principales órdenes militares españolas. En lugar preferente la del Toisón; luego todas las demás: Montesa, Calatrava, Santiago, Avís, Alcántara, Cristo y San Juan. Cada escudo se acompañaba de unos sencillos versos. Por ejemplo los del Toisón decían:

En su difunto Maestre,  
perdido el mayor blason,  
llora el Orden del Toyson.

El contenido ideológico del catafalco granadino es el habitual en exequias regias de la Casa de Austria: se recalcan las grandes extensiones geográficas de los dominios del rey fallecido, por lo que su muerte afecta a todo el orbe, se pone de manifiesto el ilustre ascendiente del difunto, y finalmente se afirman sus virtudes superiores. En esta ocasión se insiste principalmente en la piedad y religión de Carlos II, reforzada por las estatuas de los reyes canonizados y la heráldica de las órdenes militares hispanas.<sup>16</sup>

## EL TRIUNFO DE LA MUERTE EN ZARAGOZA

El aparato fúnebre de las exequias zaragozanas de Carlos II ofrece diversos elementos de interés: una estructura formal que delata la influencia de Bernini y una gran riqueza de poesías y jeroglíficos, interesantes por su número y por su calidad. Estos se debieron al bagaje intelectual y emblemático de los jesuitas locales. Pero por encima de todo sobresale, como en el Puerto de Santa María, el aplastante triunfo de la muerte, más contundente que en otros catafalcos de otros monarcas, debido sin duda a la juventud del rey fallecido y a la ausencia de un descendiente directo de éste.

La noticia del fallecimiento del monarca llegó a Zaragoza el 5 de noviembre. Inmediatamente fueron nombrados comisarios de exequias don Manuel de Contamina, don José Pérez de Oviedo, don Juan Francisco Audina, don Pedro José Pérez de Hecho y Don Juan Francisco Castillo.<sup>17</sup>

16. Sobre la representación de la piedad de Carlos II véanse dos estudios: ANTONIO ÁLVAREZ-OSORIO ALVAREÑO, «Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la casa de Austria», en *Política, Religión e Inquisición en la España Moderna*, Universidad Autónoma, Madrid, 1996 y VÍCTOR MÍNGUEZ, «La monarquía humillada. Un estudio sobre las imágenes del poder y el poder de las imágenes», en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* (El Colegio de Michoacán), 7, 1999, pp. 123-148.

17. M. MONREAL, *Teatro Augusto de el amor, y de el dolor, en las reales exequias, que celebrò a el rey nvestro Señor Don Carlos Segvndo, de gloriosa Memoria, la siempre Augusta Ciudad de Zaragoza (...)*, Zaragoza, 1701.

Tras vestirse Zaragoza de luto y sonar el habitual repique de campanas tuvieron lugar las funciones del pésame: los días 8 y 12 de noviembre, la ciudad visitó respectivamente al virrey y al arzobispo para transmitir su dolor por la muerte del rey Carlos. Paralelamente se tomaron diversas disposiciones con motivo de las exequias. La más importante fue convocar a diversos artífices para que ofrecieran al cabildo diseños de capelardentes –que es el nombre que reciben los túmulos en Zaragoza. Fue seleccionado el diseño presentado por José Costa. Asimismo se encargó el sermón de las exequias al doctor José Rubio, canónigo de la iglesia metropolitana. Finalmente se encargó al Colegio de la Compañía de Jesús la realización de todas las poesías que debían adornar el túmulo real. Esto último no fue ninguna sorpresa:

No sè, si, desde que la Compañia de Jesvs se domiciliò en Zaragoza, puede alegar, mas no jactar la posesion de este funebre obsequio en todas las Exequias Reales; pues aun se leen con provecho, y se buscan à deseo, los Libros de este assunto, que en las Muertes de dos Reyes, Don Felipe III y Don Felipe IV. y de tres Reynas, Doña Ysabel de Borbon, Doña Luisa de Borbon, y Doña Mariana de Austria, salieron à luz, al cuydado de este Colegio, y por orden de la Ciudad de Zaragoza, describiendo sus Reales Exequias.<sup>18</sup>

También Miguel Monreal, autor del libro de exequias de Carlos II era miembro de la Compañía de Jesús.

El túmulo fue levantado en el templo del Salvador, por acuerdo entre la ciudad y la iglesia metropolitana. En él tuvieron lugar las exequias los días 5 y 6 de diciembre. La pira, ubicada entre el altar mayor y el coro, se elevaba sobre un zócalo cuadrangular pintado de negro y adornado con calaveras, huesos, jeroglíficos y leones pintados. Se accedía a la plataforma por una escalera de diez gradas situada en la fachada que miraba al altar mayor. Tal como se aprecia en la estampa, se colocaron a ambos lados de la escalera esqueletos enlutados y portando hachas.

De la plataforma arrancaban ocho columnas de orden corintio que sostenían el correspondiente entablamento. Su friso se adornó con tarjetones dorados, las armas de la ciudad, calaveras y relojes alados. Más tarjas doradas que exhibían el león local y sostenidas por ángeles se situaron en los ocho ángulos de la cornisa.

Sobre la cornisa se alzaba un podium coronado a su vez por una segunda cornisa. En cada uno de sus cuatro frentes principales se situó una pareja de ángeles sosteniendo un gran escudo con las armas reales. En los cuatro ángulos

---

18. *Id.*, p. 242.

de la fachada principal había cuatro figuras alegóricas de bulto redondo. Según el texto del cronista Monreal representaban las virtudes de la Fe, la Fortaleza, la Justicia y la Templanza. En el grabado sin embargo contemplamos a las dos primeras acompañadas de la Esperanza y la Caridad.

Desde la segunda cornisa arrancaban ocho nervios dibujando sobre el vacío la silueta de una corona imperial dorada, adornada con estandartes con las armas reales, que concluía en un entablamento con balaustrada. Sobre este remate se situó una pirámide que terminaba en un globo terráqueo coronado. Finalmente, sobre este último se hallaba un esqueleto alado. Con una mano sostenía una guadaña; con la otra a decir de Monreal una cartela con la inscripción *Nemini parco*. Sin embargo, en la estampa apreciamos que lo que sostiene en realidad en lugar de cartela es un reloj alado.

Queda por explicar la decoración de la tumba, cobijada entre las ocho columnas, y que es sin lugar a dudas una de las más hermosas que se realizaron en la península en el siglo XVII. Sobre un elegante zócalo cóncavo pintado de lapislázuli y oro y decorado con escudos locales, se hallaba la urna funeraria propiamente dicha, pintada con los mismos colores que el zócalo. A su lado se situaron cuatro estatuas alegóricas pintadas de bronce dorado representando las cuatro partes del mundo. Las estatuas de Europa y África, situadas en la fachada principal del capelardente, enmarcaban un retrato del monarca fallecido, sobre el que se hallaban una calavera coronada con dos tibias cruzadas y un reloj de arena. Frente al retrato, un esqueleto arrodillado mostraba una filacteria con la inscripción *O Carole, immortale est Nomen tuum*. Al lado opuesto, en la fachada que miraba al coro, se situó delante de la urna la figura de una matrona enlutada que sollozaba, representando obviamente a la ciudad de Zaragoza. Sostenía una tarja con la inscripción *Vae mihi, quia defecit Anima mea*. Hier. 4. Sobre la urna descansaba el féretro, cubierto con un rico paño de tela de oro con las armas reales bordadas, y sobre una almohada, la corona imperial y el cetro. Contribuyó a su adorno un espléndido pabellón negro con motivos dorados que pendía del entablamento superior.

Velas, hachas, pirámides y arañas sumaron ochocientas luces. Juan F. Esteban Lorente elogia este espectacular catafalco zaragozano, al que considera «una de las soberbias manifestaciones del pleno barroco», y lo conecta con el influjo de Bernini en España.<sup>19</sup>

---

19. J. F. ESTEBAN LORENTE, «Una aportación al arte provisional del barroco zaragozano: los capelardentes reales», en FRANCISCO ABBAD RÍOS, *A su memoria*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1973, pp. 35-61. Esteban Lorente no encontró el grabado del túmulo de Carlos II, por lo que centra su análisis a partir de un dibujo del Archivo Histórico Municipal.

Pero además del interés formal que ofrece este túmulo, destacan como he dicho al principio las ciento ochenta poesías y jeroglíficos realizados por los jesuitas residentes en Zaragoza. Monreal los agrupa en catorce series temáticas: las virtudes de Carlos II; una comparación entre la estatua caída de Nabuconodosor y la imperecedera del último Austria; el llanto de los cuatro ríos del Paraíso; el dolor de España por la muerte del rey; el llanto por la muerte del rey; el sentimiento de los cuatro cielos por la muerte del rey; la muerte y la suerte de Carlos II; el llanto del tiempo y de los siete primeros días del mundo; versos latinos; lamentos por la muerte del rey; poemas latinos de dolor y alabanzas; virtudes, grandezas y acciones de Carlos II; un torneo de los cuatro jinetes del Apocalipsis; la muerte de Carlos II. Como podemos ver en las diferentes temáticas que desarrollan jeroglíficos y poesías, se representa insistentemente el dolor –universal– por la muerte del monarca y el llanto –universal también– por su pérdida. Hay también referencias a otros tópicos como las virtudes del monarca o lo imperecedero de su gloria, pero las lágrimas, el dolor y el pesar ahogan cualquier consuelo. La muerte ha vencido. Y no hay referencias al heredero al trono.

Veamos un demoledor jeroglífico. Mostraba en su cuerpo un gusano de seda muriendo. Su lema, *Dum adhuc ordiret, succidit me. Isaiae 38*. Su letra:

Que es la vida, y la fortuna  
Del mas alto Soberano!  
Pasto del tiempo, gusano  
Que se mece con su cuna;  
Luego la boca importuna,  
Que incessantemente paze  
Tela rica, donde nace  
Esse gusano fatal;  
Dize, que la tela Real,  
Quando naze, se deshaze.

## EL FENIX SE CONSUME EN BARCELONA

La crónica de exequias de la ciudad de Barcelona, escrita por el jesuita José de Rocaberti, está sembrada de expresiones de sufrimiento: lágrimas, llanto, dolor, gemidos, amargura, pena y otras palabras similares son repetidas una y otra vez desde el mismo título de la obra hasta cada uno de los capítulos, configurando una relación fúnebre presidida por la tristeza: «La mayor Pena ha de corresponder el Dolor mas grande, y à la Perdida mayor se debe proporcionar

el mayor Sentimiento. Muriò el Mayor de los Monarcas Don Carlos II [...], pues que la Muerte ni respeta Imperios, ni â los Principes guarda atenciones».<sup>20</sup>

La cedula de la reina informando del fallecimiento de su hijo el rey llegó a Barcelona el 11 de noviembre. Fueron elegidos comisarios de honras Baltasar de Riba, Magino Barrera, José Aparici Mercader y Francisco Micalet. Las exequias tuvieron lugar en la catedral el 29 de noviembre.

El catafalco de la ciudad condal, que podemos contemplar en la estampa realizada por el grabador Francisco Gazán sobre un dibujo de José Vives, se alzó frente a la capilla mayor del templo sobre un zócalo octogonal cuyos frentes se decoraron con águilas y leones sosteniendo tarjas. En la cornisa del zócalo se situaron numerosas figuras alegóricas alternando ocho territorios de la monarquía –Cataluña, las Indias, Milán, Nápoles, Sicilia, Flandes, Castilla y Aragón– las cuatro partes del Mundo –Europa, África, Asia y América– y cuatro ríos peninsulares –Ebro, Tajo, Duero y Guadalquivir–, simbolizando los lugares el dolor del mundo por la muerte del monarca y los ríos el llanto de España. Del zócalo arrancaba una estilizada gradería de doce escalones, decorados con escudos reales, calaveras y tibias cruzadas, rocallas, numerosas velas y grandes cirios en los ángulos. Sobre la gradería un templete baldaquino de orden compuesto y cubierto de cúpula cobijaba la tumba real con el cetro y la corona, apoyada sobre leones dorados. La decoración del baldaquino, además de numerosas luces, ofrece muchos elementos iconográficos de interés: un gran sol en el trasdós de la cúpula, el escudo real y escudos locales en el friso, calaveras y tibias cruzadas en la cornisa, esculturas alegóricas de virtudes –fe, esperanza, caridad, prudencia, justicia, fortaleza, templanza y victoria– sobre la cornisa, y un Fénix consumiéndose en llamas rematando la linterna de la cúpula. Un gigantesco pabellón decorado con nuevos escudos reales y locales cubría espectacularmente todo el catafalco.

Por encima de las numerosas figuras alegóricas, y de soles, leones y águilas, el elemento simbólico más interesante del túmulo barcelonés es el Fénix. No solo por el lugar preferente que ocupa en la estructura arquitectónica, y que revela su importancia ideológica, sino por ser una acertada representación metafórica del fin de la monarquía del rey Carlos, y por ende de la rama hispana de la casa de Austria que llevaba un siglo y medio gobernando el imperio. Esta

---

20. Véase la crónica de JOSEPH DE ROCABERTI, *Lágrimas amantes de la Excelentísima Ciudad de Barcelona, con que agradecida a las Reales Finezas y Beneficios Demuestra su amor y su dolor en las magnificas Exequias que celebró a las amadas y venerables memorias de su difunto rey y Señor D. Carlos II (...)*, Barcelona, 1701, p. 1. Existe edición facsímil del año 1998 realizada por la Fundación Conde de Barcelona.

ave, cuyo mito es importado de Egipto a Occidente por viajeros griegos, ofrece grandes semejanzas con el Sol, en cuanto ambos son símbolos de la muerte del rey, pues los dos son únicos en su especie. Recordemos que según la leyenda sólo existía un Fénix, que cada determinado tiempo se inmolaba en una hoguera, resurgiendo de sus cenizas. Debido a esta particularidad se convirtió en el arte en metáfora de la resurrección e inmortalidad. Tan interesante como su continua renovación es su extraña dualidad. Como afirma Kantorowicz, «la especie era, desde luego, inmortal, y el individuo mortal. El ave imaginaria evidenciaba, por tanto una dualidad: era a la vez Fénix y la especie del Fénix, mortal como individuo, aunque también inmortal por ser la especie entera. Era simultáneamente individual y colectiva porque la especie sólo producía un espécimen cada vez».<sup>21</sup> Este doble papel que desempeña el ave es precisamente el que le cualifica para representar adecuadamente la muerte de un monarca: el rey muere pero pervive la dinastía. Sin embargo, la eficacia del símbolo se ve perjudicada en el óbito de Carlos II, pues con el fallecimiento del último austriaco se extingue a la vez la vida del monarca y la sucesión familiar.

José Rocaberti interpreta el Fénix barcelonés como representación del afecto de la ciudad por su monarca: «testificando á vn tiempo con el hermoso Fenix en su hoguera (que servia de noble apice á la Majestad de la maquina) la abrasada fineza, con que sentia la muerte de Rey tan amado, y en la llama de su Incendio, en que se consumia, la Inmortalidad del mas puro amor, que de nuevo renacia en la Pyra, para vengar los olvidos del Sepulcro, la eterna memoria de tan grande Rey».<sup>22</sup> Abundando en esta idea, y en la tristeza general que embarga la crónica de exequias, los numerosos poemas, jeroglíficos, epigramas, endechas, laberintos, romances, acrósticos, octavas, décimas, sonetos, elegías y epitafios escritos en latín, castellano y catalán que decoraban el túmulo y el templo destilan el pesar por la muerte de Carlos II. Copio a continuación los últimos versos de la endecha que escribió José de Cortada y de Bru, alumno del colegio jesuita, en los que la pena encuentra consuelo precisamente en la presencia del Fénix:

... Però dexa yà el llanto,  
cessen ayes funestos,  
las lagrimas enjuga;  
que es mayor sentimiento  
explicar la pena con mudos bosquejos.  
No muriò, Cataluña,

21. E. H. KANTOROWICZ, *op. cit.* Sobre la presencia del ave Fénix en la emblemática véase José JULIO GARCÍA ARRANZ, *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1996, pp. 333-361.

22. JOSEPH DE ROCABERTI, *op. cit.*, p. 88.

tu Principe Supremo,  
 pues entre los Zafiros  
 goza mayor Imperio,  
 con Cetro de Luzes, que guian al Puerto.  
 De Fenix glorioso  
 se aplaude, renaciendo  
 en Vuestros Pechos Nobles:  
 donde con sus Incendios  
 de Cupido burla, el flamante fuego.

## EL SOL SE ECLIPSA EN MÉXICO

La cédula de la reina anunciando la muerte de Carlos II llegó a San Juan de Ulua en marzo de 1701. Las exequias carolinias en la capital del virreinato de La Nueva España tuvieron lugar en la catedral los días 26 y 27 del mes siguiente. Contaron con una pira realmente modesta, pero interesantísima desde el punto de vista iconográfico por la subordinación de los elementos a un tema único, siguiendo los planteamientos de Menestrier. Dicho tema, ideado por los comisarios de honras Juan de Escalante y Mendoza y José de Luna, oidores ambos de la Real Audiencia, fue el eclipse solar, y aunque este es un tema habitual en la iconografía monárquica y muy frecuente como motivo en jeroglíficos y catafalcos regios, pocas veces la teoría ideológica que sustenta el concepto del Príncipe Solar ha sido transmutada en imágenes con tanto acierto.<sup>23</sup> Todo el libro de exequias, escrito por Agustín de Mora, es una alusión continua a la asimilación del monarca fallecido con «el Sol eclipsado», empezando por el mismo título de la relación fúnebre.<sup>24</sup>

23. Ya tuve ocasión de estudiarlas anteriormente. Véase V. MÍNGUEZ, «La muerte del Príncipe...». Entonces di a conocer la estampa que reproduce el catafalco, y que Francisco de la Maza no pudo localizar, por lo que en su estudio sobre las piras mexicanas afirmó que el catafalco nunca fue grabado. Véase FRANCISCO DE LA MAZA, *op. cit.*, p. 61. El catafalco solar de Carlos II también ha recibido la atención de J. M. Morales Folguera. Véase su trabajo, «Iconografía solar del túmulo de Carlos II en la Catedral de México», *Boletín de Bellas Artes*, 18, 1992, pp. 235-240. El texto que aquí reproduzco en un resumen del que aparece como capítulo en mi libro *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Universitat Jaume I, Castellón, 2001.

24. AGUSTÍN DE MORA, *El Sol eclipsado antes de llegar al zenid. Real pyra que encendió a la apagada luz del Rey N. S. D. Carlos II (...)*, México. El «antes de llegar al Zenit» del título hace alusión a la breve vida del monarca muerto a los treinta y ocho años, antes de llegar a la supuesta mitad de la vida: «Conque no haviendo llegado su Magestad ni al vmbrial de los quarenta, que son la mitad de ochenta, pues no llegó a cumplir los treinta y nueve, se eclipsò tanto el Sol, antes de llegar al Zenit, que es el medio de la carrera del Sol: y assi con razon le viene el titulo de El Sol Eclipsado antes de llegar al Zenit». Mora, p. 18v.

Los dos comisarios de las exequias escriben un prólogo a la crónica de Agustín de Mora en la que explican los argumentos que les han decantado por la metáfora solar:

á vista del Sol salieron à luz publica sus maravillosos exemplos, porque los Incidos rayos de este luminoso Planeta, fueron la propria imagen de su inculpable vida; no son menos activos su ardorosos incendios, para manifestar al orbe todo nuestros profundissimos sentimientos: porque teniendo, como tienen grande igualdad, y proprissima semejanza los Monarchas, y Reyes con este Principe soberano de las esferas; no se puede negar que assi como con los vivificos rayos del Sol, y beneficas influencias con que difunde su lucido esplendor por el mundo vive, y se sustenta de toda la tierra, assi tambien con la vida de sus Señores, y Reyes viven, y se sustentan los Reynos participando su continuo esplendor, y fomento: y por el contrario mueren con su falta, como con la falta, y eclipse del Sol se obscurece el orbe, se marchitan las plantas, y alterandose el vniverso padecen los vivientes todos innumerables males [...] no se puede negar ser el Sol la mas propria idea, y gloriosa divisa de nuestros esclarecidos, y Catholicos Reyes de España.<sup>25</sup>

El túmulo carolino, a diferencia de otros catafalcos reales que lo precedieron en la catedral de México, fue como he dicho muy poco espectacular, predominando en su diseño la simpleza y la economía de medios. Se obedecieron las instrucciones emanadas de Madrid respecto a la austeridad en las exequias, y así, y al igual que vimos en Mallorca, la pirámide de gradas reemplaza los órdenes arquitectónicos y los grandes despliegues escultóricos.<sup>26</sup> Por otra parte la pirámide de gradas permitió un amplio y continuo soporte para los cientos de luces que iluminaron el túmulo. Este carácter casi exclusivamente lumínico de la arquitectura –era en realidad una gigantesca antorcha– se corresponde con la clave del programa, pues nada mejor que la abundancia de luz para representar al Sol. Del zócalo cuadrangular, adornado con las pinturas emblemáticas, arrancaban por lo tanto seis cuerpos superpuestos de tamaño decreciente –dos octogonales, uno hexagonal, uno cuadrado y dos circulares–, cubiertos de luces, florones y tarjas con poemas. Sobre el último cuerpo aparecían los únicos elementos escultóricos: las alegorías de las cuatro partes del mundo, con el rostro descompuesto y llorando, portando sobre sus hombros un cojín en el

25. *Id.*, en el prólogo, sn.

26. La cédula real, firmada el 10 de noviembre de 1700 y recibida en San Juan de Ulua en marzo del año siguiente ordena: «Y por lo que mira à tumulo, se moderen, escusandose todos aquellos gastos que no sean mui precisos...», AGUSTÍN DE MORA, p. 4v.

que descansaban las insignias reales: la corona, el cetro y el estoque. Faltaba pues, en esta singular pira, la habitual urna. Sí tenía en cambio, en el frente del primer cuerpo, el inevitable epitafio fúnebre.

Lo más interesante del catafalco mexicano de Carlos II son por supuesto los diecinueve jeroglíficos del zócalo, grabados por Antonio de Castro para la crónica de exequias. El astro aparece en todas ellos, y también en casi todos se representa al joven monarca. Lógicamente es el sentido político el que prima en la todas las composiciones. Dos jeroglíficos aluden, con intenciones imperialistas, a la relación entre el monarca fallecido y el virreinato de Nueva España. El primero representa la llegada de la noticia de la muerte del monarca al puerto de Veracruz y el dolor del pueblo mexicano. El tópico del llanto de la fama se pintó a la manera egipcia: Apolo navegando en un bajel sobre la espalda de un llorón cocodrilo, arribando al puerto mexicano. Se trata del primero de los dos únicos jeroglíficos que muestran al Sol personificado en el dios griego. La pintura muestra tres lemas: junto al Sol, *Sol cognovit occasum suum*; junto al cocodrilo, *Omnes esfluctus tuos induxisti super me*; junto al navío, *Alium desidero mundi*. Su letra:

En altar mar navega golfos de oro,  
 En ondas de chrystal del Sol la Barca;  
 Pero como no advierte su decóro,  
 Que vn Cocodrilo tanta Nave abarca?  
 Bien lo advierte el Planeta; mas su llòro  
 Trae noticia de vn muerto Sol Monarcha:  
 Pues que mucho le traiga vn Cocodrilo  
 Para que el Reyno llöre todo vn Nilo?.

El segundo jeroglífico imperialista muestra a Carlos II sobre el águila y el tunal emblemas de los aztecas y posteriormente de la nación mexicana en medio de la laguna, rememorando la apoteosis romana, mientras el Sol brilla en lo alto. Es su lema *Non terret fulgor*.

Siguiendo con el simbolismo político, el grupo más numeroso de jeroglíficos alude a las devociones y a las virtudes del monarca fallecido. Los jeroglíficos de las devociones de Carlos II son todos muy similares. En cuatro de ellos aparece el monarca arrodillado sobre un cojín contemplando –en un trono de nubes y generalmente dentro de un disco solar–, a los símbolos eucarísticos, a la Inmaculada con la iconografía apocalíptica, o a ambos a la vez, dos misterios de la fe católica de los que Carlos II, al igual que su padre y según la propaganda oficial, fue muy devoto. Uno por ejemplo muestra a Carlos II que, tras depositar en el suelo el cetro y la corona, se humilla ante la alegoría de la Fe. Dos filacterias completan la composición: junto a la *Fe Ab umbr is clarior*; junto al rey *Ex fide vivo*. Lleva por letra:

ESSE que admiras Carro sumptuoso  
 En que divino Phebo luces gyra  
 Es Trono de vn Señor, que se retira  
 A las sombras, por ser mas luminoso.  
 Mas que el Sol con sus rayos ardoroso  
 Se ilustra, quanto oculto mas se mira;  
 Que si ciega la Feè su luz admira;  
 Por ciega goza incendio tan fogoso.  
 Ciega tu Feè, y por ciega iluminada,  
 Fue Carlos de tu vida el lucimiento:  
 Obscura; pero viva, é inflamada:  
 Pues embebido en Feè tu entendimiento,  
 Parece, que mirabas; sin ver nada,  
 Aun mas claro que al Sol, al Sacramento.

Otro, más original, hace referencia a la militancia mariana del joven rey: éste aparece armado desde la cabeza a los pies frente al sol immaculista, del que es paladín.

Los jeroglíficos que hacen referencia a las virtudes de Carlos II ofrecen mayor variación. Dichas virtudes se deducen de propiedades solares, por lo que, en todos ellos, aparecen juntos el monarca y el astro luminoso. Y así se exalta de ambos la pureza –astrólogo cegado por el Sol–, la vigilancia –Argos femenino y cetro con ojo–, la liberalidad –Sol con múltiples manos–, la piedad –Carlos repartiendo limosnas y el Sol sus rayos– y la justicia –Carlos en su trono, mientras al fondo el sol ilumina a los animales y derrite la nieve de la montaña, metáfora del premio y del castigo–, y en un mismo jeroglífico, la templanza, la prudencia, la justicia y la fortaleza. Veamos como ejemplo este último. Carlos II aparecía en el centro de la composición, rodeado de las cuatro virtudes cardinales. Sobre la cabeza del monarca brilla el Sol, cuarto planeta, rodeado a su vez de los otros seis astros, representados según la iconografía clásica, como los dioses de un Olimpo cuyo señor es la estrella diurna. Seis lemas acompañan a las numerosas figuras. Sobre la representación de los planetas podemos leer repetido el lema *Non omnia possumus omnes*. Sobre el Sol *Satis omnibus unus*. Sobre las virtudes de nuevo se repite un lema: *Medio tutissimus ibis*. Por último, sobre el rey *Omnia possum in eo, qui me confortat*. Las primeras letras de los versos del epigrama, leídas verticalmente, forman en nombre y el ordinal del monarca fallecido, como podemos apreciar a continuación:

De todos los Planetas Presidente,  
 Con duplicada luz, el Sol se admira:  
 A todos los excede, en los que gyra  
 Rayos de claridad, su rueda ardiente.

Los Astros le confessan claramente,  
 Ofusca su esplendor, su clara Pyra,  
 Si quando muere el Sol, su luz se mira;  
 Si quando nasce el Sol, es su Occidente:  
 En su poder conoscien lo infecundo,  
 Gracias dandole al Sol, que solo sabe  
 Vnir varios efectos en el mundo.  
 Nuestro Ecclypsado Sol, es bien, se alabe  
 De Virtuoso, y Prudente sin segundo  
 O !diga el margen lo que en mi no cabe!

Finalmente, un último grupo de jeroglíficos se refieren directamente a la muerte del monarca, y son los más atractivos, pues en ellos se pone de relieve el sentido político del eclipse solar. Por medio del eclipse contrapuesto a la efigie del monarca fallecido asistimos al momento esencial del sistema monárquico, la sucesión. En la teoría política del Estado moderno el fallecimiento del príncipe no conlleva ninguna ruptura pues la sucesión es automática. La realeza, entendida como dinastía, garantiza la estabilidad política. Por eso en los programas iconográficos de los catafalcos reales del siglo XVII se cantan tanto las virtudes del heredero al trono, como las del rey fallecido, como las de los antepasados regios, pues todos son los eslabones de una misma cadena. Uno de los jeroglíficos de este grupo muestra a Carlos II y al Sol disputando una carrera el primero a lomos de un brioso corcel, el segundo sobre su carro, símbolo de la temprana muerte de ambos. Otro jeroglífico muestra al rey y al astro evitando la mancha de tinta –símbolo de la muerte– del ángel del Apocalipsis.<sup>27</sup> Un tercero representa la victoria sobre la muerte mediante el tradicional símbolo de la resurrección, el Fénix. Esta ave, cuyo mito es importado de Egipto a Occidente por viajeros griegos, ofrece grandes semejanzas con el Sol, en cuanto símbolos ambos de la muerte del rey: ambos son únicos en su especie. Recordemos que según la leyenda sólo existía un Fénix, que cada determinado tiempo se inmolaba en una hoguera, resurgiendo de sus cenizas. Debido a esta particularidad se convirtió en el arte en metáfora de la resurrección e inmortalidad. Tan interesante como su continua renovación es su extraña dualidad. Como afirma Kantorowicz, «la especie era, desde luego, inmortal, y el individuo mortal. El ave imaginaria evidenciaba, por tanto una dualidad: era a la vez Fénix y la especie del Fénix, mortal como individuo, aunque también inmortal por ser la especie entera. Era simultáneamente individual y colectiva porque la especie sólo producía un espécimen cada vez».<sup>28</sup>

27. *Apoc.* 16. 1.

28. E. H. KANTOROWICZ, *op. cit.* Sobre la presencia del ave Fénix en la emblemática véase JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ, *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1996, pp. 333-361.

En el jeroglífico carolino aparece la mítica ave consumiéndose en fuego sobre una palmera que arranca de una tumba en la que se puede leer *In nidulo meo moriar et sicut palma multiplicabo dies meos*. Sobre el Fénix aparece un segundo lema, *Aspice in me*. La letra del jeroglífico dice:

El pajar de Arabia en la alta cumbre  
De esa palma le embida al Sol su buelo  
Para que con lo activo de su lumbré  
Le dè muriendo su mayor consuelo;  
Pues la muerte no le es de pesadumbre:  
Porque de ella renasce à mejor cielo;  
No de otra suerte en sus cenizas frias  
Ha de augmentar el Rey mejores dias.

Los tres últimos jeroglíficos de la muerte revelan un amargo pesimismo, y tanto los lóbregos versos de los epigramas como las sombrías y tétricas pinturas delatan una inseguridad y un temor, ausente en otros óbitos reales. La muerte de Carlos II supone el fin de una dinastía que ha gobernado España durante casi doscientos años, y si bien el monarca tiene asegurada la gloria, el desamparo en el que deja a sus súbditos es patético. El mentor o mentores del programa son conscientes del final de una etapa de la monarquía hispánica. En dos de ellos aparece el cadáver real sobre la fría losa, mientras que una puerta abierta al exterior nos muestra como las sombras eclipsan la luz del astro diurno. En el primero se contraponen al cadáver real la figura del monarca reinando en la gloria. Acompaña al cuerpo yaciente el lema *Hic iacet*. Al alma, *Hic regnat*. Al exterior, la zona eclipsada del sol se acompaña del mote, *Hic latet*, mientras que en la zona iluminada podemos leer, *Hic lucet*. La composición del segundo jeroglífico es mucho más tétrica. Acompañan al rey muerto sombríos personajes enlutados, sobre cuyas cabezas leemos *Omnes defecimus illo*. Al exterior el Sol está completamente eclipsado. Junto al astro podemos leer *Omnia vivificat: dum cadit ipsa runt*. La letra:

Al llorar de tus rayos la luz bella,  
O claro Sol, ò Carlos Ecclipsado;  
Del Reyno el fatal fin lloro con ella:  
Porque ya sin tu luz, quedô acabado.  
Sinti, que ardor, que llama, que centella  
Fomenta nuestra vida? ò que cruel hado  
Es, el que en los reflexos, que te quita,  
La vida al Reyno, y esplendor marchita!

Ese «fatal fin del reino», ese «quedo acabado» y ese «quita la vida al Reino», van más allá de la ampulosa retórica barroca y revelan a mí entender un estado

emocional particular, derivado del fin de la dinastía. Más sobrecogedora aun es la imagen del monarca en el último jeroglífico, verdadera escena del *Ars moriendi*: recostado en el lecho recibe los últimos auxilios religiosos, mientras la muerte, oculta tras la cama, se dispone a atravesar al moribundo con su dardo.<sup>29</sup> En el exterior un grupo de personas contempla el eclipse total, las sombras se han adueñado del mundo. No solo muere el monarca, sino que una época acaba con él. No es el Sol el que sufre el eclipse, sino la Tierra. Ya no es el eclipse solar en realidad, sino el ocaso. *Demit nil mihi: sed orbi* («no me quita nada a mí: sino al mundo»), reza el lema del jeroglífico.

## EL FÉNIX RENACE EN LIMA

Fue Lima obviamente, una de las ciudades de la Monarquía hispánica que más tarde conoció la muerte del último monarca español de la Casa de Austria. Exactamente, la noticia llegó a la capital del Virreinato del Perú el 27 de abril de 1701, más de cinco meses después de la defunción del rey. Enseguida se tomaron las habituales disposiciones: repique de campanas y nombramiento del comisario de exequias, cargo que recayó en el licenciado don Juan González de Santiago, oidor de la Real Audiencia. Por deseo del virrey don Melchor Portocarrero, los gastos de las honras catedralicias fueron a su cargo. Se celebraron los días 26 y 27 de junio.<sup>30</sup>

El jesuita José de Buendía narra como la población se vistió de lutos sin necesidad de bandos ni pregones que así lo indicaran. Además, resalta como indios y negros, estando dispensados, también vistieron por su voluntad el color fúnebre.

El diseño del túmulo fue encargado a fray Cristóbal, caballero de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes y maestro mayor de Fábricas Reales, que ya años antes realizó el catafalco de doña Mariana de Austria. La construcción la dirigió el artífice Miguel Rodríguez, los trabajos concluyeron el 20 de junio. Hubo que alzar entonces el pavimento del altar mayor, para que la tumba real que ocupaba el primer cuerpo del catafalco no restara visibilidad a los actos litúrgicos de las exequias. El catafalco podemos contemplarlo en la stampa realizada por el fraile dominico Miguel Adame, que ilustra el libro de exequias.<sup>31</sup>

29. El motivo de la Muerte armada con dardos aparece en el emblema CLIV de Alciato. Su reflejo en la arquitectura efímera hispanoamericana lo encontramos tempranamente en el famoso túmulo mexicano de Carlos V de 1559 adornado con una muerte arquera.

30. JOSÉ DE BUENDÍA, *Parentacion real al soberano nombre e inmortal memoria del catolico rey de las Españas y emperador de las Indias el serenísimo señor Don Carlos II. Fvnebre solemnídad y sumptuoso mavsoleo que en sus reales exequivas en la iglesia metropolitana de Lima consagro a sus piadosos manes (...)*, Lima, 1701.

31. Adame está documentado como pintor. RICARDO ESTABRIDIS, «Los grabados de túmulos...», p. 45.

Fue levantado pues frente al altar mayor, sobre un zócalo cuadrado en el que se ubicó el epitafio fúnebre. A ambos lados del túmulo se encontraba una pirámide de luces que el cronista compara con los obeliscos romanos. Se elevaban sobre pedestales, y en cada pedestal se colgaron dos jeroglíficos, alusivos al dolor del Virrey y de la ciudad por la muerte del monarca.

Del zócalo arrancaban dieciséis pilares dóricos profusamente decorados, agrupados de cuatro en cuatro, formando una planta de cruz griega inscrita en un cuadrado. Los pilares sostenían el respectivo entablamento, que servía de apoyo a dos bóvedas de cañón que se cruzaban en el centro de la cruz. Allí se alzó una cúpula apoyada en pechinas, en cuyo centro se pintó un pelícano que se hería el pecho para alimentar con su sangre a sus polluelos. Le acompañaba el lema *Vt vitam habeant*, y representaba al propio Carlos II, del que se dijo que se halló su cadáver vacío de sangre. Cuatro tarjas con jeroglíficos alusivos a la religión y a la piedad del difunto orlaban el pelícano. En el primero se pintó un altar con un cordero sacrificado, cuya llama ascendía hasta coronar al Sol. Su lema, *Solī Deo*, y aludía a la devoción eucarística de Carlos II. En el segundo un escollo entre las olas del mar, herido por los rayos y coronado de una azucena que la luna llena alumbraba. Su lema, *Immunis, lice infremat aguor & ather*, y representaba la política immaculista del rey fallecido, María es la azucena; la Luna, la luz de la pureza, y Carlos II, la roca. En el tercer jeroglífico se pintó un cordero cercado de eslabones, pedernales y llamas. Se puso como lema el que fuera de Carlos Duque de Borgoña, *Pretium non vile laborum*. El collar del Toisón de Oro se utiliza aquí para representar las calamidades, dificultades y trabajos que acompañaron a Carlos II durante su reinado. Finalmente, en el cuarto jeroglífico se pintó un león muerto, con un panal en la boca. Su lema, *Ex Bello Pax. Ex Pace vbertas*. El socorrido león bíblico<sup>32</sup> simboliza en este caso la abundancia y riqueza que proporcionó Carlos II a sus reinos, a la vez que se alude al sucesor por él señalado en su testamento, Felipe de Anjou: «de las flores del Lis el mas dulce panal, que esclaresca, regale, y alimente la Mornarchia Española».<sup>33</sup>

También se pintaron jeroglíficos en las cuatro bóvedas de cañón, cuatro mayores, acompañados cada uno de dos jeroglíficos menores, todos con sus correspondientes motes: Ganímedes (un león y un águila), Prometeo (nave y fortuna, y guadaña y granada) corona (girasol y laurel) y el Tiempo (rey conduciendo un carro y signo zodiacal Leo). Finalmente, otros cuatro jeroglíficos aparecían pintados en los techos adintelados de los cuatro ángulos del templete: templo, Sol y león; ángel y urna; pirámide y hiedra; atlante y dos mundos.

32. *Jc.* 14, 5-8.

33. JOSÉ DE BUENDÍA, *op. cit.*, p. 46v.

Las cuatro fachadas de este primer cuerpo mostraban el motivo del arco entre dintel. Los arcos estaban decorados con inscripciones latinas y numéricas, escudos reales en las claves, y alegorías en las enjutas: la Justicia y la Fortaleza en la fachada principal, y en las demás la Prudencia y la Templanza, la Castidad y la Clemencia, y la Piedad y la Paz. También en la fachada principal y sobre la cornisa de este cuerpo se ubicaron seis estatuas representando Lima, Madrid y las cuatro partes del mundo, con una iconografía estas últimas que se reproducía también en el grabado que acompañaba la portada y que permitía ver el llanto de los cuatro continentes por el eclipse de Carlos II. Pirámides de luces brillaban entre las esculturas.

El segundo cuerpo fue casi una réplica del primero a menor tamaño. Dieciséis pilastras decoradas con estípites enmarcaban cuatro arcos de medio punto con escudos reales en las claves. En los ocho intercolumnios se situaron hornacinas que se dejaron desnudas. Por los cuatro arcos abiertos se accedía a un zócalo en el que se hallaban dos grandes esferas que representaban dos mundos: Europa y América. Sobre ambos se colocó una gran corona real, y pintado en el techo, el carro del Sol ocultándose en el ocaso. Sobre la cornisa de este segundo cuerpo se situaron sobre pedestales cuatro nuevas alegorías de virtudes: la Fe, la Esperanza, la Caridad y la Religión. En el grabado podemos contemplar las situadas en la fachada principal, la Religión y la Esperanza.

Sobre este segundo cuerpo, rematado por un frontón, aun se elevaba un tercer cuerpo, sostenido por pilastras y cubierto por una cúpula de media naranja. Sobre la cúpula y en un pedestal, aparecía un gran Fénix resurgiendo de entre las llamas. Con las alas sostenía una filacteria con la siguiente inscripción: *Moriar et sicut Phaeix multiplicabo dies. Iob. cap 29.*

Queda por mencionar la tumba real. Se situó bajo la cúpula del primer cuerpo y se cubrió de raso negro. Sobre ella descansaba la almohada con el cetro, la corona, la espada y el collar del Toisón. Numerosos blandones y hacheros, y cuatro reyes de armas enlutados y alzados sobre pedestales escoltaban el féretro. Como ya dije antes, y se puede apreciar en el grabado, la tumba no obstaculizó la visión del altar mayor.

Es obvio que nos encontramos ante uno de los túmulos más interesantes de los que se alzaron en el Nuevo Mundo para honrar a un monarca español. Desde el punto de vista estilístico, y frente a otros catafalcos simplemente piramidales, la primacía de la estructura arquitectónica resulta evidente, pero sin que ello merme la gran importancia que tienen en esta pira los elementos simbólicos y alegóricos. A los emblemas funerarios del túmulo ya mencionados habría que sumar los jeroglíficos y poesías que colgaban de las paredes de la iglesia. Están además las numerosas figuras alegóricas: seis de continentes y ciudades y doce de virtudes políticas y cristianas. Casi podemos hablar de un

verdadero glosario de las virtudes del rey fallecido. Queda sentado su poder, el valor de sus virtudes y el dolor de sus súbditos.

El elemento iconográfico más interesante lo encontramos coronando el túmulo, el ave Fénix. Buendía explica las razones que asemejan esta ave al fenecido Carlos II:

Esta Ave singular del Oriente se eligio para el Ocaso de N. Augusto CARLOS, no menos singular en sus virtudes, que el Feniz, y en ser vnico, y morir sin hijos, aunque no sin Succesor, ni Heredero, pues de las reliquias de su espiracion se anima quien le sucede, otro galante Feniz de Iuveniles plumas, y ardores generosos, que anima las glorias de su Antecessor con la nunca interrumpible felicidad de sus glorias.<sup>34</sup>

El jesuita Buendía refleja en esta cita la importancia simbólica del Fénix como imagen de la muerte del rey. Ya he explicado antes con ocasión de un jeroglífico carolino mexicano la singularidad y el significado de esta ave mítica, así como la explicación que Kantorowicz hizo al respecto, y su adecuación para representar la muerte del rey y la pervivencia dinástica a causa de su unicidad: el rey nunca muere, los príncipes se suceden ininterrumpidamente, pero existe un rey único que se renueva en cada óbito: «el Rey sobrevive al Rey», en palabras de Kantorowicz,<sup>35</sup> y el Fénix deviene así en imagen de la dinastía. Sin embargo, el Fénix que corona el catafalco limeño de Carlos II no indica la supervivencia dinástica –pues Carlos II ha muerto sin descendencia–, sino de la institución monárquica. Ya no se trata de la sucesión de reyes sino de casas reinantes. Al Fénix austriaco le sucede, surgiendo de sus cenizas, el Fénix borbón.

## LA MUERTE DEL IMPERIO

Pero el Fénix Borbón solo conseguirá sentarse en el trono de las Españas tras un largo conflicto militar, civil e internacional a la vez. La guerra de Sucesión se prolonga desde 1701 a 1714, enfrentando a unos súbditos peninsulares contra otros e implicando a numerosas naciones europeas. Batallas campales, asedios y expediciones de ejércitos ingleses, portugueses, alemanes y franceses convierten la península en un escenario bélico. Cuando finalmente se firme la Paz de Utrecht entre las naciones beligerantes, España perderá los territorios de Gibraltar, Menorca, Sicilia, Flandes, el Milanesado, Nápoles y Cerdeña. El

---

34. JOSÉ DE BUENDÍA, *op. cit.*, p. 56v.

35. E. H. KANTOROWICZ, *op. cit.*, p. 375.

imperio estaba roto, y no solo por que había menguado ostensiblemente, si no también por que el nuevo régimen político y administrativo impuesto por los borbones establecerá un reglas de juego distintas para los territorios de la Corona de Aragón y para los americanos, anexionados a Castilla los primeros y convertidos en colonias los segundos. Por lo tanto, el pesimismo que impregnaba en 1700 y 1701 los programas iconográficos de los túmulos carolinos analizados estaba más que justificado.

Dicho pesimismo se percibe en la insistencia en las decoraciones de las piras en la representación de la muerte y en la idea del fin. Es el caso de los abundantes esqueletos y cráneos del Puerto de Santa María, del eclipse mexicano o del Fénix limeño. Se podrá argumentar que todos estos motivos son habituales en los catafalcos regios hispanos desde cien años antes, y es verdad. Pero no es menos verdad que en los túmulos del segundo Carlos y último Austria las imágenes metafóricas que representan la muerte del monarca ocupan todo el espacio, sin dejar apenas lugar a otros discursos frecuentes en piras reales anteriores, como son por ejemplo las referencias al sucesor. Algún túmulo, como el de Zaragoza, sorprende por su insistencia en el triunfo de la muerte, y por la abundancia de lágrimas derramadas en las poesías y jeroglíficos, sin apenas atisbo de consuelo o esperanza.

Solo en el catafalco de Lima encontramos unas tímidas referencias a Felipe de Anjou, en absoluto comparables a los óbitos de los anteriores austrias donde la referencia en el túmulo al hijo sucesor era inexcusable y reiterada. En otro túmulo, el granadino, hemos podido descubrir una apoteosis dinástica, pero en clave de pasado y profundamente ineficaz como mensaje, pues se refiere a los antepasados austracistas del rey fallecido, a la dinastía extinguida, sin alusiones al nuevo monarca ni a sus dignos ancestros.

Pero la desesperanza no se deduce exclusivamente de la ausencia de discursos habituales en otros túmulos, o de la insistente presencia de motivos luctuosos, como soles, muertes y Fénix. Además estos motivos se muestran de manera más pesimista y lúgubre que la habitual. Como antes explicaba, la muerte del Sol tal como es representada en la catedral de México no significa el momentáneo eclipse, sino el definitivo ocaso. No es el interregno, sino el fin de una dinastía.

Mención aparte merece el Fénix. No solo sirvió de motivo principal al túmulo limeño. Recordemos también el jeroglífico mexicano mencionado anteriormente en el que Carlos II es pintado sobre esta ave. Podemos constatar que se trata de un motivo reiterado en el óbito de este rey. Pero su presencia insistente no solo es un recurso retórico extraído del catálogo de motivos habituales en las exequias reales. Probablemente por una vez tengamos que interpretarlo como un deseo sincero de evitar a la muerte y resucitar al monarca. O por lo menos como un intento simbólico de ahuyentar los negros nubarrones que se vislumbran en el horizonte.



Fig. 1. Retrato de Carlos II, en José de Buendía, *Presentación real*

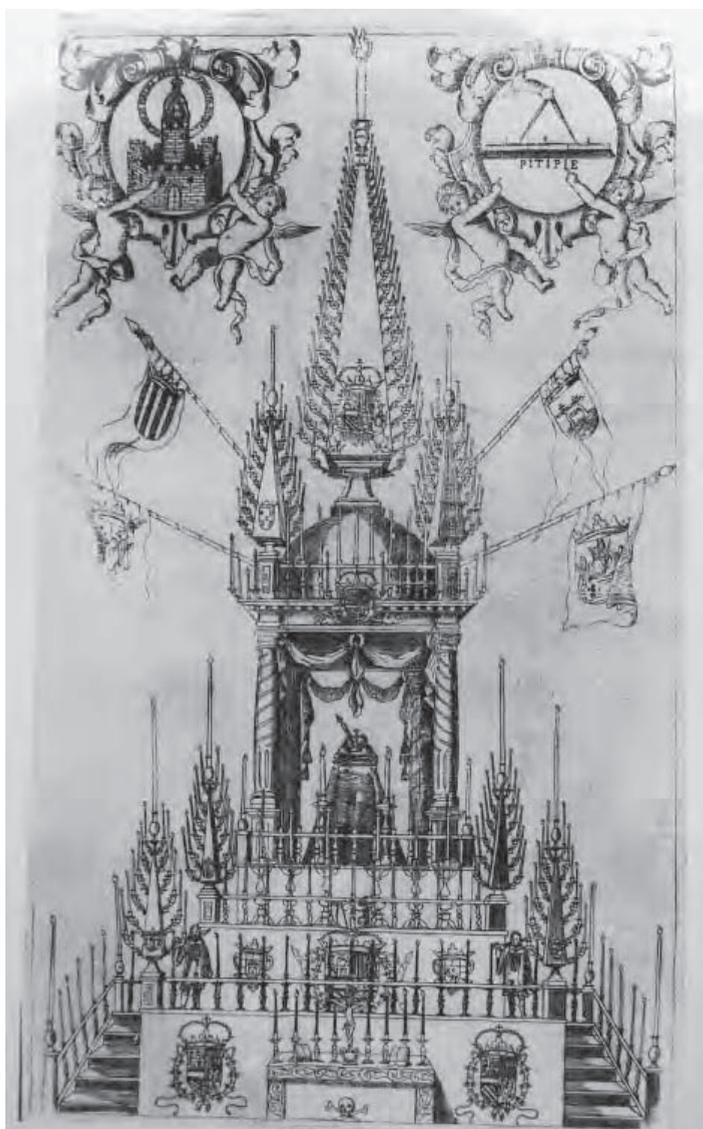


Fig. 2. Catafalco en el Puerto de Santa María, Cádiz

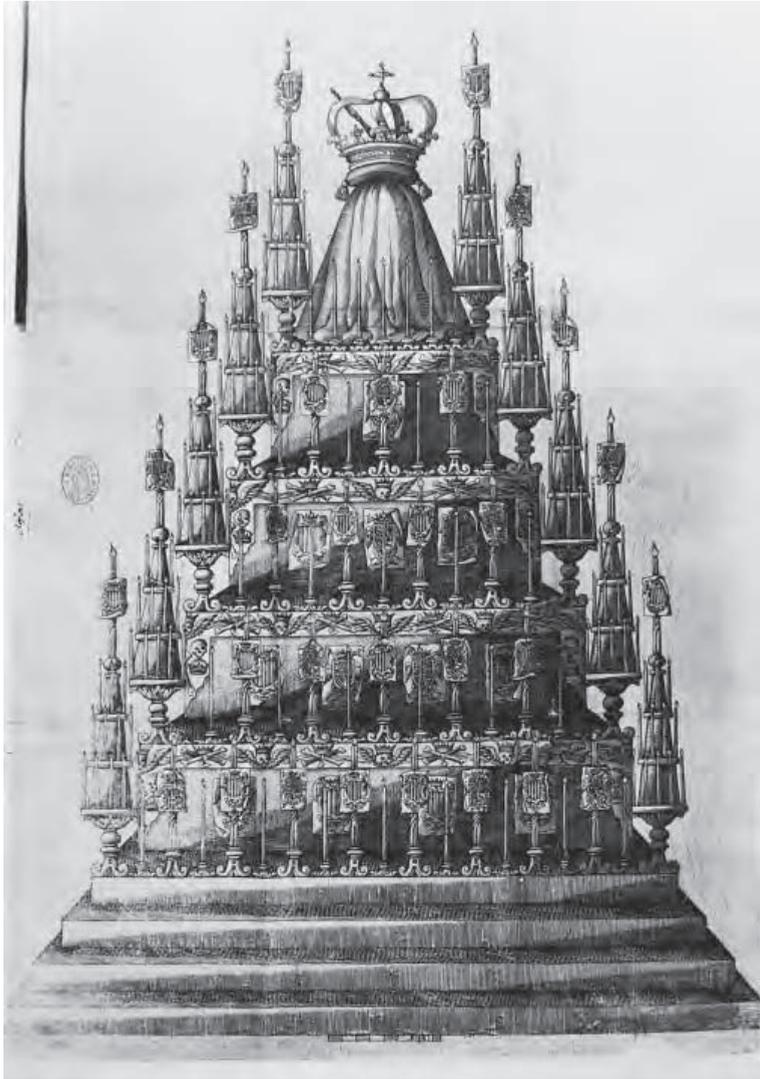


Fig. 3. Catafalco en Mallorca



Fig. 4. Catafalco en Granada

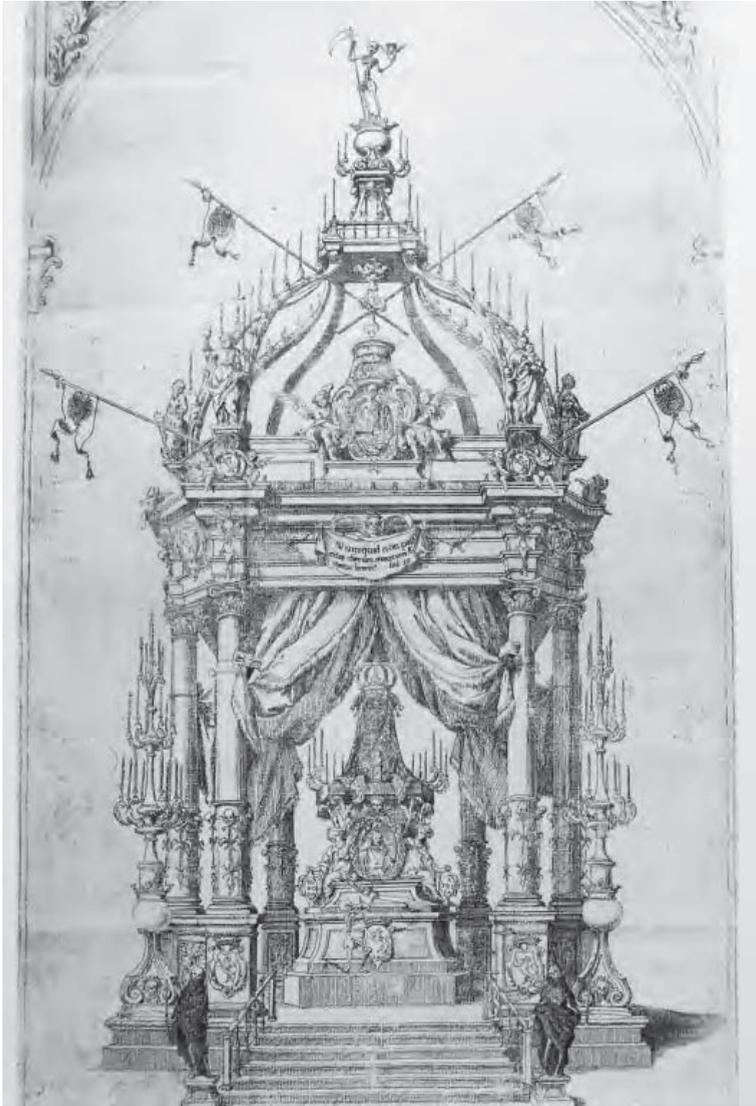


Fig. 5. Catafalco en Zaragoza



Fig. 6. Catafalco en Barcelona

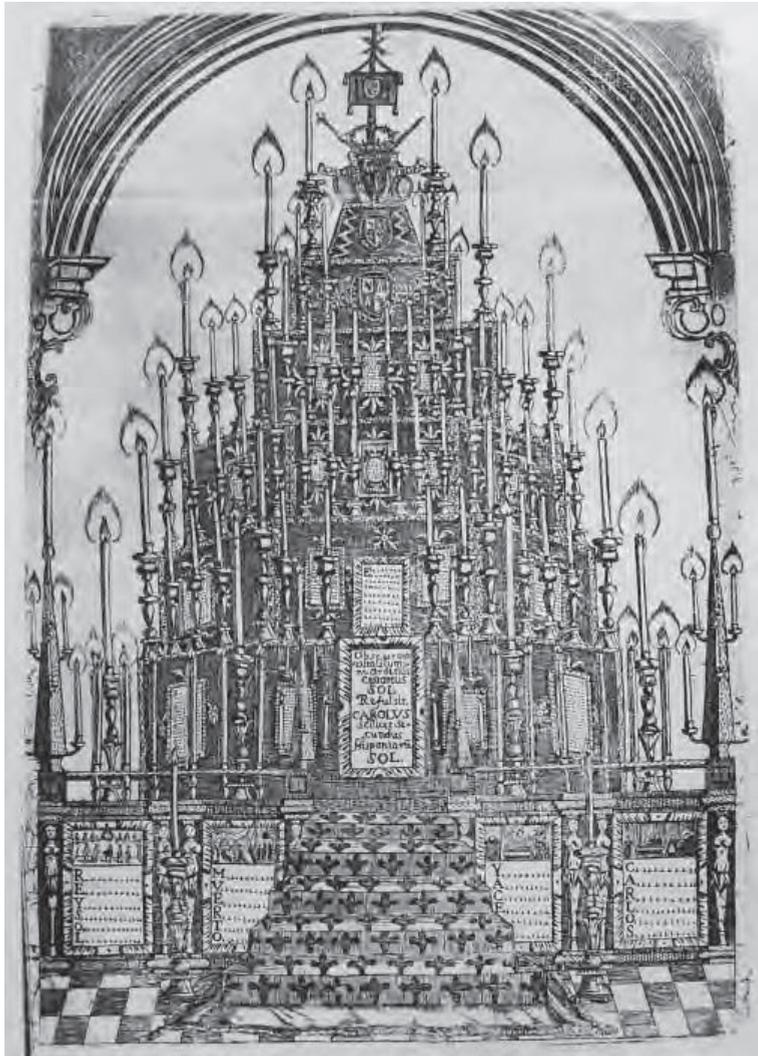


Fig. 7. Catafalco en México



Fig. 8. Catafalco en Lima

## LA MUERTE PRIVILEGIADA: REALES EXEQUIAS EN LIMA Y CUZCO. ÉPOCA BORBÓNICA

---

Carmen Ruiz de Pardo<sup>1</sup>

*Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú*

En Lima y Cuzco, las entonces ciudades muy principales (una, la capital de los Reinos del Perú y la otra, la antigua capital del imperio de los Incas), así como en las demás ciudades de Indias la conmemoración de acontecimientos públicos, que unían lo sacro y lo profano, tuvo un carácter propagandístico para evidenciar la magnificencia y la presencia tácita de un rey al mismo tiempo propio como lejano, cuyos vasallos sólo tenían vagamente presente su fisonomía, apenas vista en una moneda o en los lienzos que lo presentaban con fidelidad dudosa. Se han encontrado retratos del rey como parte de los célebres lienzos conocidos como «Gobernantes del Perú» (figura 1). Dichos cuadros presentan como el de la Catedral de Lima al primero de los monarcas de la dinastía Inca, Manco Cápac, seguido de todos los demás de su estirpe hasta Atahualpa Inca. Son en total catorce. Y a continuación los retratos de los reyes españoles desde Carlos V y las dinastías de los Austria y los Borbón o sea de Carlos V hasta Fernando VI, como una genealogía ininterrumpida. Estos grandes cuadros eran muy comunes en las iglesias y conventos del virreinato del Perú. Un ejemplo de ello podemos verlo en la lámina 1. Fue hecho durante el segundo reinado de Felipe V y curiosamente este monarca está representado dos veces, teniendo en medio a su hijo el rey Luís I que no llegó a tener presencia en Indias y finalmente, el rey Fernando VI en blanco. El cuadro en la parte superior tiene a Cristo en su carácter de «Rey de reyes y señor de señores» (sic) ante los monarcas del lienzo; en la derecha superior se encuentra la Coya o mujer de Manco Cápac y a un lado, el escudo español con el león y el castillo alternados

---

1. Presentada en el Congreso de AHILA 2005. Castellón, España.

y al otro, el escudo inca con el otorongo, las serpientes coronadas sosteniendo un arco iris y una maskapaicha inca superior.

Además fue política de los Borbones cambiar el conocido diseño columnario *plus ultra* de dos mundos de las monedas que se habían usado desde los inicios de la conquista con Carlos V, por el del retrato del rey y el escudo de España, que fue hasta el inicio de la República. Las monedas tenían amplia circulación; no hay que olvidar que la principal ceca de plata de la colonia quedaba en Potosí, en aquella época virreinato del Perú; Lima amonedaba principalmente oro. Las primeras monedas borbónicas de 1751 fueron llamadas por el pueblo «peluconas» haciendo referencia al adornado peinado del soberano (figura 2).

También en las iglesias eran comunes, especialmente en Cuzco y Lima, los lienzos con la imagen del rey Carlos II, traídos por el obispo del Cuzco don Manuel de Mollinedo y Angulo, y copiando este motivo, se tiene a los reyes españoles en los muy conocidos cuadros: «Defensa de la fe». En la lámina 3 se presenta Felipe V, espada en mano con su vestido versallesco en rojo defendiendo de los moros la Santa Eucaristía (figura 3).

En estas ceremonias tendrá predominio todo aquello que signifique la demostración del poder real; en ellas se dibuja una monarquía ideal protegida por Dios en el ejercicio de su poder máximo y absoluto, concebido para garantizar la felicidad de todos y el fortalecimiento del Estado. Así, serán conmemoradas las más notables efemérides de su reinado: nacimientos, compromisos de boda, matrimonios, exequias reales, victorias en batallas, y otros acontecimientos de su vida y la de toda su familia. De todo el universo de fiestas y ceremonias realizadas para la exaltación de la monarquía, los fallecimientos de personajes reales daban lugar a la organización de solemnes exequias reales. Estas ceremonias se realizaban en todas las cabezas de provincia, ciudades y villas del reino, además participaban las diferentes «religiones» u ordenes religiosas y en muchos casos se hicieron demostraciones de pesar en varias iglesias de la misma ciudad, además de la solemnidad en la iglesia principal e instituciones públicas como la Inquisición y la Universidad. En este contexto existía no solo obligatoriedad sino competencia entre las ciudades indianas más importantes para realizar las exequias. Las principales fueron las de los reyes, caracterizadas por los magnos protocolos instituidos desde la época medieval, que marcaban la asistencia de todas las instituciones políticas y eclesiásticas a las solemnidades programadas: reuniones de pésames la víspera y desfiles a la iglesia entre vallas de madera o vallado militar al cruzar la plaza. Los túmulos eran monumentos efímeros que se ubicaban en el crucero del templo mayor y cuya altura llegaba al domo de la iglesia, incluían estatuas simbolizando las virtudes y dones del difunto y símbolos de la muerte en el cenotafio. Para las estatuas se utilizaban

personajes de los temas mitológicos o de la historia sagrada. Los poetas y dignatarios escribían tarjetas conmemorativas en diversos idiomas, en prosa o verso que se colocaban alrededor del túmulo en las columnas y cortinas. El adorno del monumento tenía tal cantidad de luces que en una de las relaciones se indica «parecía un girón del firmamento en que brillaban tantas estrellas en cera blanca»<sup>2</sup> y en otro: «se contaron hasta cinco mil ochocientos cincuenta luces».<sup>3</sup>

El rey Felipe V, como primer monarca borbónico, mantuvo un especial interés por destacar la supremacía de su linaje. En el cuadro número 1 de la relación de exequias reales realizadas en Lima durante el siglo XVIII, se observa cómo este siglo está copado de personajes relacionados con el primer rey Borbón. La importancia que se les atribuía queda demostrada en la cédula real del rey Felipe V que anuncia las exequias de su suegro Francisco Farnese, duque de Parma: «He resuelto, que en lutos, exequias, honras, y demás actos, se proceda conforme y arreglado a lo que se ejecutó en la muerte de los Serenísimos Delfines, mi Padre y mi hermano, sin que falte cosa alguna».<sup>4</sup> Este ejemplo del rey Felipe V fue también modelo para su hijo Fernando VI, cuando realiza reales exequias en Lima en 1756 por la muerte de la señora Mariana Josepha de Austria reina viuda de Portugal, a su vez madre de María Bárbara de Braganza, su esposa. El grabado del túmulo de esta reina no se ha encontrado, pero la relación estuvo a cargo de fray Alejo de Alvites, de la orden de San Francisco, en la época del virrey Conde de Superunda.

Las formalidades de las exequias reales tenían como hecho culminante la publicación de un libro con la relación, denominada en esa época: «parentación real». Esta publicación recogía todos los diferentes aspectos de los preparativos y ceremonias realizadas. Asimismo se incluían todos los diferentes poemas que clérigos y poetas mostraban en forma de tarjetas escritas para la ocasión y que eran expuestas en muros y columnas; además se presentaba un grabado del túmulo<sup>5</sup> que daba fe de la descripción del mismo. En Madrid con todas las relaciones e informes manuscritos de las reales exequias realizadas en todas las ciudades de América, se formaba una biblioteca de exposición en una sala del palacio real cuya lectura estaba a disposición de la nobleza.<sup>6</sup> Todas las ceremonias festivas, si bien algunas dolientes como las exequias, hacían de Lima una ciudad que proporcionaba trabajo periódicamente a artistas locales, pues era con la intervención de los arquitectos, ensambladores, escultores, cereros y plateros,

2. JOSEPH DE BUENDÍA, *Parentación real al ... Señor Don Carlos II*, Lima, 1701.

3. JUAN RICO, *Reales Exequias, ... de Don Carlos III...*, Lima, 1789.

4. PEDRO PERALTA BARNUEVO, *Fúnebre Pompa ... señor Francisco Farnese*, Lima, 1728, p. 28.

5. RICARDO ESTABRIDIS CÁRDENAS, «Los grabados de los túmulos efímeros en Lima colonial», en *Letras*, 95, 96, pp. 33-66, Lima, 1998.

6. AGI, Indiferente 1608.

que la ciudad no perdía ocasión para demostrar su adhesión a la corona con despliegue de gastos, para el contento de los comerciantes y gremios de artesanos. En los almacenes de telas se acababan las de color del luto: negro y violado oscuro, pues los pedidos eran numerosos. El luto era parte importante de la manifestación doliente que presentaban todos los estratos de la sociedad incluyendo los militares. Era muy significativa también la oportunidad que tenían los literatos, poetas, abogados y religiosos, todos ellos eruditos y muchos de ellos grandes oradores, de expresar y dar a conocer sus obras, especialmente en una época donde los medios de comunicación eran restringidos difíciles y costosos. Estas obras llegarían no solo a los ojos del virrey y la ciudad de Lima, sino, y más importante a la representación de la corona en Madrid, considerándoseles un mérito para la obtención de puestos públicos como en la universidad, a las cátedras correspondientes y a las canonjías de la iglesia catedral. En un día de exequias reales, Lima aparecía ante los ojos del pueblo, como un día «de fiesta». La plaza mayor tenía capacidad para 6 u 8 mil personas y en el centro de ella los diferentes batallones del ejército formaban un vallado militar en forma de «cuadrilongo» que iba de la puerta de palacio y dando vueltas llegaba a la Catedral. «Una formación tan hermosa y extendida, hecha por una tropa tan lucida y variada de colores, en una plaza de la hermosura de la de esta ciudad...».<sup>7</sup> Y todo ello acompañado por el estruendo de cañones, salvas de artillería y el doblar de las campanas. A los ojos de la Iglesia y de la Corona, las exequias reales eran ceremoniales que honraban una «muerte privilegiada». En el caso de los eclesiásticos, estos hacían liturgias especiales, misas de réquiem, rogativas, oraciones fúnebres y vísperas, todo para el descanso del alma del difunto. En el caso de la corona, todas estas exequias reales, junto con la parafernalia que las comprendía, incluyendo los lutos por seis meses, eran la manifestación visual del poder del rey, que confería al pueblo un sentimiento de vasallaje.

Cuadro Nº 1. Exequias reales en Lima

Siglo XVIII		
Luís I (1708-1724)	22 ago. 1725 <sup>8</sup>	Hijo de Felipe V <sup>9</sup>
Felipe V (1683-1746)	12 ago 1747	Duque de Anjou <sup>10</sup> Nieto de Luís XIV
Fernando VI (1713-1759)	29 jul. 1760	Hijo de Felipe V <sup>11</sup>
Carlos III (1716 -1788)	21 ago. 1789	Hijo de Felipe V

7. JOSEPH ANTONIO BORDA, *Relación... Reyna Madre Doña Isabel Farnesio*, Lima 1767, p. 54.

8. Las fechas corresponden al día central de las exequias en Lima.

9. Grabado del túmulo está perdido.

10. Grabado del túmulo, encontrado por la autora (estaba perdido).

11. Grabado en la biblioteca del IRA.

Siglo XIX		
Carlos IV (1748 -1818)	1819	Junto a María Luisa. de Borbón y María Isabel de Braganza
Fernando VII (1784-1833)	---	sin ceremonia de exequias Perú republicano

Cuadro Nº 2. Exequias de reinas y otros miembros de la realeza. Lima siglo XVIII

Gran Delfín Luís de Francia	1712	padre de Felipe V <sup>12</sup>
Reina María Luisa de Saboya	1715	Casado con Felipe V <sup>13</sup>
Delfín Luís de Francia	1718	hermano Felipe V <sup>14</sup>
Francisco Farnesio, Duque de Parma	8.may.1728	suegro Felipe V <sup>15</sup>
Joao V rey de Portugal	1752	Suegro Fernando VI <sup>16</sup>
Mariana de Austria vda. de Portugal	1756	Suegra de Fernando VI <sup>17</sup>
Reina Bárbara de Braganza	1759	Casado con Fernando VI <sup>18</sup>
Reina María Amalia de Sajonia	27.jun.1761	Casado con Carlos III <sup>19</sup>
Reina Isabel de Farnesio	10. jul. 1768	Casado con Felipe V <sup>20</sup>

12. No se encontró la parentación, ni el túmulo.

13. Ídem.

14. Ídem.

15. ESTABRIDIS, «Los grabados de túmulos», *op. cit.*, El grabado en la lámina 6.

16. Íbidem, relación impresa, AGI, Lima, 418.

17. Íbidem, el grabado del túmulo está perdido.

18. Íbidem, parentación con grabado del túmulo en la Biblioteca de la Recoleta, Arequipa, Perú.

19. Íbidem, el túmulo en la lámina 11.

20. No se encontró el túmulo.

## LAS PARENTACIONES REALES. LO SACRO Y LO PROFANO

Característica principal de los acontecimientos públicos o fiestas, durante el virreinato, fueron las celebraciones en las que normalmente se unían lo sacro con lo profano. Durante el barroco se acentuó lo sagrado para darle a la Corona la bendición de Dios. Todas las ceremonias y liturgias de las exequias reales eran presentadas al monarca sucesor bajo la forma de un libro llamado *Parentación Real* con grabados del túmulo y muchas veces la imagen del rey fallecido. Estos libros contienen descripciones de todos los actos realizados por la ciudad de Lima bajo las órdenes del virrey; además de copias de las oraciones fúnebres pronunciadas en su honor. Son un material bibliográfico de primer orden pues contienen, entre otros, el protocolo de la ceremonia del pésame que incluye el listado completo de todas las instituciones públicas y eclesiásticas existentes en la ciudad de Lima. Los ministros y todos los funcionarios asistentes son nominados de forma individual con todos sus títulos, cargos y oficios; las designaciones de los regimientos y sus capitanes; de la misma manera de las órdenes religiosas y del cabildo eclesiástico de la Catedral. En la carátula de estos libros o relaciones de exequias, se hacía mención, además del autor de la relación y de cada uno de los sermones: del virrey gobernante con todos sus títulos, lo que era un mérito a los ojos del rey, ya que dicha relación era testimonio impreso de que el virrey había cumplido las disposiciones dadas por la corona. A simple lectura, todas estas relaciones pueden parecer similares, pues mantienen una estructura análoga, pero un estudio más cuidadoso revela las evidentes diferencias que se presentan de acuerdo a las cualidades y a la formación del personaje encargado de su redacción. En primer lugar, los religiosos de la Compañía de Jesús, autores de las *parentaciones* de la reina María Amalia de Sajonia, de Fernando VI y de Luís I, que fueron el P. Victoriano Cuenca, el P. Juan Antonio Rivera y el R. P. Tomás de Torrejón, catedrático que fue de Filosofía y Teología en el colegio máximo de San Pablo en Lima. Otros autores fueron de San Agustín, del Oratorio de San Felipe Neri y del Convento de San Francisco. La participación de los abogados eruditos de su época, como don Pedro de Peralta versado en astronomía, genealogía y matemáticas encargado de la relación del Duque de Parma; don Miguel Sainz de Valdiviezo Torrejón, un abogado de la Audiencia, catedrático de Código de la Universidad de San Marcos es el de la *parentación* del rey Felipe V. Un caso especial es la relación de las exequias de la reina Isabel de Farnesio, madre del rey Carlos III y viuda de Felipe V: el redactor fue un militar, coronel del ejército y matemático, quien le da a su escrito especial énfasis a los asuntos militares. Esta relación contiene la mejor descripción del acomodo de los cañones y artillería en la explanada de Acho; del pésame del desfile fúnebre, que discurría al interior de la valla

militar; los diferentes uniformes tanto de los bombarderos y de los regimientos y, como elemento culminante, la nominación de sus capitanes. Asimismo, resulta interesante la presentación de los regimientos de naturales, entre todos los presentados: «dos (batallones) de Indios Fusileros, uniforme blanco y amarillo, sus capitanes D. Ventura Temoche, D. Gregorio Malagon. Una de Mulatos granaderos, uniforme blanco y negro. Una de negros Granaderos, uniforme blanco y encarnado».<sup>21</sup> Para este desfile y vallado y militar se contaron 715 oficiales y 1014 soldados de regimientos y batallones.

Para las reales solemnes exequias de la reina doña Isabel de Farnesio, el virrey don Manuel de Amat y Junient ordena una «Relación exacta e individual [...] con la formación de la tropa [...] y escribió un metro de ella», este documento se supone inédito, encontrado en el archivo de Indias. La carátula se presenta en la lámina IV, en la parte superior un grabado de un friso de angelitos sosteniendo coronas funerarias y flores rodean una corona (figura 4). Otro grabado al fin de esta relación con dos leones, aves sobre ellos y flores. Es interesante notar que este poema en 17 páginas con presentaciones en dos columnas, no indica su autor. En la bibliografía se indica como «anónimo», sin embargo, queda la duda de que sea el propio virrey Amat quien lo redactó. El poema se inicia así:

#### ROMANCE

Pongase en silencio el Orbe,  
 Porque hacerle ver espero,  
 En Reales, Fúnebres Pompas,  
 Loa mas claros lucimientos.  
 Las Exequias cantaré  
 De una Reyna que muriendo,  
 Paso a obtener la Corona,  
 Que le dio el Merecimiento.  
 De aquella Inclita Señora,  
 De aquella ISABEL FARNESIO  
 Cuya calidad le dio  
 En las almas todo Imperio.

A continuación de la carátula, primero se presenta al difunto en una oración fúnebre donde se resaltan sus virtudes, su vida, sus relaciones familiares, victorias militares y en el caso de las reinas sus cualidades, además comparaciones con personajes bíblicos o héroes mitológicos o de la literatura griega o romana, que mantenían los mismos sentimientos de pesar por la muerte de un ser

21. JOSEPH ANTONIO BORDA, *ibídem*, p. 45.

querido. En el caso del marques de Superunda se recalca que es el constructor de la iglesia Catedral. Varias relaciones consideran como *adendum* oraciones fúnebres que se realizaron en exequias particulares en otras iglesias. Luego se inicia la relación de las exequias propiamente dicha, con la llegada oficial por cédula real de la noticia del fallecimiento dirigida primero al virrey; igualmente recibían reales cédulas: los presidentes y oidores de audiencias, los cabildos de ciudades, el arzobispo de la ciudad de Lima, el provincial del Convento de Santo Domingo, probablemente por ser la decana entre todas. A los oficiales de la Real Hacienda. Además de otras cédulas para ser trasferidas a distintas ciudades del virreinato. Se debe recalcar que la noticia debía de ser oficial, es decir, por real cédula firmada por el sucesor. En el caso del rey Luís I,<sup>22</sup> fue su padre el rey Felipe V, quien reasumió nuevamente el trono español ante la prematura muerte de su heredero. La relación esperada menciona que la noticia llegó a través de un viajero el 25 de marzo; Lima aún tenía muy presente las grandes fiestas realizadas 3 meses atrás por la jura del mismo rey Luís, así el virrey la ignoró; la segunda vez la noticia fue a través de viajeros por Buenos Aires y Chile, sin embargo, el virrey solo tomó acción cuando el 8 de junio el corregidor de Chancay recibió de un gentilhombre los «cajones de aviso», ese mismo día, el dignatario reunió a los señores del real acuerdo (sic) y demás tribunales para la apertura de los pliegos con las ordenes del rey. El virrey establecía las disposiciones generales: la primera de todas era la publicación de un bando, tanto en la ciudad como en extramuros, donde se diese la noticia y otras órdenes. Se determinaba la Sala del Acuerdo de palacio para la función del pésame, utilizada con excepción de las exequias de Felipe V, pues la ciudad de Lima se encontraba totalmente destruida por el terremoto del año anterior y se tuvo que adecuar a este efecto una gran sala de palacio donde se acomodó también el túmulo, que no por eso dejó de ser majestuoso. Proseguían las acciones inaugurales, como las que se explican en la relación de exequias de la reina María Amalia de Sajonia:

Mandó que se hiciesse señal en la Iglesia Catedral, con el clamor de los cien golpes pausados de su campana mayor; demostración que solo se executa en las Exequias de personas reales. Que a esta se siguiesen las demás Iglesias. Que se publicasse Bando, para que todos por el término de seis meses vistiesen luto, en demostración de su común sentimiento, arreglándose a la moderación de la Pragmática. Que se cerrasen por espacio de ocho días los Tribunales, y que no corriesen en ellos los despachos; para que libres los ánimos de otro qualquier empleo, solamente se ocupasen de sentir...<sup>23</sup>

22. THOMAS DE TORREJÓN, *Parentación real... del... señor Don Luis I...*, Lima, 1725, p. 22.

23. VICTORIANO CUENCA, *Parentación de la... Doña María Amalia de Sajonia*, Lima, 1761.

Para tener una idea aproximada del tiempo que tomaban las noticias en llegar, en las exequias de Isabel de Farnesio, quien falleció en Aranjuez el 11 de julio de 1766, la real cédula llegó a Lima el 12 de marzo de 1767; el virrey recibió el pésame de los tribunales, cuerpos y nobleza de esta ciudad el 21 de marzo; se señaló el 10 y 11 de julio como fecha de las vísperas y honras de las exequias.

El símbolo distintivo de las exequias era la representación del catafalco del rey, dentro de una construcción efímera colosal o túmulo, que solía situarse dentro de la iglesia principal ocupando todo el espacio debajo del domo entre los arcos torales. En lo concerniente a este túmulo el virrey decidía la arquitectura, así: «juntaronse los dibujos, en que se esmeró con emulación la idea de varios artífices; y fue preferido en su elección, confirmada del Real Acuerdo, el que expuso el maestro Diego Reynalte, muy perito Arquitecto».<sup>24</sup> En una especie de concurso, se designaba al que se encargaría del diseño y de la construcción del túmulo, así como al grabador del mismo, para su aprobación y publicación. En estos momentos, de común acuerdo con ellos, el virrey decidía la fecha de las exequias, calculando el tiempo que demoraría la construcción hasta su presentación, generalmente alrededor de cuatro meses. El túmulo se construía sobre tramoyas de madera, forrados con maderita, cartón y lienzo. Se decoraba con barandales, cornucopias, esculturas recostadas en cada columna, a veces lámparas arañas de muchas luces, tarjas en lienzos de complicada iconografía, con mensajes simbólicos, con su respectivo autor y la variedad de poemas presentados era muy diversa: títulos y motes, romances, coplas, quintillas, décimas y sonetos, etcétera, en varios idiomas, en latín y en el Cuzco en quechua. En las esquinas del túmulo, en los dos cuerpos, se colocaban pirámides de luces con hachones, igualmente colocados en las barandas, y cúspide; delante del altar en unos escalones o una alfombra, según el diseño, se ubicaban candelabros o blandones con hachones de luz.

El libro de las exequias del rey Fernando VI fue escrito por el padre Juan Antonio Ribera, de la compañía de Jesús, el arquitecto fue Bexarano y el grabador del túmulo «Camacho» que está firmado,<sup>25</sup> tal cual se presenta en la lámina 5 (figura 5). El túmulo presenta tres cuerpos con las columnas del segundo en forma un tanto caprichosa, mientras en la base o primer cuerpo impera el orden dórico, dentro del cual estaban los símbolos de la monarquía. Destaca en este monumento una mesa o altar delantero con un gran crucifijo de oro, que servía para la misa de réquiem y: «A la custodia de estas, se mantuvieron en pie, todo el tiempo de los Sagrados Oficios, la Víspera y día de las Exequias cuatro

24. THOMAS DE TORREJÓN, *ibidem*, Lima, 1725, p. 31.

25. Citado por Estadibris refiriéndose a Harth-Terré y Toribio Medina.

reyes de armas, vestidos de gramallas de tafetán doble negro, con los Escudos del Reino gravados al pecho y a la espalda». <sup>26</sup> Al pie del zócalo delante del altar se colocó el epitafio, que como norma se ponía en el lugar más visible para llamar la atención. En él se colocaban lo que se dice sus «generales de ley» con sus títulos, honores y genealogía. Tanto delante del túmulo como en las barandas, se colocaban balaustres que terminaban en candeleros de plata. Adornaban los espacios entre las ocho columnas de esta fábrica, treinta y dos lámparas de plata con doce luces cada una. La cúspide terminaba en dos mundos sobre el que descansaba una corona, tan hermosa que decía: «no cabe espejo mas luminoso de la grandeza de un monarca». La relación da mucha importancia a la cantidad de cera para las luces y a la plata de los candeleros y lámparas, además de las obras de orfebrería. El número de cinco mil doscientas noventa y dos velas se incrementaba con: «las que se distribuyeron, según costumbre a las Parroquias, Comunidades y Gremios que asisten a los Responsos». <sup>27</sup> Las ceremonias eran las honras de una Lima agradecida, pues la Catedral y la ciudad se encontraban reconstruidas después de 13 años del terremoto de 1746; justo al año siguiente juró rey Fernando VI. La solemnidad de las exequias comprendía el día de la víspera y el día de honras. El primero de ellos se iniciaba a las doce con el doblar de las campanas y con los fuegos de la artillería, lo que duraba hasta el final del día siguiente, terminando en un marcial estrépito. Mientras tanto preparada ya la: «Sala del Dosel, con el aparato concerniente a esta lúgubre y augusta ceremonia. Los negros tapices y la imagen del difunto monarca...». <sup>28</sup> A las diez de la mañana se daba comienzo a la ceremonia del pésame, presidida por el virrey, ya que este representaba al pariente mas cercano del rey, realmente era su *alter ego*. El protocolo se desarrollaba en el siguiente orden:

- Real Audiencia con sus ministros.
- Tribunal mayor de cuentas con los ministros de la Real hacienda.
- Tribunal de la Santa Cruzada con su delegado apostólico.
- Cabildo eclesiástico con sus ministros, capellanes de coro, prebendados, racioneros, canónigos y dignidades.
- Cabildo secular de la ciudad, alcaldes y regidores, incluyendo el alférez real.
- Real Universidad de San Marcos y su rector.
- Colegios mayores: San Felipe, San Martín y Santo Toribio cada uno con su rector.

26. JUAN ANTONIO RIBERA, *Pompa funeral en las exequias de Don Fernando VI*, 1760, Lima, p. 113.

27. *Ibidem*, p. 127.

28. *Ibidem*, p. 78.

- Tribunal del consulado
- Milicia, nobleza y prelados regulares
- Tribunal de la Inquisición, ministros y familiares, calificadores y consultores.<sup>29</sup>

Todas las instituciones presentaban a sus oradores y cada miembro de su séquito daba palabras de consuelo y dolor al virrey. Terminada esta sección de la relación se citan todos los poemas, motes y tarjas, que se colocaban en las paredes y en las columnas. Una tarja muy interesante fue hallada en la *parentación* de Fernando VI que se presenta por primera vez, es en forma de clarín o trompeta con el poema en octavas dentro (figura 6).

El día de honras se iniciaba temprano en la mañana con las liturgias de las distintas parroquias y religiones que se distribuían en las capillas laterales de la catedral, donde se daban los oficios de difuntos, misa y responso. Estaba fijado que cada uno podía llevar un máximo de 40 sacerdotes.<sup>30</sup> En la tarde se formaba la valla militar con el desfile de los regimientos que cruzaba la Plaza Mayor del palacio a la Catedral. Los estandartes arrollados y las armas a la funerala. La procesión que parecía más un desfile la iniciaban los cuatro reyes de armas.

Vestidos van con sus Cotas,  
y en tafetán doble negro  
traen los Escudos bordados  
de León y Castilla, Regios.

Siendo el luto la mejor  
Divisa de su Comercio.  
Con las coronas cubiertas  
de la Beca á el un extremo,  
Mangas de negra Bayeta,  
y Bonetes de lo mesmo:  
dando rason en su luto  
de la madre, que perdieron.<sup>31</sup>

La comitiva del virrey, acompañada de su familia y las instituciones con todo su personal, ya mencionado, se reunían en palacio. Desde allí en orden protocolario desfilaban entre la valla para dirigirse a la catedral. La finalidad de la valla, que en épocas anteriores fue de madera, era esconder este desfile

29. Se toma como ejemplo la *parentación* del rey Fernando VI de Juan Antonio Ribera, p. 137.

30. THOMAS DE TORREJÓN, *Parentación de Luis I*, p. 70v.

31. ANÓNIMO, *Relación... Reyna Madre Doña Isabel Farnesio*, p. 6v.

a los ojos del pueblo y evitar que se convirtiera en fiesta o exhibición de los personajes públicos. El centro de la liturgia en la iglesia mayor era el túmulo con sus cuatro frentes, notándose que el grabado presenta uno solo de sus lados. Durante la ceremonia era costumbre que cuatro eclesiásticos recibieran al virrey en la puerta del perdón de la Catedral, quien era conducido al lugar donde ocupaba una silla de terciopelo violado y sitial de lo mismo; se distribuían los asientos para todo el séquito alrededor del túmulo. El gentío ocupaba todas las áreas libres, ansiosa de ver el espectáculo. El arzobispo de la ciudad de Lima celebraba una misa de réquiem donde se pronunciaban los panegíricos luctuosos, en cada esquina del túmulo. La ceremonia seguía con: «Sentado en el congreso, dio la mejor Música de esta ciudad principio al Sagrado Oficio de los Difuntos, oyéndose una alternativa de consonantes Choros... Cantó la última oración en Laudes el Ilustrísimo Señor Arzobispo... y luego en la más alta voz, al golpe de todos los instrumentos entonó el *Requiescat in pace*».<sup>32</sup> Este último canto era recibido con gran emoción por todo el pueblo asistente que se encontraba de pie en las naves laterales de la catedral. Cerrada la pompa fúnebre de las reales exequias el virrey volvía con el mismo acompañamiento en un desfile nuevamente de regreso a palacio. Al entrar: «se hizo la séptima y última salva de fusilería de la Guardia, a cuyos ecos retornó con los veintinueve tiros acostumbrados del Tajamar, y a esta la del Callao». Entraba su excelencia nuevamente a la sala del Dosel y la comitiva, distribuida en dos alas, daba las gracias y felicitaba al virrey por su lealtad al soberano difunto. Cuando se daban las campanas del Ave María se despedían los asistentes.

## EL TÚMULO DEL REY FELIPE V

Para este caso, cuyo grabado del túmulo hasta el momento se encontraba inédito, con gran suerte luego de una búsqueda en archivos, se ubicó en la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica (figura 7). En la parte baja del grabado se tiene el nombre del arquitecto: «F. Ant<sup>o</sup> Cant<sup>o</sup> O.B.M. de Mercede delineo» probablemente es el fraile mercedario Antonio de Contreras. El historiador R. Estabridis lo encontrará ya como único grabador en 1756 del túmulo de doña Mariana Josefa de Austria, reina viuda de Portugal. En la parte inferior izquierda esta la del delineador: «Ioanes Iosephus é Espinoza me Sculpae» o sea Juan José de Espinoza. El mismo grabador de los túmulos de Luís I y del Duque de Parma 20 años antes.<sup>33</sup> Según Estabridis el grabado del túmulo de Luis I, lo

32. *Ibidem*, p. 168.

33. *Ibidem*, p. 50.

realizó en lámina de cobre y aún no ha sido localizado. Analizando las firmas se observa que el delineador era asistente del grabador.

Volviendo al túmulo de Felipe V, en el primer cuerpo al centro del camarín formado por columnas corintias y arcos torales, ostenta el catafalco cubierto de terciopelo negro y sobre él dos almohadones del mismo color con borlas de oro y sobre ellos las insignias de su real majestad: el cetro y el estoque cruzados dentro de la corona.<sup>34</sup> Este trabajo de orfebres peruanos se considera excepcional. En sus tres cuerpos, se enseñan los escudos con las armas de Castilla y el de la ciudad de Lima, con bordaduras de oro y guarnecidas de piedras de distintos colores. Dos reyes de armas con los escudos de Castilla y León y en el centro de los arcos torales, dos estatuas de las virtudes de la fortaleza y la justicia. En el segundo cuerpo, bajo del escudo de Lima, aparece la imagen de la muerte: una calavera con dos tibias en aspa, el mismo dibujo se ve sobre lienzos amarrados al primer fuste de las columnas corintias. Todo este monumento está rodeado de hachones en los barandales y finalmente para aumentar la iluminación se presentaban en las esquinas del primer y segundo cuerpo pirámides de luces sobre altos pedestales con multitud de velas encendidas. El *leitmotiv* del monumento es la flor de lis, insignia de Francia, patria de este rey Borbón; el diseño de esta flor se repite en las columnas, en todos los módulos arquitectónicos y en la cúspide.

## EXEQUIAS REALES PARTICULARES

Según se reconoce en las *parentaciones*, era «costumbre inmemorial» que adicional de las exequias que se hacían en la iglesia catedral o matriz de Lima, todos los tribunales y cuerpos religiosos de la ciudad manifestaran también su dolor por el Rey difunto en los oficios fúnebres que se ofrecían en sufragio de su alma. El P. Juan Rico, autor de la relación de exequias de Carlos III, señala que en estas «exequias particulares», dichas instituciones: «se disputaban de tal modo en magnificencia, que si sobre tales muestras de fidelidad no ha excedido Lima a todas las otras ciudades de los dominios de la Corona, desde luego ninguna otra la habrá excedido».

En las exequias particulares del rey Carlos III se presentaron:<sup>35</sup>

- 26-27 de agosto: Tribunal de la Santa Inquisición.
- 29 de agosto: Tribunal de la Minería.

34. MIGUEL SAINZ DE VALDIVIESO TORREJÓN, *Parentación real... Don Felipe V*, Lima, 1748.

35. *Ibíd.*, pp. 147-161.

- 2 de septiembre: Los Padres de San Francisco.
- 14 de septiembre: Oratorio de San Felipe Neri, congregación del P. Juan Rico, autor de la relación.
- 15 de septiembre: Universidad de San Marcos.
- 18 de septiembre: Los Padres Agonizantes.
- 22 de septiembre: Los Padres de Santo Domingo.
- 26 de septiembre: Los Padres de San Francisco de Paula.
- 28 de septiembre: Los Padres de San Agustín.
- 30 de septiembre: Los Padres de San Juan de Dios.
- 7 de octubre: La Religión de La Merced.
- 8 de octubre: Religión Betlemítica.

Se cerraba así el grato espectáculo de fidelidad, de respeto y de amor, que habían dado en honra y sufragio del difunto Rey todos los tribunales y cuerpos religiosos de la noble Lima.<sup>36</sup>

De las exequias particulares, muchas de ellas presentaban un túmulo en la iglesia de sus honras. Son conocidas para todos los reyes, las liturgias con túmulo del Santo Tribunal de la Fe o Santo Oficio, donde se iniciaba con la presentación de la cruz alta y el estandarte de su orden. Para el rey Carlos III, que es la relación precedente se publican los túmulos, de los que desgraciadamente no se conocen los grabados. Así de la Universidad de San Marcos, que explica los grabados dolientes, entre ellos una diosa Minerva sentada llorando en la rivera del río Rímac. El Tribunal de la Minería mandó erigir un monumento en la iglesia de San Francisco. El Oratorio de San Felipe Neri realizó un túmulo tan elevado como lo permitió su iglesia. Los padres de Santo Domingo en su magnífica iglesia hacen un cenotafio. Los de San Agustín, una alta y bien ordenada pira cubierta de luces. También la religión de San Juan de Dios y finalmente La Merced con un elevado y bien dispuesto mausoleo. Pero, no sólo estas instituciones celebraban sus propias honras por el Rey. En 1701, en las exequias del último de los Austria, el rey Carlos II, los indios naturales del Cercado de Lima, quisieron también: «hacer demostración de su fiel reconocimiento a su Católico Inga Rey y Señor Carlos Segundo, celebrando en la Iglesia de Copacabana... Reales Exequias con túmulo de excepcional estructura, fabricado en proporción de tres cuerpos con crecido número de luces y doce estatuas vivas de los principales Reynos de España...».<sup>37</sup>

---

36. *Ibíd.*, p. 162.

37. JOSEPH DE BUENDÍA, *op. cit.*, Lima, 1701.

Finalmente debemos destacar el aspecto económico, la forma como se cumplían las reales ordenes que mandaban «ser moderados en los gastos». Sin duda esta recomendación se refería principalmente a la construcción del túmulo. Rafael Ramos (1990) refiriéndose a las exequias del rey Carlos III, menciona que para el túmulo se utilizaron partes de un monumento pascual que se empleaba para trasladar el Corpus Christi en la celebración de semana santa en Lima; el encargado de montar las distintas piezas fue el ensamblador Ontañón según una carta del virrey al Consejo de Indias. La autora de este artículo ha comparado el túmulo del rey Fernando VI realizado en 1760, con el túmulo de la reina María Amalia de Sajonia en 1761; basta una mirada para darse cuenta de la semejanza de la construcción, el altar delantero en la misma forma con el crucifijo, las columnas del segundo cuerpo ya mencionados en forma caprichosa, las pirámides de luces se diferencian solo en el basamento y la cúspide es la misma: dos mundos que soportan una corona, la diferencia la dan los estandartes que los rodean en el caso de María Amalia de Sajonia.

## EL CASO DE LA CIUDAD DEL CUZCO

Con la fundación de Lima, la capital del Virreinato del Perú, por don Francisco Pizarro en 1535, la ciudad del Cuzco, capital del gran imperio del Tahuantinsuyo, quedó supeditada a ella, ciudad sin Audiencia, esta vendría a crearse solo a finales del siglo XVIII. Sin embargo, la ventaja de estar en el camino a la ciudad de Potosí, ciudad de la minería de la plata, permitió la formación de un comercio tanto de productos naturales como fabricados; textiles de los obrajes, cuadros de –para esa época famosa– escuela de pintura, azúcar de los ingenios, y productos como el ají, la coca y el maíz entre otros, que requirieron de un pujante comercio de mulas para su transporte. La ciudad se mantenía con el esplendor de su pasado incaico. Para demostrar su fidelidad a la Corona de España como ciudad principal que era, las ceremonias con relación al rey eran famosas por su ostentación. Las exequias del emperador Carlos V y la gran Jura de Felipe II, en el siglo XVI, fueron notables y quedaron en la memoria de todos.

La primera real exequia de la época borbónica fue la del rey Luís I, con noticia solamente 46 días después de proclamada una gran jura que se realizó con muchos días de fiestas, teatros, toros y luminarias. Sus exequias, que siguieron, fueron con seis meses de luto y un gran túmulo en la Catedral, misas y dobles de campana, pero no igualaron en majestad a las exequias de Carlos II, un rey que figuraba en los cuadros de la escuela cuzqueña, con modelos traídos por el mecenas cuzqueño el obispo Manuel de Mollinedo y Angulo. Para el segundo período de Felipe V no hubo necesidad de efectuar una nueva Jura. A su

muerte inmediatamente de recibida la noticia el cabildo programó el calendario de las ceremonias, pues a la muerte del rey seguía la jura del nuevo monarca, fiesta grande en todas las ciudades en Indias. Cuzco no presentaba obstáculos para la ceremonia, pues tenía sus instituciones e iglesias preparadas, ya había pasado la peste y la hambruna que siguió y la afectó a inicios de siglo XVIII. Al conocerse el programa de ceremonias del Cuzco en Lima, el cabildo no podía permitir que la jura de un rey no se hiciera primero en la capital, así que mandó un chasqui o mensajero especial a ordenar un aplazamiento de la ceremonia de exequias de Felipe V, dando como resultado que la jura del rey Fernando VI se celebrara coincidentemente en ambas ciudades el 23 de septiembre de 1747 fecha de natalicio del monarca.

Haciendo un breve paréntesis, resulta interesante mencionar que en el Cuzco, se hacían tarjetas en idioma nativo, en este caso en lengua quechua, donde se mezclan loores o suspiros por la muerte de la reina María Amalia de Sajonia. Sin duda es de Juan de Espinoza Medrano, notable escritor y orador en quechua de la época, incluyendo obras de teatro.

Yacuiquita achcata cconqui ñinquitac  
 Amalia Ccoyanchicmi huañuncurccan  
 Chayhuan puticuspa huntachinaipacc  
 Sonco tocuita.

La traducción es: «Caudales de agua derramada / por la muerte de nuestra reina Amalia / pero siempre vivirás / nos reuniremos con el corazón».

A inicios del siglo XIX, la ciudad del Cuzco presentaba un evidente decaimiento de la ciudad debido a la suspensión de las vías de comercio con Potosí, que pasó a formar parte del Virreinato del Río la Plata y de los estragos que causó no solo la rebelión de José Gabriel Condorcanqui, conocido como Tupac Amaru II sino las sanciones que sufrieron los naturales. En vista de los problemas económicos del cabildo de la ciudad y como el mismo señala expresada con la mente del rey concerniente al ahorro y economía se decidió tener presente los materiales utilizados para el túmulo del rey Carlos III. Así se juntaron las exequias que ocurren el mismo año, del rey Carlos IV que ya había abdicado y de las reinas María Isabel Francisca de Braganza –segunda esposa de Fernando VII– y María Luisa de Borbón– viuda de Carlos IV, y el cabildo pidió al virrey Joaquín de la Pezuela una autorización para erogaciones particulares. El túmulo se erigió en la Catedral a expensas del gran túmulo de Carlos III. Finalmente el rey Fernando VII falleció en 1833, cuando ya no existía el Virreinato del Perú, y este era libre e independiente de España.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MEJÍAS, MARÍA JESÚS, «Muerte regia en cuatro ciudades peruanas del barroco», *Anuario de Estudios Americanos*, t. XLIX, Sevilla, 1992.
- ANÓNIMO, *Relación exacta e individual de las reales y solemnes exequias, y demás demostraciones de sentimiento con la formación de la tropa que de orden del Excmo. Señor Don Manuel Amat y Junient... virrey, gobernador y capitán general de estos reynos y provincias del Perú y Chile, en los días 21 y 28 de marzo, 10 y 11 de julio de 767, se hicieron en su capital Lima, por el alma de la Reyna Madre Doña Isabel de Farnesio*.
- BORDA Y OROSCO, JOSEPH ANTONIO, *Relación de las exequias, que a la memoria de la Reyna Madre, nuestra señora doña Isabel Farnesio, mandó hacer en la ciudad de los Reyes... el Excelentísimo señor don Manuel Amat y Junient ... virrey, gobernador y capital general de estos reinos del Perú*, Lima, 1768.
- BUENDIA, JOSEPH DE, *Parentación real al soberano nombre e inmortal memoria del Católico Rey de las Españas y emperador de las Indias el Serenísimo señor don Carlos II, fúnebre solemnidad y sumptuoso mausoleo que en sus reales exequias en la Iglesia Metropolitana de Lima, consagró a sus piadosos manes, el excelentísimo señor don Melchor Portocarrero Lasso de la Vega, Conde de la Monclova [...] Virrey, Gobernador y Capitán General de estos reynos y provincias del Perú, Tierra Firme y Chile*, Lima, 1701.
- CUENCA, VICTORIANO, *Parentación solemne que al nombre augusto y real memoria de la Catholica Reyna de las Españas y Emperatriz de las Indias, la Serenísima Señora Doña María Amalia de Sajonia, mandó hacer esta Santa Iglesia Catedral de los Reyes, Lima, Corte del Perú, el día 27 de junio de 1761*, Lima, 1761.
- ESQUIVEL Y NAVÍA, DIEGO DE, *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*, 2 t., Fundación N. Wiese, Banco Wiese, Lima 1980.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS, RICARDO, «Los grabados de túmulos efímeros en Lima colonial», *Letras*, UNMSM, 95-96, Lima, 1998.
- FISHMAN, CÉSAR, *Monedas del Perú de 1751 a 1975*, Lima, Talleres de servicios de Artes Gráficas, 1976.
- GONZÁLEZ PUJANA, LAURA (ed.), *El Libro del Cabildo de la ciudad del Cuzco*, Lima, PUCP, 1982.
- MESA, JOSÉ DE Y TERESA GISBERT, *Historia de la pintura cuzqueña*, 2 t., Lima, Fundación Augusto N. Wiese, 1982.
- PERALTA Y BARNUEVO, PEDRO DE, *Fúnebre pompa, demostración doliente, magnificencia triste, que en las altas exequias, y túmulo erigido en la Santa Iglesia Metropolitana de la ciudad de Lima Capital del Perú. Al Serenísimo Señor*

- el Señor Francisco Farnese, Duque de Parma, y de Placencia, mandó hazer el Excmo. Señor Don Joseph de Armendáriz, Marqués de Castelfuerte, Lima, 1728.*
- RAMOS SOSA, RAFAEL, «Los túmulos de Carlos III en Hispanoamérica: México, Lima, Santiago de Chile y Valparaíso», *Cuadernos de Arte Colonial*, 6, Madrid, 1990.
- RIBERA, JUAN ANTONIO, *Pompa funeral en las exequias del Católico Rey de España, y de las Indias Don Fernando VI, Nuestro Señor, que mandó hacer esta Iglesia Metropolitana de Lima, a 29 de julio de 1760. El Excelentísimo Señor D. Joseph Manso de Velasco, Caballero del Orden de Santiago, Conde de Super Unda, Lima, 1760.*
- RICO, JUAN, *Reales Exequias que por el fallecimiento del Señor Don Carlos III, Rey de España y de las Indias, mandó celebrar en la ciudad de Lima, capital del Perú, el Excelentísimo Señor Don Teodoro de Croix, Lima, 1789.*
- RIVA-AGÜERO Y OSMA, JOSÉ DE LA, *La historia en el Perú, Lima, 1910.*
- SAINZ DE VALDIVIESO TORREJÓN, MIGUEL, *Parentación real. Luctuosa pompa. Sump-  
tuoso cenotafio al augusto nombre y real memoria del Serenísimo Señor Don Felipe V, Catholico Rey de las Españas y Emperador de las Indias mandó erigir el Excmo. Señor D. Joseph Manso de Velasco, Lima, 1748.*
- TORREJÓN, TOMÁS DE, *Parentación real, sentimiento público, luctuosa pompa, fú-  
nebre solemnidad en las reales exequias del Serenísimo señor Don Luís I, Católico Rey de las Españas y Emperador de las Indias... erigió don Joseph de Armendáriz, marqués de Castelfuerte... virrey, gobernador y capitán general de estos reynos y provincia del Perú, Tierra Firme, Chile, etc., Lima, 1725.*



Fig. 1. Gobernantes del Perú



Fig. 2. «Peluconas»



Fig. 3. *Defensa de la Fe* con Felipe V

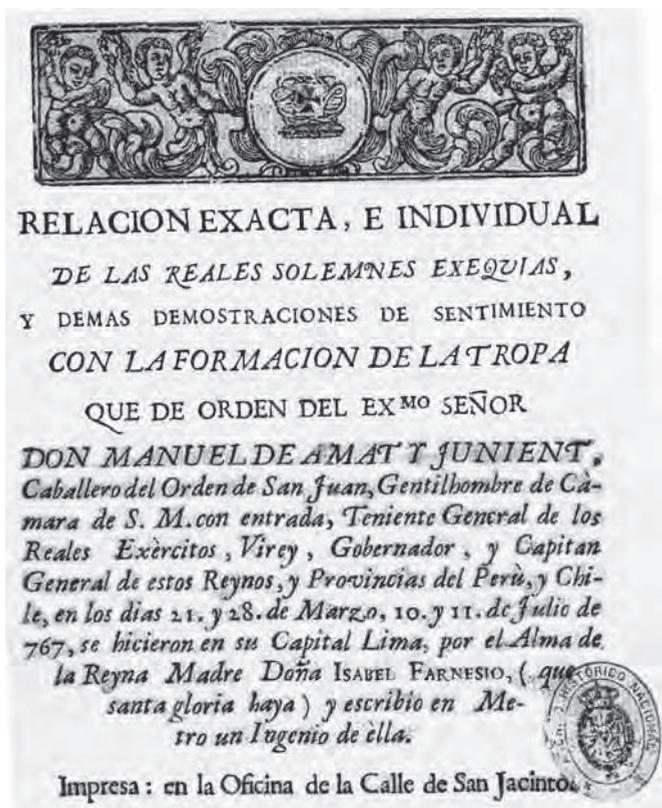


Fig. 4. Carátula, *Relación exacta e individual... con la formación de la tropa... y escribió un metro de ella*

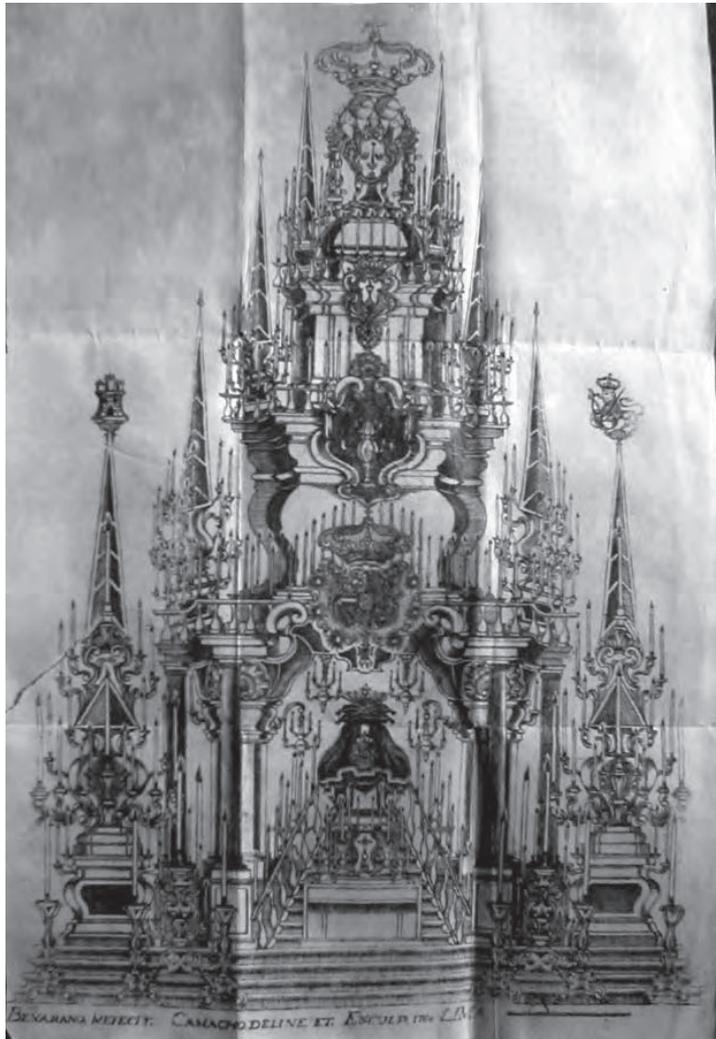


Fig. 5. Tímulo de Fernando VI



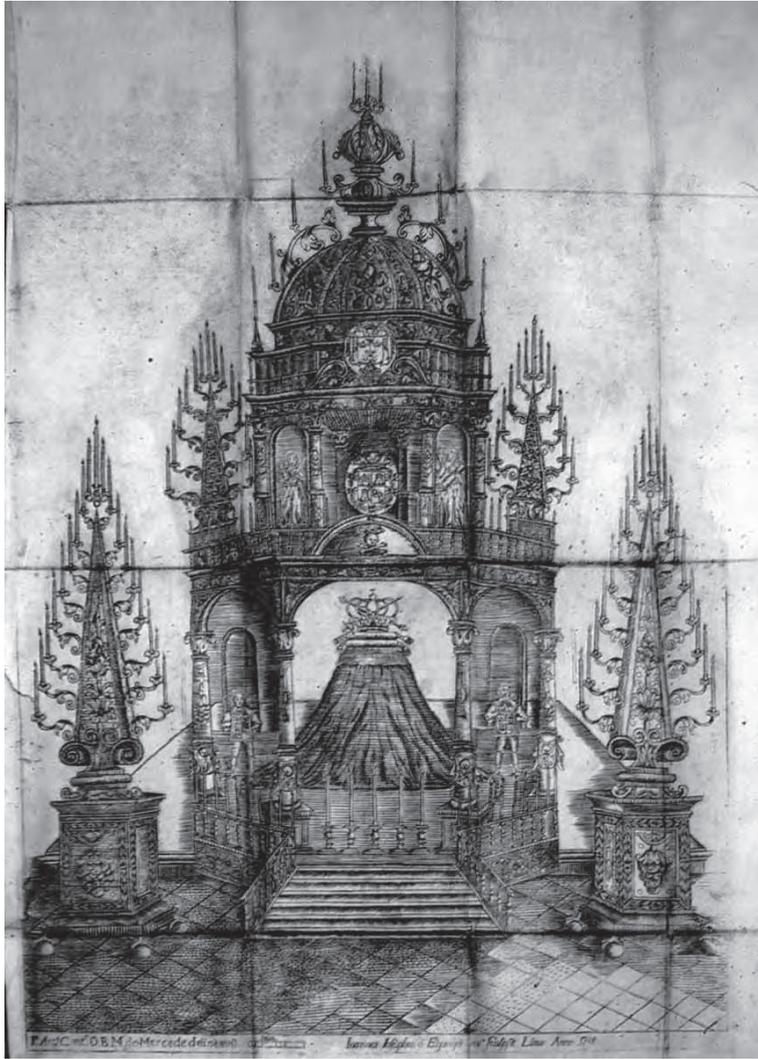


Fig. 7. Túmulo de Felipe V

## LA JURA DE FERNANDO VI: UNA VISIÓN COMPARTIDA

---

José de Jesús Olmedo González  
Universidad de Guadalajara, México  
Instituto Nacional de Antropología e Historia

Al ascender al trono de España y sus dominios, el monarca en turno lo comunicaba mediante real cédula a todos sus súbditos para que lo reconocieran como el nuevo soberano y seguido le rindieran fidelidad y obediencia, acto éste al que se solía llamar «levantar pendones o jura». Posteriormente, se le debía informar con detalle de lo dispuesto y realizado con motivo de su entronización, y es que aunado a la jura, las ciudades festejaban la coronación del nuevo rey tratando de ser, a cual más, la mejor y más lucida. A esos informes se les conoce como autos o relaciones.

Allá por noviembre de 1995 se realizó en Guadalajara (México) el I Encuentro de Historia Colonial bajo el tema *El archivo: instrumento y vida de la investigación histórica*; lo organizaron las universidades de Guadalajara, Autónoma de Zacatecas, Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, el Colegio de Jalisco y el de Michoacán, el Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos de la Embajada de Francia en México, el Archivo Histórico del Municipio de Colima, el Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. En esa ocasión, y con el título «Fuentes y temas para el estudio de la historia regional» di a conocer la existencia de los autos de la jura de Fernando VI en Guadalajara, documento que hoy retomo a la luz de este XIV Congreso Internacional «Europa-América: Paralelismos en la Distancia», junto a otro documento sobre los festejos que para la jura de dicho monarca se hicieron en la ciudad de Palma, Mallorca. Circunscribiré mis comentarios acerca de estos documentos al tiempo que se me ha permitido para la exposición.

Tanto Palma como Guadalajara dieron muestra de su fidelidad para el gobernante en turno y dejaron constancia de ello no sólo en sus actas de cabildo sino, en ocasiones, hasta imprimiéndolo. Tal es el caso de Palma para Luis I, Fernando VI, Carlos III y Carlos IV,<sup>1</sup> mientras que para Guadalajara sólo estoy enterado de la «Descripción de las demostraciones con que se particularizó el comercio de la ciudad de Guadalaxara...», con motivo de la entronización de Fernando VI —citado por Víctor Mínguez— y de la *Oración Fúnebre* de Joseph Mateo de Arteaga por las exequias celebradas en memoria de dicho rey por la Real Audiencia de Guadalajara.<sup>2</sup> Si bien en los archivos de esta última ciudad se encuentran documentos sobre las juras de Felipe IV, Carlos II, Luis I, Fernando VI, Carlos III, Carlos IV y Fernando VII, la que comentamos hoy es la más documentada debido a que las más importantes instituciones implicadas en ella estuvieron a cargo de «hijos de la tierra».

El *Tosco Diseño*, primer documento en el que basa la ponencia y al que llamaré «el mallorquín» meramente para identificación, es obra de don Jaume Fabregues y Baucá, «Dotor en ambos Derechos, Abogado de la Real Sala, y de Presos por Causas de Fé, Consultor, y Secretario del Secreto de la Santa Inquisición, Juez de lo Civil, y Criminal en los Distritos de Ayamans, Lloseta, Castillo de Mos, Bini-ferri, y parte de Biniali, y Juez Consejero del Tribunal de la Casa de la Huerta de esta Ciudad, y Reyno», según se lee en su portada, y lo dedica a «La Siempre Leal Ciudad de Palma en su Muy Ilustre Ayuntamiento» en Palma y Enero 20 de 1747, consta de 78 páginas y fue impreso en la misma ciudad por la viuda Guasp.

---

1. Agustín Gabriel Montiano Luyando *Basta copia de las festivas demostraciones con que la fidelissima ciudad de Palma y sus nobles patricios han celebrado la feliz proclamación de nuestro amado rey don Luis I...*, Palma, Imprenta de Pedro Antonio Capó, 1724; Jaume Fábregues Baucá *Tosco diseño del magestuoso aparato con que la fidelíssima ciudad de Palma celebró el solemne acto de levantar pendones en nombre del rey nuestro señor don Fernando VI...*, Palma, Imprenta de la viuda Guasp, 1747; *Relación de las festivas demostraciones y real aparato con que la fidelíssima... ciudad de Palma... celebró la real proclamación del rey nuestro señor don Carlos Tercero...*, Palma, Imprenta de Josef Guasp, 1759; María Puncel, *Exacta descripción de las públicas demostraciones y fiestas, que en la proclamación de nuestro augusto rey y señor don Carlos IV hizo la ciudad de Palma, capital del reyno de Mallorca en el año de 1789*, Mallorca, Imprenta Real, 1789.

2. VÍCTOR MÍNGUEZ «1747-1808: Agonía emblemática. El ocaso de la cultura simbólica en la fiesta novohispana», en HERÓN PÉREZ MARTÍNEZ y BÁRBARA SKINFILL NOGAL, *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, Zamora, El Colegio de Michoacán-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002, p. 304, nota 3.

3. JOSEPH MATEO DE ARTEAGA, *El josias de la ley de gracia D. Fernando VI el catholico el justo, el piadoso rey de España y de las Indias: Oracion Funebre que en las sumptuosas exequias celebradas a inmortal memoria, por la Real Audiencia de Guadalaxara*, México, Biblioteca Mexicana, 1760, p. 28.

El segundo documento, y que con igual fin llamaré «el tapatío»,<sup>4</sup> es obra de don Manuel de Mena, escribano público y mayor de cabildo quien logró sintetizar magistralmente un documento mayor (130 fojas), o sea los autos que Fermín de Echevers y Subiza, gobernador de la Nueva Galicia, envió al Consejo de Indias informando de lo realizado en Guadalajara por la proclamación de Fernando VI. Consta de 53 fojas y está fechado en esa ciudad en 12 de agosto de 1748, si bien en el documento mayor –le diremos «el sevillano»– se lee dos de agosto.

La estructura de lo dispuesto para las celebraciones es similar en ambas ciudades –paseos, torneos, carreras, tablados, iluminaciones nocturnas, fuegos artificiales...– si bien en mi intervención no me referiré a todas sino tan sólo a algunas y muy brevemente. Todo inicia con la noticia de la muerte de Felipe V y la orden de levantar un pendón en honor del nuevo soberano, que en Palma se dispuso que se hiciera el 6 de enero de 1747 al considerarlo el cabildo un día «... propio para obsequio de Santos Reyes Españoles...»<sup>5</sup> y en Guadalajara el 14 de octubre del mismo año, no haciéndolo antes para no juntar, al igual que Palma, los lutos con los festejos, y que para entonces los toros que se habrían de lidiar tuvieran la fortaleza necesaria, y los caballos, la lozanía requerida.

Nombró Palma como encargados de los festejos a cuatro regidores: don Raymundo Veri, don Antonio Dameto y Sureda San Martí –quien al parecer era magnífico pintor y se encargó del tablado donde se habría de hacer la proclamación–, don Antonio Moragues y don Matheo Andreu, y se dispuso que se levantaran dos tablados en la Plaza de Corte: uno, junto a las Casas de la Ciudad y el otro, en frente de éste. El primero estaba circundado por una barandilla de balaústres dorados en la que se distribuían seis pedestales con sendas estatuas imitadas de oro; las dos colaterales sostenían unos tarjetones con las armas de la ciudad de Palma y representaban, una, a la diosa Tetis coronada reina del mar, enarbolando un tridente y una honda y pisando un delfín con una bandera en la que se veían las armas de Cartago, y este lema: *funda salo et Solo vincit*, en alusión a las victorias alcanzadas por los baleares contra los cartagineses; la otra estatua representaba al capitán Aníbal con una bandera, y en ella una Palma pintada de cuyas raíces salían un libro y una espada y esta inscripción: *ex utraque palma*, recordando los héroes baleares famosos por el uso de las armas o las letras.

Las dos estatuas de en medio llevaban en sus tarjetas las armas del Reino de Mallorca y representaban, una, a la diosa Ceres «... coronada de espigas, y en la mano un ramo de olivos, unos pámpanos, y un manojo de sazonados

4. *Tapatío* era el nombre que recibía el habitante de la Guadalajara novogaláica.

5. FABRAGUES Y BAUCÁ, *Tosco diseño...*, *op. cit.*, p. 2.

trigos...»,<sup>6</sup> con este lema: *frumentum, vinum et oleum tuum* como ofreciendo al rey los frutos que el reino producía con mayor abundancia; la otra estatua representaba a Hércules vestido con la piel del león pero en lugar de clava llevaba una honda con su correspondiente piedra, y a sus pies se miraban unas cabezas de gigantes; su lema era: *clava balearica funda*, expresando que la honda baleárica en manos de leales davides derribaba gigantes.

Finalmente, las dos estatuas del centro descansaban sobre unas tarjetas con el escudo de armas del Reino de Mallorca partido de la ciudad de Palma; una era la diosa Venus coronada de flores y en la mano derecha una manzana de oro donde estaba figurada la ciudad y Reino de Mallorca –por aquello de «isla dorada»– y esta inscripción: *detur pulchriori*; la otra era el dios Marte portando el gorro de Mercurio y por cimera una estrella –Marte–, estaba armado con lanza y escudo y en éste, resumidas las armas de diferentes ciudades, reinos y provincias, amigas o enemigas que habían tenido contacto con los baleares; tenía el siguiente lema: *duplici marte regnat* y ofrecía al rey «... este rincón de sus dominios».<sup>7</sup>

En el frente principal del tablado, al centro, estaba el escudo de armas de Fernando VI con todas sus divisas; en la parte posterior, dos pilastras con cornisas que remataban en dos frontispicios que imitaban el jaspe, y sobre ellos, sentadas, dos estatuas de cuerpo entero, doradas; la Inmortalidad sosteniendo el escudo de armas de Castilla partido de Aragón y en punta el del reino de Mallorca con este lema: *una pro tribus*, «... aludiendo a la unión de estas tres Coronas en una sola cabeza...»;<sup>8</sup> y la Fortuna –pero sin su rueda– sosteniendo el escudo de armas de Castilla partido de Aragón, y el lema: *utraque unum* recordando también la unión de las dos coronas en los reyes católicos Fernando e Isabel. En medio de estas figuras, en lo alto, justo bajo el balcón de las Casas de la Ciudad, estaba colocado el retrato de Fernando VI de cuerpo entero, y como remate, en una cornisa adornada con flores y follaje dorados, a imitación del oro, la estatua de la Fama sosteniendo dos escudos, coronado uno con las armas de España y el otro con las de Portugal, y esparciendo con su trompeta esta voz: *duo in una*, en relación a la unión de don Fernando con doña Bárbara.

En la plazuela de las Casas del Sindicato también se levantó una «perspectiva» en cuyo centro se veneraba la efigie de Fernando VI de cuerpo entero, pisando dos mundos –lo que nos recuerda la ilustración de 1758 de Nicolás de Cruz Bagay que muestra al propio Fernando VI montado, pisando también dos

6. *Ibíd.*, p. 6.

7. *Ibíd.*, p. 7.

8. *Ibíd.*, p. 8.

mundos<sup>9</sup> y este rótulo: *unus non sufficit orbis*; rodeaban al monarca cuatro estatuas de cuerpo entero representando las Virtudes y en lo alto de la fachada, sobre una pirámide, se colocó el escudo de armas del rey y como remate, de nuevo «... la efigie de la Fama en ademán de animar su parlero instrumento», esto es, como queriendo soplar su corneta.<sup>10</sup>

Quiero mencionar también los altares, como el que los padres de la Compañía de Jesús colocaron en la puerta principal de la iglesia de su colegio, donde arrodillado ante Jesús y María se representaba al nuevo monarca ofreciéndoles su corona y cetro, como que los ofrecía «... al Capitán de la mejor Compañía»;<sup>11</sup> o el que los padres de Santo Domingo pusieron en la portería de su convento venerando también al nuevo rey.

Otra de las similitudes que quiero resaltar son las medallas, como las que mandó fabricar el ayuntamiento para solemnizar el acto y que arrojaron los regidores a los espectadores; las más grandes eran de plata y equivalían a cuatro sueldos mallorquines, tenían grabada al centro la efigie de perfil de Fernando VI y al extremo unas inscripciones en latín en relación a la fecha que se celebraba. La otra parte de la medalla mostraba un Cupido con una honda en la mano y otras dos amarradas –en la cintura y en la frente en alusión a la forma en que antiguamente salían a pelear los baleares–, sosteniendo una palma en la mano izquierda –como divisa de la ciudad– y este lema: *amoris fundá vincet balearica fides*, queriendo significar que la fidelidad balear puesta en la honda del amor –el Cupido– sobrepasa a todos, al igual que la palma resalta sobre los demás árboles. En las monedas pequeñas –con valor de un sueldo– también se veneraba la imagen de Fernando VI y en la otra parte de ellas aparecían las armas de la ciudad de Palma con el lema: *sémper armata regi*, para demostrar que Palma siempre estaba armada para defender a su rey.

También hubo carros triunfales, para no excederme tan sólo mencionaré el del maestro de Guayta (Lucas Pons), que era a manera de fragata y estaba tirado por seis mulas gobernadas por dos aurigas, rodeándolo doce esclavos moros que alumbraban con hachas; en lo alto del carro se encontraba el maestro de Guayta con las insignias de Apolo –arco, flechas y aljaba–, coronado de laurel y tocando la cítara; como dosel tenía un cielo iluminado por el sol, rodeado de los siete planetas y acompañado por otros dioses con las divisas propias de su

9. Archivo General de la Nación de México (AGN), *Bandos*, vol. 5, f. 44 bis. La ilustración está publicada aunque sin la referencia completa en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en Nueva España*, catálogo de la exposición, México, Museo Nacional de Arte, 1994, p. 242.

10. FABREGUES Y BAUCÁ, *Tosco diseño...*, *op. cit.*, p. 40.

11. *Ibídem*

representación. Al final del desfile, el dios Apolo-maestro de Guayta ofrecía su corona a los pies del nuevo monarca entre los vítores de la multitud: «Viva el Rey, Viva Palma, Viva el Maestro de Guayta».<sup>12</sup>

Guadalajara de Indias, por su parte, nombró como comisionados para los festejos «... ofreciendo sus Personas y sus Caudales...»<sup>13</sup> a los regidores licenciados don Mathías de la Mota Padilla, abogado de la Real Audiencia y alguacil mayor del santo oficio y don Juan Antonio Martínez de los Ríos, mientras que el autor intelectual del festejo y de la escenografía lo fue el padre Francisco Ganancia, de la Compañía de Jesús, quien ya lo había sido para la suntuosa Pira que se erigió con motivo de las exequias de Felipe V.

La idea central era representar a Fernando VI como el astro rey –lo que recuerda lo mencionado por Víctor Mínguez sobre las exaltaciones al trono de Carlos III y Carlos IV, por los plateros de la ciudad de México–,<sup>14</sup> adornando la plaza mayor –donde estaría el tablado o «teatro» principal– con signos y planetas «... que sirvieran de Corona a nuestro Sol Hispánico...»,<sup>15</sup> sol que habría de representarse además en el tablado principal en un carro tirado por cuatro caballos como para que no quedara duda de la comparación de Fernando con Apolo; se proponía también, que las distintas jurisdicciones y territorios participaran en el festejo representadas por una estatua a tamaño natural. Así pues, se pidieron «Trescientas ó quatro sientas vigas de marca de siete varas y media (unos 6,28 metros) y otras tantas viguetas o quartones de seis varas (5,02 metros) para poder cercar la Plaza...»,<sup>16</sup> la que quedó así circundada por una especie de «circo» o barreras donde se distribuyeron 400 balcones y 20 estatuas de dos varas y media de alto (2,09 metros) en tableros recortados, pintadas al óleo y representando «... los signos Astros y Planetas que sirven y coronan a el Sol...»,<sup>17</sup> obra, por cierto, atribuida al pincel del maestro Montes. Cada estatua fijaba el pie izquierdo sobre una tarja dorada en cuya mitad aparecía el escudo de armas de la jurisdicción que la había patrocinado, y en la otra mitad un poema; su mano derecha sostenía un estandarte de cuatro varas de alto (3,35 metros) de damasco, guarnecido «... de punta de oro fino y borlas de ylado de Plata y en el medio las Armas de Nuestro Rey...».<sup>18</sup> Se sabe que la estatua de Saturno representó a Compostela y en su escudo, el campo representado en lugar de flores tenía estrellas, aludiendo al nombre de

12. FABREGUES Y BAUCÁ, *op. cit.*, *Tosco diseño...*, p. 64.

13. Biblioteca Pública del Estado (BPE), *Civil*, 148-9-1639, Guadalajara 1791, f. 5v.

14. VÍCTOR MÍNGUEZ, «1747-1808: Agonía emblemática...», *op. cit.*, p. 308.

15. BPE, *Civil...*, fs. 7v, 8.

16. Archivo General de Indias (AGI), *Guadalajara 106*, f. 35.

17. BPE, *Civil...*, f. 22v.

18. *Ibidem*.

Compostela: campo estrellado; Mercurio representó a La Barca; Orión a la jurisdicción de Cuquío; La Luna al Real de Minas de Santa María de Las Charcas; y La Aurora, con una corona de estrellas en la mano, a la jurisdicción de Xala; todas con su respectivo poema. De la representación de las demás jurisdicciones no se tiene noticia porque, como lo aclara el autor del documento:

Crecido volumen fuera necesario para solo enunsiar los conceptos alusivos que á tal elebado asumpto se contenian en los poemas que en las demas estatuas de Planetas Celestiales, signos, y fingidas Deidades adapto la erudicion mas discreta á las restantes Jurisdicciones de este reyno que esta ves quisieron haser Corte a nuestro Sol Hispano, y si prosiguiera en su description, me viera presisado á no omitir los muchos epigramas y latinos elogios que en todos los Theatros fueron el mas gustoso atractivo de los doctos...<sup>19</sup>

Y vaya que las barreras de la plaza –bruñidos tableros– debieron ser como una enorme pintura donde entre otros motivos, se representaba a la diosa Flora y otras deidades con instrumentos musicales, entre prados de flores y vistosas fuentes, también «... se dexaba veer todo el orbe en sus quatro partes dividido dandose á conoser, que nuestro Sol Hispano en su año Solar sircunda con sus luzes los mas remotos climas de los escondidos senos de todo un mundo».<sup>20</sup> Así, a cada costado de la plaza –a los que se llamó «cuartel»– se colocaron lienzos con pinturas representando los cuatro continentes y las estaciones del año, y poemas alusivos. El lienzo colocado al oriente representaba la Primavera y a Europa; el del sur representaba el Estío –verano– y África; en el del poniente se puso al Otoño y la América mientras que en el del norte se colocó el Invierno con *Asia*, como ya dije antes, todos con sus respectivos poemas.

Al igual que en Palma, en Guadalajara también se levantaron tablados o «teatros» para la jura, casualmente el erigido por la real audiencia y el de la ciudad eran casi idénticos pues tan sólo se diferenciaban en que en el frontispicio del primero, en un lienzo de cinco varas de alto (4,19 metros) se representaba al sol: «... en figura de un hermoso Joben sentado en dorado Carro tirado de quatro alados Brutos cuias riendas pendian de la mano siniestra y siendo la diestra con la que fatigaba a los Cavallos en sus tardos movimientos...»;<sup>21</sup> a sus lados se simulaban monarcas que le tributaban sus coronas, así como cuatro deidades que representaban las cuatro estaciones del año en ademán de ofrecerle sus frutos. En el teatro de la ciudad se veía, por el contrario, la figura de una hermosa deidad

19. BPE, *Civil...*, f. 26v.

20. *Ibíd.*, f. 20.

21. *Ibíd.*, f. 21v.

–la Luna– en un carro de plata tirado por dos águilas, y a sus lados, ocho testas de ambos sexos, coronadas, tributándole además de sus coronas plata, perlas y piedras preciosas.

Medían estos dos teatros quince varas de largo (12,57 metros) por cinco de ancho (4,19 metros) y cuatro de alto (3,35 metros) y tenían un claro de piso a techo de seis varas (5,02 metros); estaban rodeados, excepto el frente, por barandas y balaústres dorados y sostenidos por seis columnas cuyos claros formaban cinco arcos; se subía a ellos por dieciséis gradas «... tan solidas que parecian ser de bruñido jazpe...».<sup>22</sup> En el teatro de la Real Audiencia se ubicó el trono real –solio– adornado con doseles de Damasco y terciopelos de Italia, en él la figura de cuerpo entero de Fernando VI y a sus pies las armas de Castilla y León bordadas en plata y oro; seguía luego un sitial para el presidente de la audiencia y a sus lados las sillas para los oidores y oficiales reales, continuando con las bancas –de finas maderas y baquetas bordadas de seda, oro y plata y en su respaldo las armas de la ciudad– en que habían de sentarse los alcaldes ordinarios y los regidores.

Otro se levantó a las puertas principales de Catedral, también soportado por seis columnas; tenía un solio majestuoso con las armas pontificias y reales dejándose ver la imagen de Fernando VI bajo tapices y doseles, había, por supuesto, un «decente sitial» para el obispo. Un teatro más se construyó al frente del Palacio Episcopal, el que «... solo se diferenciaba de los de la Plaza maior en el color del fino y encendido bermellón...»;<sup>23</sup> en los lienzos que se colocaron en su parte alta se representó la metáfora del carro de fuego de Ezequiel. Estaba por último el levantado por el comercio de la ciudad en la plazuela de la Aduana, en cuyo solio, en marcos dorados, estaban colocadas las efigies de cuerpo entero del rey y la reyna. Parece que se esperaba una mayor demostración de afecto de los comerciantes para con su monarca, al decir del escribano real:

y aunque quisiera detenerme en referir los adornos y esmeros del otro Teatro que en la Plazuela de la Real Aduana colocó el siempre leal e ylustre comercio de esta corte por medio de sus diputados *no pudiera hacerlo sin la nota de molesto* porque siendo nunca vista en esta Ciudad tan gloriosa emulacion nacida del exsesibo amor a nuestro Soberano ya se dexa entender quanto procurarian excederse en las demonstraciones de sus afectos los que manejan los caudales de todo el Reyno *como que estos deben sus aujes al comercio*.<sup>24</sup>

22. *Ibíd.*, f. 22. Si le asignamos arbitrariamente a cada grada 21 centímetros de peralte, que vendría a ser una medida no muy alta para un escalón, resultarán casi exactos los 3,35 metros que según el documento media de alto el teatro.

23. *Ibíd.*, f. 28v.

24. *Ibíd.*, f. 28v, 29. El resaltado es mío.

¿Fue casualidad entonces que un año después (1749) fuera publicada su *Descripción de las demostraciones con que se particularizó el comercio de la ciudad de Guadalajara, reyno de la Nueva Galicia, los días 14 de Octubre, y siguientes de 1747 años. En la proclamación, que su noble ayuntamiento solemnizó a nro. Catholico Monarcha El Señor D. Fernando VI...*? ¿Justificación? ¿Una manera de expiar su culpa?

Otra similitud con Palma fueron las medallas que se repartieron con motivo de la celebración si bien en el documento de Guadalajara no aparece su dibujo sino sólo su descripción; así sabemos que las medallas doradas que la ciudad repartió para dar a conocer el motivo de la celebración tenían esculpida en una de sus caras la imagen de Fernando VI, y por la otra las armas de la ciudad; también el comercio repartió medallas que sólo se distinguían de las anteriores por llevar en una cara la inscripción y nombre del comercio, al igual que las de la Iglesia, que en el anverso llevaban sus armas; ¡y hasta los indios del pueblo de San José de Analco las repartieron!, eran de plata, con el rostro del rey por una cara y por la otra una azucena –flor de lis– para que no les faltara distintivo.

Carros triunfales también hubo, como el que presentaron los plateros, hecho de plata, al que escoltaba una compañía a caballo compuesta por los maestros del gremio, cargados de joyas «... que solo podían ser suias por la fabrica...»;<sup>25</sup> o el de los sastres; o aquel de los indios de la comarca representando el Arca de Noé, de la que salían a cierto tiempo multitud de animales terrestres y aves que corrían por la plaza en libertad sin que nadie les hiciera daño, o que medio volaban por tener despuntadas las alas, si bien dejaron algunas enteras que lo hicieron llevando colgado en tarjas el nombre del rey y el ¡Viva, Viva! como queriendo esparcirlo por el reino. Se quería representar aquí la libertad con que los indios vivían bajo la protección de los soberanos católicos y sus leyes para que no fueran molestados.

He dejado para el final el elemento central –literalmente hablando– de toda la arquitectura efímera que se levantó en la plaza mayor para la Jura de Fernando VI, me refiero a un gran obelisco cuadrangular –medía cuatro varas de lado en su base (3,77 metros) y sólo una en su cúspide (0,838 metros), con una altura de treinta varas (25,14 metros)– que tenía como remate la figura de un mundo coronado por una gran corona imperial y como veleta un estandarte –de cinco varas (4,19 metros)– en el que estaban las armas de Castilla y León. Estaba soportado sobre una base ochavada que sostenían ocho columnas «... tan fuertes como si fuese mármol su materia...»,<sup>26</sup> las que a su vez arrancaban de la primera de las cinco gradas por las que se subía a la fuente de agua que para el servicio público se encontraba en

25. *Ibidem*, f. 50 bis.

26. *Ibidem*, f. 16.

el centro de la plaza mayor, o sea, la fuente quedaba justo abajo y en el centro de toda la estructura y circundada por los ocho arcos que formaban las columnas. Si consultamos el plano de Guadalajara que en 1745 hizo Joan de Espino para el oidor Martín de Blancas,<sup>27</sup> veremos cómo efectivamente ahí, en el centro de la plaza mayor aparece la planta ochavada de la fuente, la que, dicho sea de paso, era muy bonita: medía seis varas de alto (5,02 metros) y derramaba su agua de lo alto de un globo a una taza de bronce desde donde corría el líquido para salir por el pico de cada una de las cuatro águilas de piedra; se subía a ella por cinco gradas.

Pero volvamos con el obelisco. Fue la aportación de los gremios de artesanos a la jura –si bien no la única para algunos de ellos como ya vimos–, a sus costados se representó a cada gremio desempeñando su oficio, con motes alusivos al asunto que explicaban mediante poemas que se pusieron en la base del obelisco para que todos pudieran leerlos; o sea, los gremios se representaron en el obelisco mediante emblemas debidos al pincel de Antonio Enríquez, «nuestro Henriques».<sup>28</sup> Así, los pintores se figuraban copiando la imagen del soberano (*aeternitate pingo*); los herreros se representaban en ademán de golpear un hierro encendido que sacaban de la hornilla (*plectit sine vulnere virtus*); los tejedores, trabajando en una trama de varios colores (*omnia in unum*); los zapateros, en ademán de arreglar una bota para ajustarla al pie del dueño (*dum comprimit ornat*); la pintura de los tocineros los mostraba degollando un cerdo (*perit ut prosit*); los coheteros, con un castillo que despedía fuego y cuyas luces corrían entre la gente (*terrent non lodunt*); la pintura referente a los veleros era una antorcha que se encendía con un cristal atravesado por los rayos del sol (*mutuatur lumen abalto*); la de los carroceros era un carro tirado por caballos conducidos por una dama con adornos de deidad (*viris acquirit eundo*); la de los carpinteros era una Arca de Noé navegando (*omnibus una salus*); la de los sombrereros representaba un maestro con un sombrero adornado de plumas en la mano, en ademán de taparse de los rayos del sol (*umbrat quin obscure*); los doradores, bruñendo un marco de espejo (*tergendo nitidus*); los silleros, con una brida y adornando con galones una gualdrapa del caballo (*captat ab arte decorem*); ¡hasta los lecheros se representaron en el obelisco!, su pintura mostraba un individuo vestido con pieles, entre un rebaño de vacas, admirando la vía láctea en el cielo, su mote era: *bac itur ad astra*.

27. AGI, *Guadalajara 1745; México 153*.

28. El gran investigador del arte, Manuel Toussaint, no estaba seguro de la patria de ese pintor, si bien la suponía. Al hablar de pintura y pintores coloniales de Guadalajara, decía: «Sin embargo buscando artistas locales, sólo tenemos dos y eso dudosos: Antonio y Nicolás Enríquez», en MANUEL TOUSSAINT, *Arte colonial de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 177.

## A MANERA DE CONCLUSIÓN

Al igual que hace ya tiempo lo habíamos visto al estudiar la fiesta del Corpus sevillano,<sup>29</sup> ahora también hemos encontrado similitud en lo dispuesto por las ciudades de Palma y Guadalajara para festejar la jura de Fernando VI. Y es que como lo dijo Reyes Escalera al referirse a ese tipo de celebraciones: «... consistían en una serie de actos, que se repetían durante los siglos xvii y xviii –incluso en el xix– apenas sin diferencias [...] El espacio urbano es el escenario principal de todo el entramado teatral, en el que el principal protagonista es el retrato del rey que representa al ausente»;<sup>30</sup> vemos pues que la distancia no es problema y el cartabón es el mismo, o similar.

Al analizar los dos documentos se puede afirmar sin empacho que bastante satisfecho debió haber quedado Fernando –y de paso María Bárbara– no sólo por el sinnúmero de cualidades atribuidas a su regia investidura sino también por las mil y una maneras con que Palma y Guadalajara lo celebraron; y a la vista de las diferentes representaciones que adornaron la arquitectura efímera levantada para los festejos, de inmediato viene a la memoria este párrafo de Jaime Cuadriello: «Tal parece que con los Austria terminan las referencias iconológicas y emblemáticas de dominación hispánica y con la sucesión borbónica se abre paso de lleno a las asociaciones cósmicas, astrológico-zodiacales y mitológicas»;<sup>31</sup> y ciertamente Palma y Guadalajara confirman lo anterior; vemos así, por ejemplo, representada en Palma lo mismo a Tetis que Ceres y Venus al parejo de la Inmortalidad, la Fama o la Fortuna, o de héroes o de dioses... Aníbal, Hércules, Marte o el mismo Apolo; el caso de Guadalajara es similar, otra vez el sol con su inmortalidad, y los planetas, y las estaciones del año... dispuestos todos para coronar al Sol hispánico, aquel que con sus luces alcanzaba los más remotos climas y lugares, o si se me permite, sabiamente distribuidos desempeñando su papel en ese mundo de simbolismos en el que lo principal, lo más importante, era resaltar la figura del nuevo soberano, de Fernando VI.

Desconozco las fuentes emblemáticas en que se basaron los autores, los datos que tengo acerca del padre Ganancia –autor intelectual– no lo revelan. Supongo que Picinelli, Ripa o tal vez Gravelot y Cochin a juzgar por los conceptos abordados. Pero esto nos lleva a otra pregunta: ¿se tenían a la mano sus obras en esa época en Guadalajara?

29. VICENTE LLEÓ CAÑAL, *Fiesta grande: el Corpus Christi en la historia de Sevilla*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1980 (Biblioteca Temas sevillanos).

30. REYES ESCALERA PÉREZ, «Del esplendor al ocaso: la simbología política en la fiesta en Málaga y Granada. De Felipe V a Isabel II», en HERÓN PÉREZ MARTÍNEZ y BÁRBARA SKINFILL NOGAL, *Esplendor y ocaso...*, *op. cit.*, p. 318.

31. JAIME CUADRIELLO, «Los jeroglíficos de la Nueva España», en *Juegos de ingenio...*, p. 100.

Como primerizo en estos menesteres me acojo a la experiencia de los doctos, pues como historiador –que no del arte– ésta ha sido mi primera incursión en el mundo de la emblemática, el que, confieso, he encontrado fascinante. Espero que no sea la última.

## LA IMAGEN ALEGÓRICA DE LA NUEVA ESPAÑA Y SUS DIFERENTES REPRESENTACIONES EN EL ARTE EFÍMERO NOVOHISPANO

---

Zulema Raya Lemus

*Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México*

Así como la cartografía fungió como un medio importante de reconocimiento territorial y apropiación de la identidad novohispana, así mismo la formulación iconográfica de las armas mexicanas y la personificación del Reino de la Nueva España significó un empeño mental de la sociedad por conseguir un registro visual compartido y convencional (figura 1). En este sentido, las fiestas y otras manifestaciones barrocas han despertado gran interés en los historiadores, quienes generalmente acuden a las crónicas y relatos de éstas, destacando a los personajes enaltecidos y celebrados a través de las grandiosas arquitecturas efímeras. La Nueva España formó parte de los emblemas y jerglíficos de los monumentos arquitectónicos y otros medios para la ocasión, a la vez que adornaba y representaba a los grandes personajes, como un motivo de agudeza sensible que a su vez resultaba oculto y complejo para la sociedad. Es importante reconocer que la imagen de la Nueva España no ha de limitarse a un registro visual de las narraciones festivas y celebraciones barrocas. Hablar de los componentes iconográficos con los que se le ha personificado, y de las diferentes representaciones con las que de ella se ha hablado, nos llevará a advertir y destacar su presencia como una figura dominante, política y formuladora de una incipiente noción de identidad, no como la enunciación de un elemento iconográfico más de las arquitecturas efímeras o los grabados «visualmente más atractivos».

Las ceremonias y celebraciones barrocas eran un acto político, y todo acto político es un acto dirigido. En este sentido, dichas manifestaciones contenían elementos de índole social, política y cultural, y la presencia de la Nueva España representaba el control, poder e incluso, la «identidad» del México colonial.

Las fiestas, ceremonias y otras manifestaciones barrocas, resultan ser un panorama perfecto para la manifestación de la grandeza, presencia y conciencia de «reino novohispano», y la personificación de éste y sus demás atributos no son sino la encarnación simbólica de lo que significó tanto para España como para el conjunto de la sociedad virreinal. Las decoraciones iconográficas de los arcos de triunfo, por ejemplo, incluían varias imágenes: el águila, divisa y emblema del Imperio español y el azteca, representado por la laguna y el nopal, las armas de México. Así mismo, incluían una variedad de elementos importantes que en el caso de las representaciones alegóricas, y de acuerdo a Ripa, contienen una serie de atributos que deben interpretarse como metáforas ilustradas y que define cualidades esenciales del concepto que representan.

Cabe recordar que estos arcos contenían un mensaje alegórico con una tendencia espiritual, aunque también se hallaba presente el perfil intelectual del humanismo europeo.

La personificación de la Nueva España se insertó gráficamente en un contexto histórico y mitológico para los diferentes aparatos efímeros construidos por motivo de las juras reales, entradas de virreyes y celebraciones fúnebres, como lo fueron: arcos de triunfo, túmulos y piras funerarias, que fungieron como importantes medios de difusión de esta imagen visual y el imaginario acerca de Nueva España. En las decoraciones y descripciones de los motivos simbólicos de las construcciones y demás aparatos efímeros novohispanos, deben destacarse los programas iconográficos en donde se contemplan escenas de héroes y dioses mitológicos con los que se relacionaba, no sólo a los reyes, virreyes o personajes ilustres, sino también las diferentes personificaciones geográficas, comúnmente España, Nueva España o los cuatro continentes.

En las fiestas y demás ceremonias barrocas, existía una interminable serie de emblemas y jeroglíficos, que, como lo establece Víctor Mínguez, «pese a su habitual tosquedad, los jeroglíficos americanos grabados son los suficientemente elocuentes».<sup>1</sup> Esto nos lleva a sostener que aunque los emblemas y jeroglíficos en sí mismos, ya fuera en España o en América, no fueran propiamente estéticos, la variedad de jeroglíficos y series emblemáticas de las fiestas y ceremonias barrocas fueron en conjunto un panorama eminentemente estético, o como acertadamente lo ha sostenido Giuseppina Ledda: «Las fiestas barrocas, adornan, enseñan, deleitan y celebran».<sup>2</sup>

1. VÍCTOR MÍNGUEZ, «La Emblemática Novohispana», en BÉRBARA SKINFILL NOGAL y ELOY GÓMEZ BRAVO (editores), *Las dimensiones del arte emblemático*, Colegio de Michoacán, México, 2002, p. 144.

2. GIUSEPPINA LEDDA, «Proyección emblemática en aparatos efímeros y en configuraciones simbólicas festivas», en VÍCTOR MÍNGUEZ (editor), *Del libro de Emblemas a la ciudad Simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, Universitat Jaume I, 2000, Vol. 1, p. 361.

La imagen alegórica de la Nueva España formó parte importante de la arquitectura de la celebración, y son muchos los casos que pueden analizarse desde el punto de vista de la iconología para reconstruir, tanto en el aspecto de la historia del arte como de la historia política y cultural novohispanas, ya que la imagen de Nueva España tuvo también un significado emblemático que se relacionó, no sólo con las cualidades físicas y políticas de la Colonia, sino también con el significado de su propia relación con el gobierno monárquico.

Son bien conocidos, por ejemplo: el *Túmulo de Felipe IV* (1666), cuya descripción contempla un grabado emblemático que muestra a las dos Españas coronadas presentando sus armas e insignias (figura 2). «La Nueva» ataviada como matrona cacique con *quexquemiltl*, un largo abanico de plumas y un *copilli* o diadema real ciñendo su testa. Junto con «España» dedica medio túmulo al rey. El mar divide a ambas, pero el barco las acerca para llevar la noticia de la muerte del rey.<sup>3</sup> Por la *Jura de Carlos IV* (1789) se decoró la fachada del ayuntamiento de México y se presentó a las dos Españas viviendo una Edad de Oro; en el arco triunfal construido por la entrada del virrey Revillagigedo (1746) Nueva España aparece representada por las Hyadas (hijas de Atlante). «Los mitógrafos antiguos decían que Atlante era tan grande que sustentaba los cielos con sus hombros, al igual que Revillagigedo soportaba el peso de la Nueva España»;<sup>4</sup> de manera que Nueva España representada como las hijas de Atlante, era soportada y sostenida por su padre, representación del virrey Revillagigedo. En el arco erigido en honor del virrey Antonio María de Bucarelli y Úrsua (1771), se hallaba la estatua de México junto a la de España con un águila mirando al sol, símbolo del poder divino y el poder monárquico, y teniendo en las garras los rayos de Júpiter, símbolo del buen gobierno en la Nueva España. En el arco del virrey Marqués de Cruillas (1761), se le presenta con los brazos abiertos y un conejo a los pies, que en la antigua Roma representaba a España, y decorada la cabeza con un bello plumaje; y aún en los albores de la emancipación, la *Jura de Fernando VII* (1808) es motivo para representar en cuadro que decoraba la casa del regidor de México a la España y la Nueva España presentando un solo corazón al rey.

En el periodo barroco novohispano es evidente la relevancia que las ceremonias de jura y de entrada de virreyes tienen sobre las demás, reflejada en la grandiosidad de sus aparatos arquitectónicos y la consistente organización ceremonial, «para que el súbdito se sintiera proyectado en ese gran teatro cortesano,

3. JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA, *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*, Consejería de Cultura, Granada, 1991, p. 46.

4. FOLGUERA, *op. cit.*, p. 112.

como parte del cuerpo social de una Monarquía en cuya cabeza residía toda noción de felicidad o ventura».<sup>5</sup>

Como bien es sabido, entre una variedad de emblemas y jeroglíficos las alegorías circundaban a los grandes personajes, formando parte de la atmósfera sacro-profana del arte efímero novohispano. Además de las artes, las ciencias, los vicios y las virtudes, las personificaciones geográficas figuraron como una forma de apropiación y diferenciación geopolítica (figura 3).

Esta tradición originada en la antigüedad clásica aplicada por el pensamiento renacentista y en general, el desarrollo de la cultura emblemática europea, fue la principal condición que llevó a personificar el Nuevo Mundo identificado como América, una de las empresas más importantes y novedosas para España, que era una de las potencias navales europeas más importantes de corte político espiritualista. América como entidad geográfica, alimentaba las profundas aspiraciones expansionistas españolas, así mismo existía la esperanza de una nueva posibilidad de enriquecimiento y población en el Nuevo Mundo y a partir de él, pero ante todo, ejercer la misión y «cumplimiento» real del mandato divino que confería a la monarquía el privilegio de representar a Dios en el mundo y llevar su «palabra» a todo rincón de la tierra.

Tanto el término América como Nueva España nos sugieren la denominación de una entidad geográfica, sólo que Nueva España sugiere más una noción de «reino» que buscaba afirmarse y reafirmarse tanto en España –y en general en Europa– como en la sociedad novohispana, misma que encaminaría esta noción de «reino» hacia la búsqueda de una identidad mexicana. No es que el término Nueva España sea una derivación del de América; ambos coinciden en que son una denominación geográfica de la que se tuvo una noción de reino sin esperar la entrada del barroco, y que fue desde la llegada de Cortés en donde la denominación Nueva España formaliza la dicha noción.

La mujer salvaje de Césare Ripa que representaba a América por ejemplo, contiene elementos puramente americanos, en donde se hacía evidente que tanto su creador como sus intérpretes estaban encaminados tan solo al recurso de la observación (figura 4). Sin embargo, la representación simbólica de esta mujer indómita y flechadora, aunque más apegada a la realidad que al mito, surgiría de la necesidad, tanto de las condiciones de la emblemática en desarrollo como de la necesidad del establecimiento de paradigmas locales, que brindaría a los conquistadores el privilegio del conocimiento y la dominación de las Nuevas tierras.

---

5. JAIME CUADRIELLO, «Los jeroglíficos de la Nueva España», en *Juegos de ingenio y agudeza: la pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, México, noviembre, 1994 - febrero, 1995, pp. 101.

Ésta era una condición esencial para el acogimiento de la noción de «reino». En la escena del *Lienzo de Tlaxcala*, en donde la Nueva España hace su aparición, y que Jaime Cuadriello la describe «como una elegante india cacica arrodillada ante el crucifijo y portadora de sus correspondientes atributos de riqueza»,<sup>6</sup> Cortés se engrandece como Vasallo de la Corona ofreciendo un «reino» que él mismo denominó, estableció y conquistó, a la vez que la escena en sí sugiere una incipiente unidad política (figura 5).

Los emblemistas del Nuevo Mundo seguramente se preguntaron cómo idear figuras alegóricas de las distintas regiones del continente americano (figura 6). Para idearlas se valieron de los programas iconográficos occidentales, pero los adecuaron a temas y a condiciones específicas. Un ejemplo claro de esto es un tarot con alegorías mexicanas y europeas que se conserva en el Archivo General de Indias, concebido en México hacia 1583 e impreso en el taller del segundo administrador del estanco de naipes en México, Alonso Martínez Orteguilla.<sup>7</sup> La importancia de su iconografía, es que se trata de una baraja (tal vez de la única) con temática americana, y es uno de los ejemplos más claros de la adecuación simbólica y emblemática en el Nuevo Mundo.

Ya en el siglo XVII, la asociación de América con la diosa Diana, por ejemplo, en un arco de triunfo erigido para la entrada del Marqués de Villena en 1640, Mercurio le ofrece un hermoso vestido. En éste arco, Júpiter, que va a ser frecuentemente representado para el caso de la Nueva España y su buen gobierno, según la mitología le ordenó a Mercurio que le hiciera un vestido a la luna, hija de Júpiter. Las vestiduras de diversos colores que a la luna le atribuyen denotan sus muchas mutaciones. Esto nos sugiere que desde un primer momento, esta entidad política, ya fuera denominada América o Nueva España, comenzaría un proceso de conformación, cada vez más dominado, asimilado, unificado y poderoso.

La institucionalización del término Nueva España ocurre en el periodo barroco, y con ella se reafirmaba la noción de Estado y el poder de la Monarquía española, aunque la necesidad de aplicar los modelos cortesanos europeos ya se había gestado desde el fenómeno histórico al que se ha llamado «descubrimiento de América».

A partir del nombramiento «Nueva España» a la campaña militar de Cortés, fueron muchos los mecanismos de incorporación que agudizaron el ideal

6. JAIME CUADRIELLO, «La personificación de la Nueva España y la tradición de la iconografía de los reinos», en MÍNGUEZ, *Del libro de emblemas a la ciudad Simbólica*, Vol. I, *op. cit.*, p. 134.

7. Sevilla, Archivo General de Indias, Leg. Patronato, 183, Núm. 1, Ramo 6. La muestra de naipes se halla en la sección de Mapas y planos.

novohispano. Algunos autores afirman que en las Cartas de Relación aparecen listados de objetos que dan cuenta de otras estrategias militares de penetración, como el derrumbe de los ídolos, las alianzas matrimoniales, y el envío de los llamados trofeos de guerra, incluso la aplicación oportuna y discreta de las armas de fuego que tanto caracterizó a la Conquista de México, ya que si los efectos de las armas hubieran sido el principal mecanismo de Conquista, no hubiera sido posible la aplicación de otras estrategias ideológicas y militares que tanto favorecieron la aculturación.

De esta manera, la Nueva España quedó bautizada como una entidad geográfica. Así, la denominación, Nueva España, Gran o Magna España era una forma simbólica de conquistar. Esto queda claramente reflejado en la petición que Cortés hace en sus *Cartas de Relación* al emperador Carlos V, para bautizar a su empresa de la Nueva España:

Por lo que he visto y comprendido cerca de la similitud que toda esta tierra tiene a España, así en la fertilidad como en la grandeza y fríos que en ella hace y en muchas otras cosas que la equiparan a ella, me pareció que el más conveniente nombre para esta dicha tierra era llamarse La Nueva España del Mar Océano; y así, en nombre de vuestra majestad se le puso aqueste nombre. Humildemente suplico a vuestra alteza lo tenga por bien y mande se nombre así.<sup>8</sup>

Por otro lado, la demorada decisión de Carlos V de implantar el virreinato en la Nueva España, ya contaba con una noción previa de «reino», ya que sólo en éste podría existir la representación del «rey ausente», como ocurría desde la Edad Media en la Península ibérica.

Entre otros motivos, el término Nueva España tiene mayor esplendor en el siglo xvii, durante el cual «la cultura emblemática alcanzó una difusión social mayor y una mayor personalidad»,<sup>9</sup> de manera que la alegoría de la Nueva España fue especialmente representada y difundida durante el virreinato, continuando la arraigada tradición de la personificación de los reinos y de las diferentes regiones del continente americano existente desde el siglo xvi.<sup>10</sup>

Aunque la fundación del virreinato reflejó importantes y novedosos intereses de la Monarquía española, trajo consigo a la vez la fórmula perfecta para

8. HERNÁN CORTÉS, *Cartas de Relación*, México, Editorial Porrúa, 1960, p. 79.

9. VÍCTOR MÍNGUEZ, «La emblemática novohispana», en SKINFILL y GÓMEZ, *Las dimensiones del arte emblemático*, op. cit., p. 141.

10. Es el caso del tercer arco triunfal erigido por motivo del arribo de las santas reliquias que envió el papa Gregorio XIII a la Compañía de Jesús en 1579.

cimentar las bases de la nación independiente. Un ejemplo de ello es la portada de la *Historia de la Nueva España* impresa por José Antonio de Hogal en 1770, claro ejemplo de la importancia del grabado libresco, en donde la imagen de la Nueva España se encuentra ataviada como una matrona cacique, ricas prendas y un *copilli* o diadema real (figura 7). Contiene además una serie de elementos eclesiásticos y una espada con una corona que remiten al poder político. La corona fue el símbolo del poder divino, expresión de la máxima autoridad y poder del Estado. Junto a la mujer, un águila lleva en el pecho un escudo con un nopal, símbolo de la ciudad, y a su lado instrumentos musicales indígenas; en tierra y al otro lado un caimán o lagarto, el cual, según Césare Ripa es utilizado por ser un animal abundante en América.<sup>11</sup> En segundo plano por detrás de la matrona, un pedazo de manuscrito pictórico indígena alude a la antigüedad prehispánica, poniéndosele al costado una bolsa o carcaj provista de flechas. Del lado opuesto, la bandera de *Plus ultra*, símbolo de los confines del mundo y del triunfo de la Monarquía española en América.

Aunque la característica de la emblemática novohispana sea su carácter abierto, no hermético, y moralmente didáctico y evangelizador, es importante aclarar el carácter público y privado de esta manifestación icónico-literaria (figura 8). Sin embargo, es en el ámbito público en donde ha de centrarse nuestra investigación, y en este caso, la emblemática libresca no queda fuera de contexto, ya que ella misma tenía en las crónicas festivas y ceremoniales su principal fuente de erudición.

Generalmente, hablar de arte virreinal nos remite a las suntuosas arquitecturas efímeras; sin embargo, por arte efímero se entiende como un «arte de la ocasión», y la ocasión no son propiamente las arquitecturas, sino el sentido de enaltecimiento que encaminaba a erigirlas.

Las arquitecturas efímeras no son el arte efímero, sino uno de tantos reflejos suyos. La elaboración de sermones y las procesiones organizadas son también «importantes medios para la ocasión», y requieren de la misma organización detallada y costosa, y de una cuidadosa aplicación simbólica. Es el caso de la personificación encarnada de México por motivo de la llegada del virrey Don Luis Henríquez de Guzmán en 1650, en donde se haya presente la comparación mitológica del reino con la diosa Minerva, que en el acto público despoja sus prendas de india para mostrarse «armada con peto, espaldar, y gola, y faldones de tela azul, y oro [...] empuñando un asta, y embracando su escudo».<sup>12</sup> De esta

11. CÉSARE RIPA, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, p. 108.

12. MARÍA CONCEPCIÓN GARCÍA SÁIZ, «Minerva recibe al Conde de Liste» en *Juegos de ingenio y agudeza*, p. 163.

manera, la india tradicional, la presencia de la Monarquía y la tradición mitológica se hacían presentes en un acto en donde, como bien lo sostiene María Concepción García Sáiz, «se hacía evidente que para mediados del siglo xvii México ya no es visto como tierra de Conquista, ni de evangelización; ya no es tierra de dominar, sino de compartir».<sup>13</sup> Además, la diosa Minerva, símbolo de la sabiduría y la virtud, sería el reflejo de México y el Nuevo Gobierno en la Nueva España.

De manera que la personificación de la Nueva España tiene otro medio de difusión y representación; no sólo la personificación gráfica o literaria, sino personificación encarnada, difundida a través de espectáculos ambulantes.

El historiador queretano José Rodolfo Anaya Larios sostiene que todo arte es efímero. Esta generalización puede ser peligrosa si no se plantea en un contexto determinado. Todo arte tiene un momento efímero, pero no es que el arte en su conjunto sea efímero por naturaleza. En el caso del arte virreinal sí hablamos de un arte eminentemente efímero, en donde, no es que la presencia de la Nueva España existiera tan sólo para determinada ocasión; se trataba, más bien, de un ocasional recordatorio público de identidad colectiva.

La importancia de la representación simbólica de la Nueva España nos lleva a pensar en cómo a través de los siglos de la dominación española, muchos de sus atributos se fueron encaminando a la búsqueda de una identidad nacional. La identidad es un fenómeno que no sólo se produce en la mente de los hombres, sino en cada una de sus acciones. Desde el siglo xvi, los emblemistas del Nuevo Mundo se preguntaron cómo idear figuras alegóricas de las distintas regiones del continente americano. Para idearlas se valieron de los programas iconográficos occidentales, pero los adecuaron a temas y a condiciones específicas. Un ejemplo claro de esto, es un tarot con alegorías mexicanas y europeas que se conserva en el Archivo General de Indias, concebido en México hacia 1583 e impreso en el taller del segundo administrador del estanco de naipes en México, Alonso Martínez Orteguilla.<sup>14</sup> La importancia de su iconografía, es que se trata de una baraja –tal vez de la única– con temática americana, y es uno de los ejemplos más claros de la adecuación simbólica y emblemática en el Nuevo Mundo. A éste respecto, la historiadora Isabel Grañén Porrúa sostiene que en el México del siglo xvi, al que denomina el «México del quinientos», la creación de programas iconográficos en el Nuevo Mundo se hizo con base en la tradición occidental, pero había que adecuar las formas a las circunstancias

13. GARCÍA SÁIZ, «Minerva recibe...», p. 162.

14. Sevilla, Archivo General de Indias, Leg. Patronato, 183, Núm. 1, Ramo 6. La muestra de naipes se halla en la sección de Mapas y planos.

locales y buscar elementos propios que caracterizaran a una cultura en proceso de gestación.<sup>15</sup>

Ya en el siglo xvii, la exaltación de imágenes y la consistencia misma de las ceremonias barrocas viven en sí un proceso de identidad. Aunque los motivos ceremoniales y festivos provenían de la metrópoli, adoptaban nueva forma y sentido en la Nueva España. Ya fueran criollos o peninsulares quienes mandaban erigir los grandiosos aparatos efímeros, o quienes fuesen los diseñadores de los programas iconográficos, no dejaban de estar, finalmente, inmiscuidos y conectados con la realidad novohispana, lo cuál determinaría el carácter icónico-verbal de las ceremonias barrocas, que vivían en sí un proceso de identidad, o como bien lo aclara el historiador Enrique Florescano, «al fundar los conquistadores su ciudad sobre los escombros de Tenochtitlán, la ciudad antigua se transformó en la Nueva».<sup>16</sup>

La imagen de la Nueva España no lograba –ni pretendía– una superioridad total sobre la Antigua ciudad, aunque la misma denominación del reino lo sugiriera. El sentido de su exaltación en la suntuosidad de las fiestas y ceremonias barrocas, por ejemplo, tenía en la sociedad novohispana efectos más allá que una mera superioridad monárquica.

Irremediamente, desde su aparición, la imagen alegórica del reino novohispano tuvo entre sus atributos elementos puramente americanos, ya que, además de la gran necesidad descriptiva de los conquistadores y de las pretensiones mismas de la mentalidad europea, significaba una efectiva forma de subordinación, aceptación, incorporación y adhesión indígena que no podían negar las autoridades. Además, la imagen de Nueva España era un «estandarte» de los conquistadores ante la Corona española, frente a quienes mostrarían el reino que dominaban y del que formaban parte, conciencia que sin embargo, más tarde se reforzaría, y encaminaría hacia la búsqueda de una identidad nacional.

El escenario novohispano estaba colmado de una guerra de símbolos, en donde cada uno de ellos se confrontaban de manera constante, aunque tampoco unos derribaban a otros; se trababa, más bien, de la búsqueda de una conjugación perfecta que pudiera concretarse en un punto de identidad colectiva a través del poder innegable de las imágenes.

Resulta arriesgado y absurdo suponer que todos los símbolos prehispánicos se sometieron al mismo proceso de unificación y mestizaje icónico. Como ha sido demostrado y aceptado por diversos especialistas, algunos símbolos, en

---

15. MARÍA ISABEL GRAÑEN PORRÚA, «Creaciones emblemáticas y alegóricas en el México del quinientos», en *Las Dimensiones del Arte Emblemático*, SKINFILL y GÓMEZ, p. 203.

16. ENRIQUE FLORESCANO, *La bandera mexicana: breve historia de su formación y simbolismo*, Taurus, México, 2000, p. 39.

efecto, no sobrevivieron a los efectos de la Conquista. Pero en lo que se refiere a los símbolos fundacionales, como las armas de México y el reino mismo de la Nueva España, es importante reconocer que han sido puntos de identidad que han evolucionado con sus rasgos multiculturales de manera conjunta, desde la Conquista del Nuevo Mundo hasta los mismos albores de la emancipación, y que el sentido general de exaltación de la sociedad novohispana, significa el reforzamiento de una noción de identidad, que ha perdurado hasta nuestros días bajo diferentes formas y símbolos.

## CONCLUSIONES

Las ceremonias y celebraciones barrocas fueron manifestaciones de una cultura simbólica en apogeo, pero a la vez, fueron el motor de crecimiento y desarrollo de la misma. Así mismo, la imprenta favoreció la difusión de la emblemática, e hizo de ésta un arte de carácter didáctico, moral y propagandístico.

La pretendida unidad política y religiosa adoptó forma de letras, imágenes e instituciones, que más tarde trascenderían, pero en un mundo distinto y sujeto a sí mismo.

Los españoles debían tener conciencia del poder del Estado y de su labor como vasallos del rey, conciencia que reforzaban con la implantación de las instituciones y la misma imagen alegórica del reino. Sin embargo, no debemos olvidar la incorporación del mundo indígena, voluntaria y forzosa a la vez. No sólo las condiciones de la emblemática europea y la dominación geopolítica favorecieron la creación simbólica del Nuevo Mundo. En medio de un mundo de analfabetismo e iconicidad cultural, fue forzosa la necesidad crear y difundir la imagen de Nueva España. No es que con la primera representación visual del reino el mundo indígena haya concebido a la Nueva España como entidad geopolítica por primera vez. La Nueva España significó un punto de identidad colectiva desde el siglo xvi, por lo que era necesaria y forzosa su representación simbólica.

La diversidad de castas que conformaban la sociedad novohispana favoreció el desarrollo, esplendor e identidad de la emblemática, y la personificación alegórica del reino es, ante todo, una necesidad colectiva.

Aunque las instituciones se trasplantaron a América, se adecuaron a las condiciones novohispanas, y desde este momento quedó plantada la semilla de la identidad institucional y política. La emblemática, aunque mantuvo su esplendor desde la Europa renacentista hasta fines del siglo xviii, también tuvo un importante proceso de adecuación. Resultó, finalmente, un mestizaje de las imágenes, que se encaminaría hacia la búsqueda de una identidad nacional.



Fig. 1. Detalle de la portada de las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés, 1770

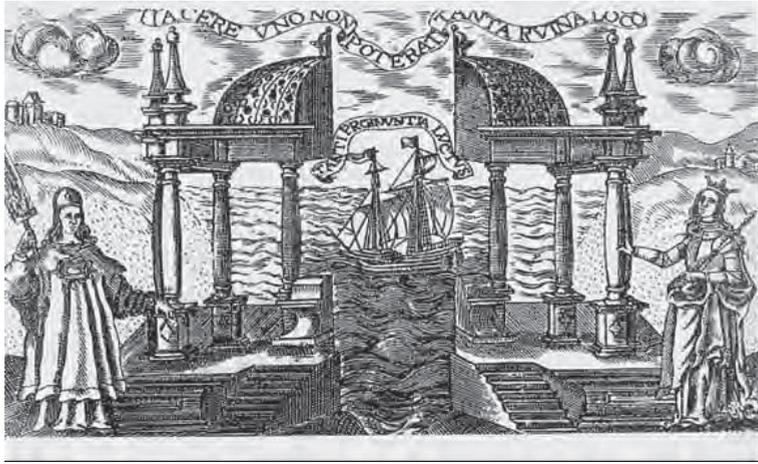


Fig. 2. *Llanto de Occidente*, grabado del *Túmulo de Felipe IV*, Isidro de Sariñana, 1666



Fig. 3. *Alegoría de América*, pintura anónima del siglo XVIII.  
Tomada de Jaime Cuadriello, *Juegos de ingenio y agudeza*, op. cit., 1995, p. 125



Fig. 4. *Alegoría de América*, Césare Ripa, *Iconología*



Fig. 5. *Lámina 23 de la descripción de ola ciudad y provincia de Tlaxcala de Diego Muñoz Camargo, 1581-1584. En Jaime Cuadriello, Del libro de emblemas a la ciudad simbólica, op. cit., 2000, p. 131*



Fig. 6 *Alegoría de América*. Publicada en una obra italiana editada en Milán en 1827.  
Tomada de Enrique Florescano, *Las imágenes de la Nación*, *op. cit.*, 2005, p. 64



Fig. 7. *Portada de la Historia de la Nueva España*, por Francisco Antonio de Lorenzana e impresa por José Antonio de Hogal (1770). Tomado de Isabel Grañén Porrúa, *Juegos de ingenio y agudeza*, *op. cit.*, 1995, p. 119



Fig. 8. España y Nueva España con los atuendos de su país y sus respectivos escudos. Portada de la tesis universitaria de Antonio Ortiz, 1660

## MODALIDADES DE LA REPRESENTACIÓN DEL BRASIL Y DE SUS HABITANTES EN LA FRANCIA DEL SIGLO XVI

---

Olga Okuneva

*Instituto de Investigaciones sobre las Civilizaciones del Occidente Moderno  
Centro de estudios sobre el Brasil y el Atlántico Sur, Rusia*

En esta ponencia quisiera presentar algunos aspectos del imaginario brasileño en la Francia del siglo XVI y las modalidades de la percepción que tenían de América del Sur en dicho país. Pero antes de proceder a la exposición quisiera enmarcar este problema en el contexto general del establecimiento de las relaciones franco-brasileñas.

La historia del descubrimiento de América del Sur, de su exploración y su colonización en el siglo XVI guarda relación indisoluble con los nombres de los navegantes y conquistadores rusos y portugueses. Lo que es menos conocido es que a principios del siglo XVI también estuvieron allí viajeros franceses. Aunque formalmente Francia no tomó parte en los grandes descubrimientos geográficos, sí procuró hacerse fuerte en el Nuevo Mundo a la par con otras potencias europeas. En este sentido es de señalar que los primeros viajes transatlánticos y los primeros testimonios conocidos sobre la estancia de franceses en Sudamérica conciernen precisamente a Brasil.

En el transcurso del siglo XVI, los viajeros franceses fueron pasando desde la organización de expediciones irregulares hasta la fundación de pequeñas colonias en un país que Portugal consideraba como una inalienable posesión suya. El creciente número de expediciones a Brasil contribuyó a que en Francia se difundiera cierta noticia de ese país y sus habitantes. Los relatos de los viajeros del siglo XVI constituyen valiosas fuentes históricas que reflejan la vida de los indios y las realidades brasileñas en una fase en que la expansión colonial europea todavía no había provocado mayores cambios en la sociedad indígena tradicional. Como señalara el conocido sociólogo y ex presidente de

Brasil Fernando Henrique Cardoso, con ello Francia hizo una importante contribución a la formación de la imagen que la sociedad brasileña se ha hecho de sí misma a lo largo de su historia. En su opinión, es simbólico que la primera descripción detallada de Brasil fuera escrita por un francés.<sup>1</sup>

Otro hecho que realza la importancia de los viajes emprendidos por franceses a Brasil en el siglo xvi y sus intentos de fundar allí colonias es que contribuyeron a «la invención de América después del Descubrimiento».<sup>2</sup> El inmenso e inexplorado Nuevo Mundo adquirió a los ojos de muchos pensadores la dimensión de prototipo de cierto «paraíso perdido», algo así como un recuerdo de la «Edad de Oro» de la humanidad. François Rabelais, en su descripción de la abadía de Thélème, alude precisamente a los tesoros del Nuevo Mundo. En Francia la imagen del «prodigioso poblador de América», y luego la del «buen salvaje» se formaron gracias a la interpretación filosófica y poética de los testimonios de viajeros que habían estado en Brasil.

Esa imagen de Brasil y sus habitantes que se fue formando en la Francia del siglo xvi podemos estudiarla sobre la base de diversas fuentes. Además de los textos narrativos<sup>3</sup> tiene notable interés la variada producción artística en la cual se manifestó no sólo el gusto del exotismo sino también las diversas visiones del Brasil. Se trata de grabados, esculturas y decoraciones monumentales<sup>4</sup> e incluso de espectáculos teatrales.<sup>5</sup>

¿Cuáles son los aspectos del imaginario brasileño y las modalidades de la representación del Brasil y de sus habitantes? En esta ponencia quisiera detenerme en los siguientes aspectos:

1. La imagen de Brasil como objeto de interés para Francia.
2. La representación de las «singularidades brasileñas» en el lenguaje poético.
3. La evolución de la forma en que se presentaba y enjuiciaba el canibalismo ritual de los indios: de la constatación a la intelección y explicación del fenómeno.

---

1. S. ELMALAN, «La tentation française», *Libération*, 19 avril 2000.

2. M. CARELLI, H. THERY, A. ZANTOMAN, *France Brésil: bilan pour une relance*, Paris, Entente, 1987, p. 112.

3. M. C. GOMEZ-GERAUD, *Ecrire le voyage au XVIe siècle en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000; M. DE CERTEAU: «Travel Narratives of the French to Brazil: Sixteenth to Eighteenth Centuries», *Representations*, Vol. O, issue 33. – Special issue: the New World. – Winter 1991–, pp. 221-226.

4. J. P. DUVIOLS, *L'Amérique espagnole vue et rêvée. Les livres de voyages de Christophe Colomb à Bougainville*, Paris, Promodis, 1985; A. P. F. ROBERT-DUMESNIL, *Le Peintre graveur français ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et dessinateurs de l'école française*, t. 9., G. Warée, Paris, 1868.

5. F. DENIS, *Une fête brésilienne*, J. Techener, Paris, 1850.

## LA IMAGEN DE BRASIL COMO OBJETO DE INTERÉS PRÁCTICO PARA FRANCIA

Esa imagen de la colonia americana de Portugal se formó en Francia gracias a los múltiples viajes y expediciones comerciales efectuadas al Nuevo Mundo, en que los franceses, pese al intenso hostigamiento portugués fueron explorando el litoral brasileño y estableciendo contactos con las tribus indígenas.

Es de señalar que en la primera mitad del siglo XVI en Francia se pensaba que Brasil que era una isla o archipiélago separada del continente por las aguas del Amazonas y el Río de la Plata. En los contratos por los que en las décadas del veinte al cuarenta de ese siglo se armaban expediciones a Brasil a menudo se designaba el destino de las naves como «islas y tierra de Brasil». En cierto sentido esta idea de la situación insular del país correspondía a la estrategia colonial aplicada por los franceses en Brasil y que consistía en crear puntos de apoyo en el litoral, lo cual les permitía controlar el territorio poblado por tribus amigas seminómadas, sin tener que adentrarse hacia el interior del país. Los primeros colonizadores lusos habían actuado de la misma manera, pero en la segunda mitad del siglo XVI los portugueses empezaron a unir sus bases en un cordón continuo para liquidar las brechas y lagunas de que se valían los franceses para penetrar en Brasil<sup>6</sup> (esta tendencia se percibe con especial nitidez a finales del siglo XVI cuando se llevó a cabo la colonización del noreste del país).

Todos los viajeros franceses que habían estado en Brasil coincidían en alabar el clima y la riqueza natural del país, en particular la fertilidad del suelo y la diversidad de la flora y la fauna. Una característica importante para ellos era la abundancia de brasiles, árboles que dieron nombre a todo el país (bautizado inicialmente por los portugueses como «Tierra de Santa Cruz»). El brasil proporcionaba una valiosa madera roja (el palo de brasil). El colorante que se obtenía de esa madera se empleaba en la industria textil para dar color carmesí, purpúreo o frambuesa a los tejidos. No es casual que entre los centros de comercio trasatlántico destacaran las ciudades normandas de Rouen y Dieppe donde estaba muy desarrollada la producción textil. Existía también variedades del Brasil cuya madera, de gran dureza y que no se contraía al secarse; se empleaba en la construcción de naves. En una canción francesa del siglo XVII se menciona un barco «con casco de madera roja muy bien trabajada».

Se han conservado múltiples testimonios que nos dan idea de hasta qué punto el árbol de madera roja se había convertido en la conciencia de los franceses del siglo XVI en algo así como la «tarjeta de visita de Brasil». En muchos mapas

---

6. F. LESTRINGANT, «Les stratégies coloniales de la France au Brésil au XVII<sup>e</sup> siècle et leur échec», *Etat et colonisation au Moyen Age et à la Renaissance*, Lyon, Le Manufacture, 1989, p. 467; F. LESTRINGANT, *Le Huguenot et le Sauvage*, Amateurs de Livres, Paris, 1990, p. 31.

geográficos confeccionados en Normandía, los autores llenaban las zonas del interior del país todavía sin explorar con dibujos que representaban escenas de la vida cotidiana de los indígenas y, en primer lugar, el acopio de palo de brasil para venderlo a los europeos.<sup>7</sup> Algunos bajos relieves que adornaban las iglesias y las casas de ricos mercaderes reproducían todo el proceso: desde de los árboles más apropiados hasta el embarque de los troncos en naves francesas.<sup>8</sup> En la ceremonia para celebrar la entrada del rey Enrique II en Rouen, en 1550, se le ofreció una función teatral —«espectáculo brasileño»—, en que una de las escenas centrales representaba precisamente el acopio de esa madera. Para que nadie dudara de qué madera se trataba los organizadores mandaron que se pintaran de rojo los árboles plantados a la orilla del Sena y que simbolizaban la selva tropical.<sup>9</sup>

El comercio de trueque con habitantes del Brasil se vio reflejado también en obras literarias del siglo XVI. Así, en una publicación francesa titulada «Colección de la diversidad de vestidos» (1567), aparecen imágenes de indígenas que ofrecen a los europeos madera roja y loros.<sup>10</sup> Un armador de Marsella, dueño de una nave que había sido interceptada por los portugueses al volver de Brasil, describe la valiosa carga que llevaba: gran cantidad de palo de Brasil, algodón y papagayos «que ya sabían decir varias palabras en francés».<sup>11</sup> En 1540 otro mercader llegó incluso a confeccionar una especie de «guía de conversación francés-tupi», en la que aparecían reunidas palabras y expresiones indispensables para poder comerciar: los nombres de mercancías brasileñas y europeas, expresiones de satisfacción o descontento con la transacción, etc.<sup>12</sup>

---

7. Podemos mencionar la producción cartográfica de Pierre Desceliers y Guillaume Le Testu. Para más información: ABBÉ A. ANTHIAUME, *Cartes marines. Constructions navales. Voyages et découvertes chez les Normands (1500–1650)*, Paris, Dumont, 1916, 2 vol.

8. Rouen. Musée départemental des Antiquités. No. 53. Bas-relief de bois sculpté dit de «Isle du Brésil» provenant de la façade du 17, rue Malpalu, à Rouen. Env. de 1530.

9. J. R. TEIXERA LEITE, «Viajantes ao imaginário: a América vista da Europa, sec.XV-XVIII», *Revista da Universidade de São Paulo*, 1990, N° 30, dossier «O Brasil dos viajantes», en línea: <http://www.usp.br/geral/ccs/revistausp/n30/teixeratexto.htm>.

10. DESERPZ F., *Recueil de la diversité des habits, qui sont de présent en usage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & Isles sauvages, Le tout fait après le naturel*. s.l., 1567.

11. Protestation de Bertrand d'Ornessan, baron de Saint-Blancard, commandant les galères du roi dans la Méditerranée, contre la prise du navire «La Pèlerine», E. GUENIN, *Ango et ses pilotes. D'après les documents inédits tirés des archives de France, de Portugal et d'Espagne*, Imprimerie nationale, Paris, 1901, pp. 143-147.

12. *S'ensuit le langage du Brésil et du François (vers 1540). La découverte du Brésil. Les premiers témoignages choisis & présentés* por ILDA MENDES DOS SANTOS (1500 – 1530), Paris, Editions Chandaigne, 2000, pp. 37-46.

Muchas fuentes atestiguan que en el transcurso del siglo XVI lo que más interesaba a los franceses en Brasil eran sus recursos naturales. Esto era suficiente para que se equiparan expediciones comerciales regulares en busca de palo brasil, algodón, papagayos y monos. Pero el intento de fundar una colonia en territorio de Brasil (la llamada «Francia antártica» en la bahía de Guanabara, en el lugar que ocupa hoy Río de Janeiro) hizo que se planteara la cuestión de si se podía asegurar el desarrollo estable de esa colonia sobre la sola base del comercio de canje y la explotación de los recursos naturales de Brasil. Se buscaron explicaciones al fracaso de la empresa y, entre otras, se reprochó el haber apostado por el comercio de la madera roja, que rendía beneficios inmediatos, en vez de estimular el aprovechamiento de la tierra y la agricultura de tipo europeo.<sup>13</sup> Tal sigue siendo una de las explicaciones que se suele dar al fracaso de la estrategia colonial en Brasil, en contraste con la experiencia canadiense de la misma Francia. De todos modos conviene tener en cuenta que la organización sistemática de la «Nueva Francia» en Norteamérica se inició ya después del fracaso de la segunda colonia francesa en la Amazonia.

## REPRESENTACIÓN DE LAS «SINGULARIDADES BRASILEÑAS» EN EL LENGUAJE POÉTICO

La propagación de diferentes noticias sobre la vida cotidiana y de las costumbres de los indios brasileños en la Francia del siglo XVI dio pie a la interpretación alegórica de algunas de las realidades del Nuevo Mundo. En los testimonios de los viajeros ocupaba mucho espacio la descripción de las «maneras extrañas de vivir de los salvajes en el país del Brasil».<sup>14</sup> Sus relatos, acompañados de dibujos y grabados, sobre la desnudez de los tupinambás, la falta de la jerarquía social (tal como los observadores europeos esperaban encontrarla) sirvieron para la reflexión poética y filosófica. Así los poetas de la Pléyade (Pierre Ronsard, Etienne Jodelle) y Michel de Montaigne lanzaron la discusión sobre la relatividad de los conceptos de civilización y barbarie y sentaron las bases de la percepción del indio brasileño como «buen salvaje».

---

13. M. CARELLI, *Cultures croisées: histoire des échanges culturels entre la France et le Brésil, de la découverte au temps modernes*, Paris, Nathan, 1993, p. 36.

14. Cf. el título completo del libro de Jean de Léry quien estuvo en Brasil en la época de la «Francia antártica»: J. DE LÉRY, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil autrement nommée Amérique, contenant la navigation et choses remarquables..., le comportement de Villegagnon en ce pays-là. Les matières et façons de vivre étranges des sauvages Américains, avec un colloque de leur langage...* Paris, Plasma, 1980.

### I. La desnudez de los indios

Los viajeros franceses que regresaban de Brasil señalaban entre otras cosas que les resultaban insólitas el hecho de que los indios andaran desnudos. Los observadores trataban de correlacionar lo que habían visto en Brasil con el relato –consabido entre los cristianos– de la vida de Adán y Eva en el paraíso terrenal, así como la tesis del castigo por el pecado original (y la vergüenza de exhibirse desnudos) que se hizo extensivo a todos los humanos. El hecho de que ni a los hombres ni a las mujeres indígenas les turbara mostrarse desnudos a la vista de otras personas inducía a algunos viajeros, a pesar de sus simpatías por los pobladores del «país del brasil» a calificarlos de «gente bárbara que no respetaba la ley de la naturaleza».<sup>15</sup> Sin embargo, otros viajeros planteaban la cuestión en términos distintos: si los indios no sienten vergüenza de exhibir el propio cuerpo desnudo porque desconocen el pecado y el vicio; por tanto, «contemplar a las indias desnudas es menos peligroso que tener a la vista señoras europeas vestidas a tono con la última moda».<sup>16</sup>

Otro dato interesante es que los observadores franceses, al hablar de la falta de vestimenta entre los indios, describían con bastante detalle sus adornos personales y tatuajes, sin caer en la cuenta de que todo eso reflejaba el estatus de quien lo exhibía, y en este sentido desempeñaba la misma función que el traje europeo.

En el discurso poético la desnudez de los indios brasileños adquirió la dimensión de una metáfora por medio de la cual se aludía más a su carácter que a su aspecto físico. Así, para Etienne Jodelle y Pierre Ronsard el vestido pasaba a ser a menudo una máscara, con ayuda de la cual el europeo trata de encubrir su esencia, de aparentar lo que no es. Por el contrario, el indígena «es desnudo de vestidos como de hipocresía».<sup>17</sup>

En la Francia del siglo XVI, la representación artística de la desnudez de los indios se inscribía a veces en el contexto de la tradición clásica de admiración del cuerpo humano, heredada por el Renacimiento. En un grabado de la segunda mitad del siglo XVI aparecen indios brasileños en las poses de antiguos guerreros, y sólo algunos atributos, como los adornos de plumas y las jabalinas de madera los diferencian de los héroes de la mitología griega retratados por el mismo artista.<sup>18</sup>

15. J. DE LÉRY, *op. cit.*, p. 115.

16. C. D'ABBEVILLE, «Histoire de la mission des Pères Capucins en l'isle de Maragnan et terres circonvoisines, où est traité des singularités admirables et des mœurs merveilleuses des Indiens habitans de ce pais», París, 1614, en G. ATKINSON, *Les relations de voyages du XVII<sup>e</sup> siècle*, París, Droz, 1925, p. 134.

17. P. RONSARD, «DISCOURS contre Fortune», en A. HEULARD, *Villegagnon, roi d'Amérique. L'homme de mer au XVII<sup>e</sup> siècle (1510–1572)*, París, E. Leroux, 1913, p. 184.

18. CH. POLLET, *Les gravures d'Etienne Delaune (1518–1583)*, Villeneuve d'Ascq, 2001, p. 227.

## II. Ausencia de la jerarquía social habitual entre los europeos

La desnudez «corporal» y la desnudez «moral» tal como los poetas la imaginan, les conduce a representar a los indios brasileños como a los habitantes del «siglo de oro», descrito por los autores clásicos. Los indios no tienen vestidos, así como la jerarquía social, gobierno, policía. «Este pueblo es desnudo de vestidos como de hipocresía, ignora los nombres de las virtudes y los vicios, del Senado y del Rey» exclama Pierre de Ronsard.<sup>19</sup> Sus palabras hacen pensar en una fórmula que se solía aplicar a los pobladores del Nuevo Mundo: «Sin fé ni ley ni rey».

Conviene señalar aquí que los viajeros franceses al describir las líneas de vinculación horizontales y verticales existentes en la sociedad indígena, buscaban antes que nada indicaciones de la jerarquía social que correspondieran más o menos a la realidad europea. Así lo ilustra elocuentemente el comentario de un viajero que llega a la conclusión de que los indios no tienen «rey ni amos» ya que él «no ha visto a nadie que pareciera serlo».<sup>20</sup> Otro viajero se extrañó de ver que aquellos indios que gozaban de más autoridad entre sus congéneres no se distinguían en su aspecto ni vivían en casas diferentes de las demás.<sup>21</sup> La ausencia de signos externos de jerarquía entre los indios hacía decir a los viajeros que los «habitantes del país de brasil» no tenían por encima de sí señores que se comportaran como príncipes o soberanos. En el discurso poético tales afirmaciones eran interpretadas como pruebas de que los indios vivían en el «siglo de oro».

Así parecía confirmarlo otro hecho señalado por casi todos los viajeros: quienes poblaban «el país del brasil» no dividían las tierras en «tuyas» y «mías» y desconocían el concepto de propiedad privada, esa piedra angular de la jerarquía social establecida en la sociedad europea. Montaigne desarrolla esta idea su ensayo «Sobre los caníbales» enumerando con detenimiento todo lo que poseen los indios:

He aquí un pueblo..., que *no tiene ningún* comercio, *ninguna* escritura, *ningún* conocimiento del cálculo, *ningún* indicio de poder o superioridad sobre los demás, *ninguna* huella de esclavitud, *ninguna* riqueza ni *ninguna* pobreza, *ninguna* herencia, *ningún* reparto

19. P. RONSARD, *op. cit.*, p. 184.

20. «Declaration du voyage du capitaine de Gonneville et ses compagnons ès Indes et merches faites audit vegage baillées vers justice par il capitaine et ses dits compagnons jousté qu'ont requis les gens du Roy nostre Sire et qu'enjoint leur a été». *Les Français en Amérique pendant la première moitié du xvie siècle*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1946, p. 36.

21. *Ibidem*, p. 35.

de la propiedad, *ninguna* ocupación más que la ociosidad, *ninguna* veneración de los vínculos familiares, *ningún* vestido, *nada* de agricultura, *ningún* uso de metales, vino o pan. *No tienen* ni siquiera palabras para designar la mentira, la traición, el fingimiento, la avaricia, la envidia, la maledicencia, la disculpa.<sup>22</sup>

Al describir de este modo al «salvaje brasileño», Montaigne recurre al discurso utópico que en aquellos tiempos era parte integrante de la tradición humanista euro-occidental. Un discurso que se inspiraba básicamente en las descripciones de la «Edad de Oro» en las *Metamorfosis* de Ovidio y los relatos de Tácito sobre los germanos en *De origine et situ Germanicorum Liber*.

Señalemos que si de acuerdo con el esquema clásico a la Edad de Oro les suceden la del Bronce y la del Hierro, es decir que está separada del presente por el tiempo, al que no se puede revertir, la «Edad de Oro», en que viven los indios brasileños no está separada de la Edad de Hierro del Viejo Mundo más que por el espacio. De hecho, si nos acogemos a la lógica de los poetas de la Pléyade, resulta que la Edad de Oro de los indios es simultánea con la Edad de Hierro de los europeos, y por eso resulta frágil y vulnerable. La introducción de lo que se ha dado en considerar como rasgos de la civilización (la agricultura del tipo europeo, la propiedad privada, etc.) en la sociedad indígena destruirá la armonía de la que gozan los pobladores del «país del brasil», estima Ronsard.<sup>23</sup>

## EVOLUCIÓN DE LA FORMA EN QUE SE PRESENTABA Y ENJUICIABA EL CANIBALISMO RITUAL DE LOS INDIOS: DE LA CONSTATACIÓN A LA INTELECCIÓN Y EXPLICACIÓN DEL FENÓMENO

La visión optimista del Brasil y de sus habitantes que viven en el seno de la naturaleza y de acuerdo con las leyes de ésta, se matiza por la constatación de un hecho que durante mucho tiempo les resultaría chocante a los europeos: las tribus que habitan el litoral brasileño practican el canibalismo. Algunos autores franceses que nunca estuvieron en Brasil y lo describen sobre la base de lo que contaban otros, pensaban que la carne humana era para los indios un alimento igual que la mandioca o los plátanos.<sup>24</sup> Por el contrario, otros autores,

22. M. MONTAIGNE, «Des cannibales», *Essais*, t. 1, Paris, 1972, p. 308.

23. P. RONSARD, *op. cit.*, p. 185.

24. Cf. *Mémoires de Claude Haton, contenant le récit des événements accomplis de 1553 à 1582*, principalmente dentro de la Champagne et la Brie, publicadas por FELIX BOURQUELOT, Paris, 1857, vol. 1, p. 40.

que habían observado directamente la vida cotidiana de los indios insistían en que su antropofagia tenía un carácter ritual: se comía al enemigo capturado en acción de guerra y de este modo el vencedor adquiría la fuerza y destreza del adversario derrotado. «Su intención principal –manifiesta Jean de Léry– es que persiguiendo a los vencidos y destruyendo los cuerpos de los enemigos muertos, ellos infundían miedo y espanto a los quienes permanecían en vida.»<sup>25</sup>

Algunos viajeros hacían distinción en el conjunto de las tribus antropófagas entre los caníbales «buenos» y los «malos». Así, André Thevet trazaba una divisoria geográfica. Los indios que vivían al norte del cabo de San Agustín y en las tierras de las legendarias Amazonas se distinguían por su ferocidad y su adicción a la carne humana se explicaba por sus gustos perversos e instintos de fiera. Por el contrario, el canibalismo de las tribus amigas de los franceses («los americanos, nuestros amigos»), que vivían al sur de ese mismo cabo, era de carácter ritual y se explicaba por el deseo de vengarse de los enemigos.<sup>26</sup>

Jean de Léry también distingue varios grupos de caníbales. En su descripción de la tribu de los ouetacas, afirma que «estos bárbaros devoran la carne humana cruda como si fueran perros o lobos».<sup>27</sup> En cambio, los tupinambás asan la carne, y esto hace que su festín parezca menos salvaje. En este caso la diferencia entre caníbales «malos» o «buenos» no se atiende a un criterio geográfico, sino culturológico.

Los viajeros franceses a quienes les había tocado en suerte vivir cierto tiempo entre los indios brasileños destacaban su carácter guerrero y el hecho de que «esta nación tiene venganza implantada en el corazón».<sup>28</sup> Unidos a la afirmación de que la antropofagia se practicaba únicamente con enemigos capturados en actos de guerra, semejantes comentarios desplazaban los acentos y permitían a los autores franceses pasar del «escándalo del canibalismo» al elogio de la valentía con que los indios se lanzaban al combate. En su mencionado ensayo «Sobre los caníbales» Montaigne los compara con los guerreros antiguos y agrega que «la guerra para los indios no tiene otros fundamentos que la búsqueda de gloria y virtud».<sup>29</sup> La antropofagia ritual se transformaba así lo que el investigador francés F. Lestringant califica como cierto «canibalismo de honor».

La «rehabilitación» de la antropofagia de los indios brasileños se hacía tam-

25. J. DE LÉRY, *op. cit.*, p. 177.

26. F. LESTRINGANT, *Le Cannibale, grandeur et décadence*, Paris, 1994, pp. 90-91, 94.

27. J. DE LÉRY, *op. cit.*, p. 77.

28. C. D'ABBEVILLE, *Histoire de la mission des pères capucins...* J. HEMMING, *Red Gold. The Conquest of Brazilian Indians (1500–1760)*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1978, p. 205.

29. M. MONTAIGNE, *op. cit.*, pp. 313-314.

bién en el registro moral. Las consideraciones de Léry sobre los canibalismos comparados de América y de Europa se aproximan en su tonalidad al discurso de Montaigne, quien señala que uno siempre está dispuesto a condenar las faltas del otro y quedarse ciego en cuanto a sus propios errores. «Podemos llamar a los indios bárbaros, pero les sobrepasamos en todo tipo de barbarie», declara el filósofo.<sup>30</sup>

¿En qué se parecen y en qué se distinguen la barbarie del Viejo Mundo y la del Nuevo? Los autores franceses subrayan el contraste entre la muerte inmediata que los indios brasileños practican para matar a sus enemigos antes de comerlos y el sufrimiento prolongado (sobre todo, las torturas) a que los europeos someten a sus semejantes. Según el testimonio de algunos viajeros, los propios indios decían que los métodos utilizados por los portugueses causaban más tormento que los que empleaban ellos.

El sufrimiento prolongado sólo puede causarlo la tortura: Jean de Léry aduce el ejemplo de los usureros que no matan a sus víctimas en el sentido estricto de la palabra, pero les exprimen todo el jugo, «comiéndose vivos a pobres viudas y huérfanos, a los que sería más misericordioso degollar que obligarles a sufrir de este modo».<sup>31</sup>

Al referirse a la historia de la propia Francia, Léry y Montaigne coinciden en que la masacre de la Noche de San Bartolomé superaba en crueldad a los ritos de los indios. Si estos se ensañaban sólo con las tribus que les eran hostiles, en la tragedia de la San Bartolomé hombres que se decían cristianos habían manchado sus manos con la sangre de parientes, vecinos y compatriotas suyos amparándose en pretextos de piedad y de religión.<sup>32</sup>

Ya después de ver la luz la primera edición del libro de Jean de Léry sobre su viaje a Brasil, el autor adujo en posteriores ediciones más ejemplos de actos de crueldad inhumana cometidos por europeos. Entre ellos refiere los crímenes del «conde Vlad III, alias Drácula» y «las indescriptibles ferocidades de los españoles en el Nuevo Mundo», que Léry refiere sobre la base de datos sacados de la «Brevísima relación de la destrucción de las Indias», de Bartolomé de Las Casas.<sup>33</sup>

A la luz de esos crímenes el canibalismo de los indios brasileños ya no causa tanta repugnancia. La barbarie ya no es un atributo exclusivo del Nuevo Mundo, sino que nos encontramos con ella por doquier, y en Europa no menos

---

30. *Ibíd.*, p. 312.

31. J. DE LÉRY, *op. cit.*, p. 181.

32. M. MONTAIGNE, *op. cit.*, p. 312.

33. F. LESTRINGANT, *op. cit.*, p. 132.

que América. De este modo la antropofagia ritual queda «rehabilitada» y ya no estremece al observador europeo, pasa a ocupar el lugar que le corresponde entre los demás atributos de los pobladores del «país de Brasil».

Esa evolución de las ideas que se tenían del «canibalismo brasileño» en el pensamiento social de la Francia del siglo xvi contribuyó a los poetas y los filósofos entablaron la discusión sobre la relatividad de los conceptos de la civilización y barbarie y sentaron las bases de la percepción del indio brasileño como «buen salvaje».

Tales los aspectos fundamentales de la representación que se hacía de Brasil y de sus habitantes en la Francia del siglo xvi. Las interpretaciones del conjunto de datos informativos que se tenía sobre el país del palo rojo pueden subdividirse en varias categorías. Así, la representación de la riqueza natural de Brasil conectaba estrechamente con la idea de que este país podía tener un determinado interés práctico para Francia. En ese mismo plano se inscribe la idea de la grandeza de Francia, que había logrado extender su influencia al Nuevo Mundo y ganarse la amistad de los indios sin recurrir a la fuerza de las armas, idea que alcanza máxima expresión en el «espectáculo brasileño» representado en 1550.

Aparte de esta interpretación pragmática de la imagen de Brasil, los autores franceses trataban de comprender las causas por las que los indígenas del Nuevo Mundo eran tan diferentes de los europeos. Los procedimientos literarios y artísticos, tales como el recurso a las analogías con la Antigüedad clásica o al discurso utópico, que trazaban un símil entre la forma de existencia de los indios brasileños y la vida en el «Siglo de Oro», cimentaron el mito del «buen salvaje». Por lo que se refiere al canibalismo de los habitantes del «país del brasil», esa experiencia en un principio chocante del encuentro con otras sociedades y civilizaciones contribuyó a que se reconociera la relatividad de los valores culturales de los pueblos, que independientemente de que se los declare «bárbaros» o «civilizados», pertenecen a la grande familia humana.

## ICONOGRAFÍA DEL PODER EN EL REINO DEL PERÚ DE 1750 AL EPÍLOGO COLONIAL: EL RETRATO Y LA FIESTA

---

Ricardo Estabridis Cárdenas  
*Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú*

En el Reino del Perú, como en otros reinos integrantes de la Corona Española, las manifestaciones del poder ya sea político o religioso se hacen a través de las creaciones plásticas, en algunos casos permanentes en pinturas, esculturas y grabados, y en otras con caracteres efímeros en arquitectura de arcos triunfales, túmulos funerarios y altares. Estas últimas conocidas a través de las descripciones literarias en libros y demás publicaciones de la época, y en algunos casos a través de la ilustración de grabados incluidos en las ediciones limeñas.<sup>1</sup>

La cultura barroca, puesta de manifiesto en todo su esplendor en el siglo XVIII en el virreinato del Perú, ha dejado muestras significativas de la iconografía del poder en el género del retrato de reyes, virreyes, nobleza e intelectualidad de la Real Universidad de San Marcos, de los cuales hemos hecho una selección como muestra significativa de la época, delimitada entre 1750 y el epílogo virreinal, que comprende también los años de las primeras décadas del siglo XIX, donde florece un cambio en los gustos artísticos hacia caracteres neoclásicos. Años que van desde el segundo reinado de Felipe V hasta el de Fernando VII, correspondientes al gobierno de los virreyes, desde José Antonio Manso de Velasco hasta el virrey Joaquín de la Pezuela, así como el trasvase hacia la nueva iconografía del poder en la figura de los libertadores de la naciente república. Asimismo, basados en

---

1. RICARDO ESTABRIDIS CÁRDENAS, *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Auspicio Banco de Crédito del Perú, Lima, 2002, p. 197.

ese espacio histórico, hemos considerado las fiestas más importantes, todas ellas encaminadas a demostrar la lealtad a la Corona a través del recibimiento a los gobernantes del Perú, proclamaciones de reyes e incluso hasta las fiestas luctuosas por la muerte de rey o reina de España.

Como ya anotamos en un primer ensayo sobre el tema de la fiesta,<sup>2</sup> es importante resaltar que las celebraciones que tenían por marco la Ciudad de los Reyes convocaban a todos los poderes y al pueblo, pero previamente a los intelectuales de la Universidad de San Marcos, los que con su erudición humanista reelaborada facilitaban los argumentos necesarios para que los artistas los transformaran en expresiones artísticas efímeras, tales como arcos triunfales, carros alegóricos, altares, fuegos de artificio, representaciones teatrales y diversos juegos y competencias; todo ello, desarrollado con suntuosidad y extravagancia, con la finalidad de que sirva de instrumento de persuasión y publicidad al servicio del poder dominante.

Todavía reinaba Felipe V en España cuando hizo su entrada triunfal a Lima el Virrey José Antonio Manso de Velasco quien gobernó más tiempo que ningún otro, entre 1745 y 1761, personaje que por su enorme labor esperó de seguro al final de sus días las glorias correspondientes, algo más que el título de Conde de Superunda, otorgado por el rey Fernando VI años antes, en 1748, glorias que no recibió de Carlos III por el acontecimiento sucedido en La Habana en su ruta de regreso a España, al final de su gobierno.<sup>3</sup>

A Superunda le tocó la responsabilidad de casi levantar Lima nuevamente después del terrible terremoto del 28 de octubre de 1746. Son pruebas de su innegable empeño algunas de las noticias que nos alcanza la *Gazeta de Lima* en el año de 1758:

El 16 de septiembre «se hizieron sumptuosos Fuegos de Artificio, con cinco Castillos y varias surtidas de incendios vistosos; donde echaron los Artifices el resto de su abilidad, con motivo del Estreno, que el dia siguiente se actuó de la celebre nueva Capilla de esta Rl. Universidad de S. Marcos».<sup>4</sup>

El 14 de octubre «... habiendo precedido, en la tarde del dia antecedente, Solemnes Visperas, y armonizadose la Noche con un diestro Concierto de Chirimías, quantiosa iluminación, y muy particulares

2. RICARDO ESTABRIDIS C., «La fiesta y el arte del siglo XVIII en la Ciudad de los Reyes», en vv.aa., *Perú indígena y virreinal*, SEACEX, Madrid, 2004, p. 119.

3. J. A. DE LAVALLE, *Galería de retratos de los gobernadores y virreyes del Perú (1532-1824)*, Lima, 1891, p.68.

4. JOSÉ DURAND, *Gaceta de Lima. De 1756 a 1762 de Superunda a Amat*, Tomo I, Edición facsimilar, Comide, Lima, 1982, p. 154.

Fuegos en varias invenciones de Artificio, se celebró con sobresaliente Culto, riqueza del Templo, y asistencia de la principal Nobleza una Funcion Sagrada en la Iglesia del Real Monasterio de Carmelitas Descalzas de Sta. Theresa de Jesús; en Accion de Gracias y Estreno de la reedificación total de su templo, y Monasterio...».<sup>5</sup>

Así como se ponen de manifiesto las obras y reinauguraciones de la capilla de la Real Universidad y del Monasterio de Santa Teresa, se destacan más aún los preparativos para el reestreno de la Catedral, hasta lo anecdótico, como comentar la erisipela dada al virrey en una pierna por ir tanto a ver la obra para que se cumpla su deseo de que esté lista para la festividad de la Inmaculada, el día 8 de diciembre de 1758. Ese día se realizó con asistencia de todas las autoridades políticas y religiosas, donde no faltaron la exaltación y glorias al virrey Superunda.<sup>6</sup>

Las loas y exaltaciones laudatorias se concretan en estos años en retratos, los que a diferencia de los oficiales que se hacían para el palacio de los virreyes, adquieren el carácter de votivos, es decir de agradecimiento. En ese sentido el gobernante más retratado de esta época fue Superunda, sobre todo por Cristóbal Lozano, el pintor que consideramos paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII.<sup>7</sup> Como ejemplo Lozano nos dejó dos retratos votivos del virrey, el primero de ellos firmado en 1749, para las madres capuchinas del Monasterio de Jesús María y José, el segundo para la Catedral Metropolitana, firmado en 1758 (figura 1); en ambos sus leyendas aluden al agradecimiento de las instituciones eclesiásticas por el apoyo en la reconstrucción de sus monumentos después del terremoto.

Aparte del retrato oficial que conforma la galería de este género en el Museo Nacional de Antropología Arqueología e Historia del Perú (MNAHP), firmado por José Joaquín Bermejo,<sup>8</sup> el conde fue retratado por Lozano a caballo, iconografía inusual en Lima, único en el siglo XVIII, el cual sólo encuentra parangón en el retrato ecuestre del virrey Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos (1667-1672), con estandarte que lleva la figura de Santa Rosa de Lima, en alusión a las celebraciones que con gran pompa realizó en Lima con motivo

5. *Ibíd.*, p. 162.

6. *Ibíd.*, p. 169.

7. RICARDO ESTABRIDIS, «Cristóbal Lozano, paradigma de la Pintura Limeña del siglo XVIII», en *Barroco iberoamericano, territorio, arte, espacio y sociedad*, Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2001, T. I, p. 345.

8. RICARDO ESTABRIDIS, «El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder», en *El Barroco Peruano 2*, Edit. Banco de Crédito del Perú, Lima, 2003, p. 142.

de su beatificación, obra anónima del siglo xvii que actualmente se conserva en el Museo Enrique Larreta de Buenos Aires (figura 2).<sup>9</sup>

En el retrato ecuestre del virrey Conde de Superunda, ubicado en el Museo de América de Madrid,<sup>10</sup> Lozano lo representa en un brioso corcel negro, vestido a la moda de la época, con el tricornio en la cabeza, mientras que a lo lejos una ciudad amurallada alude a la Ciudad de los Reyes y en la parte superior una figura alegórica de la Victoria sostiene su escudo nobiliario y bate la palma de triunfo sobre él. Debió ser pintado hacia 1760, poco antes de que Superunda finalice su gobierno; por ello, como suma conlleva indudablemente la intención de inmortalizar con gloria los años en que tuvo el poder en el Perú (figura 3).

Una de las mayores preocupaciones que tuvo Superunda durante su gobierno fue los continuos desacuerdos con el arzobispo Diego Antonio de Barroeta y Angel, hasta que el rey intervino y lo promovió a la sede de Granada y envió en su lugar al entonces obispo de Popayán, Diego del Corro. La entrada del nuevo arzobispo fue motivo de júbilo y así lo pone de manifiesto la Gaceta de Lima del 27 de noviembre de 1758, que describe su ingreso en un cortejo que partió desde la iglesia de San Lázaro, por el puente, en el que iba el prelado montado en una mula y precedido por los timbales de la ciudad, los Reales colegios de Santo Toribio, San Martín y de San Felipe, precedido de su rector doctor D. Manuel de Zavala Vázquez de Velasco, seguidos por el cuerpo docente de la Real Universidad de San Marcos, encabezado por el ilustre doctor limeño don Tomás de Querejazu y Mollinedo, caballero del orden de Santiago y canónigo de esta Santa Iglesia Metropolitana, a quien se le encargó todas las providencias de la noche anterior y este día, personaje de mucho poder en el Perú en la segunda mitad del siglo xviii, ya que fue oidor de la Audiencia de Lima por cerca de medio siglo, patriarca de una familia que acaparó títulos y riqueza por enlaces matrimoniales. Su retrato en colección particular limeña consigna en su cartela lo dicho además el cargo de Juez Privativo del Hospital Real de San Lázaro desde 1758, fecha de la entrada que comentamos.<sup>11</sup>

La época del prolongado gobierno de Superunda, aparte de lo ya anotado, nos trae sucesivas fiestas en la Ciudad de los Reyes que se alternan entre lo solemne, lo lúdico y lo luctuoso. Así se dieron en su periodo dos proclamaciones y

9. Agradecemos a Patricia Nobilia el alcance de la información. JAIME MARIAZZA, «Aspectos relativos a las nociones de estilo y escuela en la pintura peruana del siglo xviii», en *Tradicón, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos xvi-xviii*, Banamex, OEI, BCP, IIE de la UNAM, México, 2004, p. 179.

10. ESTABRIDIS, *op. cit.*, 2001, p. 350.

11. ESTABRIDIS, *op. cit.*, 2003, p.169.

cinco exequias reales: el 23 de septiembre de 1747, la Proclamación de Fernando VI, y al año siguiente las exequias de su padre Felipe V que había muerto en 1746.<sup>12</sup> En 1756, las exequias de Mariana Josefa de Austria, reina viuda de Portugal.<sup>13</sup> En 1759, las exequias de la reina María Bárbara de Portugal, y al año siguiente las de su esposo Fernando VI. En 1760, la Proclamación de Carlos III y en 1761 las exequias de su esposa María Amalia de Sajonia.<sup>14</sup>

Entre las exequias citadas una de las más importantes fue la del rey Fernando VI, no sólo por la pompa, sino por la novedad en la estructura del túmulo levantado en la catedral por Antonio Bejarano Loayza, bajo la dirección del Oidor de la Audiencia de Lima, don Pedro Bravo de Rivero, destacado personaje de la política del momento, cuya escultura orante se conserva en el convento de San Francisco.<sup>15</sup> Túmulo conocido gracias al grabado de Camacho, incluido en la relación de las exequias<sup>16</sup> (figura 4).

En la Gaceta de Lima de junio de 1760 se menciona la noticia:

Llevado su S. E. por el amor, y obligación que siempre ha manifestado a S. Mag. determinó en consecuencia de la infausta noticia de la muerte de Nuestro Rey Fernando VI (que esté en el cielo) que se le hiciesen exequias en esta Capital. Fixaronse para el día 29 de julio [...] El tumulo sobre magnífico, y suntuoso, era una de las mejores piezas, que, para una función fúnebre de tanto respeto, pudo idear la Arquitectura.<sup>17</sup>

No fue la única ceremonia fúnebre en memoria de Fernando VI en Lima, ya que la gaceta consigna otras celebradas en los meses siguientes por el Tribunal del Santo Oficio en la iglesia de las Trinitarias, en la Capilla de la Real Universidad de San Marcos, en las iglesias de Santo Domingo, San Agustín, San Francisco, la Merced y la Compañía.<sup>18</sup>

Las proclamaciones entre lo solemne y lo lúdico traían alegría a la población y daban también rienda suelta a las expresiones artísticas. Superunda realizó la del hermano del difunto Fernando VI, don Carlos III, para lo cual suspendió los

12. ESTABRIDIS, *op. cit.*, 2002, p. 252.

13. *Ibíd.*, p. 254.

14. *Ibíd.*, p. 256.

15. GUILLERMO LOHMANN VILLENA, *Los ministros de la Audiencia de Lima (1700-1821)*, Escuela de Estudios Hispano Americanos, Sevilla, 1974, p.18.

16. JUAN ANTONIO RIVERA, *Pompa funeral en las exequias del rey Fernando VI*, Lima, 1760.

17. JOSE DURAND, *op. cit.*, 1982, p. 258.

18. *Ibíd.*, p. 263.

lutos por ocho días. La Gaceta de Lima de 1760 nos informa que el virrey destinó la fecha del 21 de agosto y los dos días siguientes para las celebraciones. Ese día a caballo y vestido con todas sus galas él y su corte salieron de palacio y se dirigieron a un alto tablado levantado en la Plaza Mayor, coronado de un adornado arco, donde hizo el primer acto de proclamación. El mismo acto se repitió en la plazuela de La Merced, en la de Santa Ana y en la de la Inquisición. Al regreso al palacio, el virrey arrojó desde su balcón monedas o medallas que había especialmente mandado acuñar para inmortalizar el acto, las cuales por un lado tenían el retrato de su majestad con la inscripción correspondiente a Carlos III y al reverso las armas de la Ciudad de los Reyes sobre un mar en cuya superficie se leía *Sup. Und.* Y la inscripción o dedicatoria *Optimo Principi Publicum Fidelitatis Juramentum*. El día 22 se cantó el Te Deum en la Catedral con asistencia de todos los principales poderes del reino.<sup>19</sup>

En el catálogo de la exposición *Carlos III y la Ilustración* publicado en España, se incluye un libro anónimo: *Fiesta de los naturales de esta ciudad de Lima, y sus contornos, en celebridad de la Exaltación al Trono de S. M. El Señor Don Carlos III. Nuestro Señor (que Dios prospere). Año de 1760.*<sup>20</sup> Libro que nos trae a la memoria la celebración de los indígenas en desfile con sus vestimentas típicas, tal como lo hicieron para las exequias de Luis I.<sup>21</sup>

Aparte de la simbología de poder de los virreyes también se pone de manifiesto la ejercida por los docentes universitarios, procedentes de la nobleza y las familias adineradas, los que a través de la cátedra podían difundir e imponer ideas, además de conseguir puestos de importancia cercanos al gobierno y al alto clero, como veremos en varios de los personajes cuyas figuras se inmortalizaron a través del pincel ya sea para la colección institucional o para la de la familia.

El limeño Pedro José Bravo de Lagunas y Castilla constituye el ejemplo más importante en la época de Superunda, catedrático que ejerció su poder a través de la asesoría de virreyes y en los claustros sanmarquinos, donde se había graduado como doctor en Derecho; fue fiscal protector de los naturales y oidor supernumerario de la Audiencia de Lima. En 1756 ingresó en la Congregación de San Felipe Neri y en 1762 murió como presbítero, en los primeros años del gobierno de Amat. Su figura fue inmortalizada por el más famoso pintor del siglo XVIII, Cristóbal Lozano en 1752, artista de su preferencia, de quien sin duda fue su mecenas, dada la gran cantidad de pinturas de su autoría que figuran en el

19. *Ibidem*, p. 261.

20. vv. AA., *Carlos III y la ilustración*, Madrid, Ministerio de Sanidad y Consumo, 1988, T. II, p. 747.

21. ESTABRIDIS, *op. cit.* 2004, p. 121.

inventario de sus bienes.<sup>22</sup> El otro retrato, en el Museo de Arte de San Marcos, corresponde a uno póstumo, firmado por José Joaquín Bermejo en 1778, inspirado en el de Lozano, con la variante de reemplazar el fondo por una biblioteca y destacar en la leyenda de su cartela la distinción otorgada en 1750, por detener la conspiración de indígenas del Cercado: «Consejero Honorario del Consejo Supremo de Indias».

A la familia de los Bravo de Lagunas se suma la de los Vásquez de Velasco con don Pedro Vásquez de Velasco y Esparza a la cabeza, quien fue capitán general y presidente de la Real Audiencia. En 1757, uno de sus descendientes, Pablo Vásquez de Velasco y Bernaldo de Quirós entroncó su genealogía con doña Nicolasa de Ontañón y Valverde, tercera condesa las Lagunas, descendiente directa por parte de su madre del capitán Francisco de Ampuero y de la ñusta doña Inés Huaylas, hija del inca Huayna Cápac.<sup>23</sup>

Manuel de Amat y Junyent, de noble familia catalana, sucedió a Superunda e hizo su entrada pública en Lima el 12 de diciembre de 1761. Gobernó el virreinato peruano por espacio de tres lustros, hasta 1776, año en que regresó a Barcelona.<sup>24</sup>

Al igual que Superunda, Amat fue un virrey que se preocupó por inmortalizar su figura, ya que conocemos de él varios retratos tanto en Lima como en Barcelona donde viste ricamente a la moda del monarca reinante. Sobre su pecho y en el escudo, no faltan las medallas que aluden a sus dignidades, la de pertenecer a la Orden de San Juan y la última distinción otorgada por el virrey de Nápoles en 1773, la Gran Cruz de la Orden de San Genaro.

Aparte del retrato oficial que integra la colección del MNAHP, firmado por Lozano, también cuenta con un retrato votivo firmado en 1769 por otro de los destacados pintores de la escuela limeña del siglo XVIII, don Cristóbal de Aguilar,<sup>25</sup> retrato de similar composición y pequeñas variantes con el de Lozano, sobre todo por la vista del templo de las Nazarenas, al fondo de la escena, lo que le da el carácter votivo en alusión a la participación y generosa empresa del virrey para la construcción de este templo, en la que también participó una distinguida dama de la época, doña María Fernández de Córdoba y Sande, señora de Valdemoro, según reza la leyenda que acompaña su retrato en colección particular limeña.

22. ESCRIBANO ORENCIO DE ASCARRUNZ, Protocolo 83, año 1765, folio 476, Archivo General de la Nación (en adelante AGN).

23. ESTABRIDIS, *op. cit.*, 2003, p. 166.

24. JOHN FISHER, *El Perú Borbónico (1750-1824)*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2000, p. 268.

25. RICARDO ESTABRIDIS, «Cristóbal de Aguilar Casaverde, retratista limeño del siglo XVIII», en *Illapa*, Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma, Año I, N° 1 Lima, diciembre 2004, p. 29.

El 20 de enero de 1771 se estrenó la obra y hubo una serie de festejos que son incluidos en un libro laudatorio que ensalza al virrey y describe el templo con minuciosidad e incluye una estampa con la vista interior de la iglesia, grabada por José Vázquez.<sup>26</sup>

En la Casa de la Virreina de Barcelona, España, se conserva un retrato del virrey Amat firmado por el pintor limeño Pedro José Díaz en 1773, activo hasta entrado el siglo XIX, el que presenta caracteres similares a los del realizado por Lozano para la colección oficial, ya que al igual que éste, lleva la Cruz de la Orden de San Genaro.

Todo el gobierno de Amat trascurrió durante el reinado de Carlos III, por lo cual no encontraremos fiestas de proclamaciones reales en su periodo, pero sí otros acontecimientos importantes de carácter histórico tales como: la expulsión de los jesuitas en 1767 y en 1770 la creación del Real Convictorio de San Carlos en el local del noviciado jesuita llamado otrora de San Antonio Abad, actual Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, así como el estreno de la Plaza de Toros en 1768.

Aunque en menor número, en relación a la época de Superunda, se hicieron en tiempos de Amat pompas fúnebres en honor a la reina madre Isabel Farnesio en 1768, al papa Clemente XIV en 1776, y curiosamente también el mismo año se realizaron exequias en Lima por el controvertido ex arzobispo de la época de Superunda, Pedro Antonio de Barroeta y Angel, cuyas relaciones se llevaron a la imprenta e incluyeron estampas de los respectivos túmulos, hechos por el más importante grabador del siglo XVIII de la escuela limeña, José Vázquez.<sup>27</sup> A diferencia de lo que ocurrió con los túmulos de la época del anterior virrey, sobre todo en el caso del de las exequias de Fernando VI y su esposa, hechos por Bejarano Loayza, que fueron novedosos en su diseño, aquí el anónimo arquitecto vuelve a los tradicionales modelos turriformes, sólo con mayor profusión de elementos ornamentales de rocalla y gran cantidad de alegorías. En los grabados de los monumentos de la reina madre y el ex arzobispo citados, destaca la figura del arquero de la muerte (figura 5), escultura al parecer no efímera, identificada con la conservada en el convento de San Agustín de Lima, obra de Baltasar Gavilán<sup>28</sup> que de seguro integraba las procesiones de Semana Santa, fiesta que se celebraba en Lima al igual que en Sevilla, con pasos

---

26. FELIPE COLMENARES FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, *El día deseado... Relación de la solemnidad con que se estrenó la iglesia del santo Cristo de los Milagros...*, Lima, 1771.

27. ESTABRIDIS, *op. cit.*, 2002, p. 263.

28. *Ibidem*, p. 267.

procesionales como lo demuestran los dos lienzos del siglo xvii conservados en la Iglesia de la Soledad y documentos del Archivo arzobispal, donde hemos podido constatar que aún en el siglo xviii se daban, ya que se mencionan en las Cuentas de la Cofradía, entre 1731 y 1733, los pagos por el alquiler de almacenes para guardarlos.<sup>29</sup>

Entre las ilustres familias limeñas de la época de Amat tomaremos como ejemplo de manifestaciones de poder la de los Pérez Manrique de Lara, de rancio abolengo en España, a quienes el rey Felipe IV dio en 1660 uno de los tres escasos títulos que otorgó, el marquesado de Santiago en la persona de Dionisio. Un nieto de este personaje, del mismo nombre, III Marqués de Santiago, para inmortalizar su prosapia mando pintar los retratos de su abuelo, de su padre y el suyo a Cristóbal de Aguilar en 1769, indicando en su cartela que fue dos veces alcalde ordinario de la Ciudad de Lima.<sup>30</sup>

En el siglo xviii los burgueses limeños, poseedores de gran riqueza, poco a poco fueron escalando en la elite del poder al establecer lazos familiares por matrimonio con la nobleza reconocida, asegurándose por una parte un título nobiliario y por otra amasando fortuna y consolidándola a través de los mayorazgos. Ellos consistían en la institucionalización de su patrimonio, el que se mantenía por herencia y debía permanecer intangible de generación en generación. Lo podían integrar una gran cantidad de bienes inmuebles, muebles y semovientes e incluso podía incluir un título y hasta un puesto público que marcaba aún más la jerarquía de la familia.

Podemos seleccionar como un claro ejemplo de lo dicho a la familia de don Agustín de Salazar y Muñatones, limeño que obtuvo el título de conde de Monteblanco del rey Fernando VI en 1755 y dos años más tarde fundó el Mayorazgo de Monteblanco, definió escudo e hizo inventario de sus bienes que comprendían, aparte de su casa principal ubicada en la esquina de la Caridad y Santo Tomás en Lima, la hacienda principal de Cañaverál que fue de sus padres, en el valle de Chíncha, entre otras propiedades.<sup>31</sup> Para esos años ya estaba casado con la limeña Francisca de Gabiño y Reaño.

Agustín de Salazar y Muñatones posa para el pintor más importante de la época, Lozano, en 1765, ya con título nobiliario y patrimonio consolidado.

---

29. Documentos. Cuentas de la Cofradía de La Soledad. Serie Cofradías. Legajo 16-A. Expediente 17. Año 1731-1733, p. 26. Archivo Arzobispal de Lima (en adelante AAL).

30. ESTABRIDIS, *op. cit.*, 2004, p. 36.

31. GUILLERMO SWAYNE y MENDOZA, *Mis Antepasados*, Tipografía Peruana S. A., Lima, 1951, p. 503.

Vestido a la moda del rey Carlos III en traje rojo, adopta la pose de Amat con el tricornio bajo el brazo y un bastón de mando en la mano derecha como autoridad, ya que llegó a ser Alcalde Ordinario de Lima y Provincial de la villa de Pisco. A ello se suma la cruz de caballero de la Orden de Santiago. La cortina recogida sobre una pilastra sirve de soporte a su escudo nobiliario y deja al descubierto una panorámica de alguna de sus haciendas en lontananza. La primera condesa de Monteblanco igualmente posa para Lozano y constituye un modelo de retrato para muchas otras damas limeñas de la época.<sup>32</sup>

La auto seguridad de los burgueses que van escalando posiciones en el marco social y político de la época también se pone de manifiesto en cierta medida en artistas como Lozano, quien de firmar sus primeras obras en forma modesta, pasará ya como reconocido pintor a escribir sólo un monograma con su nombre en los retratos de los condes de Monteblanco y a llamarse en documentos de tasaciones «Profesor Inteligente del Arte de la Pintura».<sup>33</sup>

En lo que resta del siglo XVIII los virreyes que gobernaron el Perú tuvieron periodos cortos en comparación a Superunda y Amat. Entre ellos Manuel de Güirior, quien fue nombrado virrey del Perú en 1776, después de serlo del Nuevo Reino de Granada. Aquí le tocó compartir en conflicto la autoridad, ya que en 1777 llegó el visitador general José Antonio de Areche, quien contaba con el respaldo político del ministro de Indias José de Gálvez y venía a implementar un amplio programa de reformas administrativas judiciales y fiscales.<sup>34</sup> Por ello y por una serie de acontecimientos poco favorables a su gloria, su gobierno concluyó en 1780.

Sucedió al virrey Güirior, don Agustín de Jáuregui y Aldecoa para quien el cabildo mandó construir un arco para su recibimiento por la calle de la iglesia de Monserrate, donde por costumbre se levantaba un tabladillo con un crucifijo para la juramentación y entrega de llaves y posteriormente en el interior del templo se rezaba y cantaba el *Te deum laudamus*, para seguir luego todo el cortejo hasta la plaza mayor y la catedral donde el arzobispo los recibía con un altar en la puerta.<sup>35</sup> Lastimosamente para él apenas cinco meses después de su llegada estalló la sublevación en Tinta del cacique de Tungasunca José

32. ESTABRIDIS, *op. cit.*, 2003, p. 158.

33. Protocolo 83, Escribano Orencio de Ascarrunz. Años 1764-68. Folio 1033, (AGN).

34. FISHER, *op. cit.*, 2000, p. 269.

35. En Administración de Propios y Arbitrios. Caja 1 Folder 7. Documento de pago 25 de noviembre de 1780. Recibo N° 116. Pago de 9350 pesos a favor del constructor del arco para el recibimiento del señor virrey. Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima (en adelante AHML).

Gabriel Condorcanqui, que asumió el nombre de Tupac Amaru, sometido y cruelmente asesinado por disposición de Areche. Las quejas sobre los abusos cometidos, aparte de las alabanzas acostumbradas, fueron escuchadas por el virrey Jáuregui desde su llegada en el recibimiento que le hizo la célebre Universidad de San Marcos a través del discurso de don José Baquijano y Carrillo, el 29 de agosto de 1780, destacado americanista, de quien nos ocuparemos más adelante.

Aparte de los documentos del archivo histórico del cabildo de Lima que dan cuenta de la entrada del virrey Jáuregui se publicó en 1783 un libro escrito por Ramón Argote y Gorostiza sobre el recibimiento del Virrey, con un retrato en busto grabado por José Vázquez con la inscripción: *Indorum pietate vigil que temperat iras. Auspicio Musis Jáuregui totus adest.*

En cuanto a fiestas, en estos años difíciles del virrey Jáuregui, es posible leer en documentos de archivo de 1782 que los días y vísperas por el santo del monarca y los príncipes, así como del virrey,<sup>36</sup> se hizo una iluminación especial de la ciudad; igualmente sobre el alquiler de los gigantes para las fiestas del *Corpus Christi*.<sup>37</sup> En cuanto a fiestas luctuosas, en 1781 la imprenta de los Niños Huérfanos editó en Lima la Relación de las exequias del Arzobispo Diego Antonio de Parada, llevadas a cabo dos años antes, donde se incluyeron grabados de su retrato y túmulo firmados por Vázquez.<sup>38</sup>

El 27 de abril de 1784 Jáuregui fallece en Lima y le sucede en la conducción del virreinato peruano Teodoro de Croix, por encargo del rey Carlos III, aunque su jura y recibimiento, según el Libro de Cabildos, recién se llevó a cabo el 25 de agosto de dicho año, donde se menciona la presencia de destacados miembros de la nobleza limeña tales como el conde de Monteblando y el conde de Premio Real.<sup>39</sup> Gobernó hasta el año de 1790 a petición del rey Carlos IV quien lo releva del cargo y le otorga la gran Cruz de Carlos III.

Entre los años del gobierno de Croix, que van de 1784 a 1790, los que fueron más apacibles que los de los anteriores, le tocó celebrar las exequias por la muerte del rey Carlos III en 1789 en la Catedral de Lima, donde el ensamblador Francisco de Ontañón fue designado para levantar el túmulo, según

36. Administración de Propios y Arbitrios. Caja 1 Folder 8. Razón de los días de iluminación, 1782, N° 91. AHML.

37. Administración de Propios y Arbitrios. Caja 1 Folder 7. Recibo N° 2 por el alquiler de Gigantes para la fiesta del Corpus Cristo. 23 de noviembre de 1781. AHML.

38. ESTABRIDIS, *op. cit.*, 2002, p. 271.

39. Libro de Cabildo N° 38. Fol. 9v. 25 de agosto, 1784. Jura y Recibimiento del XXXIV Virrey Señor Don Teodoro de Croix. AHML.

contrato publicado por Lohmann Villena.<sup>40</sup> Las Reales Exequias se editaron en un libro de Juan Rico en el que se detalla la ceremonia donde el predicador en el sermón alude a Lima y el Perú con la palabra patria y algunos estudiosos ven el reflejo de aspiraciones sociopolíticas al calor de la ilustración.<sup>41</sup> En él se describe el soberbio cenotafio que incluyó las figuras alegóricas de las virtudes teologales y cardinales y de las partes del mundo, Asia, África, Europa y América, el Arquero de la Muerte y en el remate la Alegoría de Lima. Obra llevada al grabado por José Vázquez. Entre las varias fiestas luctuosas celebradas por este rey en el Perú, se destacan las honras fúnebres en la Universidad de San Marcos que igualmente fueron llevadas a la imprenta en el libro de José Durán, esta vez con el retrato del rey por el mismo grabador.<sup>42</sup>

La consabida proclamación del sucesor de Carlos III, su hijo Carlos IV, trajo consigo ya desde 1789 el nombramiento de Comisarios para las fiestas reales y jura del nuevo rey, así lo certifica un documento del archivo municipal de Lima donde se vuelve a mencionar al famoso limeño conde de Monteblanco, a quien se le encarga la corrida de toros.<sup>43</sup> En el mismo documento, fechado el 21 de julio, se les encomienda a los mismos comisarios los preparativos para el recibimiento del nuevo virrey que está por venir. La proclamación del rey Carlos IV dio lugar a la edición de un libro escrito por Esteban de Terralla y Landa: «El Sol en el mediodía...» publicado en 1790, dos años después de su subida al trono. En él se describen los carros triunfales y las vestimentas de las danzas aborígenes del Perú. El autor escribe:

Todo lo contenido en la métrica narración y descripción de carros, danzas y Mojigangas, costeados por el comisario don Bartolomé de Mesa se resolvió por éste, se reduxera también a el pincel en dos primorosos lienzos de quatro varas de ancho, el uno para remitirlo a la Villa y Corte de Madrid y el otro para que quedase en esta capital, a fin de que se perpetuase en la memoria la festiva idea de la Indica Nación.<sup>44</sup>

40. GUILLERMO LOHMANN VILLENA, «Noticias inéditas para ilustrar la historia de las bellas artes en Lima durante los siglos XVI y XVII», en *Revista Histórica*, Tomo XIII, Lima, 1940, p. 365.

41. RAFAEL RAMOS SOSA, *Arte Festivo en Lima Virreinal (siglos XVI-XVIII)*, Edit. Junta de Andalucía, Sevilla, 1992, p. 39.

42. RICARDO ESTABRIDIS CÁRDENAS, «El Grabado Colonial en Lima», *Anuario de Estudios Americanos*, Tomo XLI, Sevilla, 1984, p. 283.

43. Libro de Cabildo N° 38. Fol. 100v, 21 de julio 1789. AHML.

44. ESTEBAN DE TERRALLA Y LANDA, *El Sol en el mediodía...* Lima, 1790. Véase R. ESTABRIDIS, *op. cit.*, 2002, p. 187.

El retrato de D. Bartolomé de Mesa grabado por Vázquez fue incluido en el libro con una inscripción:

Don Bartolomé de Mesa. Teniente de Milicias. Comerciante, Almazenero, y Comisario de las funciones de la nación Indica. Costeó el día suntuoso y aplaudido de Máscaras, Loas y Carros, en las fiestas Rs. Del Sr. D. Carlos IV. En Lima en 8 de feb. De 1790.

En 1790 llega a Lima, procedente de su anterior sede, el virreinato de Nueva Granada, el gallego don Gil de Taboada Lemus y Villamarín, caballero profeso de la Sagrada Religión de San Juan de Jerusalén, quien gobernó el Perú hasta 1796. Su entrada está consignada con fecha 25 de marzo; sin embargo, su recibimiento oficial con la pompa característica se llevó a cabo el 17 de mayo. La fiesta se consigna en el libro de Terralla y Landa: *Alegría Universal Lima festiva y encomio poético...*, escrito con este motivo.

Es indispensable destacar en el periodo de Gil de Taboada la llegada a Lima el 28 de mayo de 1790 de la expedición científica del almirante italiano Alejandro Malaspina, que como era común en la época incluía entre su personal a dibujantes y pintores, entre ellos José del Pozo. Este pintor de origen sevillano permanecerá en Lima donde, aparte de abrir la primera academia de dibujo y pintura, según noticias que nos alcanza el Mercurio Peruano de 1791, trabajará en ella y en varias obras que aún se conservan en iglesias limeñas hasta su muerte en 1821.<sup>45</sup> Este y otros hechos destacables, como su apoyo a la ilustración pública a través de publicaciones periódicas, darán a su gobierno un rasgo de modernidad relevante. Como ejemplo sólo citaremos: el primero de octubre de 1790 el extremeño Jaime Bauzate y Meza fundó el *Diario de Lima* que duró hasta 1793. La Sociedad Académica de Amantes del País, creada en 1791 publicó el *Mercurio Peruano*, cuyo primer número salió de la imprenta de don Bernardino Ruiz en enero de dicho año, donde escribió lo más selecto de la intelectualidad limeña, entre ellos José Baquijano y Carrillo bajo el seudónimo de «Cefalio». En el campo de las fiestas y el arte no hubo ceremonias destacables como en sus precedentes. Un pincel anónimo plasmó en un discreto lienzo su imagen para la inmortalidad, conservado en la galería de retratos de virreyes del MNAHP.

Francisco Antonio Ruiz Cano y Sans Galeano, marqués de Soto Florido, llega a estos años de florecimiento de la intelectualidad limeña, ya que fallece en 1792. Su larga trayectoria se remonta a tiempos del conde Superunda cuando

---

45. RICARDO ESTABRIDIS, «Academia y academicismos en Lima decimonónica», *Tiempos de América*, 11, Universitat Jaume I, Castellón, 2004, p. 77.

escribe en sus años mozos: «Jubilos de Lima...» en torno a la reinaguración de la Catedral en 1755. Ya como abogado, es nombrado asesor del virrey Guirior a quien representó en el juicio de residencia que se le hizo después de su gobierno, a causa de las acusaciones del visitador José Antonio de Areche, logrando liberar al virrey. En los años del gobierno del virrey Jáuregui lo encontramos en las cátedras sanmarquinas donde en 1783, como vicerrector hubo de presidir las controvertidas elecciones disputadas por José Baquijano y Carrillo y José Miguel de Villalta y Concha, donde ganó el tradicionalista Villalta contra las ideas renovadoras de Baquijano, gracias a la influencia de familiares de peso político en la época tales como sus tíos Antonio Hermenegildo de Querejazu y Mollinedo y Melchor de Santiago Concha entre otros. Su imagen fue inmortalizada por el pintor trujillano José Bermejo en un retrato conservado en la casa Aliaga de Lima, la figura del personaje en traje oscuro, de corte a la moda de Carlos IV, destaca sobre un fondo de habitación donde se aprecia su biblioteca, escritorio, escudo nobiliario y la cartela que alude a su título nobiliario y cargos públicos que justifican su trascendencia histórica.

En el convento de Nuestra Señora de Copacabana de Lima se conserva un lienzo destacable, firmado por el pintor trujillano Bermejo en 1796, retrato que nos permite conocer a don Juan José de la Puente Ibáñez de Segovia, nieto del madrileño Luis Ibáñez de Segovia y Peralta, marqués de Corpa.<sup>46</sup> En la cartela que lo acompaña se lee: «Caballero de la orden de Calatrava..., Alcalde del Crimen, Fiscal y Oidor Sub Decano de la Real Audiencia y Consejero en el Real y Supremo de Indias».<sup>47</sup> Además la leyenda de este lienzo nos permite reforzar lo dicho al escribir sobre Lozano, en torno a la auto seguridad de los artistas del siglo XVIII, ya que él mismo Bermejo escribe sus cargos como el de: «Maestro Mayor de las Obras Reales y Pintores de esta Ciudad».

Ambrosio O'Higgins de Ballenary de origen irlandés es uno de los tantos europeos que vino a Lima en busca de fortuna en los años cincuenta del siglo XVIII. Dedicado al comercio, azares del destino lo llevaron en tiempos del virrey Amat a una labor de ingeniería en los Andes y más adelante, en 1770 a la carrera militar en una compañía de caballería para enfrentar a los araucanos hasta obtener en 1789, en tiempos del virrey Teodoro de Croix, el cargo de Capitán General del reino de Chile y la Presidencia de la Real Audiencia de Santiago

46. PAUL RIZO-PATRÓN, *Linaje, dote y poder. La Nobleza de Lima de 1700 a 1850*, Fondo Editorial PUC, Lima, 2000, p. 160.

47. RICARDO ESTRABIDIS, «Incas y virreyes en el Beaterio Indígena de Nuestra Señora de Copacabana», en diario *ojo*, Lima, 1 de junio de 1980. Ver también LOHMANN, *op. cit.* Sevilla, 1974, p. 107.

en base a sus méritos, y el título de marqués de Osorno por la reconquista y pacificación de esta ciudad.

En 1796 la carrera algo novelesca de O'Higgins lo llevará al honor de ser nombrado por Carlos IV en el más alto cargo en América Meridional, el de virrey del Perú. Según documento conservado en el Archivo Histórico del Cabildo hizo su entrada pública el 26 de julio de dicho año por la calle acostumbrada de Monserrat donde recibió las llaves de la ciudad del marqués de Castellón, caballero de la orden de Carlos III.<sup>48</sup> A diferencia de las entradas anteriores, el consabido *Te Deum Laudamus* se cantó con sonora música en la Catedral y no en la iglesia de Montserrat.

La época del virrey O'Higgins está ligada a la historia del grabador Marcelo Cabello, en sus inicios, ya que su primer grabado documentado corresponde al retrato del gobernante donde se lee que él lo inventó, dibujó y grabó y en la cual incluso se reveló como poeta ya que escribió al pie un soneto.<sup>49</sup> Asimismo, años después, en 1801 firma un grabado de una de las obras más importantes de este periodo, el *Plano de los dos caminos nuevo y antiguo de Lima al Callao* que mandó hacer el virrey en 1800, donde se aprecia también la Portada Nueva del Callao en la muralla de Lima, La Plaza de la Reina, la Plaza del Marqués de Osorno y los créditos dados al arquitecto A. Baleato. Aparte de este documento gráfico de una obra ya desaparecida, ha quedado impreso el discurso laudatorio sobre la obra, escrito por don Hipólito Unanue en 1801, después de fallecido el virrey.<sup>50</sup>

La meritoria labor en obras públicas de O'Higgins es destacada por el cabildo en 1798, el que pone de manifiesto en una de sus reuniones, que se mande pintar un retrato del virrey para ser colocado en la sala capitular del cabildo.<sup>51</sup> Actualmente el único lienzo conocido con su imagen es el excelente retrato que le pintara el limeño Pedro Díaz, firmado justo ese año, actualmente en la colección del MNAHP, el que ya muestra caracteres del gusto neoclásico en el arte limeño.

Gabriel de Avilés vino al Perú en 1780, en tiempos del virrey Jáuregui y por su encargo intervino en la lucha contra Tupac Amaru. Años después, en 1791, en la época de Gil de Taboada, fue ascendido a Mariscal y heredó de su hermano el título de marqués de Avilés, por haber muerto sin sucesión. En el periplo

48. Libro de Cabildo N° 39. Fol. 90, 26 de Julio 1796. AHML.

49. RICARDO ESTABRIDIS, «Marcelo Cabello y el grabado peruano en el epílogo colonial», *Histórica*, Volumen XXIV, N° 1 julio 2000, revista del Departamento de Humanidades, Pontificia Universidad Católica del Perú, p. 9.

50. HIPÓLITO UNANUE, *El Nuevo camino al Callao*, Lima, 1803.

51. Libro de Cabildo N° 39, Fol. 126,6 de julio 1798. AHML.

de su carrera militar sucederá a O'Higgins en el cargo de capitán general del reino de Chile en 1796, e igualmente lo hará en su cargo de Virrey del Perú a su muerte en 1801. Según Medina, existe un libro anónimo de 1801 sobre su recibimiento en Lima.<sup>52</sup>

Son destacables dos libros publicados en la época de Avilés, años de inicio del siglo XIX, que ponen de manifiesto los cambios arquitectónicos en Lima hacia la modernidad tal como el que contiene el discurso de Hipólito Unanue sobre el nuevo panteón que se está construyendo en el Convento de San Francisco, con un grabado que lo ilustra firmado por Marcelo Cabello en 1803, y el otro de José Manuel Bermúdez sobre la fiesta luctuosa celebrada en la Ciudad de los Reyes por el fallecimiento de su Arzobispo Juan Domingo González de la Reguera, en 1805. En él se incluyen los grabados de su retrato y el túmulo levantado en la catedral, obra de Matías Maestro, ambos firmados por Marcelo Cabello.<sup>53</sup>

Entre 1806 y 1816 gobernó el Perú el virrey don Fernando de Abascal, años aciagos que anunciaban el fin y que él supo manejar controlando con firmeza las conspiraciones separatistas, sobre todo los enfrentamientos entre españoles y europeos nacidos en América, lo que lo llevó a crear el Regimiento de Concordia que más adelante le daría un título de nobleza como Marqués de la Concordia. Un lienzo conservado en el Museo de Arte de la Universidad de San Marcos, firmado por Pedro Díaz en 1807, realza las principales obras de su gobierno en dibujos que sostiene entre sus manos donde se plasman los proyectos para el Colegio del Príncipe, el Cementerio General, con la capilla de Matías Maestro, la reconstrucción de las murallas de Lima. Además de ellos le sirve de fondo en lontananza el antiguo Colegio de Medicina de San Fernando en su ubicación de la Plaza Italia.

Mientras que en los retratos de los dos virreyes que lo antecedieron, pintados también por Pedro Díaz se mantiene en líneas generales la acostumbrada postura del personaje y la vestimenta a la moda de Carlos IV, en el de Abascal ya está más cercano a la moda de Fernando VII. Los rostros son producto de una observación más minuciosa y se preocupa por conseguir una perspectiva correcta marcada en el piso de baldosas, el fondo arquitectónico y sobre todo en la abertura a paisaje a través de un arco.<sup>54</sup>

En la época del gobierno de Abascal se suceden hechos de singular importancia para el cambio. En primer lugar en 1808 ocurre la Proclamación del rey Fernando VII, quien con el apoyo popular en el motín de Aranjuez logró

52. TORIBIO MEDINA, *La Imprenta en Lima 1584-1824*, Tomo III, Santiago de Chile, 1965.

53. ESTABRIDIS, *op. cit.*, 2002, p. 279 y 302.

54. ESTABRIDIS, *op. cit.*, 2003, p. 134.

destronar a su padre Carlos IV, lo que motivó las fiestas acostumbradas en Lima, a pesar de la situación crítica española ante la invasión francesa. En 1811 se instalaron las Cortes de Cádiz que dieron lugar a la Constitución de 1812, con la cual no estuvo muy de acuerdo Abascal, obstaculizando su implementación.<sup>55</sup> Con la devolución del trono a Fernando VII por parte de Napoleón en 1813, el rey optó por el absolutismo.

En relación a los hechos históricos puntualizados, es necesario detenernos en un personaje peruano que llegó a ser presidente del Congreso de Cortes, en tiempos del gobierno de Abascal, el limeño don Vicente Morales y Duarez. Por Decreto del 8 de septiembre de 1810, de la primera regencia, fueron convocados en Cádiz veintiocho peruanos que se hallaban en dicha ciudad cuatro días antes de la instalación de dichas cortes. Al morir Morales en tan digno cargo, el 2 de abril de 1812, dio lugar en Lima a suntuosas pompas fúnebres en la Catedral, como otrora se hiciera por reyes papas y arzobispos, donde se levantó túmulo con alegorías de sus virtudes, toga sobre almohada de terciopelo negro y a sus lados dos genios con las insignias de los grados de Teología y ambos Derechos, además de la espada, bastón y sombrero de plumas, todo coronado con el escudo de armas familiar. Además se incluyó su retrato vestido de su beca (figura 6), lienzo que hoy se conserva en el Museo de Arte de la Universidad de San Marcos y que guarda relación con el grabado de Cabello que ilustró la publicación, bajo el cual se escribió un soneto laudatorio:

Con la elocuencia y el buril copiando  
tu alma y tu rostro, supo diestramente  
conservarte la patria aquella vida  
con quien no mide su poder la muerte.<sup>56</sup>

Hemos mencionado en varias oportunidades líneas atrás el nombre del limeño don José Baquíjano y Carrillo, considerado un precursor ideológico de la independencia, con una preparación intelectual meritoria en el Seminario de Santo Toribio y en la Real Universidad de San Marcos donde logró ocupar importantes cargos. Aparte de sus cátedras universitarias fue incorporado a la Real Audiencia como Fiscal del Crimen y protector de Indios desde 1780 y como tal, al encargársele el discurso de recibimiento que dio la Universidad al virrey Jáuregui en 1781, expresó sus quejas contra la violencia ejercida contra los indígenas, ello no fue muy bien visto por el poder conservador, ocasionándole un bloqueo en

55. FISHER, *op. cit.*, 2000, p. 276.

56. ESTABRIDIS, *op. cit.*, 2002, p. 190-192.

su postulación a rector en 1783. En 1790 fue uno de los gestores y principales ideólogos en la naciente Sociedad Académica de Amantes del País, la que expreso en estos tiempos en el *Mercurio Peruano* un liberalismo equilibrado a través de su pluma.

El año de 1812 en que falleció Morales y Duárez, Baquíjano fue designado Vocal del Consejo de Estado, cargo público que ostentaba poder sobre los destinos de España y sus dominios durante la cautividad de Fernando VII. La honorabilidad concedida por sus méritos intelectuales, significó un orgullo tal en los peruanos que vieron en él un hito de reconocimiento a sus derechos políticos, manifestándose en tumultuosas demostraciones que fueron consignadas en un libro editado en Lima en 1812.<sup>57</sup> Ante ello, Baquíjano partió a España donde encontró cambios no favorables a sus inclinaciones políticas, ya que el gobierno se inclinó hacia el absolutismo real y el pretendía una monarquía constitucional liberal, por lo que su presencia fue vista con recelo por Fernando VII. Confinado en Sevilla, murió en 1817.

El libro de José Antonio Miralla constituye el mejor ejemplo de una obra representativa de la más grande festividad laica del epílogo virreinal, donde se describe con lujo de detalles el público regocijo por la elección de Baquíjano, desde el 28 de junio que se supo la noticia, la iluminación de edificios públicos y privados, los fuegos artificiales, las figuras alegóricas, los bailes en el Cabildo, organizados por José Bernardo de Tagle, Alcalde Ordinario de Lima, y a la vez los bailes populares en la Plaza Mayor donde se destacan las danzas de los negros de diferentes castas y naciones, congos, mozambiques, etc. En la fiesta oficial el autor alude a París y lo difícil que le sería la elección entre tantas hermosas damas, y en la fiesta popular traduce una canción de los negros:

si cada uno de nosotros tiene un amo particular, tú solo eres el amo general de todos y posees nuestros corazones

Los festejos por Baquíjano irrumpen los claustros universitarios con laudatorios discursos donde el del rector, marqués de Casa Calderón concluye diciendo:

... en la más remota posteridad se dirá siempre que después de haber ilustrado el Nuevo Mundo paso V. E. a esparcir luces al antiguo.

---

57. JOSÉ MIRALLA, *Breve descripción de las fiestas celebradas en la capital de los Reyes del Perú con motivo de la proclamación del excelentísimo señor Dr. José Baquíjano y Carrillo, Conde de Vista Florida, al Supremo Consejo de Estado...*, Lima, 1812.

Los desbordes rompen los límites de la Ciudad de los Reyes y en Arequipa el poeta Mariano Melgar, al final de un soneto dirá:

La América no más será oprimida  
con el Consejero, y el hispano. A este patricio deberá la vida.

En el Museo de Arte de la Universidad de San Marcos se conserva el retrato de Baquíjano de cuerpo entero de pie mostrando sus dignidades, entre ellas la cruz de la Orden de Carlos III otorgada en 1791. Le sirve de marco la biblioteca y escritorio consabido, además del escudo familiar de los condes de Vista Florida, ya que heredó el título por haber muerto sin sucesión su hermano Juan Agustín en 1807. Las líneas de su cartela redundan su memorable existencia. En nuestra opinión el pincel puede corresponder al mulato Gil de Castro (figura 7).

Por encargo del rey Fernando VII sucedió al virrey Abascal don Joaquín de la Pezuela y Sánchez Muñoz de Velasco, aragonés de larga carrera militar que ya se encontraba en el Perú desde 1804 cuando se le encomendó reorganizar y comandar la artillería virreinal, como Coronel Comandante de la Artillería de Lima y el Callao. Es nombrado virrey del Perú en 1816 y su gobierno duró hasta el año de la independencia en 1821. Su retrato conservado en el MAAHP, actualmente en proceso de restauración a dado a la luz repintes y dos firmas de pintores de la escuela limeña, la de Julián Jayo, fechada en una fecha desconocida de la década de 1820 y otra más antigua de Mariano Carrillo de 1816, que corresponde a la fecha de su nombramiento.<sup>58</sup> Pezuela viste el uniforme decimonónico con las medallas de Gran Cruz de la Real Orden de Isabel La Católica y de San Fernando, en el marco escenográfico característico, donde destaca a través de una ventana, una pequeña escena de batalla que incluye figuras alegóricas y en la zona inferior un par de angelotes que sostienen la cartela.

El recibimiento de Pezuela en Lima se hizo con gran pompa, tratando de resucitar antiguas prácticas ya caídas en desuso, como presintiendo que era la última entrada triunfal de ese régimen. En el libro de José Cavero y Salazar se reunió toda la ceremonia desarrollada en la Real Universidad de San Marcos los días 20 y 21 de noviembre de 1816, y se incluyó además un retrato en busto de Pezuela grabado por Marcelo Cabello.<sup>59</sup>

58. ESTABRIDIS, *op. cit.*, 2003, p. 145.

59. JOSÉ CAVERO y SALAZAR, *Colección de las composiciones de elocuencia y poesía con que la Real Universidad de San Marcos de Lima celebró en los días 20 y 21 de noviembre de 1816 el recibimiento de... Excmo. Sr. D. Joaquín de la Pezuela...*, Imprenta de don Bernardino Ruiz, Lima, 1816.

El retrato del rey Fernando VII, realizado por el mulato limeño José Gil de Castro en 1812, nos da la pauta para marcar el epílogo del arte virreinal y el trasvase de las imágenes del poder de reyes, virreyes y nobles conservadores, hacia la de los gestores de nuestra independencia, próceres, libertadores y mártires. La vida del retratista mulato transcurre entre 1783 y 1841 y es representativo del puente hacia el cambio desarrollando un estilo que se entronca con la retratística limeña del siglo XVIII de Lozano, Aguilar, Bermejo y Díaz, y evoluciona hacia una versión particular del neoclasicismo. No se tienen noticias sobre su formación pictórica, todo indica que fue un autodidacta que crea arquetipos de modelos algo rígidos en sus poses y un gusto por detenerse en los elementos ornamentales de las vestiduras, en los encajes de los trajes de las damas nobles criollas y en las charreteras, rameados y medallas de los uniformes de los emancipadores.

El retrato del rey Fernando VII, hecho en tiempos de Abascal, cierra el ciclo de retratos de reyes ante los cuales los virreyes en Lima juraban fidelidad. La existencia de ellos, por ejemplo, nos la confirma un documento con el inventario de los bienes de Antonio José Portocarrero, hijo del virrey conde de la Monclova donde se menciona la existencia de retratos de Felipe IV, Carlos II y Felipe V.<sup>60</sup>

Entre las familias nobles de Lima las del marquesado de Torre Tagle, desde los años de 1730 con José Bernardo de Tagle Bracho y Pérez de la Riva, convertido en I Marqués de Torre Tagle, durante el segundo reinado de Felipe V, ejercerá poder él y su descendencia a través del Tribunal del Consulado y de la Audiencia de Lima cerca de una centuria, hasta el cuarto marqués de Torre Tagle don José Bernardo de Tagle y Portocarrero, quien estuvo estrechamente vinculado a liberales como José Baquijano, elegido Alcalde de Lima en 1811, y diputado por Lima a las Cortes de Cádiz, por influencia de Abascal quien veía en él un peligro. Su estancia europea engalanó su prosapia con el título de Caballero de la Orden de Santiago, la Flor de Lis de Francia y de regreso al Perú, nombrado Intendente de la Paz, el virrey Pezuela por intereses amigales, le confió la Intendencia de Trujillo desde donde secretamente mantuvo correspondencia con San Martín proclamando la independencia en Trujillo en 1820. Jurada la Constitución de 1823 fue elegido Presidente del Perú por pocos meses en que puso de manifiesto su discrepancia con un gobierno republicano radical y tuvo que refugiarse en los castillos del Callao donde murió víctima de escorbuto. Su retrato y el de su esposa doña Mariana de Echevarría, «Señora de la Banda patriótica», son obra del pincel del pintor Gil de Castro, aquel que también pintó a O'Higgins, Bolívar, San Martín y José Olaya, entre otros, como clara muestra de la iconografía del poder en el epílogo virreinal y la naciente república (figura 8).

---

60. Escribano Francisco Estacio Meléndez. Protocolo 371. Folio 538 y 538v, 20 de mayo de 1745. AGN.



Fig. 1. Retrato del virrey José Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda, por Cristóbal Lozano, 1758, Catedral de Lima



Fig. 2. *Retrato ecuestre del virrey Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos*, anónimo limeño del siglo xvii, Museo Enrique Larreta de Buenos Aires



Fig. 3. *Retrato ecuestre del virrey conde de Superunda* por Cristóbal Lozano, escuela limeña, siglo XVIII, Museo de América, Madrid

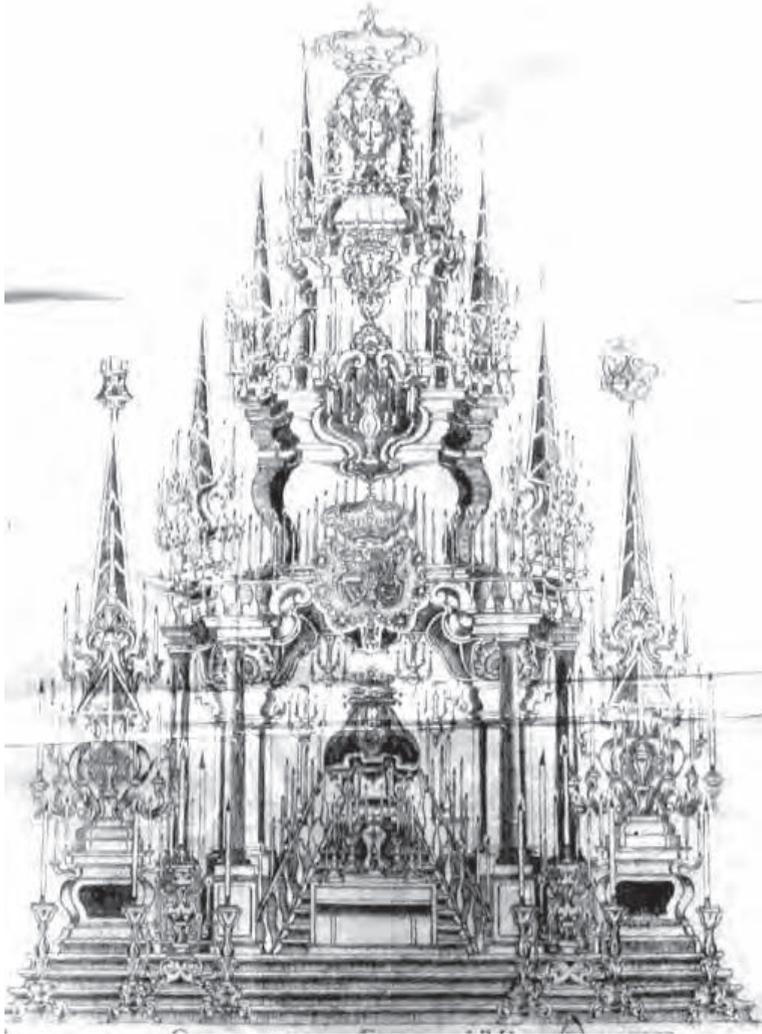


Fig. 4. *Tímulo del rey Fernando VI en Lima*, diseño de Antonio Bejarano Loayza grabado por Camacho, 1760

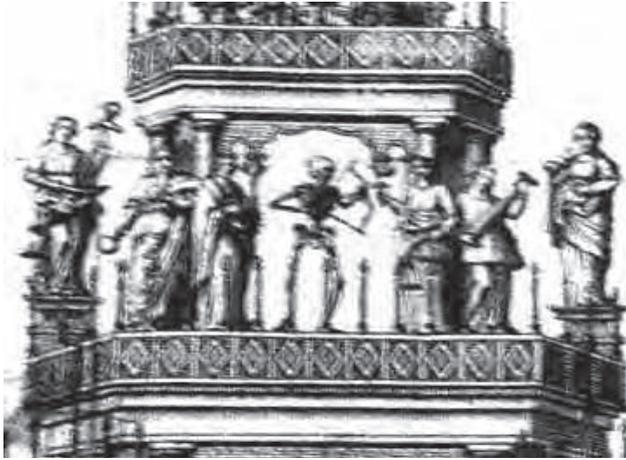


Fig. 5. Detalle del Arquero de la Muerte en el túmulo del ex arzobispo de Lima Pedro Antonio de Barroeta y Angel, grabado de José Vázquez, Lima, 1776



Fig. 6. Retrato de don Vicente Morales y Duarez, anónimo, 1812, Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos





Fig. 8. *Retrato de doña Mariana de Echevarría, IV marquesa de Torre Tagle, «Señora de la Banda Patriótica», obra de Gil de Castro, siglo XIX*

## ICONOGRAFÍA DEL VIRREY MARQUÉS DE LAS AMARILLAS: RETRATOS OFICIALES Y ALEGÓRICOS

---

Inmaculada Rodríguez Moya  
*Universitat Jaume I, España*

El presente estudio analizará la iconografía de un virrey de la Nueva España, don Agustín de Ahumada y Villalón, marqués de las Amarillas. Este virrey había ejercido importantes cargos en la corte, en el ejército y en el gobierno de Cataluña antes de ser nombrado virrey. Ejerció su gobierno en la Nueva España entre los años 1755-1760. Como personaje cercano a la corte, conocía a la perfección los mecanismos de la propaganda y la persuasión a través de la creación de la imagen propia como buen gobernante y representante directo del rey. Dicha iconografía del buen gobernante y alter ego del rey se reflejó en los arcos de entrada que se levantaron para su recibimiento en las ciudades de Puebla y México, pero también en otros retratos de carácter oficial en los que este estudio profundizará.

### **DON AGUSTÍN DE AHUMADA Y VILLALÓN, MARQUÉS DE LAS AMARILLAS**

Don Agustín de Ahumada y Villalón, nació en España en la segunda década del siglo XVIII. Se distinguió en las guerras de Italia con el cargo de teniente coronel de las Reales Guardias Españolas. Ejercía asimismo el de gobernador político y militar de Barcelona y su partido y comandante general interino de Cataluña cuando fue nombrado cuadragésimo segundo virrey de la Nueva España en 1755. Era además gentilhombre de cámara de Su Majestad, con entrada, teniente general de los Reales Ejércitos y teniente coronel de las Reales Guardias de Infantería Española, así como comendador de la reina en la Orden de Santiago. El marqués era conocido igualmente por ser familiar de santa Teresa de Jesús. Era por tanto un militar de

alto rango muy próximo al monarca español y conocía los mecanismos políticos y propagandísticos asociados al cargo que asumía con su nombramiento. Este conocimiento se reflejó en su interés hacia su propia imagen como se desprende de los arcos de recibimiento a su llegada a México, así como por el impulso dado a obras de carácter urbanístico, industrial, como de asistencia a los súbditos americanos.

En su labor como virrey, el marqués de las Amarillas se destacó por intentar solucionar el problema de los corsarios y por reforzar las defensas de los presidios, que continuamente sufrían los ataques de la población indígena. Otra de sus grandes preocupaciones fue la irregularidad en la provisión de las alcaldías mayores del virreinato, poniendo especial vigilancia en que no se delegaran las labores en otras personas o simplemente no se cumplieran las obligaciones del cargo. Durante su gobierno se descubrió una importante mina de plata, la Voladora, en Nuevo-León, surgió un nuevo volcán —el Jorullo— en la hacienda de José Andrés Pimentel en 1759 y hubo un gran incendio en las minas de Bolaños. Gracias a lo promoción del virrey se inició la construcción en Veracruz de un cuartel para el batallón de la Corona.

El virrey se destacó también en su labor al servicio de la Monarquía, pues durante su gobierno se celebraron las magníficas exequias de María Bárbara de Braganza y de Fernando VI, con gran pompa y aparatos funerarios en cuyos preparativos el virrey puso gran interés. Pedro Romero de Terreros afirma que de igual modo su gobierno se destacó por el de mayor lujo de la corte virreinal de México, pues la virreina era muy afecta al fausto y a las reuniones sociales en el Palacio Virreinal.<sup>1</sup> Hasta tal punto ejerció con rigor su labor como virrey que a su muerte el 5 de febrero de 1760 en la ciudad de México su familia quedó en la más absoluta pobreza, y tuvo que ser socorrida para regresar a España. Fue, al fin y al cabo, uno de los representantes de la nueva casta de virreyes del siglo XVIII de procedencia militar o burocrática, más preocupados por el progreso de los virreinos que por su propio engrandecimiento.

## EL VIAJE A MÉXICO

Por Real Decreto de 24 de marzo de 1755 el rey Fernando VI firmaba en Aranjuez el título de virrey, gobernador y capitán general de la Nueva España y presidente de la Real Audiencia, a favor del marqués de las Amarillas por tres

---

1. PEDRO ROMERO DE TERREROS, *Viaje de la marquesa de las Amarillas descrito en verso por Don Antonio Joaquín de Rivadeneyra Barrientos*, reimpresso con notas de Manuel Romero de Terreros, México, s.a., p. 215.

años con un sueldo de 20.000 ducados, a instancias del virrey conde de Revilla Gigedo, que por entonces solicitaba su relevo dada su avanzada edad.<sup>2</sup>

Como era costumbre el monarca ordenaba también que se le proporcionaran al virrey durante su traslado a la Nueva España todas las facilidades y comodidades posibles, de tal modo que pudiera llevar los criados que necesitara según su voluntad, así como mobiliario, ropa y alhajas. Acompañaban al virrey igualmente su esposa embarazada, doña Luisa de Ahumada y Vera, y su hijo de apenas dos años, don Agustín de Ahumada, que a pesar de su corta edad pasaba a servir en la compañía de la guardia de infantería del virrey. Así mismo su secretario, don Felipe Caballero, con su esposa y criados, y su secretario de Cartas, don Manuel Vaamonde, más sesenta criados para su asistencia, a los que no se les pedía las informaciones acostumbradas. En definitiva, una pequeña corte de ochenta personas, entre los que se citan a Bartolomé Bruña, ministro de la Audiencia de México, Lorenzo Tavares, teniente coronel y capitán de su guardia, ocho damas y criadas de la virreina, a Miguel de Ronda, confesor de la virreina, Thomas Figueroa, capellán, Antonio Martínez, médico del virrey, José Prieto, mayordomo de la virreina, a Felipe Cleree, caballero del virrey, dieciséis criados y pajes del virrey, nueve amanuenses de la secretaría del virreinato, entre los que encontramos a Diego García Panes, trece reposteros, cocineros y otros criados del virrey, así como otros criados de sus propios sirvientes.

El viaje de partida a la Nueva España, previsto para julio, tuvo que ser retrasado a causa de unas fiebres tercianas contraídas por el virrey.<sup>3</sup> Partió finalmente el virrey a principios de septiembre hacia su nuevo gobierno. Testigos y cronistas de dicho viaje fueron el citado alférez de artillería Diego Panes, uno de sus escribanos, quien redactó el *Diario particular del camino que sigue un virrey de México...*,<sup>4</sup> así como el jurista Antonio Joaquín de Rivadeneyra y Barrientos quién escribió –utilizando de narradora a la virreina– el *Diario notable de la excelentísima señora marquesa de las Amarillas*.<sup>5</sup>

2. Archivo General de Indias (en adelante AGI), Contratación, 5497, N. 2, R. 14, 1/1 recto.

3. AGI, Contratación, 5497, N. 2, R. 14, 1/17 recto.

4. DIEGO GARCÍA PANES, *Diario particular del camino que sigue un virrey de México. Desde su llegada a Veracruz hasta su entrada pública en la capital*, Edición facsimilar, Madrid, CEHOPU, 1994.

5. Diario notable de la excelentísima señora marquesa de las Amarillas, virreina de México, desde el puerto de Cadiz hasta la referida Corte, escrito por un criado de su excelencia. D. A. F. R. B. F. D. M. México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana, 1757, en *Viaje de la marquesa de las Amarillas descrito en verso por Don Antonio Joaquín de Rivadeneyra Barrientos*, reimpresso con notas de Manuel Romero de Terreros.

## ARCO DE ENTRADA EN LA CATEDRAL DE PUEBLA

A lo largo de su recorrido desde el puerto de Veracruz hasta la ciudad de México, el virrey era agasajado y alegremente recibido en todas las ciudades, pueblos y haciendas por las que pasaba.<sup>6</sup> En algunas ciudades el dispendio era mayor, por su significación histórica o su importancia urbana. Se trataba así de recordar a los súbditos las victorias y alianzas de los conquistadores con los pueblos indígenas, y renovar así los lazos de lealtad entre los súbditos y el representante directo del monarca. La entrega simbólica de las llaves de la ciudad por las que pasaba era al fin y al cabo un acto de sumisión y reconocimiento a la autoridad real.

Así en Tlaxcala, en Puebla, en Cholula y en Huejotzingo entraba el virrey a caballo y se le recibía levantando magníficas arquitecturas efímeras en forma de arcos triunfales donde estaban «pintadas en jeroglíficos las acciones ilustres del nuevo Virrey, figurando las puertas cerradas mientras que desde un tablado hace el elogio en verso un sujeto instruido en ello, que concluída la arenga abren las puertas, entrando por ellas el Virrey con comitiva y aclamaciones».<sup>7</sup> No sólo los programas efímeros giraban en torno a las acciones ilustres del virrey, los elogios de sus virtudes, etcétera. También eran aprovechadas estas ocasiones para recordar al virrey el pacto entre la población y su gobernante, así como realizar peticiones. Se ofrecía así a los súbditos un primer retrato simbólico del nuevo gobernante, con un carácter propagandístico y legitimador de su poder, reflejo de las virtudes del monarca e igualmente espejo donde los súbditos debían mirarse para su propio comportamiento.

Tenemos noticias que para el caso del marqués de las Amarillas a lo largo de su periplo hasta la ciudad de México, la ciudad de Tlaxcala levantó un arco triunfal en el que se alababan las hazañas del virrey,<sup>8</sup> aunque no tenemos referencia documental sobre el programa iconográfico concreto, pero suponemos que dado el carácter de la ciudad haría referencia al secular pacto entre los tlaxcaltecas y los gobernantes españoles.<sup>9</sup>

---

6. Un detallado artículo sobre las celebraciones y el ceremonial seguido desde el puerto de Veracruz hasta la ciudad de Puebla en BEATRIZ BERNDT LEÓN MARISCAL, «Discursos de poder en un nuevo dominio: el trayecto del virrey marqués de las Amarillas de Veracruz a Puebla, las fiestas de entrada y el ceremonial político» en *Relaciones*, nº 101 (invierno 2005), vol. XXVI, pp. 227-259.

7. PANES, *op. cit.*, p. 99.

8. BERNDT, *op. cit.*, p. 241.

9. Recordemos que Tlaxcala fue una de las primeras ciudades indígenas asociadas a los conquistadores españoles para acabar con los mexicas.

Una de las ciudades más importantes en el recorrido del virrey era la ciudad de Puebla. En dicha ciudad se levantaba un arco en la esquina del palacio, que se abría para dejar paso al virrey en dirección al atrio de la Catedral, sobre cuya puerta se levantaba otro arco. El virrey marqués de las Amarillas entró solemnemente en la ciudad de Puebla el día 27 de noviembre. En cuanto al arco levantado en la esquina de palacio, en la calle de Mercaderes Rivadeneyra nos relata:

De esta suerte llegaron a la Plaza,  
donde valiente del pincel la traza  
en un Arco Triumphal se descubría  
con exquisita vista, y simetría:  
recitose la Loa, y el passo abierto  
con el mismo concierto...<sup>10</sup>

No tenemos noticia sobre su programa iconográfico, pero sí que su ejecución fue comisariada al procurador mayor Antonio Basilio de Arteaga y Solórzano y al regidor Manuel Nicolás Hidalgo de Vargas, y que las noticias de su grandeza y suntuosidad llegaron hasta México.<sup>11</sup>

A continuación el virrey se dirigía a la Catedral, donde era recibido por el obispo y por un magnífico arco triunfal que cubría la fachada del edificio. Existe un lienzo que representa el recibimiento en la Catedral de Puebla. La *Entrada del virrey marqués de las Amarillas en la Catedral de Puebla*, obra atribuida a José Joaquín Magón de hacia 1756 y conservada en colección particular,<sup>12</sup> nos permite hacernos una idea de la grandiosidad de estos arcos y de la riqueza de sus pinturas (figura 1). Se trata del único lienzo conocido hasta el momento que representa una arquitectura efímera levantada para una entrada triunfal virreinal, de ahí su importancia. Pero además el detallismo con que han sido representados los lienzos y reproducidos los epigramas nos permite realizar un análisis del programa iconográfico, del que por otra parte desconocemos que haya relación documental.

El alférez de artillería Diego García Panes nos ofrece en su descripción de este recorrido un magnífico relato del recibimiento en la Catedral de Puebla, que concuerda con la imagen representada en el lienzo:

10. RIVADENEYRA, edición de Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 238.

11. BERNDT, *op. cit.*, pp. 230, 244.

12. Como afirma Berndt, la obra fue atribuida a Magón por Guillermo Tovar de Teresa, véase BERNDT, *op. cit.*, p. 246.

En la esquina del palacio había otra portada fingida semejante a la que se ha referido de Tlaxcala, muy pintada de empresas y jeroglíficos, como que son muy sutiles poetas los poblanos. Desde aquella portada seguía el virrey con toda su comitiva a apearse en las escaleras del atrio de la Catedral, sobre cuya puerta estaba formada otra magnífica portada con distintos emblemas y versos latinos.

A la puerta de la Catedral salen a recibir a Su Excelencia el Ilustrísimo Obispo con sus pontificales a dar la bendición y el *asperges* al nuevo virrey, y el venerable deán y cabildo, todos con capas pluviales presentado el palio, que manda retirar Su Excelencia, y entra en la iglesia del lado derecho del prelado hasta llegar al presbiterio al lado del Evangelio, donde tiene silla y sitial.<sup>13</sup>

Así, la escena inferior representada en el lienzo nos ofrece la visión del virrey que acaba de descender del caballo, a sus pies dos niños le quitan las espuelas –escena que en realidad según el ceremonial y el relato de Panes ocurría en el interior del templo. Contemplamos igualmente a cuatro regidores del cabildo secular portando el palio –que se muestra arrugado simbolizando ese honor rechazado–, a la compañía de Dragones que escoltaba al virrey hasta la ciudad de México, al paje con el guión o estandarte del virrey y a los caballeros. En la puerta de la Catedral le recibe el obispo don Pantaleón Álvarez de Abreu vestido de pontifical con los miembros del cabildo eclesiástico. Todos estos personajes parecen haber sido representados además poniendo especial cuidado en distinguir su fisonomía, lo que nos hace pensar que se buscó de forma intencionada retratarlos y dejar constancia de su participación en el acontecimiento.

La representación más interesante del lienzo es sin duda el magnífico arco que cubría la fachada norte de la catedral. Se trataba de una estructura de tres cuerpos más un zócalo, con tres calles, el último cuerpo remataba el arco de forma semicircular. Las calles estaban separadas por columnas en el primer cuerpo, por atlantes en el segundo y por pilastras en el tercero. En los espacios entre las calles se colocaron ocho grandes lienzos acompañados de epigramas, más seis pequeños colocados en los espacios del zócalo. Las escenas desarrolladas en los lienzos, situados en los intercolumnios de los tres cuerpos y sobre los largos epigramas que conforman el arco, presentan a la figura del virrey en distintas escenas alegóricas, que giraban en torno a la idea del marqués protegido por una Estrella, a la que debe sus victorias militares y la prosperidad de su gobierno, y que viene a iluminar a la Nueva España. En ellas se destacan

---

13. PANES, *op. cit.*, p. 101.

sus virtudes como gobernante y como militar, y las esperanzas de prosperidad puestas en él. El programa de la portada fue encargado al canónigo magistral, el predicador Andrés de Arce y Miranda.<sup>14</sup> La representación de una estrella, la estrella del norte o las estrellas fueron frecuentes en la emblemática española. Su significado se vinculaba con la guía. Podemos citar por ejemplo los jeroglíficos utilizados por Marco Antonio Ortí para referirse a Jaume I como estrella, o favorecido por una estrella como símbolo de la protección divina.<sup>15</sup> Igualmente otros emblemistas españoles como Juan de Borja y Francisco Gómez utilizan la estrella en sus repertorios, el primero como símbolo de la virtud que resplandece en la tribulación, así como la estrella resplandece en la noche;<sup>16</sup> y el segundo la Estrella Cinosaura y la Estrella del Norte, para referirse a la Buena Guía que da la Fe, y la confianza en Dios.

Los pequeños lienzos del zócalo inferior representan distintas escenas en las que se destacan las prosperidades que el pueblo espera de la estrella del virrey. Así por ejemplo, varios indígenas junto a una planta de magüey contemplan a un gran estrella en el cielo en el lienzo central del lado izquierdo. El epigrama dice:

Armado debida ley / Ahumada desta tierra viene / nos será un grande  
Virrey / si que aquella estrella que tiene / fuera prospera al magüey.

En el primer cuerpo se colocaron dos lienzos en los intercolumnios. En el lienzo izquierdo se representó al virrey montado en un caballo en corveta atacando una fortaleza, protegido por su estrella, destacando su valor guerrero y sus victorias militares incluso por encima del propio Marte:

No importa que el acoso del ingeniero / oponga en su defensa según  
arte / maquinas que, guardescan el baluarte / para infundir horror al  
orb [...] / No importa que bronzendo ya el mortero / Fuego [...] De  
una y otra parte / no importa si empeñado el mismo Marte / haga  
glorioso halarde de guerrero / Si intenta [...] derrivar la fortaleza / A  
Ahumada le va cierta la victoria / desde que al cargo a fatigar empieza  
/ La estrella de sus hasañas mucha historia / previene fausta; porque  
en toda empresa / el mismo Marte le cedio la gloria

14. Actas de Cabildo de la Catedral de Puebla, vol. 33, 1754-1759, en BERNDT, *op. cit.*, p. 229.

15. Véase MARCO ANTONIO ORTÍ, en JOHN T. CULL Y BERNAT VISTARINI, *Enciclopedia Akal Ilustrada de Emblemas Españoles*, Madrid, Akal, 1999, pp. 57, 330, 331 y 572.

16. JUAN DE BORJA, *Empresas morales (1581, 1860)*, edición facsimilar de la Fundación Universitaria Española, Madrid, 1981, pp. 326-327; y FRANCISCO GÓMEZ DE LA REGUERA, «Empresas de los Reyes de Castilla y de León (hacia 1632)» en CULL y VISTARINI, *op. cit.*, pp. 73 y 559.

En el otro lado marcha sobre su caballo al paso, junto con su ejército, y al fondo una palmera, una fortaleza ardiendo, y su estrella en lo alto del cielo, como símbolos de sus victorias:

El heroe denodado que en Hespaña / esgrimio como raio fuerte acero  
/ pisando palmas muchas, aun primero/que peleando, se muestra en  
la campaña. / La causa del suceso no es estraña; / pues aunque lo  
hizo su valor guerrero / le previno de lo alto su lucero / glorias in-  
signes, aun con poca hazaña. / En la milisia le mostro la senda / que  
acreditase su valiente brazo / saliendo airoso en la mayor contienda. /  
Mas para precaver adverso acaso / le da de sus victorias como prenda  
/ una palma triunfal en cada paso

Sobre estos lienzos se colocaron otros dos en el segundo cuerpo. En el de la izquierda el virrey recibe las instrucciones para su gobierno de manos del propio Fernando VI entronizado, mientras un sol ilumina su estrella y ésta a su vez un orbe. El virrey es llamado así en el epigrama como el Sol segundo, pues ante la ausencia del rey la luz de su sol se refleja como en un espejo en la estrella del virrey para iluminar a la Nueva España, en clara referencia a su calidad de alter ego del rey:

A América donde el sol / poniendo termino al día / sepultado en tum-  
ba fría / viene a buscar su arrebol; / de su planeta hespañol / que gira  
en opuesto mundo / si nunca pudo el Jocundo / aspecto mostrarle el  
astro, / ya de Ahumada en el fiel astro / le amanese Sol segundo.<sup>17</sup>

Al otro lado una escena representa el virrey dictando justicia, junto a la alegoría de esta virtud, mientras su estrella ilumina a unos personajes encarcelados, destacando sus virtudes como gobernante justo:

De la estrella aunque el semblante / benigno gracias influye / justisie-  
ro redarquie / del paso la huella herrante; / obstentase fulminante / a  
vista de la maldad, / y si el Reyno en realidad / llega a estrañar de si  
al visio / sera para el este juisio / la mayor felicidad.

El lienzo central justo encima de la puerta de la catedral representa al virrey siendo conducido por el carro de la fortuna, portando un corazón en su mano, y acompañado por la alegoría de la Fama. Le espera sentado un monarca indígena.

---

17. El sol como emblema de la Monarquía española fue estudiado por VÍCTOR MÍNGUEZ, *Los reyes solares*, Publicaciones de la Universitat Jaume I, Castellón, 2001.

Dos filacterias contienen la siguiente leyenda: *Fortunam stella sustenit, Sic stella triumphat amoris*. Es decir, la fortuna del virrey la sostiene su estrella, una estrella que así es el triunfo del amor. El virrey está protegido por su estrella porque ama a su pueblo. El texto que acompaña esta imagen es la inscripción conmemorativa de la entrada del virrey en la Catedral de Puebla.

En el remate semicircular se colocaron tres lienzos. En el del lado izquierdo el marqués de las Amarillas lucha contra un dragón de cinco cabezas en uno de los paños con el mote *Fieras haec amor minorat* (Estas fieras el amor disminuye), correspondido en el otro lado con el momento del embarque en dirección a la Nueva España con el mote *qua montabat, carpe viam* aludiendo al disfrute de su viaje a su nuevo gobierno, escenas explicadas en los epigramas latinos correspondientes.

En el centro de este remate el virrey y la virreina se presentan ante tres deidades, Juno, Palas y Venus, que rinden homenaje a la dama, quién dará al virreinato aún más luz:

A competensia sacra tres Deidades / sus blazones ofrecen a la esposa / del Héroe, que en beldad tan rara goza, / epílogo de todas las bellades / Juno primera de la majestades / el poder le tributa generosa / Palas, la discreción; y más gloriosa / de su estrella Venus claridades / Si con la tuia Ahumada sin par brillas / anunciando a este Reyno en gratas huellas / felicidades en su ser sencillas / Dobles se las prometes, quitando bellas / luces toda, la de las Amarillas; puesto que ya le influyen dos estrellas.

Remata el arco el escudo del virrey rodeado de alabanzas hacia el marqués de las Amarillas.

Beatriz Berndt ha tratado de dar explicación a la realización de tan singular lienzo. Afirma que el autor pudo ser testigo del hecho, pues la gran minuciosidad con que han sido reproducidas las escenas y las inscripciones no dejan lugar a dudas de que el autor las copió directamente. Además pudo tratarse de un obsequio, dada la verosimilitud con que han sido representados los participantes en el acontecimiento, encargado o bien por el cabildo civil para conmemorar el hecho y la fidelidad de la ciudad, o bien por el cabildo de la catedral. En este último caso podrían ser dos las motivaciones: podría tratarse de un regalo del cabildo catedralicio para el obispo, o bien, que el lienzo fuera un regalo para el nuevo virrey encargado por el cabildo de la catedral para recordarle al gobernante las demostraciones de respeto y las peticiones realizadas.<sup>18</sup> Opción esta

18. BERNDT, *op. cit.*, p. 257.

última que en nuestra opinión es la más probable, dada la importancia que en el cuadro tiene el arco –dos tercios de la composición– el extremo detallismo en la reproducción del programa simbólico y de las inscripciones, y el interés por representar a las autoridades eclesiásticas que realizaron el recibimiento. Es por tanto la magnificencia del arco, el dispendio económico y el esfuerzo intelectual, así como el solemne recibimiento por parte del cabildo eclesiástico el motivo principal del lienzo y la justificación de su realización.

## ARCO DE ENTRADA EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Como era costumbre la ciudad de México costeó un arco triunfal para la entrada del virrey marqués de las Amarillas el 9 de febrero de 1755, que fue levantado al final de la calle Real. La relación de los festejos y descripción del arco fue realizada por Manuel Urrutia de Vergara y Estrada con el título *Eneas español. Poética idea del arco que erigió la ciudad de México a don Agustín de Abumada y Villalón* (herederos de la viuda de J. B. de Hogal). Como indica el título todo el programa iconográfico giraba en torno a la identificación del virrey con el héroe troyano Eneas. Este fue uno de los héroes más utilizados en los arcos triunfales de los virreyes de México, pues como ya ha sido estudiado por José Miguel Morales Folguera y Víctor Mínguez fue poco frecuente la utilización de los grandes dioses del panteón mitológico, recurriendo con frecuencia a semidioses y varones heroicos.<sup>19</sup> En concreto Eneas fue utilizado también en el arco de entrada del virrey Marqués de Mancera en 1664.

Rivadeneira describe poéticamente en su relato del viaje de los marqueses el paso por este arco de este modo:

Llegaron al lugar donde erigido  
 el triumphal Arco (a parte remitido)  
 que la Ciudad dedica,  
 y a sus nobles expensas edifica.  
 Allí se hizo parada,  
 Y allí quedóse la atención pasmada,  
 Viendo una Maravilla en su estructura  
 De Arte, Ingenio, Pincel, y Architectura.  
 En este Sitio habiendo comedido

19. JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA, *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*, Junta de Andalucía, Granada, 1991, p. 111 y Víctor Mínguez, *Los reyes distantes*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellón, 1995, pp. 33-35.

De la Ciudad las Llaves recibido,  
 Al ademan de figurarla abierta  
 Le franqueó aquella Maquina la Puerta.  
 Oíste tal vez de Paladion Troyano  
 A Ingenio Calabrés (o sea Mantuano)  
 Describir el eruto ponderado  
 Que a Troya le introdujo su costado?<sup>20</sup>

El arco constaba, como era habitual, de tres cuerpos, con 83 pies de altura y 48 de anchura, con tres vanos.<sup>21</sup> Las entrecalles estaban divididas por columnas y pilastras, cuatro en el primer cuerpo y dos en el segundo y tercero. El primer cuerpo era de orden jónico con dos columnas jaspeadas que dividían las entrecalles y zócalo. Rematado por un entablamento con un frontón partido rematado por volutas. El segundo cuerpo era de orden compuesto, y estaba adornado con seis ninfas, cupidos y cuatro figuras representando las cuatro partes del mundo. El tercer cuerpo era de orden corintio con dos pilastras, rematado por el escudo real y el escudo del virrey colocados en el frontón.

El héroe elegido para representar al virrey fue como hemos anunciado Eneas, héroe quien según Urrutia ni siquiera podía ser la sombra del virrey. La exaltación del virrey en su comparación con Eneas llegaba hasta tal punto que incluso se realizaba un símil casi herético, pues el autor afirmaba que así como Eneas era hijo de la diosa Venus, así el marqués era hijo de «la casa de la mejor Venus española, santa Teresa de Jesús», buscando para semejante parangón una justificación filosófica y filológica.

El programa se completaba con algunas escenas que representaban águilas, un animal emblemático frecuente en arquitecturas efímeras que podía aludir tanto al Imperio español como a las Armas de la Ciudad de México, además de otros adornos como las cuatro partes del mundo que hemos citado, atlantes, telamones, personificaciones de las artes, dando lugar a uno de los arcos triunfales con decoración más variada, frente a otros arcos que se centraban en un única figura. A pesar de esta gran variedad la iconografía del arco no perdía unidad al colocar en ambos frentes escenas parecidas en los mismos niveles, como destacó Morales Folguera.<sup>22</sup>

Los lienzos representaron varias escenas de la Eneida. En la fachada que daba a la plaza de Santo Domingo se representó desde el primer cuerpo al tercero (figura 2):

20. RIVADENEYRA, edición de Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 257.

21. MORALES FOLGUERA, *op. cit.*, pp. 133-137.

22. MORALES FOLGUERA, *op. cit.*, p. 133.

- Eneas premiando a los atletas que habían participado en los juegos por el aniversario de Anquises (Libro V *Eneida*). Aparecido también en el arco del virrey marqués de Mancera, para aludir a la munificencia del príncipe.
- Ataque de las Harpías a las mesas con comidas, que defendía, Eneas y los suyos, aparecido también en el arco del virrey marqués de Mancera. Las Harpías eran el símbolo de los vicios que el virrey debía eliminar.
- Eneas desembarcando con los troyanos y penates en el puerto de Laurento.
- Eneas rescatando a su padre Anquises de Troya, que es llamada por el autor casa Ahumada, estableciendo un nexo con la casa nobiliaria del virrey. Esta escena fue también representada en el arco del virrey marqués de Mancera, como símbolo del amor filial.

En la fachada que daba a la calle Real se representó (figura 3):

- Eneas en el Monte Léucates realizando un sacrificio a Júpiter, para aludir a la religiosidad del marqués.
- Eneas en Chaonia, consultando al adivino Heleno, para representar al virrey consultando a sus ministros.
- El virrey y la virreina representados como Eneas y Dido, apadrinados por Juno y Venus, vaticinando la fortuna del virreinato.
- Eneas peleando con los rútuos y latinos, para representar las virtudes militares del virrey.

Frente a la decoración del arco de entrada del virrey marqués de Mancera, la del virrey marqués de las Amarillas se centró más en escenas anteriores a la llegada de Eneas a Italia, es decir, le interesaron más los padecimientos y heroicidades de su viaje.

En el zócalo se colocaron doce jeroglíficos en los que aparecía el águila. La utilización de este animal emblemático tenía una gran significación, no sólo porque como hemos afirmado ya era el emblema de la ciudad de México y de la corona, sino que también según la leyenda este animal fue llevado desde Troya a Italia por el propio Eneas y se convirtió en el símbolo del Imperio Romano.

Los jeroglíficos representaron:

- El escudo de armas del virrey sobre el que se posa un águila bicéfala acomodándose en un nido, para simbolizar como el virrey y la virreina estaban unidos y establecían su hogar.
- La laguna de México con un nopal, y un águila descendiendo de oriente a occidente, representado al virrey en su viaje.

- Un águila que se elevaba desde una torre, simbolizando como el virrey había salido de su casa y se había perfeccionado –simbolizado a través del camino de la perfección que es el vuelo del águila hacia lo alto– al realizar empresas heroicas.
- Un águila volando hacia una alta palma, para simbolizar el valor y la prudencia.
- El águila jupiterina raptando a Ganímedes, simbolizando el servicio del virrey al rey.
- El águila jupiterina portando los rayos, para simbolizar la función del virrey como representante del rey.
- Un águila sobre un escudo de armas, donde se representó varias aves destrozadas, para simbolizar los hechos militares del virrey.
- Un águila mirando al sol, escena recurrente para simbolizar que así como el águila era el único animal que podía mirar al sol en su búsqueda de perfección, así sólo el virrey podía mirar al rey para realizar su labor.
- Un águila peleando con un sacre, con la espalda hacia la tierra y el pecho hacia el cielo, donde se veían varios astros.
- Un águila peleando con otras aves, como reina de las aves.
- Un águila volando en medio de la tempestad, para simbolizar el valor del virrey, pues este ave es la única que puede soportar los rayos.
- Un águila remontando el vuelo con un aguilucho detrás para simbolizar la educación de los hijos, y que sólo los más excelentes sobreviven, en este caso, se refería a la educación militar del hijo del virrey, que había venido con él y que era teniente coronel del ejército.

La loa que explicaba el arco de entrada fue escrita por el propio Manuel Urrutia.<sup>23</sup>

## ARCO DE ENTRADA EN LA CATEDRAL DE MÉXICO

La Catedral de México levantó igualmente un arco de entrada para recibir al virrey marqués de las Amarillas. La descripción del mismo quedó recogida en la relación de José Mariano de Abarca, presbítero del arzobispado: *Ojo político, idea cabal, y ajustada copia de príncipes, que dio a luz la Santa Iglesia Metropolitana de México, en el magnífico arco, que dedicó amorosa en la entrada que*

---

23. MANUEL URRUTIA DE VERGARA Y ESTRADA, *Loa y poética exposición del arco que nobilísima ciudad de México erigió a la pública entrada del excelentísimo señor don Agustín de Abumada y Villalón, marqués de las Amarillas*, Imprenta Nueva de la Biblioteca Mexicana, 1756.

*bizo a su gobierno el excelentísimo señor Don Agustín de Abumada y Villalón* (Imprenta de la Biblioteca Mexicana, 1756) (figura 4).

El arco constaba igualmente de tres cuerpos y estaba adornado con «alegorías de la Historia fabulosa», aunque este caso se dejaron un tanto de lado este tipo de decoraciones para realizar un programa que como el propio Abarca confiesa giró en torno a «la más perfecta idea, que de un perfecto Príncipe delineó la naturaleza, los Ojos, en cuyas esferas, aunque breves, le miran grandemente dibuxadas, quantas perfecciones se pueden desear en un zeloso Ministro». Se ejemplificó el valor de los ojos y del sentido de la vista a través de algunos personajes de la historia sagrada y de la historia profana para aplaudir las virtudes y glorias del virrey.

El arco fue levantado en la puerta de la Catedral que daba a las Casas del Estado y fue realizado por un pintor no citado en el texto al que Abarca llama el «sin segundo Apeles Mexicano». Tenía noventa pies de altura y cuarenta y ocho de anchura, el primer y el segundo cuerpo eran de orden corintio sobre pedestales, con columnas pareadas en el lado de la puerta y simples en los laterales, imitando el lapislázuli con el tercio adornado por laureles dorados y un mascarón con una banda encarnada. Los capiteles eran dorados y el entablamento imitaba el mármol. Los lienzos en los dos primeros cuerpos estaban enmarcados por cortinajes. El tercer cuerpo era de orden compuesto, con columnas pareadas en forma de bichas imitando el alabastro, y otros adornos como las armas de la Iglesia Metropolitana, y dos atlantes que cargaban la esfera del Cielo y la de la Tierra. Este cuerpo terminaba en semicírculo y estaba adornado en su parte superior por figuras que portaban instrumentos militares.

La idea elegida para la decoración del arco se desarrollaba en seis lienzos, dos colocados en los intercolumnios del primer cuerpo, tres en los del segundo cuerpo y un lienzo adornaba el último cuerpo. Todos estaban acompañados por tarjas en las que se escribieron los poemas. La dedicatoria se colocó en un lienzo en forma de ojo sostenido por dos angelillos entre el segundo y el tercer cuerpo. Además se aprovecharon los pedestales y los intercolumnios del primer cuerpo para incluir seis jeroglíficos con sus correspondientes tarjas que cantaban las virtudes del virrey.

Abarca comenzaba la explicación de las razones de la alegoría del ojo comparando el mundo, el universo o la monarquía del mundo con un ser humano, compuesto de varios miembros. De esta monarquía o imperio «la naturaleza hizo príncipes, y señores a los ojos, para que los señores, y príncipes aprendan a ser ojos de sus imperios». Puesto que los príncipes nacieron para mirar por su pueblos al igual que los ojos: «Todo el cuerpo sostiene, elevada torre, los Ojos; todos los súbditos sirven de basa en que se sustenta la Grandeza: miren por sus súbditos los Príncipes, así como atienden por el Cuerpo los Ojos». Los

ojos son el príncipe de los sentidos y potencias, pues la naturaleza les otorgó la cualidad de ver lejos, y la forma en esfera, pues sólo el sentido superior, el que ha de gobernar el resto de los sentidos puede tener esta forma tan perfecta. Repite de nuevo Abarca la idea que sostiene toda la decoración del arco, y es la propiedad que «hace igualmente Príncipes de su Monarquía a los Ojos, y a los Príncipes Ojos de sus Reynos». Pues los príncipes o señores han de ser como los ojos de la naturaleza que vean incluso sus lejanos reinos –la Nueva España– que lo vean todo y no se puedan ver a sí mismos, es decir, que miren por la utilidad del reino y no por la propia, por los intereses de la monarquía y de los súbditos.

Toda esta comparación de los príncipes como ojos de la monarquía lleva a Abarca directamente a tratar de algunas máximas de estado como que «la vida de los Príncipes, es la vida de los Reynos», porque el príncipe sólo ha de mirar por el bienestar de sus súbditos, y el proceder desordenado de un monarca sólo lleva a la ruina del imperio. En definitiva, «que si el Príncipe precede en el mando con la luz de una exemplar vida, e ilustres acciones, todo el Reyno tiene ser, vive, y se mira coronado de gloria». Esta es una de las máximas principales de gobierno y estas reflexiones convierten el texto de Abarca en más que una relación festiva, es igualmente un pequeño «espejo de Príncipes», pues con sus palabras trata de dar a entender al virrey cómo ha de actuar en su gobierno.

Tras esta justificación de la comparación entre los ojos y los príncipes conviene ajustar la alegoría y argumentar por qué igualmente los ojos sirven como jeroglífico de los ministros:

Assi puntualmente sucede en los Reynos, donde por lo remoto de las tierras, no pudiendo personalmente asistir los Soberanos, para regir los Pueblos, eligen escogidos Ministros, que entrando a la parte de mando, zelen, cuidadosos ojos de los Monarcas, sus Dominios. Por esta uniformidad de empleos, son con propiedad los Ojos, zelosos Ministros del Alma, y los Ministros se llaman con acierto Ojos solícitos de los Reyes.

Y así pudieron recibir este nombre ministros de tan ilustres reyes como José para el faraón, Joab para David, Zabud para Salomón, Hefestión para Alejandro y el marqués de las Amarillas para Fernando VI, el Ojo de su monarquía.

En cuanto al contenido iconográfico de los seis lienzos y los seis jeroglíficos podemos destacar la interesante unión entre elementos y personajes pertenecientes a la mitología clásica y personajes o simbolismos propiamente cristianos. No obstante, los últimos son los más adecuados, porque la Antigüedad es una fuente docta, pero con sus errores según el propio Abarca. El principal lienzo, situado en el medio del segundo cuerpo, representaba al propio virrey

marqués de las Amarillas representado como Argos, lleno todo de ojos con el mote *Praestantoria porto*. El pastor resultaba de lo más adecuado por su cualidad de tener ojos por todo el cuerpo y estar siempre vigilante. Sin embargo, ni siquiera el propio Argos se podía comparar a la vigilancia y el celo que el virrey tendría durante su gobierno, tal y como se explica en el soneto, pues éste había sido representado con todos sus ojos abiertos a diferencia del pastor.

Según Abarca los ojos rigen el resto de los sentidos y cuidan del cuerpo, pues encaminan al resto de los miembros. De igual modo los ojos son importantes para vigilar que una república no sea atacada. Se compara esta importancia de los ojos con la historia de Sansón, que mientras conservó su vista y su cabello fue el capitán más fuerte de Israel, pero cuando por la traición de Dalila perdió su cabello y sus ojos fue castigado a arrastrar encadenado un molino de harina. De tal modo, el lienzo derecho del primer cuerpo representaba a Sansón ciego en el molino con el mote *Nihil sine illis*. En el siguiente lienzo, el de la izquierda, se quiso representar el concepto del espejo como empresa de un ministro, pero comparando a los ojos con el espejo pues también sirven para simbolizar al ministro. El espejo refleja fielmente los objetos o las personas que a él se asoman, de igual modo los ojos del ministro han de reflejar fielmente al rey lo que sucede en el reino. Para destacar la importancia de la fidelidad de los ministros hacia su rey se pintó en el lienzo a Sedecías, bajo el mote *Perdidimus Omnia*. Este rey de Judá hizo un pacto con Nabuconodosor para tomar posesión de dicho reino a cambio de ser feudatario del babilonio, pero cuando se sintió seguro se olvidó de su fidelidad y como consecuencia perdió su corona, sus hijos e incluso sus ojos a manos de Nabuco. Por tanto, a diferencia de Sedecías el virrey era el «Espejo fiel de la Legalidad», fiel a su monarca. El epigrama parecía poner lamentos dirigidos en boca del monarca hebreo:

Vuestra Fidelidad, Príncipe ha sido  
La que al sublime Trono os ha elevado:  
Que es justo logre el premio merecido,  
Quien la Fee guarda, que a su Rey le ha dado:  
Yo su falta lamento ya vencido,  
De Hijos, Ojos, e Imperio despojado:  
Que si la Fee jurada no perdiera,  
Ojos, Hijos, e Imperio mantuviera.

Los ojos son igualmente el símbolo de un justiciero príncipe. Esta virtud, la de la Justicia, quedó representada en el lienzo del lado derecho del segundo cuerpo con la figura de Seleuco, príncipe que dictó una ley por la que los adúlteros serían castigados con la pérdida de los dos ojos. Tras haber caído su propio hijo en este delito decidió Seleuco para hacer cumplir su propia ley y

llevado de su amor filial quitar sólo un ojo de su hijo y el otro de sí mismo. Este acto según Abarca era ejemplo en realidad de irrectitud en la Justicia, debiendo mostrarse el virrey más fiel a la Justicia que este príncipe helenístico como se decía en la décima:

Seleuco dando en despojos,  
De su Justicia severa,  
Sus Ojos, quiere se infiera  
La quiere mas que a sus Ojos,  
Mas o! Que crueles arros!  
O que Justicia tan muerta!  
Pues si con razon despierta!  
Vuestra Justicia mirara,  
En vuestros Ojos no hallara,  
Señor, la Justicia tuerta.

El contenido del siguiente lienzo destacaba el valor de los ministros. Para ello se justificaba que el rey, como sol de los imperios, que no podía «personalmente regir sus dominios dilatados», se valiera del trabajo y virtudes de otros sujetos, que como astros menores gobernarán las provincias y las vigilarán. Se pintó para ello a Alejandro, rendido al sueño, mientras Hefestión despachaba en su lugar, destacando como el macedonio dormía seguro pues su fiel ministro se ocupaba de sus asuntos, la imagen iba acompañada del mote *Securus dormio*.

En el último de los lienzos, situado en el tercer cuerpo, se representó a Jano para simbolizar la virtud de la Prudencia, con el mote *Sufficit unus*. Se justificaba la vinculación de esta virtud con los ojos puesto que permite ver lo remoto o el futuro, una virtud muy propia para un gobernante pues «para precaver cualquier daño, que pueda ocasionarse a la Republica de su gobierno; igualmente la Prudencia tocando los dos tan distantes terminos de los pasado, y de lo futuro, en el medio de los presente dirige con la antorcha de la reflexa; todas las operaciones azia el rumbo del acierto».

Completaban la decoración como hemos dicho otros seis jeroglíficos, en el del primer intercolumnio se dibujó a un águila sobre un castillo en llamas, en cuyos ojos se refleja el sol hacia el que mira, para significar que el ministro ha de mirar al monarca para ser copia de él en sus actos. El jeroglífico del segundo intercolumnio se representó el dragón cuidando el jardín de las Hespérides para simbolizar que así como Júpiter puso al cuidado de este perspicaz animal el rico vergel, así el monarca delegó en el virrey para que vigilara los reales tesoros de plata y oro de la América. El jeroglífico del primer pedestal representaba a un Grifo para simbolizar que el virrey vigilaría por las riquezas de los

habitantes de la Nueva España, así como este monstruo vigilaba las riquezas de la Scitia; en el segundo pedestal se representó a otro monstruo mítico, el Cynocephalo, que sólo tiene vista cuando la Luna está llena, así de igual modo el virrey refleja en sí la luz del monarca y del esplendor de las Indias. Por último, en el tercer pedestal se representó a un lince mirando un cerro mineral, para representar la atención, la cautela y astucia a las que nada se les oculta, y en el cuarto a un león dormido con los ojos abiertos, como símbolo del amante que ni siquiera dormido cierra sus ojos, comparándolo así con el amor que «a esta Monarchia tiene, el siempre augusto, siempre real Leon de las Españas» y que se refleja en los ojos siempre abiertos del virrey.

Las celebraciones por la entrada de los virreyes fueron completadas con representaciones, como la *Representación panegyrica a los excelentísimos señores don Agustín y doña María Luisa de Abumada, marqueses de las Amarillas, ... en su recibimiento en el Monasterio de la Purísima Concepción de Mexico, o la Acción cómico-alegórica, que en aplauso y recibimiento...* se celebró en el Colegio de San Miguel de Belén de la ciudad de México o el *Saynete, y fin de fiesta al recibimiento de los excelentísimos señores marqueses de las Amarillas*, que tuvo lugar en el mismo colegio, obras atribuidas a Cayetano Cabrera.

## RETRATOS OFICIALES

El retrato oficial y áulico tenía una gran importancia en la Monarquía española, tanto como medio de conservar la imagen de los familiares, como elemento propagandístico de su poder y elemento diplomático. Como representante del monarca y gobernante de la Nueva España el virrey debía así mismo retratarse, para conservar imágenes de su paso por el gobierno, para hacer propaganda de su poder y para que los espacios de poder tuvieran presente aunque sólo fuera plásticamente la imagen de su gobernante.<sup>24</sup> Encontramos en el virreinato de la Nueva España y en otros virreinos retratos alegóricos de virreyes, de devoción, familiares, ecuestres, etcétera, aunque en el caso del virrey Amarillas dado su corto gobierno: los cinco años establecidos y con los inconvenientes de una larga enfermedad al final, sólo hemos encontrado hasta el momento los retratos oficiales pertenecientes a la serie del palacio de los virreyes y del ayuntamiento de México.

Desde finales del siglo XVI se había confeccionado tanto en la Sala del Real Acuerdo del Palacio Virreinal como en el Salón de Cabildos del Ayuntamiento de México una galería de virreyes de la Nueva España. Estas series permitían

24. Véase INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA, *La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España*, Universitat Jaume I, Castellón, 2003.

establecer de manera icónica una dinastía de gobernantes, reforzar el mensaje de continuidad del gobierno español mediante una serie de retratos que guardaban gran similitud. Su función fue fundamentalmente conmemorativa y en alguna medida ejemplarizante para el nuevo virrey, por ello apenas contienen elementos alegóricos y siguen un esquema compositivo fijado.

Ambas series cuentan por tanto con un retrato del virrey marqués de las Amarillas. El retrato del Museo Nacional de Historia es obra de Juan Patricio Morlete Ruiz, fechado en 1756 (figura 5), y guarda muchas similitudes con el retrato del siguiente virrey, don Francisco Cagijal de la Vega, del mismo autor. Morlete (1715-1772) era un pintor mestizo, buen pintor de retratos, alumno de José de Ibarra –gran retratista igualmente– que se destacó porque junto con otros artistas constituyó la primera academia de pintura en México. Presenta al virrey de medio cuerpo, posando de medio perfil, sobre un fondo convencional de un interior, quizá del propio Palacio Virreinal, en el que se despliega el habitual cortinaje rojo, correspondido en el otro lado por el escudo heráldico del virrey. El virrey viste a la moda con casaca gris adornada con alamares dorados, vueltas y chaleco bordados en oro y blanco, puños con volante, tricornio y peluca blanca de rizos. El gobernante luce la cruz de la Orden de Santiago colgada de la solapa y esconde una de sus manos bajo el chaleco y apoya la otra en el bastón. Su gesto es serio, casi inexpresivo.

El retrato del Ayuntamiento de México, pese a guardar grandes semejanzas con éste tiene una mayor calidad, por lo que perfectamente podría haber servido de modelo al primero. La indumentaria y la pose es la misma, no así el fondo que si bien presenta el cortinaje, el ventanal y el escudo, nos ofrece la vista de una mesa de trabajo sobre la que se distingue un tintero y un magnífico reloj, elementos habituales en los retratos de aparato, pues aluden a su función gubernativa. El reloj podría ser tanto un elemento que remite a la magnificencia de la vida diaria del virrey como a la fugacidad de la vida. La fisonomía del virrey está más caracterizada en el retrato del Ayuntamiento, sus rasgos están más marcados, así como la expresión austera y la mirada penetrante. Además este lienzo permite contemplar la figura del virrey hasta más abajo de las caderas.

## EXEQUIAS FÚNEBRES

En 1760 muere el virrey marqués de las Amarillas, tras haber ocupado apenas cinco años el gobierno. El marqués se había destacado por su buen gobierno y el desinterés hacia su propio enriquecimiento. Hasta tal punto que a su muerte su esposa quedó en la más absoluta ruina y tuvo que ser socorrida por el arzobispo de México don Manuel Rubio y Salinas para poder regresar

a España. Hacía algún tiempo que el virrey estaba enfermo y había intentado recuperarse de su enfermedad en lugares más saludables como Cuautitlan y Cuernavaca. Finalmente falleció el 5 de febrero de 1760, dando paso al gobierno interino de la Audiencia al no haber pliego de mortaja, y hasta que se nombrara como virrey interino a Francisco Cagigal de la Vega.

Toda la ciudad de México lloró su muerte. Dicha tristeza se reflejó en las pompas fúnebres, en las que participó toda la población. En primer lugar se amortajó el cuerpo del virrey y se colocó en una cama elevada bajo dosel, en un catafalco iluminado por cirios. El cadáver quedó expuesto en el palacio, a donde acudieron los religiosos y el pueblo a rendirle homenaje. Luego se trasladó al convento de Santo Domingo, donde tuvieron lugar los funerales. Finalmente el cuerpo fue trasladado en solemne procesión con el concurso de todas las autoridades y eclesiásticos de la ciudad de luto hasta la iglesia del pueblo de La Piedad, donde el virrey fue enterrado.<sup>25</sup>

## REFLEXIONES FINALES

Los programas iconográficos desplegados en los arcos de entrada del virrey Amarillas ofrecían como ya hemos destacado una primera imagen simbólica del virrey, a través de una serie de virtudes o ideas a asociadas al cargo que se esperaban en él.

Como es lógico una de las ideas más representadas es la del virrey como «alter ego» o representante del rey, bien sea a través de la metáfora de la estrella del virrey recibiendo la luz del sol, la del Cynocephalo, el virrey como Hefestión o como espejo del rey. Esta idea resultaba de capital importancia pues era la que fundamentaba la legitimidad del poder del virrey en unos territorios tan lejanos al monarca. Esta legitimidad pasaba por guardar absoluta fidelidad a los designios del rey, como quedó expresado con la metáfora de Sedecías.

Otra de las ideas era la de la defensa de la religión católica, la defensa contra los vicios y la devoción del virrey, que se humilla ante la religión. En una monarquía confesional como la española, firme defensora del catolicismo desde los Reyes Católicos, esta era una virtud y una actitud militante necesaria en un gobernante.

Resulta interesante comprobar como en el caso del virrey Amarillas se destaca el papel del amor conyugal como una de las virtudes necesarias en el gobernante.

---

25. ARTEMIO DEL VALLE ARIZPE, *Virreyes y virreinas de la Nueva España*, Editorial Porrúa, México, 2000, pp. 149-152.

Varias imágenes remiten a la armonía del matrimonio y al amor que une a los virreyes como uno de los elementos de prosperidad del virreinato. Este hecho establece un contraste con la dinastía de los Austrias, que trató de que los virreyes acudieran solos a gobernar los virreinos, o bien disponiendo que sus familiares permanecieran en España o bien –como es el caso de Felipe II– nombrando a virreyes viudos. Pero incluso también con la tendencia del siglo XVIII de nombrar a virreyes viudos o solteros, frente al siglo XVII, periodo en el que se consideró mejor que acudieran las virreinas. Por tanto, podríamos entender quizá que se trata de un clima favorable a estas ideas durante el reinado de Fernando VI, que precisamente se caracterizó por ser un periodo de paz y de gran cultivo de las artes por parte del matrimonio real, quienes además según los cronistas se profesaban un gran amor.

De igual modo resulta interesante la exaltación que se hace del linaje del marqués de las Amarillas, de su procedencia de la Casa de Ahumada, si bien se trata de una adulación vinculada con sus méritos militares más que con la prosapia de la dinastía. Esta idea se vincula también con la del amor a los antepasados, es decir, el amor a padres y abuelos, como queda destacado por la imagen de Eneas huyendo de Troya con su padre Anquises a hombros.

La llegada del virrey supone para los novohispanos una renovación del gobierno y por lo tanto un breve periodo de esperanza, que se manifiesta en el anhelo de obtener las peticiones no logradas con el gobierno anterior, y en la ilusión del progreso y la abundancia. Si bien esta es una esperanza general a la llegada de cualquier gobernante, en el caso del virrey Amarillas coincide con un periodo en el que se da un amplio programa de mejoras sociales impulsada por la dinastía borbónica.

Otras virtudes desplegadas en los programas iconográficos son más frecuentes en las arquitecturas efímeras reales y virreinales pues remiten a las virtudes capitales que ha de tener todo buen gobernante, como son la Prudencia, la Justicia (el ejercicio de la justicia a través de la legitimidad que le otorga el rey), el celo y la vigilancia, el virrey como otorgador de premios y mercedes a los súbditos esforzados, y finalmente el valor militar y la educación marcial que ha de dar a su hijo. Esta importancia tanto de la audacia bélica como la formación coincide además con un momento en el que en el virreinato se está realizando una profunda reforma militar, con el fin de reforzar las defensas del territorio, acosado constantemente en el norte por los ataques de los indígenas y por las ambiciones de otras naciones como Francia e Inglaterra, y en las costas por los corsarios.<sup>26</sup>

---

26. J. A. CALDERÓN QUIJANO (dir.), *Los virreyes de Nueva España en el reinado de Carlos III*, Escuela de Estudios Hispano Americanos, CSIC, Sevilla, 1968, p. 3.

Es curioso como es frecuente hacer referencia al viaje del virrey al Nuevo Mundo, pues como Eneas el virrey con «sabiduría y prudencia supo esquivar todos los peligros hasta llegar a su nueva patria».<sup>27</sup> Esta referencia a la arribada del virrey en un barco es habitual en otros programas iconográficos y en retratos alegóricos como el del virrey II Conde de Revilla Gigedo (Banamex, anónimo, siglo XVIII) y lógica dada la necesaria y todavía insegura travesía marítima para llegar al gobierno.

Es significativo también en las composiciones en torno al virrey el uso de águila como animal emblemático. Un animal utilizado con frecuencia en las entradas triunfales y túmulos funerarios de los monarcas españoles, y que encontramos igualmente en algunas entradas triunfales de virreyes. El águila representa muchas de las virtudes cristianas, morales y políticas necesarias en un buen gobernante.

Todos estos programas trataban de realizar una exaltación del virrey a través de sus virtudes, una adulación que cobra mayor importancia dado el cierto desprestigio que había acumulado su figura durante el siglo XVII debido a una serie de virreyes poco preocupados por su labor. Si a ello sumamos la distancia del monarca, era de gran importancia que el virrey acudiera a su gobierno ofreciendo la imagen de un hombre lleno de virtudes políticas, morales y religiosas, modelo de comportamiento social y familiar, e investido de plenos poderes otorgados por el propio rey.

---

27. MORALES FOLGUERA, *op. cit.*, p. 121.



Fig. 1. *Entrada del virrey marqués de las Amarillas en la Catedral de Puebla*, atribuida a José Joaquín Magón, hacia 1756, Colección particular

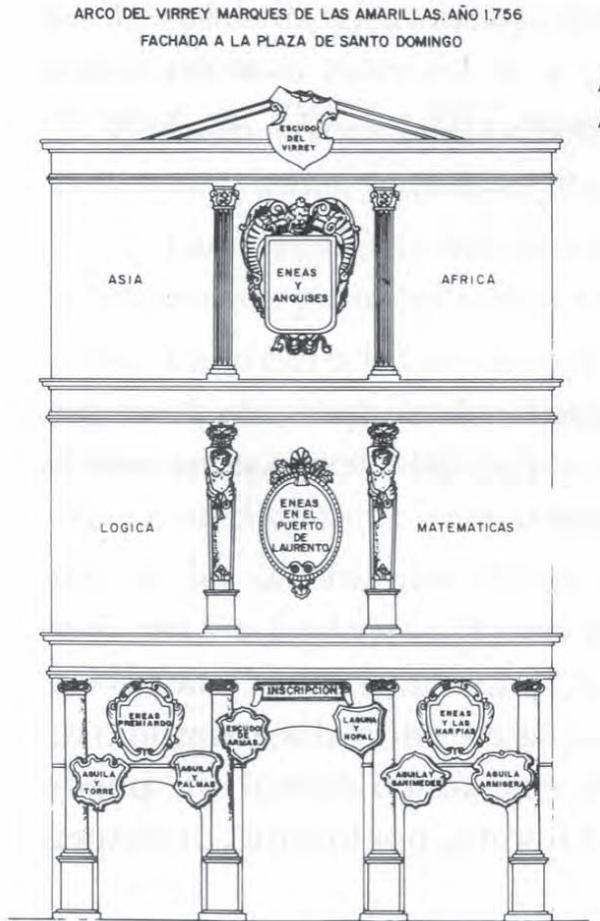


Fig. 2. Reconstrucción del arco para la entrada del virrey Amarillas, según J. M. Morales Folguera

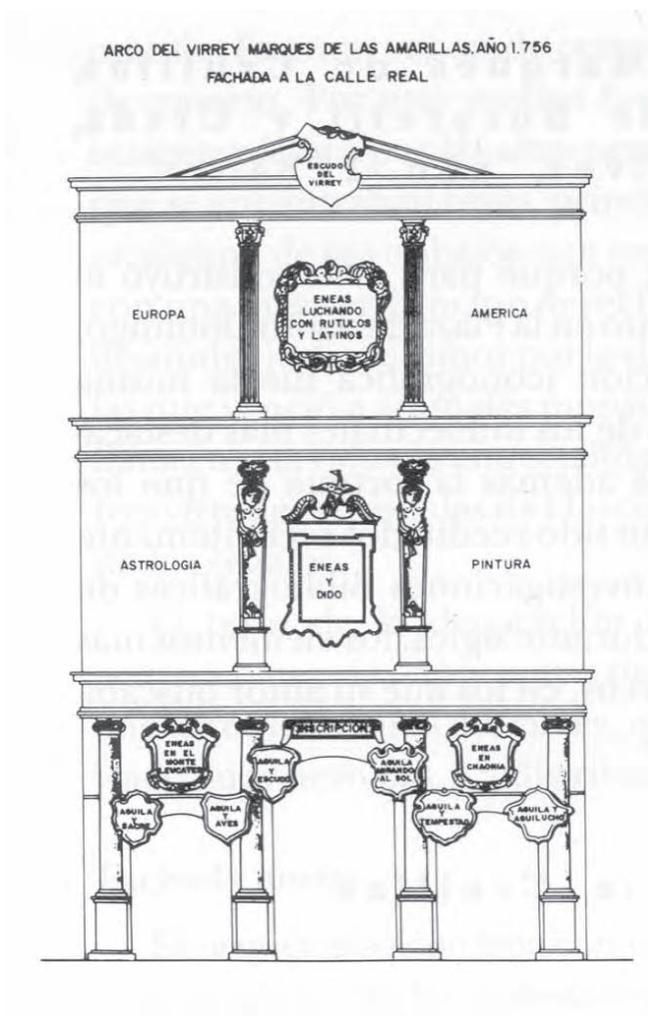


Fig. 3. Reconstrucción del arco para la entrada del virrey Amarillas, según J. M. Morales Folguera

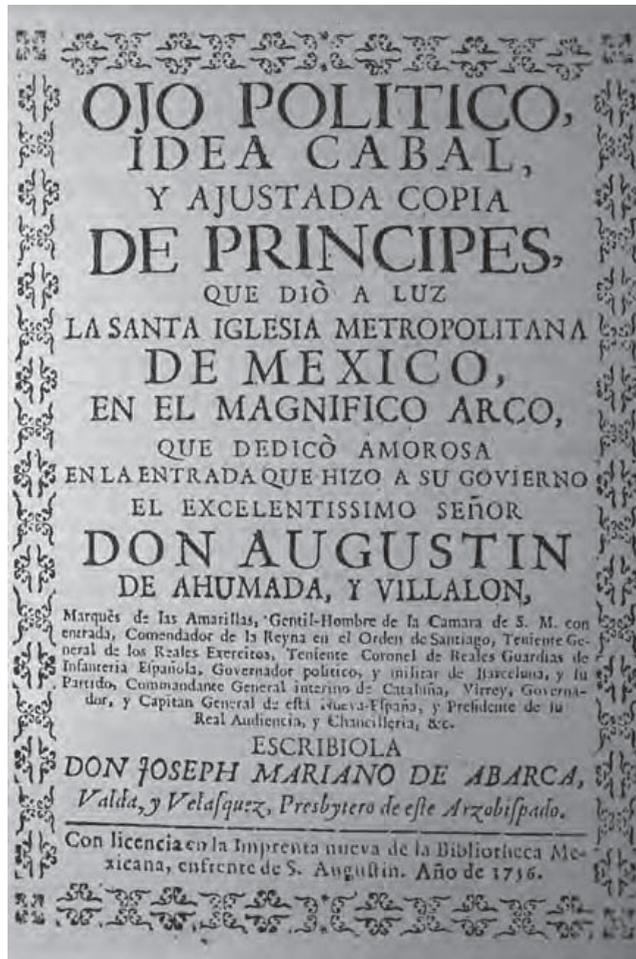


Fig. 4. Portada de *Ojo político, idea cabal, y ajustada copia de príncipes...* de José Mariano de Abarca, México, 1756

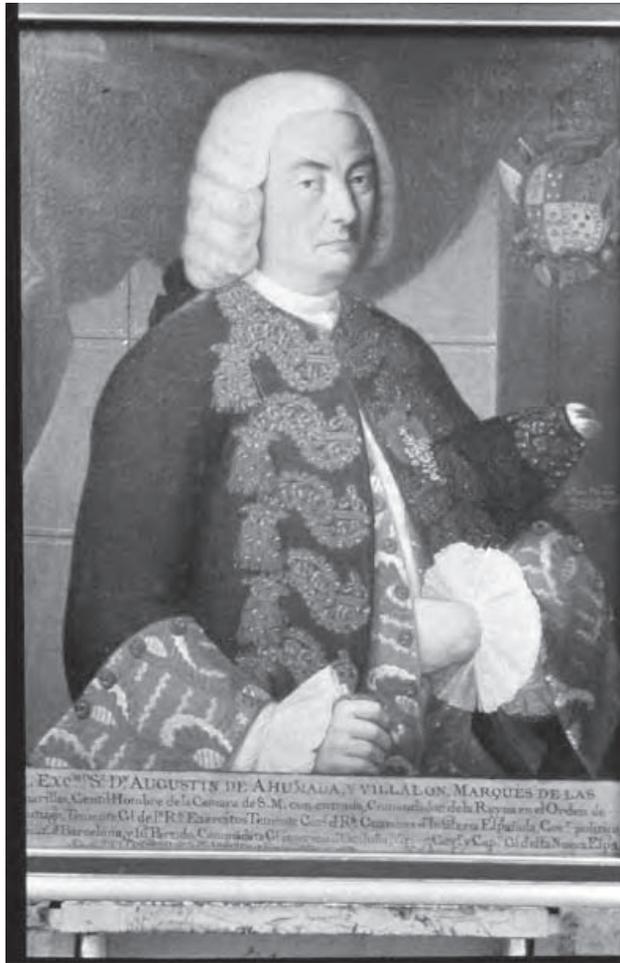


Fig. 5. Retrato del virrey don Agustín de Ahumada Villalón, marqués de las Amarillas, Juan Patricio Morlete Ruiz, 176, Museo Nacional de Historia, México D.F.

## EL CEREMONIAL DE LA «ENTRADA TRIUNFAL» EN EL CASO DE LOS ÚLTIMOS VIRREYES DE LA NUEVA ESPAÑA

---

Juan Chiva Beltrán  
*Universitat Jaume I, España*  
*Escuela de Estudios Hispanoamericanos, CSIC*

### UNA BREVE DEFINICIÓN

El objeto de estudio de este texto se puede situar perfectamente en la intersección entre dos esferas que históricamente han tenido una relación enorme, ya desde la Edad Antigua y hasta nuestros días, se trata del arte y el poder.<sup>1</sup> Esta relación la observamos en multitud de ejemplos, como estatuaria imperial o real, lienzos de generales o reyes victoriosos..., pero también en multitud de ceremonias que se celebrarán en honor de personajes poderosos, para encumbrarlos y adularlos. Será en el seno de las mismas donde alcanzará gran desarrollo el arte efímero,<sup>2</sup> en forma de colgaduras, lienzos, tapices, fuegos artificiales... Es decir, que en esta relación arte-poder no solo el arte permanente juega un importante papel, sino que el efímero pone el marco idóneo de boato para las ceremonias en las que se homenajea a algún poderoso personaje. Entre estas ceremonias encontramos tomas de posesión, bodas reales, nacimientos de príncipes, exequias de importantes personajes..., pero se van a destacar en este

---

1. Ver las múltiples relaciones en MINGUEZ, V., «Arte, espectáculo y poder en la fiesta novohispana», en PÉREZ MARTÍNEZ, H. (ed.), *México en fiesta*, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Turismo, Zamora (México), 1998, pp. 315-329.

2. El importante término «arte efímero» es acuñado por Yves Bottineau. Ver su importante artículo BOTTINEAU, Y., «Architecture Ephémère et Baroque Espagnol», en *Gazette des Beaux-Arts*, LXXI, vol. I, pp. 213 y ss.

trabajo las entradas triunfales. En una breve definición podemos considerarlas un tipo de ceremonia donde un personaje de gran importancia ingresa en una ciudad, para lo que todo el aparato ceremonial y artístico de la misma se vuelca al servicio del lujo y el engalanamiento. En las entradas triunfales, el arte efímero alcanzará gran importancia y difusión, pero sobre todo una de sus formas será la más exitosa: el arco triunfal. Esta sugerente forma artística será la que soporte gran parte de la carga ideológica en estas entradas –no hay que olvidar que principalmente el arte efímero se trata de una forma más de propaganda al servicio del poder– y además realice el papel simbólico de ingreso en la ciudad, sustituyendo a las antiguas murallas y simbolizándolas a la vez.

### RECORRIDO HISTÓRICO DE UN CEREMONIAL

Una vez definido el objeto de estudio, se debe recomponer de forma breve la historia del mismo hasta llegar a la época y lugar seleccionados: el México de inicios del siglo XIX. El ámbito festivo está ligado a la especie humana<sup>3</sup> ya desde los más remotos tiempos de la Antigüedad;<sup>4</sup> sin embargo, será en el mundo romano cuando podemos ya decir que encontramos algunas ceremonias con cierta semejanza a las entradas triunfales, son el *triumphus* y la *ovatio*.

De este modo, ya en la Roma republicana se celebrarán los llamados *triumphus*,<sup>5</sup> en los que –tras la aprobación del presupuesto público por el Senado– un general victorioso cruzaba Roma desde el Campo de Marte hasta el Templo

---

3. Es un tema de vital importancia en antropología, con teóricos de la talla de Josef Pieper, Johan Huizinga o Jean Jacquot.

4. Una obra clave para estudiar diferentes estadios de la historia de la fiesta es SCHULTZ, U., *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Alianza Editorial, Madrid, 1993. En el mismo se llega a hablar de Egipto o Mesopotamia antiguos y sus festividades, pasando por las épocas de las que se habla en este trabajo hasta llegar a momentos tan recientes como el Festival de Woodstock.

5. Para más información sobre estas ceremonias ver referencias bibliográficas tan interesantes como: FERRER MAESTRO J., «El triunfo, la ovatio y el botín. Escenografía romana del uso aprovechable de la guerra», en HEIMANN, H. D., KNIPPSCHILD, S. y MINGUEZ, V., *Ceremoniales, ritos y representación del poder*, Colección Humanitats, Publicacions Universitat Jaume I, Castelló, 2004; BRINGMANN, K., «El triunfo del emperador y las Saturnales de los esclavos en Roma», en SCHULTZ, U., *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Alianza Editorial, Madrid, 1993; VERSNEL, H. S., *Triumphus. An inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*, Leiden, 1970. Además, una serie de autores clásicos nos proporciona interesantes fuentes acerca de estos triunfos romanos, son Plinio, Estrabón, Dionisio, Zonaras o Plutarco.

de Júpiter Capitolino, con gran simbolismo ya que estaba recorriendo la *Via Sacra* hasta la «casa de los dioses». Así, este *triumphus* era un desfile en el que el triunfador estaba acompañado por el Senado, magistrados, *equites*, animales sagrados, flautistas, trompetas, tropas... y cruzaba varios arcos de triunfo hechos normalmente con maderas y elementos vegetales, y ya con posterioridad en algunas ocasiones se levantaba un magnífico arco permanente para recordar el triunfo. Así era una ceremonia en la que toda la sociedad romana reconocía y laureaba a un general que había hecho mucho por Roma y además había cumplido los requisitos que el Senado imponía, entre ellos la cantidad de botín para las arcas del fisco público. En época imperial este sistema se verá adulterado, y serán los emperadores quienes reciban estos grandes honores, muchas veces sin haber estado presentes en las batallas y guerras clave del momento. Incluso el Senado acabará desfilando por detrás del personaje homenajeado. Esta nueva concepción del *triumphus* se parece ya mucho más a la que posteriormente se retomará en la Edad Moderna para los grandes monarcas, y para virreyes en el caso que interesa tratar. El Imperio bizantino será heredero de este modo de entrada triunfal, como de muchos otros aspectos culturales, pero podemos decir que a partir del gran triunfo del general Belisario y de la época de esplendor justiniana el modelo romano se irá diluyendo.

En cuanto a las entradas medievales, se trataría según algunos autores más bien de una «rudimentaria bienvenida»,<sup>6</sup> acorde a los nuevos tiempos que corren en Europa. Así, en los mismo un monarca o príncipe se posesionaba real o simbólicamente de una ciudad, con un referente clarísimo en la entrada de Jesucristo en Jerusalén.<sup>7</sup> El esquema de los recibimientos medievales será muy sencillo:<sup>8</sup> recibimiento de las autoridades al personaje extramuros, traspaso de las robustas murallas por una de sus puertas, juramento mutuo de acatar y defender derechos y privilegios –tanto del monarca o poderoso como de la ciudad–, y simbólica entrega de las llaves de la ciudad. Tras ello, se produce el recibimiento del palio, elemento originariamente restrictivo de emperadores y que va ampliándose a otros monarcas e incluso a virreyes americanos, cosa

---

6. STRONG, R., *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento. 1450-1650*, Alianza Forma, Madrid, 1988.

7. Para el estudio de la misma es interesante acudir a las fuentes bíblicas: MATEO, 21, 1-12; MARCOS, 11, 1-12; LUCAS, 19, 28-40 y JUAN, 12, 12-20.

8. Son interesantes para el estudio del mismo dos obras: STRONG, R., *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento. 1450-1650*, Alianza Forma, Madrid, 1988; OLEZA, J., «Las transformaciones del fasto medieval» en QUITANTE, L. (ed.), *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas Festival d'Elx 1990*, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», Alicante, 1992, pp. 47-64.

que las *Leyes de Indias*<sup>9</sup> prohibirán. Con el mismo, se produce el recorrido por las principales calles de la ciudad, rodeado de gran jolgorio del pueblo y grandes espectáculos, como torneos en palenques, cantos de juglares, pequeñas obras teatrales... Hay que remarcar aquí la semejanza con el *triumphus* romano en el hecho de que la esencia de la ceremonia se trate de un gran desfile triunfal que acaba rindiendo honores a la divinidad: en el caso romano en el Templo de Júpiter Capitolino y en el medieval en el principal templo católico de la ciudad. En el sacro edificio se realizarán los oficios marcados como oportunos por el ritual romano, para producirse en último lugar el acompañamiento del poderoso personaje hasta la que va a ser su residencia durante su estancia en la ciudad.

Sin embargo, estos dos esquemas apuntados anteriormente son solo el germen del que se va a analizar, ya que la entrada triunfal moderna entendida como tal va a surgir con el Renacimiento, y en esencia podríamos decir que va a mezclar cosas de las anteriores tipologías.<sup>10</sup> Este alumbramiento ceremonial estará muy ligado al Humanismo y a su intención de recuperar el esplendor del mundo antiguo, para lo cual todo el mundo medieval se verá apartado poco a poco de la escenografía triunfal, sobre todo durante el siglo XVI. Los dos focos principales van a ser Italia –con las entradas de *condottieri*, príncipes e incluso emperadores– y Flandes –con las famosas *blidje inkommen*, entradas flamencas de príncipes en las que la crítica y la demanda de actuaciones políticas y económicas era una constante–, para más tarde expandirse el modelo al resto de Europa. Como ya se ha dicho, el modelo va a ser una mixtura de los dos anteriores. Desde el punto de vista ceremonial se aproximaría a los recibimientos medievales, ya que el esquema básico repite este último: recibimiento extramuros, desfile triunfal por la ciudad y culminación en la Catedral, donde reside la legitimación del poder en la Edad Moderna, en el derecho divino. Sin embargo es en el ámbito artístico en el que se producirán las novedades y el alejamiento de lo medieval, se recuperará la tradición clásica en el arte efímero, tal y como ocurre en la arquitectura, la escultura, en la literatura... En este gran auge del arte efímero que supone el Renacimiento observaremos el retorno a lo clásico tanto en las forma –arcos efímeros, columnatas clásicas, retratos y esculturas de inspiración grecorromana...– como en el ámbito iconográfico: mitología,

9. RLRI, Libro III, Tit. III, Ley XIX. «Que los virreyes no usen de la ceremonia del palio en sus recibimientos: y en el del Perú se pueden gastar hasta doze mil pesos: y en el de Nueva España hasta ocho mil.»

10. La obra clásica sin duda alguna para el estudio de esta época y los festivales en la misma es la ya citada de Strong.

retratos de emperadores romanos y héroes griegos, alegorías... y el género emblemático que invadirá todo lo artístico a partir de estos momentos. El elemento central pasará a ser ya el arco triunfal efímero, con toda su iconografía destinada al ensalzamiento del personaje entrante. Así, podemos decir que este esquema definitivo de entrada triunfal moderna se fijará con la coronación de Carlos V como emperador en Bolonia y sus viajes triunfales por toda Italia,<sup>11</sup> y será el que dure al menos hasta el siglo XIX, y por tanto el que interesa para ver qué sucede en el caso de los últimos virreyes novohispanos. Los viajes de Felipe II son otro de los ejemplos de este nuevo modelo renacentista de entrada.<sup>12</sup> De este modo, el modelo de entrada triunfal se va a difundir por toda Europa, con particularidades en cada país, o cada monarquía.<sup>13</sup>

El barroco significará un paso más en la evolución de este modelo, que aunque sigue con sus tendencias formales e iconográficas cambiará en cierto modo su esencia, al igual que ocurrió con el antiguo Imperio romano. Así, las monarquías absolutas europeas se reservarán el derecho a entrada triunfal, eliminando toda interacción con el pueblo y haciendo de las mismas el más efectivo método propagandístico, ya que sorprendía como ninguno otro al pueblo con su lujo y las mil maravillas que se presenciaban en ellas, y es que la fiesta barroca siempre se ha definido como la más apoteósica de todos los tiempos. Estas fiestas, y las entradas triunfales no son una excepción, pasarán a ser el reflejo más fiel de la opulencia de las monarquías absolutas y del recargamiento del arte barroco, y su esquema se asentará definitivamente, además como un esquema de larga duración en el tiempo y en el espacio, como veremos con su llegada al México virreinal.

11. Para los viajes triunfales carlinos son esenciales la obra ya citada de ROY STRONG —en su capítulo «Imágenes del Imperio. Carlos V y el viaje imperial»— o el catálogo de exposición *La fiesta en la Europa de Carlos V*. Las entradas triunfales en los grandes viajes imperiales de Carlos V se producirán en multitud de ciudades como Génova, Mantua, Bolonia, Messina, Nápoles, Roma, Siena o Florencia.

12. PIZARRO GÓMEZ, F. J., *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II*, Encuentro, Madrid, 1999. Se producen además por toda Europa: Valencia, Barcelona, Guadalajara, Múnich, Augusta, Heidelberg, Génova, Pavía, Milán, Bruselas, Gante, Lille, Brujas, Arras, Amberes... Para su estudio es interesantísima la fuente CALVETE DE ESTRELLA, C., *El felicísimo viaje d'el muy altoy muy poderoso Príncipe don Phelippe, hijo d'el emperador don Carlos Quinto Máximo, desde su España a sus tierras de la baja Alemania, con la descripción de todos los estados, de Brabante y Flandes...*, Año de MDLIII, lib. 4, fol. 225 v. y ss.

13. Para el estudio de las entradas triunfales de la Monarquía española es esencial una fuente concreta, la *Etiqueta para la entrada con palio de los Señores Reyes después de su exaltación al trono*, Archivo General de Palacio Real (Madrid), Sección Histórica, Fondo Entradas Públicas, Caja 48, Expediente 2. En la misma se marcan los itinerarios de la entrada triunfal por Madrid, el lugar de colocación de los arcos, el protocolo de diferentes cuerpos, etcétera.

## LA LLEGADA DEL CEREMONIAL DE ENTRADA TRIUNFAL A LA NUEVA ESPAÑA

El modelo de entrada triunfal moderno, difundido por toda Europa durante el renacimiento, llegará también a América con la conquista, ya que es un elemento más de la cultura hispánica que a partir del siglo xv se va a imponer a los diferentes virreinos americanos. Pero en este caso, y más en concreto en el caso de la Nueva España, este modelo que va a llegar presentará algunas diferencias sustanciales con el modelo europeo. Estas primeras diferencias de concepción –es decir, que no se tratan de diferencias puramente formales de los esquemas– atienden en primer lugar al personaje que se honra, que en este caso es el virrey y no un monarca. El virrey obtiene este honor al ser el enviado directo del rey a América, y por tanto su máximo representante en estas tierras, y también la máxima autoridad colonial que verán en toda su historia moderna. La concepción del virrey como gran figura es la que posibilitará el florecimiento de todo tipo de ceremonias en su honor. También podemos hablar de la extremada opulencia del arte efímero y de la gran magnitud de los actos festivos como características propias novohispanas.

Pero quizá la diferencia más relevante es la existencia de un viaje ceremonial a la llegada de un nuevo virrey que le lleva desde Veracruz a Ciudad de México por un itinerario inmemorialmente fijado, y que rememora en cada ocasión el viaje del conquistador Hernán Cortés desde la fundación de la Villa Rica de la Vera Cruz hasta la caída de la Tenochtitlán azteca en sus manos.

En cuanto al modelo de entrada triunfal novohispana, podemos decir que se configura a partir de dos modelos básicos:<sup>14</sup> la entrada de fray García Guerra en 1611 –que marca el ceremonial y la apropiación definitiva de los espacios ceremoniales– y la del Marqués de Villena en 1640, que alcanzará ya el lujo y boato tan típico del arte y la fiesta novohispanos.<sup>15</sup> Unas últimas consideraciones previas sobre este modelo nos llevarían a explicar cómo incluso las Leyes de Indias regulan estas entradas públicas, lo que demuestra la importancia de esta ceremonia a la hora de asentar el poder colonial. Estas regulaciones atienden principalmente a: dinero que se puede gastar en entradas –hasta ocho mil

---

14. Teoría expuesta por MORALES FOLGUERA, J. M., *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1992. Más en concreto se refiere a las entradas triunfales novohispanas en el «Capítulo III: Entradas de virreyes», pp. 95-153.

15. Es importantísima para el estudio de esta entrada la siguiente obra: GUTIÉRREZ DE MEDINA, C., *Viaje del Marqués de Villena*, introd. de Manuel Romero de Terreros, México, UNAM, 1947, y la fuente ESTRADA MEDINILLA, M., *Relación escrita por doña María de Estrada Medinilla a una religiosa monja prima suya de la feliz entrada en Mexico día de S. Agustín, a 20 de agosto de 1640 del Exm. Sr. Don Diego López Pacheco...*, México, 1690, 7 hojas.

pesos en Nueva España—,<sup>16</sup> la prohibición de llevar palio,<sup>17</sup> la cantidad de armas y joyas que un virrey puede llevar en su viaje a América,<sup>18</sup> etcétera.

## EL MODELO TRADICIONAL DE ENTRADA TRIUNFAL NOVOHISPANA

Para el estudio de este modelo, encontramos que una fuente documental excepcional es el diario de viaje<sup>19</sup> del ingeniero Diego García Panes (1730-1811),<sup>20</sup> el que mejor relata este ceremonial de viaje triunfal desde Veracruz, por indicación de la Corte según el mismo indica en su obra. Además, otras fuentes como Actas de Cabildo de diferentes ayuntamientos y relaciones festivas nos ayudan a entenderlo mejor.

El nombramiento de virrey solía ser para un noble peninsular, que desde ese momento debía trasladarse a Sevilla, donde tendrá el privilegio de alojarse en los Reales Alcázares, cosa que demuestra la gran importancia que los monarcas daban a esta figura. El puerto de salida solía ser Cádiz —y en pocas ocasiones Sanlúcar de Barrameda—, a partir de donde la Casa de Contratación pasaba a sufragar todo el viaje, proporcionándole a la insigne figura una nao capitana de la Armada española. El viaje hasta tierras americanas podía durar incluso tres meses, muy duros y penuriosos para las tripulaciones, por la proliferación de enfermedades, hambrunas y piratas dispuestos a saquear y secuestrar las naos españolas. Finalmente se adentraban en el Golfo de México, para dirigirse rumbo a su primera parada americana —a no ser que se hubiese hecho escala en la Habana—, San Juan de Ulúa.

Así, la primera parada del virrey en la Nueva España va a ser el islote y fortaleza de San Juan de Ulúa, frente a las costas del golfo. Allí se amarraba en los agollones de bronce del lado occidente del islote y pasaba a alojarse unos

16. RLRI, Libro III, Tít. III, Ley XIX.

17. RLRI, Libro III, Tít. III, Ley XIX.

18. RLRI, Libro III, Tít. III, Ley IX. El listado que aquí se expone es el siguiente: doce alabardas, doce partesanas, doce espadas, doce dagas, doce arcabuces, doce cotas con sus guantes, doce armas blancas, dos pares de armas doradas, doce morriones, doce cascos, doce broqueles, doce rodela y seis mil pesos de oro en joyas y plata labrada.

19. GARCÍA PANES, D., *Diario particular del camino que sigue un virrey de México desde su llegada a Veracruz hasta su entrada pública en esta capital*. Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, Ministerio de Obras Públicas, Madrid, 1994.

20. Para información sobre su figura ver CISNEROS GUERRERO, C., *Diego García Panes y Abellán. Un ingeniero militar en la Historia indiana*, UNAM, México, 1995.

días en el fuerte para descansar del largo y duro viaje y recibir visitas de las autoridades coloniales (figura 1).

Pasados esos días llegaba el turno de hacer el primer ingreso en una ciudad novohispana, en una tan importante como Veracruz, el gran puerto comercial americano. El esquema de la ceremonia de entrada en dicha ciudad marca el de las ciudades sin privilegio de entrada pública, que será la mayoría en el largo periplo que ha de llevarle hasta su palacio en la Ciudad de México. De este modo, y en el muelle de San Juan, el virrey subía a una falúa color carmesí que partía a hora temprana hacia el puerto veracruzano. Cuando dicha falúa amarraba en el mismo, se enarbolaban las banderas y se producían disparos de cañón y repique general de campanas. Entonces, se producía el ingreso del virrey en la ciudad, ya en el mismo muelle donde se producía la recepción de autoridades y la entrega de las llaves. De allí, se realizaba un breve recorrido a pie por las calles del puerto hasta llegar a la parroquia, pasando el virrey por el medio de una alineación de soldados en formación de valla a ambos lados de la carrera.<sup>21</sup> El preste parroquial de Veracruz lo recibirá a las puertas, donde se le presentará el palio que tiene que rechazar –ya que por indicación de las Leyes de Indias no pueden usarlo en sus entradas–,<sup>22</sup> besará la cruz que porta dicho preste y tomará agua bendita de sus manos, penetrando posteriormente hasta el presbiterio, donde tiene sitial, procediéndose al canto del *Te Deum* en acción de gracias, que dará paso a los oficios propiamente dichos, según ritual romano. Una vez acabado el ceremonial religioso, el nuevo virrey será acompañado hasta su residencia en la ciudad, normalmente las Casas Reales del Cabildo, en la misma plaza que la parroquia. En Veracruz permanecerá el virrey al menos quince días, y no solo para descanso tras la travesía oceánica, sino que hará multitud de recepciones, visitas a conventos,<sup>23</sup> reconocimiento de los importantes baluartes y murallas veracruzanos, etcétera.

En las siguientes jornadas, los virreyes visitaban la Antigua Veracruz –la verdadera fundación de Hernán Cortés–, la Venta de la Rinconada, la Venta Plan del Río, la Hacienda del Lencero y Jalapa, ciudad donde permanecerá al menos una jornada entera, dada su mayor importancia respecto a las anteriores.

---

21. La formación de valla suponía ordenar las tropas a ambos lados de las calles por las que iba a pasar el virrey en su carrera por la ciudad hasta finalizar todo el ceremonial de entrada triunfal. Más adelante se sustituirá por artilugios que también tenían la función de no permitir que el ingente público se acercase al personaje entrante, son las conocidas vallas, que también se adornaban con luminarias y diferentes ornatos efímeros.

22. RLRI, Libro III, Tít. III, Ley XIX.

23. El virrey y su esposa tendrán el privilegio de visitar los conventos de ambos sexos, algo realmente privativo para el resto de sociedad en ésta época.

Seguirá su largo viaje triunfal por Las Vigas,<sup>24</sup> donde el camino se hace ya más transitable para carros y menos sofocante, y Perote, para pasar un día entero visitando y reconociendo la Real Fortaleza de San Carlos, la única de este tipo y con gran arsenal en todo el virreinato novohispano. La siguiente parada solía ser Tepeyahualco, ciudad donde normalmente se producía la recepción de las autoridades enviadas por Córdoba y Orizaba, importantes ciudades por las que el camino de los virreyes no pasaba, y por ello tenían una jornada especial antes de que el virrey se adentrara más en territorios novohispanos. Más tarde varios virreyes pararán en estas ciudades, pero por razones militares y de defensa del virreinato. Posteriormente se le agasajará en la Hacienda Los Virreyes –curiosamente llamada así por el paso inmemorial de los mismos por ella–, Coapiastla y Huamantla, antes del breve pero simbólico ceremonial en Alahuacán, donde se recuerda que fue en ese paraje donde Hernán Cortés firmó la paz con los tlaxcaltecas, uno de los hitos más importantes de la conquista de México. En todas estas ciudades, los ingresos virreinales se harán a semejanza del veracruzano, ya que son ciudades sin privilegio de entrada pública.

Sin embargo, es la siguiente parada la más importante desde la llegada del virrey: Tlaxcala. En esta ciudad se produce la primera entrada triunfal entendida como tal en todo el trayecto, privilegio que le viene dado de antiguo por su ayuda a la conquista española.<sup>25</sup> Esta importante entrada se producía por fin a caballo, y entre grandes arcos triunfales y decoración de toda la carrera, recorriendo el desfile la Calle Real, desde la puerta de Veracruz a la de México. Así, Tlaxcala será el primer lugar donde observemos otro esquema diferente al veracruzano, y que será el propio de las cinco ciudades con privilegio para hacer entrada pública a los virreyes: Tlaxcala, Puebla, Cholula, Huejotzingo y Ciudad de México. El virrey llegaba a las inmediaciones de la ciudad, donde dejaba el coche –del que por fin podía disfrutar desde Las Vigas– para montar a un caballo ricamente enjaezado. Desde la puerta de Veracruz, el desfile triunfal recorría las calles, formado por dragones, indígenas con trofeos, pajes, lacayos, gobernadores, regidores, caballeros, un gran cortejo de nobles... y en medio de repiques de campanas, salvas de artillería, numerosa decoración en la Calle Real, etcétera. El gran arco triunfal se colocaba en la Plaza Principal, justo en la esquina del

---

24. Hasta este momento el virrey pasaba por los momentos más duros de su trayecto, con calor sofocante, profusión de insectos y un camino en muy mal estado. Esto hace, según nos cuenta el propio Diego García Panes, que la multitud de coches que le son regalados al virrey y a su acompañamiento por diferentes autoridades novohispanas esperen en Las Vigas a la llegada del cortejo, al que servirán a partir de esta ciudad.

25. Incluso García Panes nos dice que los privilegios a esta ciudad vienen de la época de los Reyes Católicos, que ya les concederán sus primeros derechos.

actual Palacio Municipal.<sup>26</sup> Así, el virrey llegaba a la Iglesia Mayor donde se cantarían el *Te Deum* y se realizaban los oficios pertinentes, para luego ser acompañado hasta el palacio –en la misma Plaza Mayor, y en la esquina del cual estaba el gran arco–, donde se alojará al menos durante tres días enteros, visitando conventos y fundaciones religiosas, entre los cuales destacará, en etapas más avanzadas, el famoso Santuario de la Virgen de Ocotlán, en un cerro cercano. Es importante centrarse en esta entrada triunfal porque es la primera de la carrera y la que marca el esquema que se va a seguir en las otras cuatro ciudades, y además nos muestra un ejemplo de la importancia que tenía que tener una ciudad para tener este tipo de privilegios: Tlaxcala había ayudado sobremedida a la conquista del territorio mexicano.

La segunda entrada triunfal del periplo se produce en la siguiente parada, la ciudad de Puebla de los Ángeles, importante villa que siempre se caracterizará por sus magníficos fastos, actos y celebraciones. La importancia de Puebla viene dada por la religiosidad, por ser una ciudad con multitud de edificios religiosos y probablemente el centro espiritual más importante del México colonial. De este modo, los grandes arcos triunfales se colocaban en este caso en la esquina entre el palacio y la gran catedral, ésta última era el verdadero punto fuerte de la entrada virreinal poblana. El esquema seguido para el ingreso es muy similar al tlaxcalteca; sin embargo, se produce un rito exclusivo: los seis del coro catedralicio poblano quitaban las espuelas del virrey,<sup>27</sup> colocándolas sobre una rica bandeja de plata y entregándolas al caballero, que más tarde las volverá a entregar al nuevo gobernante. En Puebla permanecen los virreyes al menos diez días, marcados por importantes festejos.

En las siguientes jornadas tras su salida de Puebla realizará la tercera entrada pública, en Cholula, y la cuarta, esta vez en Huejotzingo. En ambos casos pasarán una jornada entera en la ciudad. En los dos días siguientes recorrerá la distancia más larga desde que desembarcara en Veracruz: pasará por los pueblos de San Felipe, San Martín y Apan.

Será en Otumba donde se produzca uno de los rituales más esperados y significativos de este viaje triunfal virreinal por la Nueva España: es el lugar tradicionalmente indicado para el traspaso de poderes entre el virrey entrante y el saliente. Tras el ingreso del virrey en la ciudad –ya que Otumba no tiene el privilegio de entrada triunfal– se dirigirá a las Casas Capitulares, donde

26. Aún hoy en día una columna en esa esquina conmemora el lugar exacto donde se erigió el gran arco triunfal en honor de los nuevos virreyes que ingresaban en el cargo.

27. La importancia de la religión en Puebla se demuestra en la excepcionalidad de los actos alrededor de la catedral y en que lo más típico de las entradas poblanas lo protagonizan los niños del coro, los seises poblanos.

normalmente se procede a celebrar el traspaso y que estarán profusamente adornadas. En la sala correspondiente, se colocará un dosel y dos magníficas sillas para los gobernantes. El ritual consiste en la espera del virrey saliente, que recibirá al recién llegado y a los testigos del traspaso: el secretario, el capitán de alabarderos y otros personajes notables. El caballero será el encargado de presentar un rico bastón al virrey saliente, que lo pondrá en manos de su sucesor produciéndose así –de manera simbólica–, la toma de posesión de éste de sus cargos. Una vez terminada esta ceremonia, todos los testigos dejarán en solitario a los virreyes para que conversen sobre el estado del reino y el virrey saliente de instrucciones políticas y el entrante comente las órdenes con las que llega a Nueva España.<sup>28</sup> Una vez terminada la conversación, se comerá en mesa pública y el virrey saliente partirá hacia el lugar de reposo que había escogido desde la llegada de su sucesor,<sup>29</sup> que permanecerá esa noche en Otumba.

Desde el traslado de poder, quedaban dos estaciones de paso para llegar a la capital novohispana. En primer lugar San Cristóbal, donde permanecerá un día siendo cumplimentado por el Consulado, arzobispo de México, diputados de la Ciudad de México y todos los tribunales de la administración colonial. Finalmente, al día siguiente se llegaba a la simbólica Villa de Guadalupe, lugar que ha de cobrar cada vez más importancia en este ceremonial de entradas triunfales. En la época en que Panes escribe su diario –acompañando al virrey Marqués de las Amarillas– lo habitual era que el nuevo virrey llegase hacia mediodía, a la hora de la comida, y tras la misma bajase ya en coche hacia la capital. Sin embargo esta es una novedad de este período,<sup>30</sup> ya que con anterioridad el virrey bajaba desde el Castillo de Chapultepec –o posteriormente la Villa de Guadalupe–, hacía sus juramentos y regresaba para esperar el día de su entrada pública en la gran capital del virreinato. En el siglo XVIII esta espera

---

28. Es de vital importancia remarcar que el virrey saliente debía dar una instrucción muy detallada de las actuaciones realizadas durante su mandato en Nueva España, y de las que considera más necesarias para los próximos años. Un ejemplar de la misma se remitía también a la Corte en Madrid. Un buen ejemplo de las mismas lo encontramos en la fuente AZANZA, M. J., *Instrucción reservada que dio el virrey Don Miguel José de Azanza a su sucesor don Félix Berenguer de Marquina*. Prólogo y notas de Ernesto de la Torres, Ed. JUS, México, 1960.

29. Los virreyes salientes debían abandonar la Ciudad de México y el Palacio Virreinal tras tener noticia del arribo de su sucesor al puerto de Veracruz. Así, solía alojarse en un pueblo cercano –en multitud de ocasiones fue Tacubaya o San Cristóbal–, para dirigirse a Otumba cuando sea requerido para el traspaso del bastón de mando. En su camino de vuelta a Veracruz para embarcarse hacia la Península ibérica tendrá el mismo tratamiento que un virrey aún en posesión del cargo.

30. Ya que las Actas de Cabildo de la Ciudad de México hablan con anterioridad en todos los casos de largas estancias de los virreyes esperando a su entrada en el Castillo de Chapultepec o alojado en la Villa de Guadalupe.

se producía ya en la misma capital, en Palacio Virreinal, el que habría de ser su morada durante su gobierno.

De este modo, el primer gran acto de recibimiento de un nuevo gobernante que se realiza en Ciudad de México es el juramento de los cargos.<sup>31</sup> La recepción del recién llegado virrey se producía por parte de la Real Audiencia en pleno en la escalinata del Palacio Virreinal, pasando en ese momento todos a la Sala del Real Acuerdo. Una vez allí reunidas las autoridades, el teniente de canciller del reino aportará los títulos del nuevo gobernante, que serán leídos por el secretario mientras toda la concurrencia se mantiene en pie. Tras ello, juraba dichos cargos sobre una adornada mesa con un gran crucifijo y los Santos Evangelios, levantándose posteriormente la sesión. Este es el primer acto en la capital novohispana y el que oficializa el nuevo cargo en la figura del recién llegado, tras el que se marca un día para la entrada triunfal, mientras el protagonista de todas estas ceremonias descansará bien sea en Palacio Virreinal, en Chapultepec o en la Villa de Guadalupe (figura 2).

El día de esta entrada triunfal será realmente un «día grande» para los habitantes de la capital, que asistían a «una solemne función que no puede explicarse sino viéndose».<sup>32</sup> El eje principal de los festejos, lo constituía sin duda alguna el gran desfile ceremonial —como ocurrió ya desde tiempos de la república romana—, que daba inicio cerca de la ermita de Santa Ana, para discurrir por la ancha calle de Santo Domingo hasta la inmensa Plaza Mayor, donde el cortejo se dirigía en primer lugar a la Catedral Metropolitana, para los oficios y ruegos de costumbre, y más tarde acompañaba al virrey hasta su nueva morada, el Palacio Virreinal. Esta carrera es recorrida por el virrey con sus mejores galas y a lomos de un caballo adornadísimo, entre grandes estruendos, salvas de artillería, repiques de todos los campanarios capitalinos, fuegos de artificio, vivas y aclamaciones de la concurrencia, adorno general de fachadas, etcétera. En el caso mexicano, los dos arcos triunfales principales de toda la entrada se colocaban a inicios de la Calle Santo Domingo y en el atrio de la Catedral Metropolitana. Tras esta incomparable ceremonia, aún quedaban al menos tres días de fiesta para seguir celebrando la llegada del nuevo gobernante, del nuevo emisario del rey a tierras novohispanas. Los actos normalmente programados para estas jornadas eran: refrescos, banquetes, bailes, mascaradas, comedias, corridas de toros en la Plaza del Volador, luminarias, largos paseos por la Alameda...

---

31. A recordar: virrey de la Nueva España, capitán general de México y presidente de la Real Audiencia, y toda una serie de cargos menores que se agregaban a los realmente importantes a la hora de gobernar, y entre los que podríamos destacar el de viceprotector de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

32. GARCÍA PANES, *op. cit.*

Es este esquema trazado, desde la llegada a San Juan de Ulúa hasta los tres días festivos posteriores a la entrada triunfal en Ciudad de México, el que se convierte en un ritual de tradición inmemorial en el Virreinato de Nueva España y el mismo que se desmorona a inicios del siglo XIX, factor que estudia este artículo, y cuya descomposición puede observarse ya a partir de mediados del siglo XVIII, el siglo anterior a la Independencia.

### ALTERACIONES EN EL ESQUEMA TRADICIONAL DE ENTRADA TRIUNFAL NOVOHISPANA DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XVIII HASTA 1808

Diego García Panes –observador privilegiado y narrador del periplo del marqués de las Amarillas– notará en algunos casos contemporáneos alteraciones en el esquema tradicional, debido a su posterior permanencia en México en diferentes puestos de la administración veracruzana. Esos cambios empiezan ya desde las órdenes de los gobiernos en la Península ibérica, y van a afectar a todos los niveles estructurales de esta ceremonia.

En primer lugar, podemos hablar de los nombramientos, y es que ya en el siglo XIX se verá como la tendencia generalizada va a ser la de nombrar militares de alta graduación para el cargo de virrey novohispano, en lugar de lo tradicional, el nombramiento de nobles para ese cargo. Otras circunstancias en este período derivarán del nombramiento de virreyes procedentes de la Capitanía General guatemalteca y de la mala fama de los cargos adjudicados por el valido Manuel Godoy, sobre todo en los casos de Félix Berenguer de Marquina o José de Iturrigaray.

En cuanto al largo viaje camino a tierras americanas, se pueden citar algunos ejemplos que denotan cómo el desorden empieza a calar en estos procesos. En primer lugar, el de Miguel José de Azanza, nombrado en 1796 y que no podrá llegar a su destino novohispano hasta 1798, debido al bloqueo inglés sobre la península, que finalmente deberá burlar. Félix Berenguer de Marquina, nombrado virrey en 1800, embarcará en La Coruña en lugar de hacerlo en Cádiz y en la Sonda de Campeche su navío será apresado por una escuadra inglesa, para ser conducido hasta Kingston, Jamaica. Una vez preso en dominio inglés, conseguirá ocultar su cargo, y gracias a ello ser liberado semanas más tarde y conducido hasta Veracruz, pero no deja de ser un caso inédito en la historia de Nueva España y en cierto modo alarmante.<sup>33</sup> Por último, se creó una cierta

---

33. Son de gran interés para el estudio del caso del secuestro jamaicano de Marquina las cartas entre éste y los generales británicos, incluidas bajo la referencia ESTADO, 28, N. 24 del Archivo General de Indias (AGI).

polémica en el extensísimo acompañamiento y equipaje de José de Iturrigaray, entrante en 1802, que dió pie a pensar en elementos de corrupción, como la historiografía le achacará más tarde, ya que el equipaje virreinal no pagaba impuestos, y en este caso sobrepasaba los ciento setenta bultos.<sup>34</sup>

Uno de los aspectos más importantes de estas entradas virreinales era el viaje ceremonial de Veracruz a Ciudad de México de los nuevos gobernantes, y es en este aspecto justamente en uno de los que más alteraciones vamos a encontrar. Ya en 1760,<sup>35</sup> Francisco Cagigal de la Vega escoge un camino alternativo al habitual desde su llegada a la ciudad de Perote, itinerario que discurría por Soto, Jonquito, Piedras Negras y Apan, para seguir desde este punto por la ruta habitual. Este caso no es de tanta importancia, al ser un virrey interino; pero el marqués de Croix, que sí era virrey propietario, tampoco se guiará por la tradición a su llegada en 1766. De este modo, el Marqués de Croix se dirigirá a Ciudad de México sin dar rodeos y sin ser agasajado con grandes honores y recibimientos durante el trayecto, en una decisión que será habitual durante esta época y en la que se puede ver en el trasfondo cierta preocupación por las graves noticias de tareas acumuladas en la administración novohispana, cierto sentido del gusto por el trabajo que se acopla muy bien al momento ilustrado. Hasta el final del virreinato, será esta una circunstancia que se repetirá en multitud de ocasiones, como por ejemplo en el caso de su sucesor, Antonio María de Bucareli o el II Conde de Revillagigedo, virreyes ilustrados por excelencia.

Los casos de los siguientes virreyes son excepcionales: Martín de Mayorga –entrante en 1779– y Matías de Gálvez –llegado en 1783–, eran anteriormente gobernadores de Guatemala, y por tanto todo su periplo novohispano variará de forma sustancial, ya que no se dirigen a la capital desde la costa del Golfo, sino que lo hacen desde el sur. Las principales ciudades de paso fueron Oaxaca, Tehuacan de las Granadas, Puebla y Tlaxcala. Se puede observar que, aunque es una variación lógica pues el camino a seguir no podía ser el mismo derrotero, antes de llegar a la capital enderezan su trayecto hacia Puebla y Tlaxcala, cosa que demuestra la gran importancia de estas ciudades.

Pero si hay un caso de gran importancia, es sin duda el de Bernardo de Gálvez, que hará su entrada en 1785 variando todo el itinerario a seguir sin tener una justificación lógica para ello –como sus antecesores– sino por razones de estrategia política y por ser su voluntad. Además, solo viajará por las mañanas, cosa

---

34. Y hay que recordar que las Leyes de Indias regulaban las cantidades de diversos elementos que se podía llevar a Nueva España, justamente para evitar la corrupción y el contrabando, así como los favores virreinales a los poderosos novohispanos.

35. Diego García Panes ya habla de estas alteraciones nombrando casos concretos de diferentes virreyes, los inmediatos sucesores del Marqués de las Amarillas.

que alargará de forma extraordinaria el tránsito virreinal hasta Ciudad de México. Desde su desembarco en Veracruz siguió el rumbo habitual hasta su llegada a Perote, desde donde se dirigió a San José de Chiapa, retiro de los obispos de Puebla.<sup>36</sup> Las ciudades que visita hasta su arribo a la capital novohispana serán: Santa Isabel Acajete, Amozoc, Puebla, Tlaxcala, la Hacienda Buenavista, Apan, San Juan de Teotihuacan y San Cristóbal. Así, las razones de estrategia política las podemos ver reflejadas en la importancia que da al estamento eclesiástico y más en concreto a los importantísimos obispos poblanos, ya que hace a los mismos dos claras concesiones: desviarse para visitar su habitual lugar de retiro y llegar a Puebla antes que a Tlaxcala, ciudad que tenía el privilegio de ser la primera en la ruta virreinal desde tiempos bien antiguos.

En los siguientes casos, los de Manuel Antonio de Flores y el II Conde de Revillagigedo, anteriormente nombrado, ambos en las postrimerías de los años ochenta del siglo XVIII, se seguirá el ejemplo dado por el Marqués de Croix, yendo en derechura desde su desembarco hacia el centro del virreinato y llegando rápidamente a la capital (figura 3). Una excepción a esta marcada tendencia de finales del siglo XVIII será el virrey Marqués de Branciforte, llegado al virreinato en 1794. En este caso, su voluntad sí fue alargar el viaje realizando todas las entradas preceptivas, destacando la grandiosidad de la entrada poblana con un gran arco que identificaba al nuevo virrey con Julio César.<sup>37</sup>

En 1796 el nuevo virrey entrante en el virreinato sería Miguel José de Azanza, que optará por una vía diferente hasta su llegada a Perote, realizando desde allí el camino habitual hasta la Ciudad de México. Así, de Veracruz partirá hacia Orizaba, de allí a Córdoba y San Andrés, y posteriormente ya a Perote. Esta alteración puede ser debida a que la máxima preocupación en estos momentos estaba puesta en la guerra con Inglaterra, y Azanza pasó por ciudades excepcionalmente importantes en asuntos militares, pues en ellas había tropas acantonadas o fuertes, y el virrey debía pasar revista al estado de los efectivos, materiales e instalaciones defensivas ante una probable traslación de la guerra a América. Por último, en los casos de Félix Berenguer de Marquina en 1800, y José de Iturrigaray dos años más tarde, se produce desde Veracruz un viaje rápido y directo hasta la capital novohispana.

Para el caso del traspaso de poder, los cambios en esta etapa afectarán fundamentalmente el lugar de realización del ritual, no tanto a la ceremonia en sí, que permanecerá invariable. En 1771, el virrey entrante, Antonio María de

---

36. Hay que recordar que los obispos poblanos serán siempre figuras de gran relevancia para la religiosidad novohispana, pero también para la política, tanto en época colonia –como el virrey Palafox–, como con la independencia, como Antonio Joaquín Pérez.

37. Ver una interesante descripción del mismo en DE LA MAZA, F., *Mitología clásica en el arte colonial de México*, IIE, UNAM, México, 1968, p. 85.

Bucareli, tendrá diversos pleitos con el Marqués de Croix porque éste no quería incomodarse en el desplazamiento hasta Otumba para hacer el traspaso de poder, mientras que la postura de Bucareli era clara en la defensa del mantenimiento de la tradición. Finalmente, la decisión se tendrá que dejar en manos de los oidores de la Real Audiencia, quienes para no desagradar a ninguno de los dos virreyes optarán por San Cristóbal, teniendo en cuenta además que Otumba era ya por esos años un pueblo arruinado. Así, durante todos estos años la tendencia será que los virreyes traten de acercar cada vez más el lugar de entrega del bastón de mando a la Ciudad de México, con lo que se incomodaba menos al virrey saliente y se aceleraba la toma de posesión y puesta en marcha de la administración del nuevo virrey. El caso del II Conde de Revillagigedo en 1789 es aún más sintomático, ya que por acuerdo entre ambos virreyes se decide celebrar la ceremonia del traspaso de poder en la Villa de Guadalupe, en una costumbre que se fijará casi hasta el final del virreinato y que confirma definitivamente esa tendencia al acercamiento a la capital que se había apuntado.<sup>38</sup> Un caso excepcional será el de Miguel José de Azanza, quien en 1796 recibirá el bastón de mando en Orizaba, ya que ambos virreyes pasaban revista a las tropas allí acantonadas, en un difícil momento de guerra.

Por lo referente a las jornadas anteriores a la entrada triunfal en Ciudad de México, vemos cómo la costumbre era que los virreyes tomaran posesión del cargo y pasaran a residir, en primer lugar, en el Castillo de Chapultepec y posteriormente en la Villa de Guadalupe hasta el día de su entrada. A finales del siglo xvii y en gran parte del siglo xviii, los virreyes esperarán este momento ya en Palacio Virreinal. Sin embargo, y de nuevo a partir del gobierno del II Conde de Revillagigedo, se recuperará la tradición de pasar la noche en la Villa de Guadalupe para realizar la entrada triunfal justo al día siguiente, empezando la misma con sagrados oficios en la basílica.

No obstante, lo referido hasta el momento, los cambios de más relevancia para este trabajo son los que se dan en la ceremonia de entrada triunfal en sí misma, y que atienden básicamente a su decadencia en cuanto al esplendor vivido en años pasados. En primer lugar, cabe decir que tanto Martín de Mayorga como Matías de Gálvez justificarán la falta de ceremoniales especiales y entradas triunfales durante toda su carrera por las preocupaciones de la guerra, y es justo en esta época cuando aparece un personaje de vital importancia, José de Gálvez, marqués de Sonora, quien llega a Nueva España como visitador general del reino. Éste tomará medidas para reducir los gastos en celebraciones, llegando incluso a prohibir las entradas triunfales en las ciudades de la carrera,

---

38. Toda la información sobre esta ceremonia de entrega del bastón se encuentra en la *Gaceta de México del martes 20 de octubre de 1789*.

aunque a pesar de ello la mayoría de ciudades seguirán agasajando al nuevo virrey y celebrando grandes recibimientos, sobre todo en Puebla, ciudad que no se podía permitir no mostrar su gran esplendor, que lo era a la vez del estamento eclesiástico novohispano. Estas medidas de José de Gálvez están claramente enmarcadas en una tendencia general de la administración a la reducción de gastos, debido al precario estado de las arcas reales (figura 4).

Bernardo de Gálvez, quien revoluciona todo el trayecto desde Veracruz en 1785, como ya se ha visto anteriormente, realizará además antes su ingreso en la ciudad de Puebla que en Tlaxcala, cosa que enfadó mucho a las autoridades tlaxcaltecas, que tenían desde antiguo el privilegio de ser las primeras en celebrar una entrada con el virrey a caballo en la Nueva España. Esta era además una lucha por la importancia y por el honor de las ciudades, y con el reconocimiento de Gálvez a las autoridades poblanas la polémica quedaba servida. Fue una decisión que muchos de sus sucesores también seguirán, y aunque anteriormente Martín de Mayorga o Matías de Gálvez lo hubiesen realizado ya, su caso estaba justificado por llegar a México desde Guatemala, y no de Veracruz. Por su parte, Manuel Antonio de Flores, llegado en 1787, cometerá un error de gran calado desde su arribo al Virreinato de Nueva España. Flores decidirá no comer en público durante su trayecto desde Veracruz hasta Ciudad de México, cosa que le granjeará multitud de críticas, además del pertinente desconcierto de las autoridades locales, acostumbradas a agasajar a los virreyes con opulentos banquetes y fastuosos ceremoniales.

El caso del II Conde de Revillagigedo<sup>39</sup> es una clara muestra del pensamiento ilustrado de la época, que regirá el gobierno de este virrey, recordado por las mejoras en salubridad, higiene y urbanismo en la capital novohispana.<sup>40</sup> Así, con este espíritu ilustrado que le caracterizó, decidirá fijar la fecha de su entrada triunfal en México en domingo, para reducir el número de fiestas a celebrar y así intentar acelerar el ritmo de trabajo de la administración ya desde el día mismo de su llegada. Sin embargo, su medida le conllevará multitud de críticas, tanto de la Real Audiencia, que lo veía como un ataque a la tradición, como de los estamentos eclesiásticos, que alegaron que con esta medida reduciría el número de fieles que acudirían a los oficios. Finalmente, el virrey tendrá que ceder y realizarla el sábado diecisiete de octubre con la condición de que los oidores y demás tribunales no dejasen de trabajar. Además, podemos decir que con su entrada se marca un diferente esquema ceremonial que atiende a lo

39. Para mejor conocimiento de esta importante figura de la ilustración novohispana ver DÍAZ TRECHUELO, L., *Juan V. de Güemes Pacheco. El segundo conde de Revillagigedo. Virrey de Nueva España. 1789-1794*, EEHA, CSIC, Sevilla, 1972.

40. Para información sobre su llegada a Veracruz, *Gaceta de México del martes 25 de agosto de 1789*.

siguiente: el virrey llega a la Villa de Guadalupe, donde es recibido y pasa toda la jornada incluyendo la noche, para a la mañana siguiente –tras los oficios y agasajamientos en la Real Colegiata– dirigirse al centro de la capital por la Calzada de Guadalupe, pasando primero a la Catedral Metropolitana y más tarde al Palacio Virreinal.<sup>41</sup> Será este un esquema de entrada en la Ciudad de México que ya no variará hasta el final del periodo virreinal.

Por su parte, y como ya se ha dicho anteriormente, el Marqués de Branciforte, que realizará su entrada el año 1794,<sup>42</sup> recupera gran parte del esplendor festivo, incluyendo la construcción de grandes arcos efímeros y la realización de magníficas obras de arte para sus recibimientos.<sup>43</sup>

Será una constante en esta época tener problemas por conceptos ceremoniales con la Real Audiencia, siempre defensora del tradicionalismo y de los esquemas establecidos, dado su carácter conservador. Ya se vio en el caso del II Conde de Revillagigedo, y es más notable aún en el de Miguel José de Azanza.<sup>44</sup> Éste, a su llegada en 1796, se negará a jurar el cargo ante la Real Audiencia alegando que ya lo había hecho en Madrid, cosa que alterará a los oidores, quienes se vieron desautorizados por el nuevo virrey, quejándose con fuerza a la corte madrileña. Ésta enviará misiva al virrey obligándole a acatar la tradición y a realizar el acto protocolario de juramento de sus cargos ante los oidores mexicanos. Félix Berenguer de Marquina sostuvo sus enfrentamientos con la Real Audiencia debido a que ésta se negaba a reconocerlo, dado que llegaba sin los despachos correspondientes sobre sus oficios –hay que recordar que se deshizo de ellos para no ser descubierto durante su cautiverio en Kingston–, aunque finalmente lo hará por presiones del virrey Azanza, que deseaba dejar el cargo lo antes posible. Además, Berenguer de Marquina planteará otra problemática, la de la prohibición de las corridas de toros en los festejos, ya que las veía como inmorales y perjudiciales para el pueblo, dado el dinero que las familias destinaban a las mismas. El clamor popular contra esta medida estará servido, y será una constante durante todo su gobierno.<sup>45</sup>

---

41. Sobre esta entrada triunfal, *Gaceta de México del martes 20 de octubre de 1789*.

42. Relatada en la *Gaceta de México del lunes 21 de julio de 1794*.

43. Además, será el promotor de la estatua ecuestre de Carlos IV, una de las empresas que darán más quebraderos de cabeza en los próximos años, por la tardanza de Manuel Tolsà en su construcción. Su inauguración se producirá en tiempos de José de Iturrigaray, otra breve explosión festiva en un momento de decadencia.

44. Ver la *Gaceta de México del sábado 28 de julio de 1798*. Para información sobre este virrey, ver *Miguel José de Azanza, Virrey de México y Duque de Santa Fé*, Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 1996.

45. Una buena fuente para el estudio de esta entrada triunfal es la *Gaceta de México del miércoles 14 de mayo de 1800*.

Y en último lugar, debemos referirnos a José de Iturrigaray, llegado en 1802, y cuyo gobierno se destaca en las crónicas por su ambiente festivo, en especial las entradas triunfales a su llegada,<sup>46</sup> las magníficas ceremonias en su recibimiento por la Universidad, la entrada del arzobispo Lizana y Beaumont o su viaje triunfal a las zonas mineras, con magníficas celebraciones en Querétaro y Guanajuato. Este esplendor festivo no nos hace sospechar que, sin embargo, será el último, pues a que a partir de su gobierno empezará un periodo de gran inestabilidad para el Virreinato de Nueva España, y con él el declive total de las celebraciones coloniales.

Para concluir este punto, debemos hacer una breve alusión a los días festivos posteriores a una entrada virreinal, que será justamente el aspecto menos alterado, ya que seguirán siendo tres días y con prácticamente los mismos actos que en épocas anteriores: paseos por la Alameda, banquetes, bailes, corridas de toros, funciones teatrales, mascaradas, etcétera. Además, en todos los casos son actos muy parecidos, ya que los regidores que los preparaban eran casi siempre los mismos, siendo los nombres más repetidos en las *Gazetas de México* los de Antonio Rodríguez de Velasco e Ignacio Iglesias Pablo.

## EL DERRUMBE TOTAL DEL SISTEMA DE ENTRADAS NOVOHISPANO<sup>47</sup>

Así, tras el auge festivo del gobierno de José de Iturrigaray,<sup>48</sup> en 1808 empezará el total declive de las entradas virreinales novohispanas, junto con la disolución del sistema colonial en las posesiones americanas de la Monarquía hispánica. De este modo, el año 1808 estalla la crisis dinástica con la invasión francesa de la Península ibérica, las abdicaciones de Bayona y el inicio de la

46. Referenciadas en la *Gaceta de México del viernes 7 de enero de 1803*.

47. La cronología de esta etapa se corresponde al momento histórico en que se produce la insurgencia y la independencia, de las cuales algunas referencias bibliográficas son: CHUST, M. y MÍNGUEZ, V. (ed.), *El imperio sublevado*, Biblioteca de Historia de América, CISC, Madrid, 2004; GUEDEA, V., *En busca de un gobierno alterno: los guadalupes de México*, UNAM, México, 1992; LYNCH, J., *Las revoluciones hispanoamericanas. 1808-1826*, Ariel Historia, Barcelona, 1976; RODRÍGUEZ O., J. E., *El proceso de la independencia de México*, Instituto Mora, México, 1992; y *Revolución, independencia y las nuevas naciones de América*, Fundación Mapfre Tavera, Madrid, 2005.

48. Algunas referencias bibliográficas sobre este controvertido virrey son: BLACK, L. L., *Conflict Among the Elites: the Overthrow of Viceroy Iturrigaray*, Ed. UMI (facsimile), London, 1980; LAFUENTE FERRARI, E., *El virrey Iturrigaray y los orígenes de la independencia de Méjico*, CSIC, Madrid, 1941; SANTIAGO CRUZ, F., *El virrey Iturrigaray. Historia de una conspiración*, Ed. JUS, Col. México Heroico, nº 48, México, 1965.

guerra de la Independencia, momento en que se producirá la eclosión del liberalismo en el movimiento juntero y en las posteriores Cortes de Cádiz. Esta tensión tendrá su reflejo en la Nueva España con el derrocamiento del virrey Iturrigaray por parte de la facción de peninsulares, encabezada por el vizcaíno Gabriel de Yermo, que le acusaban de estar en connivencia con el Ayuntamiento y los regidores Azcárate y Primo Verdad para la instauración de un gobierno provisional en México, e incluso llegaron a culparle de preparar su nombramiento como rey mexicano bajo el nombre de José I, curiosa coincidencia por cierto con el nombre del otro usurpador monárquico, el peninsular, José I Bonaparte. De este modo, José de Iturrigaray saldrá apresado casi por los mismo lugares que seis años antes le vieron llegar triunfalmente, en una desacralización sin precedente de la figura del virrey, hasta esos momentos enviado real y por ello máxima autoridad novohispana sin lugar a ninguna duda. Sin embargo, con el apresamiento de Carlos IV y su hijo, y el vacío de poder en el trono, la figura del virrey se verá también afectada en su concepción, cosa en la que el liberalismo ahondará aún más posteriormente (figura 5).

Tras la caída de Iturrigaray, quedó Pedro de Garibay como virrey interino desde 1808, impuesto por los sublevados peninsulares, ya que era el rango militar más alto que en aquellos momentos residía en la Nueva España. Garibay ya estaba en la Ciudad de México en el momento de la revuelta y, por tanto, todas las ceremonias al respecto de su nuevo cargo se reducirán a la toma de posesión y juramento del mismo en los términos tradicionales y si entradas triunfales, ni entrega del bastón de mando, como es obvio.

Poco tiempo después, al año siguiente, la Junta Suprema Central –a la que ésta vez sí reconoció la Nueva España, a diferencia de la actitud de Iturrigaray con las juntas de Oviedo y Sevilla– decidió destituir a Garibay dada su vejez y su estado de enfermedad y nombrar virrey al arzobispo de México, el honorable don Francisco Xavier de Lizana y Beaumont, que ya había celebrado magníficas ceremonias de entrada triunfal a su llegada al cargo en 1803.<sup>49</sup> En su caso ocurrirá lo mismo que en el anterior, siendo su residencia ya la Ciudad de México no habrá más ceremonial que la toma de posesión y juramento de los cargos.<sup>50</sup>

Para el año 1810, llegará Francisco Xavier Venegas, virrey que sí llegaba del exterior, pero no de la península directamente, sino que en su caso de Santa Fe, en el virreinato peruano, ya que el Consejo de Regencia decidió redestinarlo a

---

49. Para información sobre la entrada de Lizana como arzobispo mexicano ver la *Gaceta de México del viernes 7 de enero de 1803*.

50. Ver la *Gaceta de México del miércoles 19 de julio de 1809*.

Nueva España al poco tiempo de llegar a su destino. Tras un rápido periplo por tierras novohispanas, llegará a la capital el catorce de septiembre, realizando ese mismo día el juramento con grandes celebraciones. Días más tarde se celebrará su entrada triunfal, desde la Villa de Guadalupe y con el mismo esquema que el marcado en tiempos del II Conde de Revillagigedo. Como vemos, las anteriores crisis del modelo de entrada triunfal habían hecho mella, de tal modo que ésta ya no se caracteriza por el esplendor barroco de inicios del siglo XVIII, sino que ha ido perdiéndolo hasta este momento, cuando las celebraciones en las ciudades de la carrera son muy limitadas, y en la Ciudad de México se siguen realizando pero como una sombra del lujo y boato de anteriores siglos.

Además, durante el gobierno del virrey Venegas se sumará a esta decadencia dos nuevas trabas, que harán que la ceremonia caiga aún más en su profunda decadencia. La primera de ellas será la llegada de la insurgencia, con el Grito de Dolores el día siguiente de su entrada en Ciudad de México, y la lucha de los seguidores de la misma, encabezados por Miguel Hidalgo, Ignacio Allende y Juan Aldama en un principio, y posteriormente por figuras como José María Morelos o Ignacio López Rayón. Este hecho contribuirá a hacer más inestable el territorio novohispano, y los diversos ceremoniales también se resentirán, más aún las entradas triunfales, teniendo en cuenta que la tradición marcaba todo un trayecto desde Veracruz por lugares que desde estos momentos podrán ser poco seguros para el tránsito de importantes autoridades, cosa que comprobará en el futuro el virrey Apodaca.

En segundo lugar, el liberalismo peninsular, ya que las Cortes de Cádiz decretarán la defenestración del cargo de virrey, relegándolo a capitán general y gobernador de México, clara degradación del cargo, que ya no inspirará la importancia e infalibilidad del otrora todopoderoso virrey novohispano, y por tanto eso se reflejará en el ánimo festivo, no es lo mismo la gran figura de siglos anteriores que el funcionario de alto rango en que se convierte Venegas. Esta medida tiene una fácil explicación, ya que la figura de virrey era de clara inspiración absolutista, y recordaba demasiado al Antiguo Régimen a los liberales doceañistas.

El siguiente virrey será Félix María Calleja del Rey, brigadier que dirigía las tropas realistas y que obtendrá grandes éxitos, destacando la derrota y apresamiento de Miguel Hidalgo en la Batalla de Puente Calderón, y por ello será la persona elegida por el Consejo de Regencia para sustituir a Francisco Xavier Venegas (figura 6). La noticia de su nombramiento como virrey se hará pública el veintiocho de enero de 1813, y ese mismo día será agasajado y festejado en su domicilio particular, la Casa del Marqués de Jaral, posteriormente conocida como Palacio Iturbide. El cuatro de marzo del mismo año se producirá el traspaso del poder, y su ocupación del Palacio Virreinal, festejado con oficios

en la Catedral, la toma de posesión y el juramento, así como ceremoniales que acompañaban a éstos, únicos festejos para el caso de Calleja del Rey. Durante el gobierno de este virrey, acabará la guerra de Independencia en la Península ibérica, y volverá al trono Fernando VII, dando inicio el Sexenio Absolutista, última época de la historia española en la que México permanecerá en la corona. Con la restauración de todo el Antiguo Régimen, se volverá de nuevo a la antigua concepción de la figura del virrey, que recuperará todo su poder.

Y llegamos a 1816, cuando llega Juan Ruiz de Apocada, futuro conde del Venadito y al que debemos considerar, si lo hacemos en sentido estricto, como último virrey novohispano, ya que a efectos legales en 1820 se volverá a suprimir el cargo, y una vez se retorne al Antiguo Régimen, en 1823, la independencia mexicana será ya un hecho. La llegada de Apodaca será también acelerada, y aún más tras el grave incidente en el que será asaltado por un grupo de rebeldes insurgentes, del que podrá ser liberado. Tras ser clemente con ellos, se dirigirá rápidamente hasta la capital novohispana, que verá en su persona la última entrada triunfal virreinal de su historia. Durante su gobierno se producirá el segundo intento revolucionario español, el llamado Trienio Liberal, instaurado tras la rebelión del general Rafael del Riego, que justamente iba hacia América del Sur para aplastar las revueltas independentistas, en 1820. En el seguimiento de la insurgencia, se producirá un hecho clave que dará un giro radical a todo el proceso, y es que el general realista Agustín de Iturbide se alineará con las ideas independentistas y en febrero de 1821 dará a conocer su archifamoso Plan de Iguala, uniéndose más tarde sus tropas con las insurgentes de Vicente Guerrero en el conocido como Abrazo de Acatempan. En esta coyuntura se instauró en Nueva España una Junta de Guerra, en la que los asistentes se amotinaron contra el virrey Apodaca y le obligaron a dejar el cargo, cosa que hizo el cinco de julio de 1821, asegurándose una vuelta digna y sin peligros a España.

De este modo, Apodaca será sustituido por Francisco Novella, que ejercerá de forma interina los cargos de capitán general y gobernador de México,<sup>51</sup> mientras llegue el designado por las Cortes y el rey –ahora y por poco tiempo constitucional– Fernando VII. Las únicas celebraciones en el caso de Novella serán las del juramento de los cargos y toma de posesión de los mismos, como venía siendo habitual en décadas anteriores para el caso de dirigentes que ya tenían su residencia establecida en México.<sup>52</sup>

---

51. Hay que recordar que con el Trienio Liberal la legislación de Cádiz y de la Constitución de 1812 se recuperará íntegramente, y con ella la abolición de la figura de virrey.

52. Para más información ver la *Gaceta del Gobierno de México del martes 10 de julio de 1821*.

Poco tiempo después, llegará a Veracruz el tan esperado dirigente constitucional, don Juan O'Donohú y O'Ryan (figura 7).<sup>53</sup> Los cargos los jurará en la plaza del puerto, acto inédito hasta entonces y que nos deja entender la difícil situación en la que se encontraba la Nueva España, sumida en la rebelión insurgente agravada con el cambio de parte de las tropas realistas a las filas independentistas. Su próxima parada es, quizá, la más célebre de su periplo: Córdoba. Allí se encontrará con Agustín de Iturbide, líder de las tropas trigarantes, para firmar los Tratados de Córdoba,<sup>54</sup> aceptando la máxima autoridad española el Plan de Iguala, con lo que hacía de México un país independiente. Tras ello, será recibido en las siguientes ciudades con todos los honores, tanto en Orizaba como en Puebla, y su ingreso en la capital se producirá en septiembre, justo a tiempo para observar desde un balcón como, de nuevo, una entrada triunfal cambiaba la historia de México.<sup>55</sup> Era el veintisiete de septiembre de 1821, y Agustín de Iturbide, a la cabeza del Ejército Trigarante entraba en Ciudad de México, en medio de grandes algarabías y festejos (figura 8).<sup>56</sup>

## CONCLUSIONES

En este texto, se ha expuesto un breve esquema de cómo la ceremonia de entrada triunfal, tan asentada en territorio novohispano, va cayendo en decadencia y en un proceso de lenta defunción, junto con el sistema colonial en conjunto, ya que no era más que parte integrante del mismo. Pero esto no significa que sea la ceremonia en sí y sus usos lo que se pierde y destruye, ya que el día mismo de la fecha final del dominio español se marca con otra entrada triunfal, coincidente en muchos aspectos con las virreinales: parte de la carrera, la existencia de arcos triunfales –aunque más modestos–, la procesión de las tropas trigarantes con el personaje principal a caballo, etcétera. Así, es el promotor de estas entradas el que está en decadencia, ya que la ceremonia en sí pervive mucho más allá de la caída del régimen colonial, y aún tendrá grandes momentos en el siglo XIX mexicano, incluso en épocas tan avanzadas como las de Maximiliano de Habsburgo o Porfirio Díaz.

53. En la *Gaceta Extraordinaria del Gobierno de México del martes 14 de agosto de 1821* se habla de su llegada al puerto de Veracruz.

54. En Córdoba y Orizaba habrá importantes festejos, detallados en *La Abeja Poblana del jueves 13 de septiembre de 1821*.

55. Pronto morirá y se realizarán en honor de O'Donohú grandes exequias, como el primer muerto honorable del México independiente, relatadas en la *Gaceta Imperial de México del jueves 11 de octubre de 1821*.

56. Entrada triunfal detallada en multitud de obras y fuentes, destacando la *Gaceta Imperial de México de los días 2, 4, 5 y 6 de Octubre de 1821*.



Fig. 1. Puerto de la Vera Cruz Nueva con la Fuerça de San Juan de Ulúa en el Reino de la Nueva España en el Mar del Norte

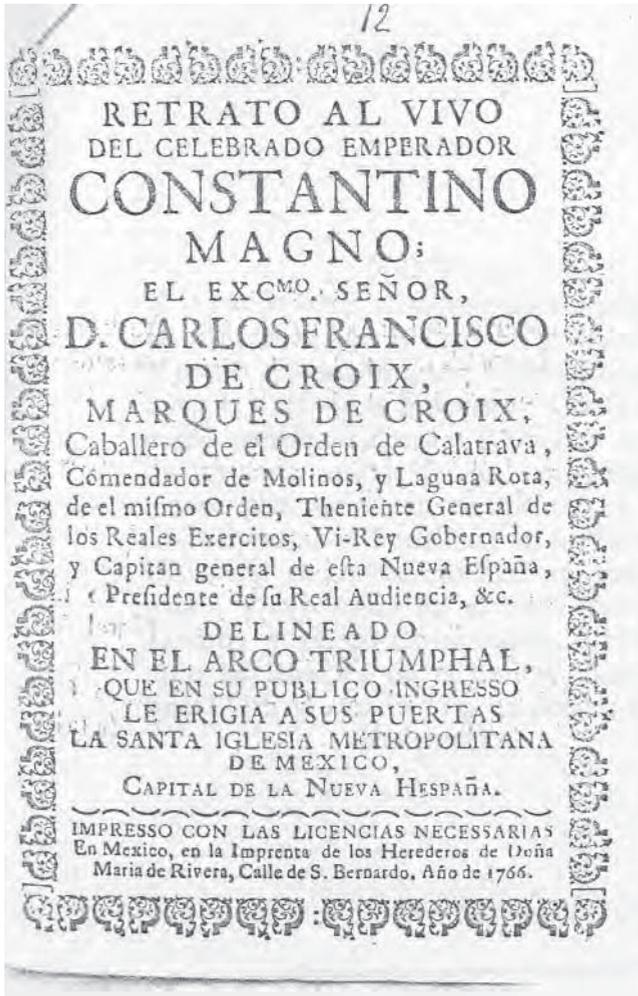


Fig. 2. Portada de *Retrato al vivo del celebrado emperador Constantino Magno; el excelentísimo señor don Carlos Francisco de Croix, marqués de Croix, caballero de la orden de Calatrava...*, México, 1766



Fig. 3. *Retrato del Excelentísimo Señor Don Juan Vicente de Güemes Pacheco de Padilla Horcasitas, II Conde de Revillagigedo, Salón de Cabildos del Palacio Municipal de la Ciudad de México*



Fig. 4. Retrato José de Gálvez, marqués de la Sonora

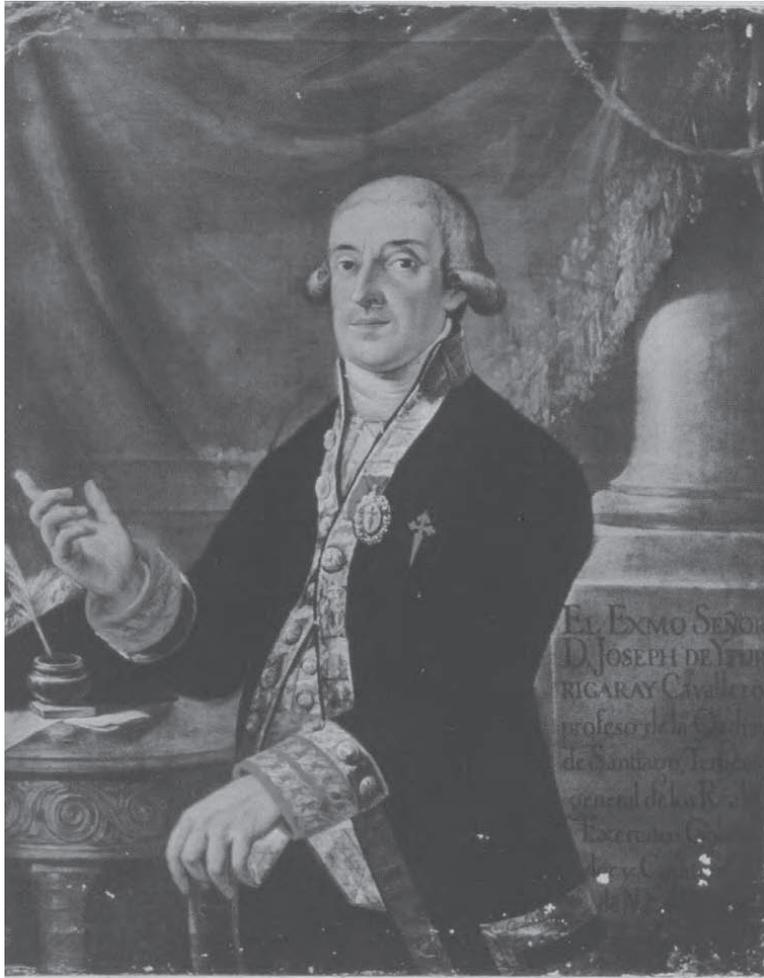


Fig. 5. Retrato del Excelentísimo Señor Don José de Iturrigaray, Salón de Cabildos del Palacio Municipal de la Ciudad de México



Fig. 6. *Retrato del Excelentísimo Señor Don Francisco Xavier de Venegas*, Salón de Cabildos del Palacio Municipal de la Ciudad de México



Fig 7. Retrato del Señor Teniente General Don Juan O'Donojú, Salón de Cabildos del Palacio Municipal de la Ciudad de México



Fig. 8. Pintura anónima, *Entrada del General Iturbide y el Ejército de las Tres Garantías en la Ciudad de México*, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec (Ciudad de México)

## LA FORMACIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL CHILENA A TRAVÉS DE LA PINTURA DE JOSÉ GIL DE CASTRO Y DE MAURICIO RUGENDAS

---

Claudia Borri

*Istituto di Storia della Società e delle Istituzioni  
Università degli Studi di Milano, Italia*

### PREMISA

En 1782, durante su exilio en Italia, el jesuita Juan Ignacio Molina publicó una obra apologética, *Storia civile e naturale del regno del Chili*, en la cual ilustraba las características físicas, naturales y demográficas de Chile, con el intento de defender a su país natal contra los ataques de algunos intelectuales europeos que planteaban la superioridad de Europa en comparación con América.<sup>1</sup> Este texto, de acuerdo a la opinión del historiador Simon Collier, representa una manifestación de «protonacionalismo» –más que de nacionalismo en embrión– ya que el autor se refería a su patria lejana sólo como a una entidad geográfica.<sup>2</sup>

Sin embargo, además de tener conciencia de pertenecer a un territorio determinado y delimitado –el denominado Reino de Chile–, Molina reconocía que esta «parte de América» se dividía «políticamente» en dos sectores: la propia colonia, situada en la región central, donde vivían las comunidades mestiza y criolla, y la Araucanía, en el sur, que constituía el *habitat* del pueblo de los

---

1. JUAN IGNACIO MOLINA, *Saggio sulla storia naturale del Chili*, Stamperia di S. Tommaso d'Aquino, Bologna, 1782. El análisis de la famosa «disputa» se encuentra en ANTONELLO GERBI, *La disputa del Nuovo Mondo. Storia di una polemica: 1750-1900*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1983.

2. SIMON COLLIER y W. F. SATER, *Historia de Chile (1808-1994)*, Cambridge University Press, Madrid, 1998, p. 33.

*mapuche* o Araucanos, una etnia indígena que guardaba su idioma, sus tradiciones, sus costumbres y su religión ancestrales.<sup>3</sup> Al ilustrar los aspectos más significativos de su cultura, Molina no dejaba de ensalzar el valor guerrero de los nativos, que habían sido capaces de rechazar las repetidas tentativas españolas de someterles y que habían logrado mantener intacta su autonomía durante siglos.

A finales del siglo XVIII, por lo tanto, en el territorio chileno existían dos diferentes entidades étnicas y políticas, cuya separación estaba comprobada por la edificación de la Frontera, una línea de fortificaciones españolas que representaba, no sólo metafóricamente, el límite entre las dos partes.

Treinta años después la publicación de este ensayo, cuando en Chile empieza el proceso de independencia, la situación descrita por Molina no ha cambiado. Los revolucionarios que luchan por la emancipación de la colonia, sin embargo, reivindicando su derecho a la libertad, toman inspiración de las antiguas gestas de los Araucanos, celebradas en el poema épico *La Araucana* (1569-1578), en la cual el poeta español Alonso de Ercilla y Zuñiga había cantado, junto con el valor de los conquistadores, el heroísmo de los nativos.

En un comienzo, considerados por los insurgentes como los valientes ancestros que primeros habían indicado el camino de la libertad, los indígenas se transforman rápidamente en sujetos ajenos a la formación del nuevo estado nacional, y, luego, en enemigos.

La historia nos dice, de hecho, que el complejo problema de las relaciones entre el nuevo estado-nación y el pueblo araucano fue solucionado *manu militari* en 1882, cuando el ejército chileno penetró victoriosamente en el territorio indígena, que sólo en aquel entonces fue incorporado definitivamente a la república.<sup>4</sup>

La obra de dos pintores, José Gil de Castro y Johann Moritz Rugendas, que se asentaron en Chile durante los primeros decenios del proceso independentista, nos ofrece la oportunidad de formular algunas reflexiones históricas sobre la formación de la identidad nacional chilena.<sup>5</sup> En esta perspectiva,

---

3. Para no engendrar confusión, de aquí en adelante seguiremos utilizando el término Araucanos en lugar del autóctono *mapuche*, que se suele preferir en la historiografía moderna.

4. Señalamos aquí por lo menos algunos de los ensayos indispensables para la profundización del tema referente a las relaciones entre el estado nacional chileno y los Araucanos: SIMON COLLIER, *Ideas y política de la independencia chilena. 1808-1833*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1977; LEONARDO LEÓN SOLÍS, *Maloqueros y conchavadores en Araucanía y las Pampas. 1700-1800*, Padre Las Casas, Santiago, 1991; JOSÉ BENGÓA, *Historia del pueblo mapuche (siglos XIX y XX)*, Ediciones Sur, Santiago, 1995; GUILLAUME BOCCARA, *Guerre et ethnogenèse Mapuche dans le Chili colonial: l'invention du soi*, L'Harmattan, Paris, 1998.

5. Para una contextualización de la obra de los pintores mencionados, véase MARIO SARTOR, *Arte latinoamericana contemporánea dal 1825 ai giorni nostri*, Jaca Book, Milano, 2003.

las imágenes serán examinadas como documentos históricos, verdaderos «testimonios» de una época, de acuerdo a la eficaz expresión de Peter Burke.<sup>6</sup>

## LA ELITE CRIOLLA Y LA INDEPENDENCIA. LOS RETRATOS DE JOSÉ GIL DE CASTRO

De hecho, la elite criolla que lidera el movimiento independentista se configura como un grupo sustancialmente homogéneo en términos sociales, económicos y raciales, que no tiene nada que compartir con los Araucanos. Muy elocuente al respecto es el patrimonio de imágenes formado por los retratos del mulato peruano José Gil de Castro (1785-1841). Posiblemente en 1808, el pintor se trasladó de Lima a Santiago, donde abrió un *atelier*. Un hecho novedoso para un país en el cual los talleres de pintura se habían instalado en el interior de los espacios conventuales, donde los artistas trabajaban bajo la tutoría de las órdenes religiosas. Gil se avencindó en Chile hasta 1825 y tomó parte en la campaña libertadora en calidad de oficial del Cuerpo de los Ingenieros.<sup>7</sup>

La obra de Gil, de acuerdo a la opinión del historiador chileno Alfredo Jocelyn-Holt, autor de las didascalías que guían al visitador en las salas del Museo Histórico Nacional de Santiago:

[no] presenta variaciones estilísticas con respecto a los retratos existentes en el país desde el siglo XVIII pues su trabajo descende de una larga tradición colonial. Es más bien el volumen de los retratos, todos ellos relativamente homogéneos, y su fuerte carga contingente lo que resulta novedoso. Mirada desde este prisma, la obra de Gil representa una transición desde un arte conventual a un arte secular contextualizado por lo político y lo doméstico.

Desde el punto de vista estilístico, efectivamente la producción de Gil no es original, con respecto a la anterior. Sin embargo, la propia cantidad de retratos atestigua que lo novedoso no radica solamente en una genérica secularización del arte, sino más bien en algunas importantes diferencias ideológicas que les caracterizan. Frente al arte de retratar colonial, en el cual el conjunto de todos los segmentos sociales, militares, administrativos se resumía en la representación de una autoridad central (como lo demuestran los retratos de los virreyes

6. PETER BURKE, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Editorial Crítica, Barcelona, 2001.

7. Con respecto a la residencia de Gil de Castro en Chile, véase P. DÍAZ SILVA, *José Gil de Castro (1785-1841) en Chile*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1994.

en Lima, de cuyo gobierno Chile colonial dependía), los retratos de Gil, fragmentando esta homogeneidad en múltiples sujetos, reflejan el pasaje del poder desde el centro a la periferia, desde una institución autocrática a una institución colectiva, la república.

Los retratos de Gil, pues bien, se deberían poner en relación con los grandes eventos revolucionarios ocurridos en América del Norte y en Europa y con los cambios, inclusive en el campo artístico, que estos conllevaron. Nos referimos en particular a la actividad de Charles W. Peale (1734-1827), quien retrató a los protagonistas de la guerra de independencia norteamericana; a la de Jacques-Louis David (1748-1825), retratista oficial de Napoleón, y, finalmente, a las obras de Jean D. A. Ingres (1780-1867), el pintor de la nueva burguesía victoriosa, convertida en clase dirigente durante la Revolución francesa.

En Chile los retratos de Gil atañen a la elite criolla, protagonista y líder del cambio. En el conjunto de sus obras sobresalen los retratos de las damas, sujetos muy insólitos en la iconografía tradicional de la colonia que no fuera de carácter religioso.

Entre las representaciones de doña Mercedes Romero y de doña Antonieta Lorca, es visible tanto en los peinados como en las prendas, el pasaje de un clásico estilo imperio –ropa blanca y verde con sobrepelliz de tul, enriquecida con bordados dorados, para la primera; traje celeste con cenefas de encajes alrededor de las mangas y del escote, para la segunda– a un más púdico estilo Restauración (figuras 1 y 2). Las damas ostentan adornos de cierto valor: collares, aros y pulseras de perlas y oro. Los dos retratos manifiestan el deseo de las damas de distinguirse del pueblo mostrando su bienestar económico (que les permite comprar incluso vestidos y joyas importados) y su facultad de seguir la moda europea y de estar al tanto de sus caprichosas variaciones en el transcurso del tiempo.

Muy interesante es también el retrato de la Marquesa de Torre Tagle (figura 3), que Gil pintó en Perú, cuando se incorporó a la expedición libertadora. La marquesa lleva una saya de color rojo con una sobrepelliz de encaje igual al que decora el borde del traje. Junto con otras joyas, luce un anillo en cada dedo de las manos y un tocado con una diadema de plata y diamantes. En la mano derecha lleva un abanico, en la izquierda una rosa. Una faja con los colores nacionales, blanco y rojo, conocida como banda patriótica, le atraviesa el pecho y muestra la condecoración francesa de la *Fleur du Lis*. La banda patriótica, que José San Martín había otorgado a las damas que habían cooperado con los revolucionarios, como reconocimiento de su valiosa actividad, exhibe una inscripción bordada en oro: «Al patriotismo de las más sensibles». Este adorno constituye un elemento básico para identificar la retratada como una protagonista de la aventura independentista, a pesar de que la dama, no rehuendo la vanidad, muestre una condecoración del *Ancien Régime* francés.

La Marquesa, como lo hemos destacado, lleva la saya, un atuendo típico de las mujeres peruanas, pero lo adapta a la moda europea, hasta transformarlo en una larga y angosta falda. Su vestuario, además, no se completa con el manto, el velo que dejaba descubierto solamente un ojo, de acuerdo a las costumbres de las tapadas limeñas y chilenas. Un hábito que habría despertado el interés de Flora Tristan en sus *Pérégrinations d'une Paria* (1838), como emblema de la libertad personal de la cual las mujeres gozaban en Lima.<sup>8</sup>

La exclusión de éste elemento caracterizador es útil no solamente para eliminar un traje que suscitaba la sospecha de las autoridades públicas, ya que confería un total anonimato, sino también para crear un halo rarificado de majestad en torno a la figura pintada. La observancia de la moda europea, que difería tanto de la forma de vestir diaria como de las costumbres populares, podía concurrir eficazmente a alejar la imagen del retratado del observador común, induciéndole a una especie de respeto reverencial.

El cuadro presenta otro detalle interesante: con el propósito de certificar la identidad del sujeto, el autor ha puesto en la parte inferior del lienzo una inscripción con sus datos personales. Se trata de un recurso tradicional de la iconografía colonial que Gil reutiliza también para muchos retratos masculinos: una especie de cédula de identidad y, asimismo, una celebración de los méritos de la persona retratada.

Sin embargo, en los retratos de Gil, las palabras conmemorativas, inscritas en un trasfondo blanco enmarcado por un esquema dorado, tienen también un notable efecto didascálico y propagandístico. De hecho, la pintura debe perpetuar, trasmitiéndola a la posteridad incluso con una explicación escrita de gran efecto visual, la memoria de las acciones de los fundadores del nuevo orden político, como ocurre, por ejemplo, en el retrato de Hipólito Hernández: «Primer abogado graduado de Chile, integrò la comision que redacto el reglamento Constitucional y firmo la acta de declaracion de independenciam de 1818 (sic)».<sup>9</sup>

De hecho, cuando la inscripción tiene un tono doméstico o expresa solamente la voluntad de identificar al sujeto, está pintada directamente en el trasfondo, como ocurre en el retrato de don Ramón Martínez de Luco y de su hijo: «Hijos mios queridos, esta memoria, espera de buestro cariño, los sufragios, p.r. q.e tanto suspira, el alma de un P. e, que vien supo amaros (sic)»;<sup>10</sup> o en el retrato a los 33 años de edad de Joaquín Vicuña Larrain (1818), miembro de una poderosa familia santiaguina y futuro vicepresidente de la República.<sup>11</sup>

---

8. FLORA TRISTAN, *Pérégrinations d'une Paria (1833-1834)*, 2 voll., Arthus Bertrand, Paris, 1838. Véase también CLAUDIA BORRI, *Lo specchio della lontananza. Tre viaggi di donne in Sud-america (Secolo XIX)*, il Segnalibro, Torino, 2002.

9. Museo Histórico Nacional, Santiago.

10. Museo Histórico Nacional, Santiago.

11. Museo Histórico Nacional, Santiago.

Asimismo, en el retrato de José Rondizzoni Cánepa (1818), un exiliado italiano que llegó a ser mayor en el ejército revolucionario chileno, la inscripción *Giuseppe Rondizzoni dona questo ritratto alla sua amata*, se vislumbra a duras penas en una hoja de papel yacente en su escritorio. En este caso, las palabras escritas, que identifican al sujeto, no se refieren a su actividad patriótica, sino sólo representan una dedicatoria a la mujer querida.

Con el retrato del galante mayor italiano, se entra en la galería más numerosa de los retratos de Gil, la de los militares. Entre ellos se encuentran los oficiales del ejército chileno y de la expedición libertadora al Perú, y, por sobre todo, los jefes de los ejércitos libertadores.

El cuerpo de los militares retratados aparece rígido y tieso dentro los uniformes, cuyos detalles son reproducidos con extraordinaria precisión, desde las condecoraciones y las medallas a los alamares y a las hombreras doradas. Los oficiales suelen tener la mano derecha desnuda; en la izquierda llevan un par de guantes y un sombrero plumado. Tanto los ricos uniformes como las resplandecientes condecoraciones contribuyen a llamar la atención del observador y a comunicarle una idea de potencia y de autoridad. Un ejemplo significativo lo constituye el retrato de don Luis de la Cruz y Goyeneche (1768-1858), identificado como «Mariscal de Campo, oficial de la Legión de Mérito y General en jefe del Ejército de Chile» (1820).<sup>12</sup> La altisonancia de los títulos afianza la impresión, para quien está observando, de encontrarse frente a un personaje de grande envergadura.

Por dichos elementos las imágenes de los militares, limitadamente al cuerpo y a la pose, se asemejan todos y parecen celebrar, más que a unos heroicos guerreros, a los representantes de un segmento social que está buscando, a través del ejercicio de las armas, una colocación pública de relieve dentro de la sociedad. Los retratos rememoran el de Napoleón en su despacho, obra de Jacques-Louis David (1812), que refleja la seguridad del hombre que ha conquistado el poder. Incluso la pose del emperador, convertida en un estereotipo iconográfico hasta la modernidad (la mano derecha puesta en la botonadura del chaleco) aparece también en el mencionado retrato de Giuseppe Rondizzoni, que había militado en el ejército napoleónico antes de exilarse a Chile.

Se trata, por lo demás, de una pose parecida a la de George Washington, retratado por Charles Peale que, análogamente a Gil, sirvió en el ejército revolucionario como oficial. Tanto Peale como Gil reproducen a los próceres con el propósito implícito de propagar las nuevas ideas. Peale inventó incluso un aparato técnico para reproducir en millares de copias las facciones de

---

12. *Museo Histórico Nacional*, Santiago.

George Washington; Gil de Castro hizo cuatro retratos del natural a Bernardo O'Higgins, seis a Simón Bolívar, once a José San Martín y uno a Ramón Freire.

En el retrato de cuerpo entero de Bernardo O'Higgins (1820), la figura fornida y maciza del director supremo de Chile sobresale en un paisaje donde se vislumbran los Andes, los cañones y las banderas de la victoriosa batalla de Maipú, O'Higgins calza botas negras y viste un pantalón blanco, ribeteado de oro (figura 4). Lleva, además, un redingote azul, bordado de oro, con anchas hombreras con flecos. En el pecho, cruzado de una faja celeste, exhibe dos medallas y una condecoración. En la mano derecha, que descende a lo largo del cuerpo, tiene un papel doblado; en la izquierda, que sujeta un sombrero con tres plumas (blanca, roja, azul), guarda un par de guantes. De su cinturón cuelga, al lado izquierdo, un sable dorado envainado. Al pie del retrato, una inscripción dice: «Bernardo O'Higgins, Director Supremo de la República Chilena, Capitán General de exto (sic) Primer Almirante de Esqdra (sic). Presid.te del Consejo de la Legión de Mérito y Grande Oficial de ella».

En la representación de los Libertadores se reúnen, en suma, todos los elementos –pose, uniforme, trasfondo, títulos– que connotan la autoridad y el prestigio supremos y que, debido a su icásticidad, resultan inmediatamente perceptibles, incluso para el observador menos atento.

## VEROSIMILITUD Y SEMEJANZA FÍSICA

El mulato Gil, como Charles Peale, retrata a sus modelos del natural para conseguir una mayor verosimilitud con la realidad. El problema de la semejanza entre modelo y retrato se había debatido largamente durante el período de la Ilustración, hasta a las conclusiones de Denis Diderot en las *Pensées détachées sur la peinture* (1776). En dicho ensayo, el autor planteaba que la calidad de la pintura era más importante que la semejanza con el retratado, objetivo que estaba al alcance incluso de los pintores menores o que se podía conseguir con artificios técnicos, como las máscaras de cera o las *silhouettes* en boga en la época.<sup>13</sup>

En Estados Unidos, luego de la guerra de Independencia, el debate público acerca del retrato, en cambio, insiste en la necesidad política y moral de respetar un preciso realismo en la reproducción de los sujetos, para transmitir, de la manera más fiel, la memoria de los fundadores de la nueva nación. Con dichas intenciones, en 1784 la asamblea del Estado de Virginia había votado una

13. Sobre el retrato en este período véase: ÉDOUARD POMMIER, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Einaudi, Torino, 2003.

resolución para erigir una estatua en mármol en honor de George Washington. En suma, el retrato memorial se inspira, más que en un ideal estético, en la exigencia de transmitir a la posteridad, junto con el recuerdo, las facciones de quienes habían luchado por la libertad.

Se trata de la misma exigencia que habría despertado, aun cuando hacia una dirección opuesta, la furia iconoclasta de los revolucionarios franceses cuando llegarían a quemar los retratos de los monarcas del *Ancien Régime*. En su opinión, el aspecto de los tiranos que habían oprimido al pueblo, representaba una ofensa para los ciudadanos y una memoria amenazadora para el nuevo régimen republicano, mientras se veía obligado a defenderse de los enemigos internos y exteriores.

También los retratos de Gil se inspiran más en criterios memoriales que estéticos. Al reproducir fielmente las facciones de los personajes políticos, el autor muestra una nueva clase dirigente, americana y de piel blanca, que se prepara a gestionar el poder y, para satisfacer su ambición, se hace retratar con los atributos de su prestigio social y económico, delatando de esta manera su afán de asemejarse a la civilizada sociedad europea.

En cuanto a los militares que han combatido por la emancipación de la colonia, y, con más razón, a los propios Libertadores, ellos demuestran, con sus redundantes uniformes, que, siendo verdaderos revolucionarios, se han ganado su status luchando por la libertad, y no por prerrogativa divina. Las señas exteriores de los grados, por otro lado, muestran también que forman parte de un ejército regular. Por lo tanto, no pueden tomarse por simples rebeldes ni por bandidos; tampoco pueden confundirse con los primitivos indígenas, cuyos grados y cuyas armas siguen siendo representados por las plumas y las flechas.

Desde luego, ningún cotejo es posible para sostener que los retratos son realmente semejantes al original. Sin embargo, hay una evidencia ocular que vale la pena tomar en consideración, la de María Graham, la mujer inglesa que tuvo la oportunidad de conocer a los protagonistas de la epopeya independentista durante su residencia en Chile en 1822. En el relato de la velada en la casa del Libertador O'Higgins, la viajera describe de esta manera su aspecto y el de sus familiares:

The Director was dressed, as I believe he always is, in his general's uniform, he is short and fat, yet very active: his blue eyes, light hair, and ruddy and rather coarse complexion, do not bely his Irish extraction; while his very small and short hands and feet belong to his Araucanian pedigree. Doña Isabella is young-looking for her years, and very handsome, though small. Her daughter is like the Director,

on a large scale. She was dressed in a scarlet satin spencer and white skirt, a sort of dress much worn here.<sup>14</sup>

El Director Supremo, que lleva el uniforme de acuerdo a un hábito registrado también en los retratos de Gil, es pequeño y gordo. Según la autora, sus ojos azules, su cabellera rubia y su complexión maciza delatan su ascendencia irlandesa, por parte de padre; sus manos y sus pies diminutos y cortos, su procedencia araucana.

El aspecto de O'Higgins, ya brevemente descrito, responde fielmente a lo que Gil retrataba en la misma época, como lo hemos visto. Con respecto a doña Isabel, madre del libertador, Maria Graham destaca que, aunque pequeña, es muy juvenil y bonita, pasando por alto, gracias a su buena educación, que es gorda, hecho que resulta evidente en el retrato de Gil, aun cuando sea mitigado por los pliegues de su traje, a demostración de su voluntad de representar la realidad sin eufemismos (figura 5). Tanto la madre del libertador como su hija doña Rosa visten trajes de estilo impero, siguiendo, como las otras damas, la moda europea.

La autora hace solo una breve referencia a la sangre irlandesa y araucana que corre en las venas del héroe nacional, omitiendo, por discreción y respeto, las circunstancias de su nacimiento, que tanto habían influido en su vida. De hecho, hasta 1802, Bernardo O'Higgins se conocía en el ámbito chileno como el huacho Riquelme, es decir como el hijo ilegítimo de la chilena doña Isabel Riquelme. Su padre, el irlandés Ambrosio O'Higgins, oficial del ejército colonial chileno y a continuación gobernador del país (1778) y virrey de Perú (1796), lo había reconocido sólo a las puertas de la muerte. Doña Rosa, nacida del segundo matrimonio de doña Isabel, era en realidad la hermanastra del Libertador.

El trío que acoge amablemente a Maria Graham en su residencia privada, desde el punto de vista de las normas sociales europeas es totalmente irregular. Sin embargo, la insólita familia, reconstituida en torno a la figura del padre de la patria, no crea desconcierto en la observadora extranjera. A lo sumo es la ambivalencia de su aspecto físico que llama su atención, por reflejar contemporáneamente la herencia del domindor y la de los Araucanos. Sin embargo, el uniforme del jefe de familia y los elegantes trajes de sus familiares atestiguan que el antiguo origen indígena, ensalzado a principios del

---

14. MARIA GRAHAM, *Journal of a Residence in Chile during the year 1822 and a Voyage from Chile to Brazil in 1823*, Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, and John Murray, London, 1824, p. 208. El *spencer* es una chaqueta corta, a veces forrada de piel, que mujeres y niños ingleses solían ponerse durante el siglo XIX (MARY BROOKS PICKEN, *A Dictionary of Costume and Fashion, Historic and Modern*, Dover editions, New York, 1999).

movimiento independentista, se ha repudiado formal y definitivamente. En la figura del presidente de la República, vinculado a su tierra por la sangre materna e hijo bastardo del opresor, parece resumirse metafóricamente la ambigua parábola de Chile independiente.

## IDENTIDAD NACIONAL E IDENTIDAD ÉTNICA. EL PINTOR J. M. RUGENDAS EN CHILE

El pintor bávaro Johan Moritz Rugendas llega a Chile en 1834 cuando el nuevo Estado independiente ha afianzado sus estructuras bajo la dirección del todopoderoso ministro Diego Portales.<sup>15</sup> En el mismo año se promulga una nueva Constitución que contempla una centralización del poder en las manos del Ejecutivo y mayores poderes en las del presidente. Dentro de los límites nacionales se hallan todas las regiones chilenas de la ex colonia. En la Araucanía, sin embargo, los indígenas han guardado su independencia, sin tomar parte en los asuntos políticos del nuevo Estado nacional chileno. Las relaciones entre las dos comunidades siguen siendo difíciles, incluso más conflictivas de las que habían caracterizado el periodo colonial.

Rugendas, que reside en el país hasta 1842, se dedica a una intensa y variada actividad, que abarca el dibujo, el óleo, la acuarela y la grabación. Su adhesión al gusto romántico, fomentando sus intereses por lo pintoresco y lo folclórico, constituye un importante marco teórico para enfocar su producción chilena. De hecho, en éste ámbito se desarrolla también su interés por la pintura de sujeto etnográfico, que Rugendas había cultivado durante sus residencias anteriores, por ejemplo en Brasil, donde había retratado a los esclavos negros y a los indígenas. Por las mismas razones, una vez asentado en Chile, el artista decide visitar la Araucanía (diciembre 1835-enero 1836). Rugendas, desplazándose del Este hacia el Oeste, de la cordillera andina hacia el mar, sigue la línea de la Frontera sin cruzar los límites. En ese momento, de hecho, los conflictos entre chilenos y araucanos se han intensificado y el peligro de una situación inestable sugiere que mantenga una actitud prudente.

Sin entrar nunca a una toldería, Rugendas pudo acercarse, sin embargo, a los indígenas que iban a los fuertes y a los pueblos fronterizos para conchavar. Dibujó, por lo tanto, retratos del natural de grande intensidad, con el intento

---

15. Para los datos referentes a la residencia en Chile de Rugendas, véanse: TOMÁS LAGO, *Rugendas, pintor romántico de Chile*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1960, RICARDO BINDIS, *Rugendas en Chile*, Editorial los Andes, Santiago, 1989 y PABLO DIENER-OJEDA, *Rugendas, 1802-1858*, Wissner, Augsburg, 1997.

de usarlos para reelaborarlos sucesivamente en su taller. A diferencia de los esbozos dibujados *in loco*, este método releva la interferencia de un estímulo cultural posterior al momento creador, por ejemplo en el retrato de cuerpo entero de una mujer indígena, titulado *Araucana* (1836).

La mujer, sujeta a unas rocas, se expone a la vista del observador en toda su belleza. Una larga túnica azul, apretada en la cintura por el tradicional *trariwe*, cubre casi completamente su cuerpo, poniendo de relieve, por contraste, sus pies y sus brazos, ornados con tobilleras y pulseras de plata, adornos inexistentes en la joyería indígena y posiblemente fruto de la imaginación del artista. El rostro de la Araucana es pintado con unas líneas de color azul oscuro, de acuerdo a las costumbres de su pueblo. Su tocado incluye un velo, una faja de colores abigarrados (*trarilonko*) y un par de grandes aretes rectangulares (*chaway*).

Nos encontramos frente a un retrato ambiguo: el pintor no quiere destacar la interioridad de la mujer, como lo había hecho en sus anteriores dibujos improvisados. Tampoco muestra solamente el afán documental que había caracterizado las obras de otros artistas europeos contemporáneos que habían viajado a Chile, como el naturalista francés Claude Gay.<sup>16</sup> Su atención se dirige principalmente a enfatizar los elementos exóticos de los atuendos del sujeto. Sin desatender completamente los cánones de la reproducción fiel de la realidad, Rugendas no se olvida de la lección del Orientalismo. Su mujer araucana, de hecho, en algo se parece a una odalisca y remite justamente al gusto orientalista que en Europa había sugestionado a grandes artistas como Jacques-Louis David y Jean D. A. Ingres.

Sin embargo, en su representación del mundo araucano, Rugendas acoge, junto con las artísticas, otras sugerencias, procedentes de los cuentos de viajeros (como Martens, sucesor de Earle en la expedición del *Beagle*, que el pintor bávaro había encontrado en Valparaíso); de las lecturas (el relato del alemán Eduard Poeppig, que había explorado el interior de Chile entre 1827 y 1832); de las palabras oídas en las tertulias santiaguinas, que expresaban la reprobación de los chilenos por los *malones*, las razias perpetradas por los indígenas a daño de los colonos que vivían en la Frontera. De todas estas fuentes, y no directamente de la realidad como solía hacer en los retratos, Rugendas toma el estímulo para un ciclo de diseños y de pinturas que representan la escena del rapto de una mujer blanca por parte de los araucanos. Entre ellos, por ejemplo,

---

16. CLAUDE GAY, *Atlas de la Historia física y política de Chile*, vol. I, LOM Ediciones, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago, 2004.

dos versiones análogas (*El rapto; retirada de los araucanos llevando el botín de mujeres y El malón*) repiten con exactitud el modelo iconográfico de una ilustración del relato de viaje de Poeppig.

El rapto era una práctica antigua y mutua en las relaciones interétnicas. Los Araucanos, que eran polígamos, en general incorporaban a las mujeres blancas en su harén y las obligaban a desempeñarse en los trabajos agrícolas o textiles; los blancos utilizaban a las indígenas cautivas para los trabajos domésticos y para satisfacer sus apetitos sexuales. La liberación y el trueque de cautivos y de rehenes eran consuetudinarios en el mundo fronterizo. A veces, las mujeres blancas, después de años pasados en los toldos indígenas, se adaptaban con dificultad a retomar su lugar en una sociedad que los miraba con sospecha o las rechazaba por que se habían acompañado carnalmente con el enemigo de piel rojiza.

En *El malón*, se ve un colono que presencia, impotente y desesperado, al rapto de su esposa, arrastrada por un guerrero a caballo, durante un ataque de los araucanos (figura 6). Un sujeto genérico, que alude a vicisitudes que ocurrían realmente en la Frontera. Sin embargo, el interés del autor en este tema es tan fuerte que Rugendas pide a Carmen Arriagada, su querida chilena, de enviarle el nombre de una mujer raptada por los indígenas. Se entera, por lo tanto, que entre ellas hubo una tal Trinidad Salcedo. Este nombre aparece de hecho en otro cuadro del ciclo, titulado *El rapto de Trinidad Salcedo* (figura 7).

Contrariamente a lo que ocurre en *El malón*, la escena es estática y representa el momento siguiente al rapto mismo, casi que el autor deseara señalar, con la visión del horrible destino de una mujer, lo que podía pasarle a todas. En un bosque de araucarias, una joven mujer blanca yace en el suelo, cubriéndose el rostro con la mano. A su lado derecho, un guerrero araucano, también supino y llevando solamente un taparrabo, tiende su brazo mostrándole un puñado de joyas. A sus pies yacen los frutos de su incursión: unas hombreras militares doradas, una copa de plata, dos pistolas. En segundo plano, cuatro mujeres indígenas, en sus atuendos tradicionales, observan la escena atentamente, pero sin demostrar ninguna emoción. A la extrema derecha, otro guerrero, envuelto en un poncho de color claro, está sujetándose indolentemente a un caballo, indiferente al drama que se está desarrollando delante de sus ojos.

Con respecto a las escenas de los *malones*, que reflejaban una trágica realidad contingente, en este caso el punto de vista del artista es diferente. La mujer blanca, inconfundible por su tez láctea y sus cabellos rubios, está desarrapada. Su indumentaria descompuesta —una camisa blanca y una falda amarilla— no deja solamente entrever sus formas femeninas, sino también sugiere una idea de pureza y de virginidad. El guerrero araucano, cuya larga cabellera enmarca una cara pintada, aparece en toda su brutalidad. Su cuerpo desnudo es cobrizo. Imposible, entonces, para el observador, no reconocer su diversidad racial. Las

mujeres indígenas, casi a destacar la diferencia entre ellas y la blanca, están apretadas en sus mantas. Impresionado tal vez por la poligamia araucana, cuya existencia parece confirmada por este grupo compacto de mujeres autóctonas que presencia el acontecimiento, Rugendas vuelve a conferir a la escena un toque oriental, de acuerdo a un gusto artístico todavía en auge en Europa y que no habría dejado de prosperar durante el entero siglo XIX, como Bram Dijkstra ha mostrado en la rica colección iconográfica de su obra *Idols of perversity*.<sup>17</sup> En estas imágenes, una vena de erotismo se mezcla a la idea de la mujer-presa, totalmente sujeta a los deseos del bárbaro y sometida a su poder.

En el óleo que nos ocupa, el erotismo es menos explícito, pero no menos sugerido. El bárbaro está tratando de seducir a la mujer blanca, ofreciéndole una parte de su botín. El guerrero araucano se transforma aquí en un salvaje predador. Lo que diferencian del hombre civilizado ya no son sólo sus costumbres y sus tradiciones, sino también el color de su piel y sus facciones bestiales.

Rugendas, motivado por razones artísticas más bien que políticas, no es obviamente responsable por haberle dado forma a un *topos* que la propaganda nacionalista utilizará en contra de los indígenas. Será la política a convertirlo en un instrumento de persuasión oculta. Unos años después, en 1849, con el propósito de despertar la indignación de la opinión pública, la prensa chilena infló la noticia sobre la suerte de Elisa Bravo. La mujer, única sobrevivida de un naufragio, habría sido raptada por los araucanos y habría vivido entre ellos, como esposa de un afamado guerrero. Las investigaciones policíacas aclararon que del naufragio del navío *Joven Daniel* nadie se había salvado; sin embargo, la desaparición de la mujer blanca siguió atribuyéndose a los Araucanos.<sup>18</sup> A ampliar el eco de los sucesos, habría concurrido el cuadro *Elisa Bravo* de Raymond Moinvoisin, el pintor francés vecindado en Chile que habría encaminado la pintura chilena hacia un virtuosismo convencional, interpretando de esta manera los gustos y la mentalidad de la elite.

La identidad nacional chilena, que se había formado en torno al conflicto entre españoles e indígenas, se había perpetuado al comienzo en el nuevo Estado nacional, sin recomponerse; en los decenios sucesivos se habría convertido en una ruptura insalvable, basada en la asunción, por parte de la elite criolla, de la superioridad moral, civil y racial de los blancos con respecto a los indígenas.

---

17. BRAM DIJKSTRA, *Idoli di perversità. La donna nell'immaginario artistico, filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, Garzanti, Milano, 1988 [1986].

18. BENJAMIN VICUÑA MACKENNA, *Elisa Bravo o sea el misterio de su vida, de su cautividad y de su muerte, con las consecuencias policas y públicas que la última tuvo para Chile*, Imprenta La Victoria, Santiago, 1884.



Fig. 1. *Retrato de doña Mercedes Romero*, José Gil de Castro, siglo XIX, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile



Fig. 2. *Retrato de doña Antonieta Lorca*, José Gil de Castro, siglo XIX, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile



Fig. 3. *Retrato de la Marquesa de Torre Tagle*, José Gil de Castro, siglo XIX, Salón de Embajadores del Ministerio de Relaciones Exteriores, Lima



Fig. 4. *Retrato de Bernardo O'Higgins*, José Gil de Castro, 1820, Museo Histórico Nacional, Santiago



Fig. 5. *Retrato de doña Isabel, madre de O'Higgins*, José Gil de Castro, siglo XIX, Museo Histórico Nacional, Santiago



Fig. 6. *El malón*, Jean Moritz Rugendas, siglo XIX, Colección Eugenio Irrarrázabal, Santiago (en DIENER-OJEDA, *Rugendas, op. cit.*, p. 42)



Fig. 7. *El rapto de Trinidad Salcedo*, Jean Moritz Rugendas, siglo XIX, Colección particular, Santiago (en DIENER-OJEDA, *Rugendas, op. cit.*, p. 44)

## XILOGRAFÍA DE BOLÍVAR: LA IMAGEN COMO SÍMBOLO DE LA NACIÓN

---

María Rocío Waked  
*Pontificia Universidad Javeriana, Colombia*



Fig. 1. «Un significado puede tener varios significantes. Este es especialmente el caso del significado lingüístico y del significado psicoanalítico. Es también el caso del concepto mítico, que tiene a su disposición una masa ilimitada de significantes.»<sup>1</sup>

El uso de la imagen como fuente histórica es un tema de gran importancia para la historiografía actual. No obstante, el interés que ha suscitado en los medios académicos se ha reducido a mostrar aportes teóricos en dicho campo y en su mayoría los principales trabajos de carácter no teórico son de la época colonial o contemporánea.

Por esta razón el siguiente trabajo tiene como objetivo mostrar el análisis de una imagen que fue producida en 1881 y que lleva por título: *Bajo relieve de la estatua de Bolívar*, publicada en uno de los principales medios de comunicación

---

1. BARTHES, ROLAND, *Mitologías*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1991, p. 211.

de la época: el semanario *Papel Periódico Ilustrado*.<sup>2</sup> Esta imagen fue ampliamente promovida gracias a que la técnica que se usó para su divulgación fue la xilografía. Es importante resaltar lo anterior porque a finales de siglo XIX la xilografía ocupó un lugar importante como medio de información.

Para su análisis, la lectura de la imagen se basó en los aportes teóricos de Roland Barthes expuestos en su libro *Mitologías*. Esto permitió organizar la ponencia así: en la primera parte se exponen las primeras ideas de nación en torno a la imagen de Bolívar durante el siglo XIX en la ciudad de Bogotá, teniendo como referente la imagen del prócer que aparece publicada en el *Papel Periódico Ilustrado*. En la segunda parte se muestra la concepción del árbol para los africanos y su relación con las primeras ideas de nación que se construyeron en las primeras décadas del siglo XIX. Por último, en la tercera parte, a partir de fuentes de archivo se expone la constitución del núcleo familiar esclavo en el área urbana de Santa Fé en el siglo XVIII a partir de la imagen de familia esclava que se representa en la xilografía.

## IMAGEN DE BOLÍVAR: RELATOS EN TORNO A LA IDEA DE NACIÓN COLOMBIANA

En la xilografía, Bolívar no es un ser común, la capa, las botas militares muestran su lucha en contra del régimen español y su defensa en pro de los esclavos; Bolívar se evoca como el padre y héroe de la patria. Esta primera imagen de Bolívar como héroe se relaciona con los estudios acerca del mito de Roland Barthes.

La concepción tradicional de mito se relaciona con la narrativa literaria en donde se relatan hechos fabulosos que no tienen realidad concreta.<sup>3</sup> A diferencia de esta noción popular de mito, Roland Barthes dice que todo lenguaje, ya sea de

---

2. Beatriz González en la ponencia presentada durante la VII Cátedra Anual de Historia explica la promoción y difusión de la xilografía en Colombia: «Xilografía de pie (*xilo*, madera, *grafos*, línea) es una técnica de grabado en madera, propia para ilustrar publicaciones, inventada a finales del siglo XVI. Los pedazos de madera dura tallados se podían intercalar entre los textos. Aunque ya se usaba en Bogotá, Alberto Urdaneta quiso actualizarla según los conocimientos adquiridos en Europa y popularizarla. Por eso instó al Gobierno a fundar una escuela de grabado en la que participaría el experto grabador español Antonio Rodríguez». El objetivo era que los alumnos desarrollaran conocimientos técnicos que les permitiera convertirse en ilustradores del *Papel Periódico Ilustrado*. Ver GONZÁLEZ, BEATRIZ, «Gráfica crítica entre 1886 y 1900», en *Medios y nación: Historia de los medios de comunicación en Colombia*, Editora Aguilar, Bogotá, 2003, p. 190.

3. Como se puede ver los diferentes significados de mito siempre aluden a que el mito es un hecho fabuloso. Ejemplo de ello es la definición que aparece en el diccionario Larousse, edición de 1994 donde se dice que mito es: «Relato de los tiempos fabulosos y heroicos, de sentido generalmente simbólico». Ver RAMÓN GARCÍA PELAYO, *Diccionario Usual Larousse*, Ediciones Larousse, México, 1994, p. 418.

ficción o no, pertenece a un lenguaje mítico porque hacen parte de una construcción social: «Cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda; a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad, pues ninguna ley natural o no, impide hablar de las cosas». <sup>4</sup> A partir de lo que expone Barthes surge un primer cuestionamiento respecto a la imagen decimonónica de Bolívar: ¿es posible pensar que la imagen de Bolívar es un mito?

En el año de 1819 luego de la independencia de la Nueva Granada de España se eligió a la ciudad de Bogotá como el principal centro urbano de la naciente República de Colombia. Durante la formación del estado-nación en Colombia, Bogotá fue el principal promotor de los símbolos patrios de la incipiente Nación. Las transformaciones en Bogotá durante el periodo de 1820 a 1910 muestran cómo los cambios en la estructura urbana afectaron todo el conjunto social, de esta manera, la ciudad representó en sus imágenes la nueva nación colombiana: «La ciudad de Bogotá como urbe tomo gran distancia de su pasado colonial, sus calles hacen imagen de su nacionalidad». <sup>5</sup>

Alberto Saldarriaga dice que las imágenes dentro de un medio urbano promueven lo que hoy en día se conoce como *conciencia ciudadana*:

La memoria visual de una ciudad es significativa en la conciencia ciudadana. Una ciudad con imágenes de sí misma es una ciudad reconocible y también es una ciudad que puede evocarse, vivirse como el lugar de las raíces. Las imágenes del pasado de la ciudad son como los retratos familiares que cuelgan de las paredes de las casas y que recuerdan a sus habitantes su procedencia. <sup>6</sup>

Esta primera promoción de la conciencia ciudadana durante el siglo XIX se inició con la creación de monumentos que representaran la imposición de un nuevo estado colombiano, fue así cómo la imagen del líder más importante de la independencia, Simón Bolívar, se promovió en las diferentes calles y plazas de la ciudad.

La imagen de Simón Bolívar fue una de las principales figuras que manifestó las aspiraciones de quienes consideraron que los próceres de la independencia eran la imagen perfecta de la nueva nación colombiana. El historiador Germán Mejía menciona que el primer monumento civil fue la estatua de Bolívar ubicada en el centro de la plaza en 1846. Esta iniciativa del Gobierno surgió como

4. BARTHES, *op. cit.*, p. 199.

5. GERMÁN MEJÍA, *Los años del cambio: historia urbana de Bogotá, 1820-1910*, Bogotá, Centro Editorial Saveriano, 1999, pp. 16.

6. ALBERTO ROA SALDARRIAGA, «Iconografía de Bogotá 1538-1950», *La imagen de la ciudad en las artes y en los medios*, UNAL, Facultad de Artes, Bogotá, 2000, pp. 191.

parte del proyecto republicano de reemplazar todas las estatuas religiosas que estaban colocadas en las principales plazas de la ciudad. Germán Mejía muestra cómo la ciudad de Bogotá se mantuvo fiel a su pasado colonial hasta 1846, fecha en la que fue reemplazado por la estatua de Bolívar el llamado «mono de la pila» para los santafereños y Juan Bautista para la fe católica.

En este sentido, el espacio mágico religioso de la plaza es reemplazado por la figura de Bolívar que evoca el «primer monumento civil» impuesto en la nación colombiana tras su separación con España. German Mejía lo expresa de esta forma: «El mono de la pila permaneció como estatua de la plaza hasta 1846, luego de que en esta fecha fuera colocada la estatua de Bolívar como primer monumento civil».<sup>7</sup>

Otro sitio para promulgar la estatua del héroe fue el parque del centenario y de la Independencia: «Los parques del Centenario y de la Independencia fueron ricos en estatuas y por lo mismo fueron favoritos en el registro de imágenes en las que aparecen preferencialmente el templete a Bolívar (obra de Pietro Cantini), y la estatua ecuestre de Bolívar que hoy se encuentra en el monumento a los héroes al norte de la ciudad».<sup>8</sup>

Al respecto, Marta Rueda de Fajardo dice que la escultura conmemorativa en Bogotá en la primera mitad de siglo XIX estuvo bajo la influencia de la escultura italiana; por ejemplo, la imagen de Bolívar que está ubicada en la plaza central tiene un estilo neoclásico. La intención de imponer este estilo en la monumentalidad a Bolívar es un tributo a su calidad de héroe, que lleva implícita la idea de semidiós: «Este monumento ha sufrido con el paso de los años y los trasladados muchos deterioros. Incluso perdió la estatua del libertador que llevaba en su interior, objeto de exaltarlo como a un semidiós».<sup>9</sup>

Bolívar podría haber sido un hombre más, sin embargo, como una forma de unificar el sentimiento nacional, *Papel Periódico Ilustrado*, utilizó la imagen de Bolívar y la transformó en un icono sagrado. Haciendo una analogía con la religión un héroe es mitad hombre, mitad dios, ¿qué mejor elemento de coacción que una imagen que se acerque a un icono religioso? Esta imagen que se ha construido de Bolívar permanece en el imaginario social de hoy porque no es posible que alguien se cuestione que el hombre de la estatua que se ubica en la mitad de la plaza no fue Bolívar.

7. MEJÍA, *Los años del cambio... op. cit.*, pp. 175.

8. BEATRIZ GARCÍA MORENO, *La imagen de la ciudad en las artes y en los medios*, UNAL, Facultad de Artes, Bogotá, 2000, pp. 210.

9. MARTA FAJARDO, «La escultura conmemorativa en Bogotá.», *La imagen de la ciudad en las artes y en los medios*, UNAL, Facultad de Artes, Bogotá, 2000, pp. 329.

En 1881, fecha de procedencia de la imagen,<sup>10</sup> la elite intelectual y política del país dirigió los principales medios de comunicación. A finales del siglo XIX el medio más importante era la prensa escrita; periódicos como el *Papel Periódico Ilustrado*<sup>11</sup> que en su mayoría estuvo dirigido por literatos, historiadores y políticos, dificultó el acceso a sectores populares, artesanales, rurales y comerciantes que en su mayoría eran analfabetas y por ello no mostraban interés en asuntos de cultura y política como lo expresa Jorge Orlando Melo:

... La política era ante todo asunto de una elite social. No hay que olvidar que el alfabetismo era todavía un privilegio, que la población vivía en un medio rural, que el acceso a la escuela solo lo tenía un porcentaje muy reducido de los habitantes...<sup>12</sup>

Estas características del periódico, en donde solo podía acceder la elite intelectual del país, se entienden desde la filosofía positivista. Los positivistas encontrarían en la imagen de Bolívar su máxima expresión. Leopoldo Zea, en su libro *Pensamiento positivista latinoamericano*, nos muestra la relación entre los ideales de la elite intelectual que dirigía el periódico *Papel Periódico Ilustrado* y los ideales positivistas:

No se buscará un nuevo mestizaje, sino la anulación del nefasto mestizaje de la colonia a través de una poderosa transfusión de sangre y un no menos poderoso lavado de cerebro. El proyecto ilustrado de Bolívar se transforma en civilizador, proyecto que llevara a su máxima expresión el positivismo.<sup>13</sup>

En la imagen, Bolívar, aparece acompañado de una familia esclava. La consigna que se expresa en la parte inferior de la xilografía muestra la proclama que hizo Bolívar en contra de la esclavitud ante el Congreso de Angostura en 1819. En este sentido, el proyecto de Bolívar legítima y expresa la idea de pro-

---

10. 1881 fue la fecha de fundación del *Papel Periódico Ilustrado*, que es la fuente donde se publicó la xilografía del dibujo del escultor Pietro Teneranni.

11. Alberto Saldarriaga dice con respecto al *Papel Periódico Ilustrado* que «Las imágenes que se encuentran en un documento como el *Papel Periódico Ilustrado*, por ejemplo, son al mismo tiempo “periodísticas” y “representativas”, pues muestran aquello que interesaba registrar como imagen propia y característica de la ciudad». Ver GARCÍA MORENO, *La imagen de la ciudad en las artes y en los medios*, op. cit., pp. 211.

12. JORGE ORLANDO MELO, *Nueva Historia de Colombia Vol. 1*, «La constitución de 1886», Planeta, Bogotá, 1989, pp. 46.

13. LEOPOLDO ZEA, *Pensamiento positivista latinoamericano*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1980, p. 10.

greso a través de la superación de un estado colonial que nos definía a todos los americanos del sur como seres serviles. Alberdi conocido positivista argentino expresa una opinión similar a la de Leopoldo Zea acerca del positivismo. Alberdi habló de la necesidad de América del Sur de llegar a un estado de progreso y de ingresar a la civilización de la que la América del Sur había quedado marginada por obra de la colonización española.<sup>14</sup>

En la imagen se observa cómo la posición de Bolívar se dibuja aparte de las figuras que representan una familia esclava. Este «aparte» que expresa la imagen manifiesta la posición sumisa de los esclavos frente a Bolívar. Desde una lectura simbólica puede significar que la marcada diferencia entre Bolívar y las otras figuras de la imagen tiene como objetivo presentar a Bolívar como el héroe que abogó por los esclavos y por ende un hombre digno de admirar y respetar. El periódico *Papel periódico ilustrado* cita las siguientes palabras acerca de Bolívar y sus dotes heroicos que lo diferencian de los demás hombres:

... Bolívar siempre grande, siempre superior a los hombres y a los sucesos, siempre confiando en su destino, siempre animado por ese espíritu superior que distingue al genio y forma los hombres... Alejandro no fue nunca vencido en los campos de batalla, pero lo vencieron los vicios... Napoleón no supo sobreponerse a los favores de la fortuna, y manchó sus glorias con el manto de los césares... solo Bolívar aparece fuerte en la adversidad, incorruptible en la fortuna, y sino tiene modelos en el pasado, probable es que no tenga imitadores en el porvenir...<sup>15</sup>

Para finalizar esta última parte se muestra cómo la imagen de Bolívar y su uso como símbolo nacional también se puede entender desde el concepto de Benedict Andersson de *comunidad imaginada*,<sup>16</sup> que nombra Hobsbawm en su libro *Naciones y nacionalismos* cuando habla sobre protonacionalismo popular. Según Hobsbawm el lenguaje *protonacional* se define como: «Existencia de lazos y vocabularios políticos de grupos selectos vinculados de forma más directa a estados e instituciones, que pueden acabar generalizándose, extendiéndose y popularizándose».<sup>17</sup> Lo anterior demuestra la intención de los dirigentes intelectuales y

14. ZEA, *op. cit.*, p. 10.

15. *Papel Periódico Ilustrado*, Nº 4, Año 1, 10 de noviembre de 1881, pp. 56.

16. Esta idea de comunidad imaginada, se relaciona con el concepto de imagen como lo nombra Alfonso Espinoza Parada: «La 'imaginación' es precisamente la capacidad de crear imágenes y de representarlas en algo tangible». Véase ESPINOZA PARADA, ALFONSO (comp.), *La imagen de la ciudad en las artes y en los medios*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2000, p. 194.

17. ERIC HOBSBAWM, *Naciones y nacionalismo*, Crítica, Barcelona, 1991, pp. 61.

políticos de ubicar estatuas de próceres de la independencia por toda la ciudad, para convertir a Bogotá en símbolo urbano de nación.

La ciudad de Bogotá al ser nombrada la capital del país luego de declararse la independencia de la Nueva Granada con la madre patria España, solo contó con un alcalde ordinario que diera cuenta de los principales asuntos de la ciudad y de sus habitantes hasta finales del siglo XIX. Lo que explica cómo el Gobierno nacional conformado en su gran mayoría por la elite intelectual del país se hizo cargo de todos los asuntos referentes a la ciudad, entre ellos la promoción de estatuas alusivas a la nación.

Para llegar a la conclusión que toda imagen encierra una lectura mítica. Es decir, en primera instancia se ve el boceto, pero con detenimiento también vemos lo otro; en este caso una construcción de narrativa de nación o este carácter heroico que se le asigna a Bolívar, ¿no ayudó a construir la idea de nación que hoy todavía se conserva?

## EL ÁRBOL COMO PARTE DE LA SIMBOLOGÍA RELIGIOSA AFRICANA Y SU RELACIÓN CON LAS PRIMERAS IDEAS DE NACIÓN EN EL SIGLO XIX

En esta segunda parte dejo de lado la figura de Bolívar para enfocarme en la palmera que aparece en la parte superior de la imagen (figura 1). Barthes dice que «todo lenguaje es un mito y por ende un habla».<sup>18</sup> Al respecto del árbol Barthes dice que tiene un significado especial y una función social como lo observa en los estudios de Minou Druoet:

Un árbol, es un árbol. No cabe duda. Pero un árbol narrado por Minou Druoet deja de ser estrictamente, un árbol, es un árbol decorado, adaptado a un determinado consumo, investido de complacencias literarias, de rebuscamientos, de imágenes, en suma de un uso social que se agrega a la materia.<sup>19</sup>

Por ejemplo en África la concepción de árbol no se limita a un estado vital pero inerte a la vez como en Occidente. En África aunque el árbol es parte de la naturaleza está inmerso en el mundo de la religiosidad y es objeto de culto no por su forma material, sino por su significado espiritual. Esta condición del árbol ha permitido que se imponga como espacio de libertad y centro de congregación para los esclavos y brujos.

---

18. BARTHES, *op. cit.*, p. 200.

19. BARTHES, *op. cit.*, p. 200.

Durante los siglos xv y xvi la trata con esclavos negros que llegaban de África a América era frecuente por la demanda de mano de obra que se requería y que la población indígena no podía abastecer. El peso de la tradición y la pérdida de libertad a través del yugo de la esclavitud permitieron que el concepto del árbol como espacio de libertad permaneciera en el pensamiento de los esclavos. Según Adriana Maya, en las minas de Zaragoza durante los años 1619 y 1622<sup>20</sup> como una manera de expresar su inconformidad al sistema esclavista, los esclavos se reunían bajo un árbol para idear formas de resistencia y liberarse de los maltratos de sus amos. Bajo la sombra del árbol los esclavos podían comer y bailar sin la presión del amo. Adriana Maya ha logrado constatar esta característica del árbol como elemento de congregación; al respecto dice lo siguiente:

.... Andando el trecho, llegaban a unos prados, donde se hallaba una plaza, que estaba muy limpia. En ella Leonor vio un personaje «vestido como un obispo» que se hallaba sentado en una silla colocada allí adrede para él. Polonia por su parte dice que el «trono» se encontraba colocado debajo de un árbol y que alrededor de él se encontraban muchos negros y negras brujas...<sup>21</sup>

Este símbolo del árbol como elemento de congregación se puede corroborar con prácticas tradicionales de África. De esta manera se puede observar la permanencia de la tradición por ejemplo en América con el caso de las brujas de Zaragoza. En dicha zona de África la creencia en los brujos es muy fuerte: «los brujos se reúnen durante la noche, bajo grandes árboles, dejando sus cuerpos dormidos, en la cama, para festejar con la esencia vital de sus víctimas».<sup>22</sup>

Así mismo es interesante anotar cómo el árbol no fue un elemento único de congregación de los esclavos de las minas de Zaragoza en los siglos xvi y xvii. Por el contrario, aparece en el siglo xix como un instrumento fuerte de movilización de masas. El historiador Hans Joaquim König dice que entre los años de 1810 y 1815 la siembra masiva de árboles por todo el territorio neogranadino estaba rodeada de conmemoraciones de la ya anunciada separación de España. Aunque el contexto y el sentido cambiaron con respecto a las reuniones de los esclavos en las minas de Zaragoza bajo los árboles, lo que se mantiene es el sentido de resistencia y de libertad frente a España. La siembra de cada árbol

20. ADRIANA MAYA, «Las brujas de Zaragoza. Resistencia y cimarronaje en las minas de Antioquia, Colombia 1619-1622», en *América negra: a la zaga de la américa oculta*, Nº 4 diciembre, 1992, pp. 94.

21. MAYA, *op. cit.*, pp. 93.

22. MIRCEA ELIADE, *Tratado de historia de las religiones*, España: Cristiandad, Madrid, 2000, pp. 56.

representó un nuevo tiempo de libertad: «Por eso resulta comprensible que el 3 de marzo de 1813 el Gobierno de Cundinamarca hiciera retirar un árbol de la libertad plantado en secreto en Santa Fe, subrayando con eso la falta de publicidad y más tarde en el marco de una amplia campaña ordenara su siembra oficial y solemne». Estas celebraciones, en el caso de Santa Fe, llegaron a durar de tres días o más y periódicos como el *Gazeta Ministerial de Cundinamarca* anunciaban las fechas de la siembra y la espectacularidad de sus actos.<sup>23</sup>

De la misma manera, la imagen del árbol se utilizó como símbolo de los liberales en el periodo conocido en Colombia como *el federalismo*. El *árbol historiográfico de los Estados Unidos de Colombia* fue uno de los elementos representativos de los federales.<sup>24</sup> En el árbol se puede observar los nombres de los gobernadores de los nuevos estados de Colombia creados en 1856 por iniciativa de Tomas Cipriano de Mosquera.

Bajo esta perspectiva se observa como el árbol significó para los esclavos de las minas de Zaragoza un elemento de identidad. Mientras que para el gobierno de Cundinamarca el árbol representó la separación con España. Más adelante para los federales el árbol simbolizó un nuevo gobierno; a partir de 1856 el destino de la nación estaba guiado por los liberales en el poder hasta 1886, año en que la hegemonía conservadora se instaura en el poder.

## LA FAMILIA ESCLAVA

Teniendo como referente la esclavitud de tipo doméstico en el área urbana de Santa Fe de Bogotá durante la primera mitad del siglo XVIII se analizó la imagen de la familia esclava que aparece en compañía de Bolívar en la xilografía. Como se observa en la imagen, la mujer esclava aparece sosteniendo en sus manos a su hijo pero el hombre que la acompaña aparece alejado de las dos figuras, la posición del esclavo se relaciona con el tipo de esclavitud doméstica llevada a cabo en Santa Fe, en donde las mujeres comprendían una cifra mayor a la de los hombres esclavos. Los estudios más recientes sobre esclavitud en el área de Santa Fe demuestran que en el ámbito urbano la demanda de mujeres era más alta en comparación a la de los hombres. Esta situación se observa en un documento que pertenece al Archivo General de la Nación de Colombia en

23. HANS JOAQUIM KÖNIG, *En el camino hacia la nación*, Banco de la República, Bogotá, 1994, pp. 266.

24. JORGE ORLANDO MELO, «Del federalismo a la constitución de 1886», en *Nueva Historia de Colombia*, Editorial Planeta, Bogotá, 1989, pp. 17.

donde se expone el juicio llevado a don Juan Álvarez por la venta de su hija que nació de la relación que tuvo con Juana María Álvarez esclava de don Juan Álvarez.

En el año de 1762 Juana María Álvarez se quejó ante el procurador de la Real Audiencia y de Pobres, Blas de Valenzuela, porque su hija quería ser vendida por su padre natural don Juan Álvarez, quien era su amo. Juana María Álvarez le sirvió a don Juan Álvarez en calidad de sierva y no de esclava por ser hija de Eufemia Álvarez quien fuera una esclava liberta que le sirvió durante muchos años a la madre de don Juan Álvarez y por esta razón Eufemia Álvarez dispuso en su testamento que pagaba por su libertad.

El anterior documento es un indicio de la situación de la mujer esclava y de la ausencia de una figura paternal. El tipo de trabajo que exigía la ciudad dentro del ámbito doméstico no hacía necesaria la figura del hombre por eso la mujer tuvo que enfrentarse a las responsabilidades de ser cabeza de familia, teniendo en cuenta que los padres naturales en la mayoría de los casos negaban la existencia de hijos fuera del matrimonio. Una de las hipótesis al respecto era el miedo de los padres naturales al rechazo social.

Bajo este contexto muchas esclavas sufrieron los rigores del aislamiento y de la disolución de las entidades familiares. Según cifras de Rafael Díaz,<sup>25</sup> la mujer esclava por lo general tenía un solo hijo. Además, la demanda del sistema esclavista obligó a que los hijos de las esclavas fueron comprados para solventar la mano de obra esclava. Ejemplo de lo anterior es el caso de Juana María Álvarez en su alegato para que su hija no fuera entregada en venta.

Como ya se dijo, la xilografía muestra como la madre es la que carga al hijo y el hombre, por su parte, se muestra alejado de esta figura. En el área santafereña el núcleo familiar se componía de dos personas: la madre y su hijo; este fenómeno es conocido como el madresolterismo, Virginia Gutiérrez de Pineda dice que el madresolterismo es definido como: «institución conformada por la madre y su descendencia habida con un determinado varón, o varones sucesivos, a través de relaciones esporádicas».<sup>26</sup> En el caso de Juana María Álvarez, don Juan Álvarez no asume su rol de padre, ni de esposo, ni lleva una vida familiar común con la madre de su hija. El padre de Antonia Álvarez es su propietario y el hecho de venderla ya hace parte de un maltrato social por parte del amo. En la época colonial este fenómeno era frecuente en las principales

25. RAFAEL DÍAZ, *Esclavitud, región y ciudad. El sistema esclavista urbano-regional en Santa Fe de Bogotá en los años, 1700-1750*, Ediciones CEJA, Bogotá, 2001, pp. 151.

26. VIRGINIA GUTIÉRREZ DE PINEDA, *Familia y cultura en Colombia*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1968, pp. 64.

ciudades; la causa principal fue la extensa demanda de obra esclava. Además, la obtención de esclavos daba posición social a su propietario.

Desde los tiempos más remotos se dispuso que el hijo de esclava nazca esclavo y la existencia de alguna ley que abogara por los esclavos era inexistente. Para el caso de Juana María Álvarez, su pleito es llevado ante el protector de pobres,<sup>27</sup> en el documento Juana María acusa a don Juan Álvarez de vender a su hija a un señor Carrasquilla:

... Notificación de Isidro Aldana: el nombre de la hija es Antonia, se causa a don Diego de Carrasquilla que es vecino de Honda, la madre fue esclava de doña Ana Méndez y que esta la había libertado en su testamento y quedó sirviéndole a don Juan Álvarez que es su hijo, que le sirvió no como esclava sino como libre...<sup>28</sup>

En uno de los testimonios que se encontraron en el documento se dice que Juana María le había servido durante catorce años a don Juan Álvarez, y en la época no había diferencia entre sierva y esclava. Un ejemplo similar aparece en un documento<sup>29</sup> del año de 1808 en donde José María Castillo, protector de esclavos, expuso los términos de libertad que debían concederle a Paulina Vásquez quien había nacido libre, y conforme lo rezaba su fe de bautismo. La demanda estaba dirigida a Elena de los Santos quien había recluido a la servidumbre a Paulina Vásquez; pero la inexistencia de un cuerpo jurídico instó a Juan Álvarez a vender a su hija ilegítima. Además en la segunda mitad del siglo XVIII no existían cartas de libertad que justificaran la demanda. Lo que dificultó el proceso e hizo posible que la responsabilidad fuera evadida por los demandados.

Finalmente se concluye que los diferentes casos expuestos en los documentos muestran como la situación familiar de los hijos de esclavos como Juana María Álvarez, no fue el único proceso llevado a cabo por la Real Audiencia en la ciudad de Santa Fe. Lo que demuestra que la etapa terminal del sistema esclavista tiene sus raíces en la oposición, resistencia y conciencia del esclavo de su imagen dentro de la sociedad. El esclavo se concibe a sí mismo como una figura estática y como objeto de venta y compra. Lo que demuestra la atención que va a merecer para los esclavos la abolición de la esclavitud, en lo referente al tema de la familia como parte integral de la sociedad. Así mismo se observa

27. El protector de pobres era una figura del sistema gubernamental encargado de defender los derechos de los esclavos. Ver: AGN Sección: Colonia, Fondo: negros y esclavos-Cundinamarca, Tomo: I, Fls: 282v.

28. AGN Sección: Colonia, Fondo: negros y esclavos-Cundinamarca, Tomo: I, Fls: 281r.

29. AGN Sección: Colonia, Fondo: negros y esclavos-Cundinamarca, Tomo: VII, Fls: 906-919.

en la imagen de la xilografía cómo este alegato de los esclavos en favor de la libertad se convirtió en uno de los símbolos más importantes que representó la nueva nación colombiana en tiempos de la independencia.

## CONCLUSIONES

La imagen como la Historia es un mito porque está llena de significantes. Sin embargo, aunque esta condición pueda acrecentar el carácter subjetivo que tiene la disciplina histórica, con este ejercicio de análisis de la xilografía de Bolívar se puede observar que la imagen presenta múltiples significados, y que el carácter subjetivo que se le atribuye demuestra que el uso de la imagen como fuente histórica es una forma de acercarse a la verdad teniendo en cuenta el carácter polisémico de la misma.

Por otro lado el hecho de utilizar como fuente principal una imagen es un aporte importante para la investigación y la metodología histórica. Este trabajo es un rechazo a la historia tradicional donde el texto escrito prima sobre el lenguaje visual, como lo explica Peter Burke, la crítica y el análisis iconográfico es una forma de crecimiento intelectual:

La crítica de las fuentes, de la documentación escrita constituye desde hace bastante tiempo una parte fundamental de la formación de los historiadores. En comparación con ella, la crítica de los testimonios visuales sigue estando muy poco desarrollada, aunque el testimonio de las imágenes, como el de los textos, plantea problemas de contexto, de función, de retórica, de calidad del recuerdo.<sup>30</sup>

Como conclusión final, este trabajo no se pretende llegar a la verdad sino fomentar el uso de nuevas fuentes de investigación como la imagen. El análisis iconográfico como los textos escritos deben estar expuestos a la crítica, por ejemplo, esta imagen de Bolívar con los esclavos constituyó a partir de la difusión de las ideas nacionalistas en América un elemento simbólico que ayudó a construir la nación colombiana durante el siglo XIX.

---

30. PETER BURKE, *Visto y no visto*, Editorial Crítica, Barcelona, 2001, pp. 18.

LA SERIEDAD DE LA IRONÍA GRÁFICA.  
CARICATURA Y CARICATURISTAS EN LA HISTORIA POLÍTICA COLOMBIANA A FINES  
DEL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL SIGLO XX

---

Darío Acevedo Carmona  
Universidad Nacional de Colombia,  
Sede Medellín, Colombia

## PERIODISMO, CARICATURA Y LUCHA POLÍTICA EN COLOMBIA

El periodismo colombiano ha estado desde sus orígenes estrechamente ligado a intereses ideológicos y partidistas. El curso de la vida política colombiana se entiende mucho mejor cuando está acompañado del análisis del papel de los medios impresos en las diversas coyunturas y periodos. Editoriales, noticias, crónicas, columnas de opinión y otros artículos dan cuenta fiel de la intensidad de las contiendas políticas en cada momento. Acerca de este asunto, los sociólogos colombianos María Teresa Uribe y Jesús María Álvarez, que han publicado una recopilación comentada y tematizada de la prensa colombiana en el periodo 1840-1940, apuntan el siguiente presupuesto que les sirvió de referente en su labor investigativa:

En Colombia (Nueva Granada), la prensa, la imprenta y la alfabetización llegaron al mismo tiempo que la República, antecedieron su nacimiento y coadyuvaron de una manera definitiva en la difusión del imaginario moderno y en la divulgación de los nuevos referentes políticos traídos por la revolución de independencia...<sup>1</sup>

---

1. URIBE DE HINCAPIÉ, MARÍA TERESA Y JESÚS MARÍA ALVAREZ, *Cien años de prensa en Colombia 1840-1940*, Colección Clío, Editorial Universidad de Antioquia, 2ª edición, Medellín, 2002. pp. x a xiii.

Estos investigadores consideran que la prensa escrita es una fuente documental de excepcional importancia para la reconstrucción histórica en cuanto a través de ella se pueden captar los climas socio-políticos de cualquier momento y en diferentes ámbitos, y, para introducirnos en épocas lejanas que «llegan a nosotros como silencio o como mito».

Como ya lo he sugerido, en Colombia la aparición de la prensa escrita desde fines del siglo XVIII y, en particular, a lo largo del siglo XIX, abrieron sus páginas a la divulgación de caricaturas que de alguna manera y desde un ángulo o interés político, trataban de retratar los acontecimientos de la sociedad. Vamos a mirar a continuación la dinámica y la naturaleza del trabajo de caricaturistas destacados en la historia colombiana y los nexos que ellos establecieron con los órganos de difusión periodística

Los caricaturistas colombianos, como sus colegas de otros países, se inspiraban primordialmente en la realidad política del momento: un debate en el Congreso, la frase de un personaje influyente, un acto de Gobierno, en casos de corrupción, en episodios de violencia, en los conflictos internos de los partidos e incluso en acontecimientos internacionales. A partir de ellos se iniciaba el proceso de creación del dibujo, en el que se incorporan elementos de tipo icónico y textual y en el que mostraban su destreza en el manejo de las dos habilidades que distinguen al caricaturista, de las que habla Roman Gubern: «la del dibujante y la del humorista».<sup>2</sup>

En sus creaciones apelaban a repertorios corporales, gestuales, a vestuarios y a convenciones semióticas. Claro que aquí nada era gratuito ni neutral: desde un gesto o una forma de mirar de un personaje hasta la vestimenta. También se regodeaban en la exageración de los atributos o defectos físicos de las personas y de las situaciones o sucesos. Tal parece que su labor se inscribía en la zaga de los caricaturistas más corrosivos de fines del siglo XIX, en cuyos grabados, que circularon muchas veces en forma clandestina, aparecían ilustraciones de la muerte con su guadaña, hombres vampiro o con rasgos animaloides, monstruos de varias cabezas, y se dibujaban las acciones de intriga, oportunismo, persecución y autoritarismo de los gobernantes, la manipulación electoral, la arrogancia de los poderosos, entre otros vicios.

Elementos preiconográficos de diversa naturaleza (adornos, aparejos, armas, emblemas, palabras, signos, señales, etc.) encuadraban en una lógica que daba cuenta de la mentalidad de quien producía la obra, de su bagaje e influencias literarias y artísticas, de sus intereses y fines políticos e ideológicos, así como del ambiente reinante. El caricaturista trataba de ser fiel al objetivo de ridiculizar

---

2. ROMÁN GUBERN, *La mirada opulenta*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1987, p. 215.

con sus trazos una situación o un dirigente político: la ironía, la mordacidad y el sarcasmo no faltaban, ni el espíritu de mofa, pero, las pasiones partidistas cubrían los más importantes escenarios y la actividad periodística no escapaba a esa dinámica en la que el dibujante adscrito a una colectividad o facción partidista, realizaba su labor desde un ángulo militante, por lo que las caricaturas estaban impregnadas de agresividad.<sup>3</sup> Ésta es, pues, una característica distintiva de la caricatura política que se hace más intensa en Colombia a medida que sube la temperatura de la confrontación partidista, por eso, en ella se aprecia el interés de producir mensajes que dan cuenta de la visión y de la imagen negativa que se tenía y que se quería propagar del adversario.

En lo que respecta a la historiografía colombiana, la investigación sobre este género no ha sido muy prolífica y lo poco que se ha publicado si bien permite tener una visión panorámica del género, de la trayectoria de los dibujantes, del papel político jugado por ellos y del clima de confrontación, no da para hablar de una clara línea de investigación ni de precisos modelos de interpretación. En la escala de prioridades de los historiadores colombianos no figura el estudio de esta fuente, que de paso ha sido tradicionalmente subvalorada, con algunas excepciones. Por supuesto que la caricatura no es un documento como las demás, no nos proporciona datos estadísticos ni elementos positivos para el estudio de las estructuras materiales. Pero es un producto de la acción humana, es, sin duda, una creación con fuerza propia rica en conexiones, que bien podría analizarse desde un enfoque estrictamente semiológico, pero que por sus contenidos tan directamente relacionados con el acontecer de la coyuntura política, brinda valiosa información sobre aquello que Jacques Le Goff llama el «utillaje mental»,<sup>4</sup> en este caso el de las elites que están al frente de importantes medios de comunicación.

En contraste con la precariedad de los estudios, la caricatura política como género periodístico cuenta con una rica tradición en la historia colombiana, de

---

3. Vale la pena mencionar la metáfora con la que Gabriel García Márquez se refiere al método de creación de la caricatura de Héctor Osuna en uno de los prólogos a la citada compilación cuando afirma que su efecto se puede asimilar al daño que puede causar el «filo sangriento de una cuchilla de afeitar». Véase, El prólogo de Gabriel García Márquez en OSUNA, HÉCTOR, *Osuna de frente*, Biblioteca de El Espectador, El Áncora Editores, Bogotá, 1983, p. 6. En el mismo texto Álvaro Gómez utiliza otra ingeniosa metáfora para graficar el efecto de una buena caricatura: «la caricatura, cuando da en el blanco, no puede ser contrarrestada, no es susceptible de réplica ni de rectificaciones posteriores. Su efecto es milagroso, instantáneo, como el de un disparo», *Ibidem*, p. 9

4. Véase, JACQUES LE GOFF, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2ª edición, 1986.

ella ya se han ocupado tanto historiadores como dirigentes políticos y periodistas: Germán Arciniegas, José León Helguera, Beatriz González y Alvaro Gómez, entre otros, han dado luces sobre su evolución en el siglo XIX. Para Arciniegas, que escribió sobre la vida y la obra de Alfredo Greñas, caricaturista liberal que combatió a la Regeneración conservadora «la caricatura como medio de expresión política, es un arte auténtico, popular, de interés histórico y artístico»,<sup>5</sup> es además, un arma de la lucha política que hace parte de la cultura latinoamericana y que en Colombia tiene sus raíces en las viejas disputas de las elites desde el proceso independentista. En su escrito, el historiador Arciniegas nos habla de las dificultades que atravesaron los precursores del género en Colombia, desde Alberto Urdaneta, quien fundó el *Papel Periódico Ilustrado* en 1881, hasta Greñas –alumno del grabador español Antonio Rodríguez– quien se destacó con sus dibujos en *El Zancudo*, periódico ocasional que circulaba subrepticamente a causa de la rígida censura de prensa vigente hacia finales del siglo XIX y, con el cual, agrega «culmina la caricatura política del siglo XIX colombiano, y las caricaturas en grabados en madera».

La política y los políticos gobernantes, durante la Regeneración, son asemejados con galleras y gallos de pelea (figura 1). Aquí aparecen entre otros, Carlos Holguín, afilando las espuelas del gallo Miguel Antonio Caro; el presidente Núñez, sentado, prepara otras espuelas; el otro gallo es Marceliano Vélez, protegido por Carlos Martínez Silva, quienes pretendían derrotar al primero en las elecciones de 1892. El de las tijeras es Núñez, el hombre que lideraba el proceso regenerador.

El presidente Rafael Núñez a la izquierda es el responsable de la manipulación de la cuerda en la que se pelean el liderazgo nacional los candidatos Marceliano Vélez (conservador antioqueño de un grupo disidente) y Miguel A. Caro, cada uno de ellos representado por un animal, carnero y mico respectivamente (figura 2). El mico de la derecha que se esfuerza por sostenerse aferrado a la cuerda es Carlos Holguín. Núñez mueve la cuerda para evitar que Vélez se agarre de ella. La cuerda simboliza el poder (estar en la cuerda es como estar en la rosca) y éste a su vez es expresión de muerte.

Por su parte, Álvaro Gómez –uno de los hijos del caudillo conservador Laureano Gómez– quien, además de líder político del partido conservador era pintor aficionado y director del diario *El Siglo*, se remonta a las caricaturas de José María Espinosa que circulaban de mano en mano y a las que aparecían

---

5. Véase GERMÁN ARCINIEGAS, *La caricatura política en Colombia (siglo XIX)*, Editora Arco, Bogotá, 1975, p. 34.

en «periódicos políticos precarios y de mínima circulación que se originaban en los movimientos políticos de la época».<sup>6</sup> En otro artículo, a propósito de una compilación sobre Héctor Osuna, Gómez habla sobre las calidades que debía reunir un buen caricaturista:

... no basta tener un espíritu crítico aguzado, ni un penetrante sentido del humor, ni una línea fácil, ni una aptitud para conseguir el parecido. Se necesita todo ello en dosis abundantes, y, además, no poca cultura literaria, muchísima versación sobre la política y un conocimiento profundo de las costumbres y de la idiosincrasia del pueblo.<sup>7</sup>

Desde el siglo pasado, como se puede ver también en un ensayo de José León Helguera<sup>8</sup> y en la *Historia de la caricatura en Colombia* editada por el Banco de la República, los medios impresos han acudido a este recurso para ilustrar sus puntos de vista sobre distintos aspectos de la vida política. El trabajo de Helguera, historiador norteamericano con raíces colombianas, representa uno de los mejores ejercicios sobre el papel jugado por el periodismo y por el género de la caricatura en las luchas entre las facciones y entre los partidos durante el primer siglo de la república. Su trabajo deja ver las íntimas relaciones entre la caricatura, los caricaturistas y la política. Para él era claro el sentido crítico e irónico de estos dibujos, además de su compromiso faccional, pues entre sus intenciones estaba la de formar opinión pública. El autor reconoce la existencia de una tradición periodística que utiliza la mordacidad, la ironía y el humor para referirse críticamente a los problemas nacionales.

El trabajo colectivo, patrocinado y publicado por el Banco de la República desde 1987, en 8 fascículos, *Historia de la caricatura en Colombia*, bajo la dirección de la historiadora y crítica de arte Beatriz González, constituye el esfuerzo más completo de recopilación de este tipo de producción documental en el país. La obra cubre diferentes épocas, regiones y dibujantes, dando cuenta de la vida de éstos, de las circunstancias políticas en las que les tocó hacer sus trabajos, del tipo de medios utilizados para publicar sus trazos, y también de cómo en

6. ÁLVARO GÓMEZ en BEATRIZ GONZÁLEZ, *Pepe Gómez. Historia de la caricatura en Colombia*, Fascículo nº 12, Banco de la República, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá, 1986-87, p. 6.

7. ÁLVARO GÓMEZ en HÉCTOR OSUNA, *Osuna de frente*, Biblioteca de El Espectador, El Áncora Editores, Bogotá, 1983, p. 9.

8. Cfr. JOSÉ LEÓN HELGUERA, «Notas sobre un siglo de la caricatura política en Colombia: 1830-1930», en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 16-17, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1988-89.

muchos casos las caricaturas informaban del clima político desde una posición de grupo. Los ocho volúmenes traen una buena muestra gráfica de caricaturas acompañadas de su respectiva fecha, fuentes y contenidos. Encontramos referencias a José María Rivas Groot, Ricardo Rendón, Hernán Merino, Alberto Arango, «Pepe» Mexía, José «Pepe» Gómez y Adolfo Samper entre otros.

En otra perspectiva, la de los estudios de opinión pública, se ubica el libro de Germán Colmenares *Ricardo Rendón: una fuente para la historia de la opinión pública*, en el cual, el finado historiador se dio a la tarea de estudiar en los grafismos de este caricaturista, la pintura de los sucesos y de los personajes de los años veinte de la decadencia conservadora, y de cómo el artista contribuyó con su obra a la gestación de una conciencia crítica contra dicho régimen. Colmenares sostiene que la caricatura no es un documento fiable para la reconstrucción de los hechos históricos por su carácter sesgado y porque deforma o exagera la realidad factual con fines irónicos o humorísticos, pero no por ello deja de reconocer su utilidad para el estudio de la formación de opinión pública y para hallar otros datos valiosos:

Si bien ellas (las caricaturas) constituyen una visión arbitraria de la realidad, nos remiten sin embargo a una red sutil y compleja de signos que se tejía entre una conciencia subjetiva y una conciencia colectiva [...] se trata en últimas, de la formación de una opinión pública.<sup>9</sup>

Más adelante, Colmenares aclara que su propósito no es el de «explicar las caricaturas del maestro Rendón [...] el texto no pretende duplicar la calidad expresiva de la caricatura», sino el de brindar los elementos de juicio, a los lectores de hoy, similares a los que tuvo un contemporáneo de Rendón, con una intención de divertimento. Dos comentarios se me ocurren frente a estas consideraciones: el primero, para disentir de la apreciación según la cual las caricaturas son creaciones arbitrarias, en vez de ello, habría que reivindicarlas como una de las formas de lectura de los acontecimientos desde un género artístico-periodístico, si ellas servían para formar opinión pública era porque tenían un contenido crítico respecto de fenómenos y hechos reales; y el segundo tiene que ver con el error que se encierra en la pretensión de no explicar los dibujos, pues bien sabemos en Ciencias Sociales que no hay lecturas ingenuas. De hecho, Colmenares organiza la exposición de las caricaturas en varios bloques temáticos –ahí ya hay una interpretación y una explicación suya– y las

---

9. GERMÁN COLMENARES, *Ricardo Rendón: una fuente para la historia de la opinión pública*, Fondo Cultural Cafetero, Bogotá, 1984, pp. 7-9.

acompaña de un relato basado en hechos y anécdotas de la época, con lo cual, ciertamente, las viñetas se hacen inteligibles al lector, así el relato pretenda darle un valor de fuente de reconstrucción de los acontecimientos, que no es lo más indicado para abordar estas creaciones, pues la idea de los dibujantes irónicos no consiste en aclarar los hechos contingentes.

No sobra advertir que si lo que se busca a través de esta fuente es la verdad de los sucesos políticos, se estaría cometiendo un grave error de enfoque. Para mí, la caricatura editorial no debe ser encerrada en los estrechos linderos que la reducen a un texto auxiliar y subsidiario de otros pues de esa manera se subvaloran los contenidos de los que he venido hablando. En cambio, hay que tomarla como una expresión del combate política y como una forma de representación del mismo.

De los textos de la colección del Banco de la República, conviene hacer referencia a tres de ellos en cuanto se ocupan de caricaturistas que descollaron en los años treinta y cuarenta del siglo xx: José «Pepe» Gómez, Alberto Arango y Adolfo Samper. El esquema de estos trabajos es sencillo. En general no pretenden hacer una interpretación profunda de las relaciones entre caricatura y política, son ricos en la presentación de datos biográficos, unas notas sobre la trayectoria de los artistas, en algún caso se citan apartes de entrevistas y están precedidos de breves introducciones o presentaciones escritas por políticos o periodistas que acreditan alguna versación artística o literaria. Traen igualmente, una selección de los dibujos con explicaciones que permiten la identificación de los temas, hechos y personajes representados, así como el medio y la fecha en que fueron publicadas. Allí radica sin duda su mayor utilidad.

Después de los textos reseñados, es muy poco lo que se ha publicado con criterios históricos o semiológicos. Lo poco que ha salido a la luz pública son compilaciones con las obras de algunos caricaturistas de actualidad como Héctor Osuna, Antonio Caballero, «Pepón», «Vladdo» y otros, casi siempre bajo el impulso de rendir tributo a quienes se considera que han sido o son en la actualidad eximios representantes del género. No obstante, en ellos, como se verá más adelante, se encuentran importantes anotaciones de los prologuistas, y la presentación de los dibujos ya copiados se constituye en material que puede ser útil para futuras investigaciones. Antes de seguir adelante, hagamos una breve alusión a la caricatura, los caricaturistas y su relación con la política en la Colombia del siglo xix.

## CARICATURA Y PERIODISMO EN LA COLOMBIA DEL SIGLO XIX

Historiadores como Pilar Moreno de Ángel y Germán Arciniegas coinciden en señalar al artista Alberto Urdaneta como el más importante de los precursores de la caricatura política en Colombia (figura 3). Urdaneta vivió entre 1845 y 1887, fue dibujante y militar, creó la Escuela de Grabado y la de Bellas Artes, fundó el periódico *Papel Periódico Ilustrado* hacia 1881 en el cual publicó algunos de sus dibujos y caricaturas utilizando la técnica del grabado en madera, imperante en el momento.<sup>10</sup> Aunque Helguera se refiere a la circulación de dibujos satíricos desde 1830, hay que anotar que el carácter esporádico de éstos, el mal dominio de las técnicas, los altos costos económicos y el gran riesgo de persecución –podía causar pena de destierro– dificulta sobre manera el seguimiento de su rastro. Por ello pareciera muy atinada la afirmación de Alvaro Gómez, que dice:

La caricatura fue un género artístico y periodístico harto tardío en nuestro país, debido ciertamente a las inmensas dificultades que existían en la enclenque industria de impresión [...]. A mediados del siglo XIX se iniciaron los primeros grabados, que significaron una proeza, a pesar de su primitivismo [...], las pocas caricaturas que hizo José María Espinosa, el abanderado de Nariño, circulaban de mano en mano en los mentideros del altozano de la Catedral, pero se quedaban inéditas.<sup>11</sup>

Esta cuestión empezó a cambiar con la aparición del periódico de Manuel Briceño en 1881 en el que Urdaneta dio a conocer con cincuenta años de retraso las imágenes de Nariño, Caldas, Torres y Bolívar que por primera vez, afirma Gómez, llegaron a muchos sitios del país.

Sin embargo, los mejores créditos en la investigación histórica en este ramo corresponden a José León Helguera y a Beatriz González. Helguera en su corto ensayo recoge una apreciable información proveniente de fuentes primarias y da cuenta además de los nexos o estrechas relaciones de este género con la política cotidiana. Varias cosas quedan claras en dicho texto, en primer lugar logró establecer la influencia de los caricaturistas ingleses sobre los colombianos y venezolanos de principios del siglo XIX; en segundo lugar, que durante las primeras décadas de este siglo la caricatura no circulaba sino en cerrados círculos de las élites y no alcanzó la dimensión de arma de combate política hasta muy avanzado el siglo:

---

10. Véase PILAR MORENO DE ÁNGEL, *Alberto Urdaneta: Dibujos y caricaturas*, Ediciones Sol y Luna, Bogotá, 1976.

11. ÁLVARO GÓMEZ, *op. cit.*, p. 6.

La caricatura política en Colombia fue, durante casi todo el siglo XIX, una rareza que solamente circulaba en forma limitada entre los miembros de la elite y tuvo una importancia marginal como instrumento partidista.<sup>12</sup>

En tercer lugar, revela detalles inéditos o tal vez poco conocidos sobre las primeras caricaturas que aparecieron desde la época de la independencia, su contenido, su técnica, el ámbito de circulación y las reacciones que suscitaron. Reconoce el papel jugado por José María Espinosa y José Manuel Groot en el impulso al género; ellos, como ya lo han dicho otros estudiosos, pintaron en acuarelas escenas costumbristas y personajes políticos utilizando la ironía y la deformación; en cuarto lugar, en el texto de Helguera encontramos un interesante recorrido por los medios impresos a cuyo través se generó y se consolidó la caricatura como arma de la lucha política y partidista, entre ellos *El Duende* que circuló entre 1846 y 1847. Helguera considera que es a mediados de la década de los cincuenta del siglo XIX cuando la caricatura «instrumento claramente irreverente, se convirtió en arma factible y a veces cómica de la lucha partidista».<sup>13</sup>

Otro de los periódicos reseñados por Helguera, *Los Matachines Ilustrados de los Muchachos i Muchachas*, circuló hacia 1855 y su editor fue el grabador en madera Pastor Lozada que contó entre sus dibujantes con los artistas Ramón Torres Méndez y José Manuel Groot, aunque en ello hay algo de duda pues las caricaturas que publicaba carecían de firma; prosigue con *El Mochuelo* de los años 1876-77 editado por Alberto Urdaneta, *El Alcanfor* dirigido por José Manuel Lleras, *El Figaro* en 1882 que fue obra del caricaturista y grabador español Salvador Presas, un republicano exiliado que también había hecho caricaturas en Venezuela contra la dictadura de Antonio Guzmán Blanco.

También se refiere a otras publicaciones tanto o más importantes que las anteriores, como el bisemanario fundado por Urdaneta con la colaboración del grabador español Antonio Rodríguez *Papel Periódico Ilustrado* que tuvo una larga existencia (1881 a 1888) habiendo editado 116 números; también a *El Zancudo* periódico de corte satírico, cuyo primer número apareció el 22 de marzo de 1890, en el que Alfredo Greñas dejó la expresión de su talento. Éste fue suspendido en agosto del mismo año y reapareció en febrero de 1891 con mayor virulencia y agresividad en sus ataques al Presidente Caro por lo que fue suprimido de manera definitiva en octubre. Hacia fines del siglo apareció el semanario *Mefistófeles*, que sobrevivió hasta 1899 cuando la *guerra de los mil días* dio lugar al cierre de todas las publicaciones opositoras.

---

12. HELGUERA, *op. cit.*, p. 115.

13. *Ibidem*, p. 119.

El trabajo de Helguera es sin duda uno de los más bien documentado y con detallado recorrido que se ha escrito hasta ahora sobre la caricatura política en Colombia del siglo XIX. Helguera ya había dado a conocer otro texto, en inglés, sobre la caricatura decimonónica en Colombia y en Venezuela.<sup>14</sup> Sobre la exploración que hizo de la caricatura colombiana, dejó unas reflexiones metodológicas en inglés, que están inéditas, sobre las cuales volveré más adelante.<sup>15</sup>

Por su parte, Beatriz González, ha aportado varios ensayos bastante aclaratorios sobre la historia del género desde la época de la Independencia hasta el siglo XX. En «La caricatura política en Colombia» el más completo de todos, la autora hace un amplio recorrido por la historia de la caricatura política colombiana, refiriéndose a los orígenes del género en Inglaterra y en Francia:

El dominio inglés del dibujo a la acuarela y el desarrollo de las técnicas de impresión, particularmente el grabado en metal, la xilografía moderna y la litografía, permitió a Gillray, Rowlandson y Cruikshank expresarse originalmente con ingenio, libertad y vulgaridad sobre temas políticos. La conciencia del poder de la caricatura política se originó en Francia [...]. El romanticismo le otorgó a la caricatura en Francia un poder inusitado.<sup>16</sup>

González realiza su estudio aceptando la idea de que la caricatura constituye un arma privilegiada de la lucha política y así la mira para el caso colombiano. Según sus indagaciones, la caricatura política apareció en Colombia hacia 1830 de la mano de los desarrollos de la técnica del grabado y de la litografía y de la aparición de periódicos, pero advierte –y ahí coincide con Helguera, Arciniegas y Gómez– que, durante un buen lapso de tiempo, tuvo un alcance restringido y muy esporádicas manifestaciones.

El «periodo de oro» de la caricatura lo ubica entre 1870 y 1930 cuando los medios impresos crecen en número y cobertura y en la medida en que llegan al país artistas procedentes de España que difunden las técnicas del grabado y la litografía. No ahorra esfuerzo en nombrar paso a paso la creación y desaparición de periódicos, el surgimiento de cultores del género y muy resumidamente la forma como aprovechaban los sucesos políticos para crear dibujos de corte

---

14. Véase JOSÉ LEÓN HELGUERA, «Nineteenth Century Cartoons: Colombia and Venezuela Examples», en *Studies in Latin American Popular Culture*, Volumen 2, 1983.

15. JOSÉ LEÓN HELGUERA, *Some Observations on the Cartoons as a Source for Colombian Social History*, versión mecanográfica, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, s.f.

16. BEATRIZ GONZÁLEZ, «La caricatura política en Colombia», *Credencial Historia*, 10, Bogotá, octubre de 1991, pp. 4 y 5.

satírico. La historiadora avanza en la presentación de sus datos desde una perspectiva cronológica sin ocuparse por avanzar en hipótesis o por profundizar en el análisis interpretativo tal como sí se aprecia en el texto de Helguera. Huelga reconocer que este tipo de trabajos proporciona información histórica muy valiosa para conocer en detalle datos sobre periódicos, caricaturistas, influencias artísticas, técnicas y relaciones políticas, que facilitan el trabajo de interpretación y de análisis.

En otro ensayo titulado «La caricatura a fines del siglo XIX»<sup>17</sup> González ilustra con gran detalle y rigor histórico la «edad de oro» de la caricatura colombiana, cuando es usada masivamente como arma del combate político por parte de directivos partidistas y artistas que se coligaban para atacar a los gobiernos de la época. Reconoce al artista conservador Alberto Urdaneta como uno de los más influyentes pues además de dibujar, creó periódicos y enseñó sus destrezas a otros dibujantes. Por supuesto que habla también de Alfredo Greñas a quien no duda en calificar como el más sarcástico de todos y el que más heridas le propinó al régimen de la Regeneración. Los escritos de esta crítica e historiadora del arte se complementan con ensayos acerca de la relación entre el humor, la política y el poder y sobre la relación periodismo y caricatura.<sup>18</sup> Con Helguera, Arciniegas y González, cualquier estudioso del tema tiene apoyo historiográfico e información histórica fundamental para acometer empresas de investigación de otro orden, con sus obras podemos formarnos una idea de conjunto sobre la historia de la caricatura política en Colombia.

El carácter tardío del género en Colombia, así como en Venezuela, Argentina y otros países latinoamericanos, es por lo visto asunto relativo. Con mayor razón si tenemos en cuenta que en el Viejo Continente se cultivaba con gran destreza y profusión sobre temas políticos desde fines del siglo XVIII y en donde, en el ámbito de la industrialización, del crecimiento de la población urbana y de la ampliación de las luchas políticas, los periódicos incluyeron caricaturas en sus secciones editoriales, de manera masiva y consuetudinaria en el siglo XIX. Éste siglo ha sido llamado con propiedad por Valeriano Bozal «el siglo de los caricaturistas, de la narración, del periodismo, de la historia y de la novela».<sup>19</sup> La diferencia temporal entre Europa y América en el dominio de la caricatura es

17. BEATRIZ GONZÁLEZ, «La caricatura a fines del siglo XIX», en *Gaceta*, 32-33, Colcultura, Santafé de Bogotá, pp. 110 a 112.

18. BEATRIZ GONZÁLEZ, «El periodismo y la caricatura», en *Lámpara*, Volumen 28, 114, Santafé de Bogotá, 1991, pp. 34-45; y «El humor y el poder», en *Gaceta*, 11, Colcultura, Santafé de Bogotá, 1991, pp.17 y 18.

19. BOZAL, *op. cit.*, pp. 14 y 15.

tan pequeña que no se justifica hablar de acceso tardío por parte de esta última. En lo que sí apreciamos una diferencia un poco mayor es en relación con respecto a la divulgación masiva y en el efectivo gran desarrollo del periodismo en el Viejo Continente con la apertura de sus páginas a la obra de los caricaturistas.

El dominio de la técnica litográfica facilitó la difusión masiva de todo tipo de ilustraciones, las cuales adquirieron una dimensión pública impensable cuando ella no existía. Lo caricaturesco en las artes plásticas se imponía como una rebelión contra las formas «perfectas» de pintar la realidad, se entiende como el exceso, lo grotesco y la deformación de la vida cotidiana. Ahí, según Bozal, sobresale la figura del pintor español Goya, y en el campo de la caricatura política ya habían aparecido eximios dibujantes en Inglaterra (entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX) con agudo sentido del humor y del manejo de la ironía como James Gillray (1757-1815) y Thomas Rowlandson (1756 o 57-1827) que, como señala Bozal:

... si algo son, es pintores del exceso: exceso político y costumbrista [...]. Como Gillray, Rowlandson nos ofrece una imagen desmedida del mundo en que vive. Todo es excesivo, no sólo el número de figuras que pueblan el espacio, también sus dimensiones, su gordura, sus gestos, sus actitudes.<sup>20</sup>

Ellos y otros de sus colegas no salieron de la nada, deben mucho a sus antecesores, los dibujantes de estampas y dibujos satíricos de poca circulación e inéditos. Kemnitz nos da una pista para entender por qué razón es dudoso hablar de una recepción tardía de la caricatura en los países de América Latina, él cuenta una interesante anécdota según la cual, el rey inglés Jorge IV, a fines del siglo XVIII, enviaba agentes a comprar caricaturas sobre él que no quería que circularan para evitar ser objeto de ridiculización ante sus súbditos.<sup>21</sup> Esta fecha nos indica que en América Latina (México, Cuba, Colombia, p. e.) hubo cultores del género en tiempos relativamente cercanos, en particular para principios del siglo XIX.

Pero la suerte y el destino de este género entró a depender de lleno y para siempre del auge del periodismo y de las nuevas técnicas que permitieron la masificación del producto. En el siglo XIX aparecieron nuevos y destacados artistas, además de los ya citados: George Cruikshank, Honoré Daumier, Gavarni, Pauquet, Cham, Philipon, Grandville y Thomas Nast, sobre cuyos trabajos se han realizado algunas investigaciones históricas.

20. BOZAL, *op. cit.*, pp. 22 a 24.

21. THOMAS MILTON KEMNITZ, «The cartoons as a historical source» en *Journal of interdisciplinary History*, nº IV (1), 1973, Massachusetts of Institute Technology, USA, p. 88.

En Colombia y en Venezuela, hacia la segunda mitad del siglo XIX, un dibujante español que domina la técnica del grabado en madera, Salvador Presas, ejerció gran influencia sobre los artistas locales. El directivo universitario colombiano Jorge Enrique Molina y el historiador Ramón J. Velásquez de Venezuela, así lo reconocen. Según Beatriz González, Presas fundó en 1882 el periódico satírico *Le Fígaro*, desde el cual atacó al primer gobierno de Núñez y que al regresar a Venezuela se «convirtió en el más acérrimo crítico del dictador Cipriano de Castro». <sup>22</sup> Otro que sobresale en Colombia, según Arciniegas, es el también español Antonio Rodríguez. <sup>23</sup>

La obra de estos artistas, vinculados al periodismo, y por esa vía a las controversias políticas, estuvo ligada en gran medida a los avatares de las leyes de prensa, generalmente restrictivas y a los recursos económicos que eran bien precarios, pues sostener una publicación en un ambiente social de pocos lectores y con grandes dificultades geográficas que obstaculizaban su circulación, era tarea de titanes. No fueron muchos los diarios que tuvieron una circulación constante, los periódicos aparecían con la misma facilidad con la que unos números después desaparecían, otros naufragaban en medio de la persecución de los gobiernos contra sus rivales y opositores. El control de la prensa se hizo más notorio durante los gobiernos de la Regeneración, es decir, desde 1886 hasta fines del siglo. Fue en esa época en la que se destacó Alfredo Greñas, nacido en 1857 en Bucaramanga capital del departamento de Santander, para muchos el más representativo y mordaz de los caricaturistas de aquel entonces. Respecto de la persecución a los periodistas y caricaturistas, González nos aporta lo siguiente:

La solución clásica al enfrentamiento poder/caricatura ha sido, a través de la historia, la prisión, la destrucción de las obras y de las imprentas y el destierro. Justo Pastor Lozada fue llevado a pie hasta Zipaquirá en donde sufrió prisión; Urdaneta fue apresado y tuvo que abandonar el país. Greñas padeció el cierre de cerca de veinte de sus periódicos, la destrucción de sus prensas, la prisión y por último el destierro. <sup>24</sup>

---

22. Véase, GONZÁLEZ, BEATRIZ. «La caricatura a fines del siglo XIX» en *Gaceta*. 32-33, Santafé de Bogotá, abril/1996, p. 110.

23. MOLINA, JORGE ENRIQUE, *400 Personajes en la obra de Rendón*, Fundación Universitaria Central, Santafé de Bogotá, 1994; VELÁSQUEZ, RAMÓN J. *op. cit.*, y ARCINIEGAS GERMÁN, *op. cit.*

24. Véase GONZÁLEZ, BEATRIZ, «El humor y el poder» en *Gaceta*, 11, Colcultura, Santafé de Bogotá, 1991, p. 18.

## ALFREDO GREÑAS: EL ZANCUDO DE LA REGENERACIÓN

Alfredo Greñas, no obstante haber nacido en cuna de conservadores, fue militante fiel del liberalismo, en ello coinciden los que han estudiado su obra y su trayectoria y lo refrenda en un trabajo de tesis la periodista Herminia Inés Calderón cuando dice que: «Greñas fue liberal y fiel a su partido. Por lo tanto sus dibujos fueron la oposición al partido reinante».<sup>25</sup> Greñas ganó notoriedad por sus dibujos de corte satírico contra los gobiernos de la Regeneración, su mérito es doble, pues además de sus reconocidas dotes estéticas en el manejo del dibujo, era una persona que ponía en juego su libertad y su vida pues se sabe que en aquellos años el riesgo que se corría con la impresión de periódicos críticos era ir a la cárcel o al destierro. Fue a la cárcel y luego hubo de exiliarse en Costa Rica (donde murió en 1949) al aceptar el dilema que le planteó el gobierno –la cárcel o el exilio– para evitar la prisión en los calabozos de Cartagena de Indias donde se exponía a las fiebres amarillas.

Greñas se matriculó en la escuela de grabado que había fundado Alberto Urdaneta y fue alumno del maestro español de la xilografía Antonio Rodríguez quien le enseñó sus secretos. Al decir de González:

Greñas es el caricaturista más idóneo que ha existido en el país [...]. En las caricaturas combinó elementos religiosos, costumbristas y símbolos patrios para denunciar la falta de libertad o para burlar la censura [...]. Creó verdaderos iconos con las figuras de Nuñez, Holguín (Carlos y Jorge) y Caro.<sup>26</sup>

Por aquellos años, el periodismo liberal había caído en el ostracismo por la rígida censura de prensa impuesta durante la presidencia de Núñez y Caro, el Partido Liberal mismo salió de la escena legal; si de hecho no funcionaba el Congreso, a ninguna representación podía aspirar en un sistema completamente cerrado a los opositores. Así que no es de extrañar que la caricatura política que circuló en esos años fuese una especie de arma clandestina de combate de la oposición, en ello no había nada de particular, según lo que hemos visto en los estudios realizados sobre el tema en diversos países.

A pesar de las difíciles condiciones reinantes, las caricaturas que él publicó en distintos medios como *El Barbero*, *El Demócrata*, en el *Papel Periódico*

25. CALDERÓN HORTA, HERMINIA INÉS, «100 años de historia política en caricatura» en *Publicidad y Mercadeo*, 61, Bogotá, 1986, p. 21. Lo que se publicó en esta revista es una síntesis de su tesis de grado.

26. GONZÁLEZ, BEATRIZ, «La caricatura a fines del siglo XIX», en *Gaceta*, 32-33, Colcultura, Santafé de Bogotá, *op. cit.*, p. 111.

*Ilustrado* y en el de mayor resonancia, *El Zancudo*, no tienen una condición panfletaria, en cambio sí una gran dosis de sarcasmo (figura 4). En sus trazos, Greñas deja ver sus destrezas de artista al pintar las figuras más destacadas del Gobierno, del partido conservador y de la jerarquía eclesiástica de tal forma que la exageración de sus rasgos no afectase a su identificación.

Fue hábil y recursivo en el plano humorístico y en el manejo de la mordacidad y de la ironía que se detectan en los contenidos de sus dibujos. Según el citado relato de Helguera, Greñas llegó a desnudar ante la opinión bogotana por medio de sus dibujos, la historia *non santa* de la abuela y la tía abuela del presidente Caro, las famosas hermanas Ibáñez, de quienes la leyenda popular dice que tuvieron amores prohibidos con el libertador Bolívar y con otros héroes de la independencia.<sup>27</sup>

Apeló también al uso de animales como el buitre, el cerdo, el cuervo, el mico, el sapo y el vampiro en la construcción de figuras zooantropomorfas, para dotar a los personajes de rasgos animaloides con los cuales quería expresar una forma de verlos: corruptos, ruines, mezquinos, traidores, taimados, mañosos, oportunistas, tramposos; también los pintó con pezuñas y orejas de burro significando con ello su inspiración demoníaca o su torpeza. Las actitudes que más sobresalen en sus cuadros están relacionadas con el oportunismo, las trampas, las intrigas, las maquinaciones, el autoritarismo, la violencia y la manipulación electoral puestos en práctica desde los altos círculos del poder, temas recurrentes en la caricatura de oposición en otros países. Otros íconos como los esqueletos, la alegoría de la muerte, las marianas atropelladas, hacen parte de una obra que sobrevivió a su tiempo, pues los caricaturistas del siglo xx se inspirarían en ellas.

A Greñas se le reconoce como uno de los padres del género en la historia colombiana. Casi ningún texto alusivo al tema deja de mencionar su influencia y su importancia en las luchas políticas decimonónicas así como su papel en la gestación de la sátira periodística y la caricatura editorial, pues bien se sabe que en dicho período los opositores acudieron a los más disímiles métodos de combate, desde los literarios, como el libelo y la sátira, artísticos como la caricatura, hasta los militares como la conspiración y la guerra. Entre las víctimas de sus dibujos figuraron los presidentes Rafael Núñez, Miguel Antonio Caro y su cuñado el general Carlos Holguín, otros dirigentes de las dos vertientes del conservatismo, obispos y otros políticos. Sobre *El Zancudo*, donde se publicó la mayor parte de sus láminas, diría el historiador Arciniegas:

---

27. HELGUERA, JOSÉ LEÓN, *op. cit.*, p. 132.

En *El Zancudo* culmina la caricatura política del siglo XIX colombiano, y la caricatura en grabados en madera. La inclinación a la sátira, al chiste, no fueron invención de Greñas, sino legado que le venía del espíritu nacional.<sup>28</sup>

En la misma línea, Helguera sostiene que en *El Zancudo* es «donde podemos apreciar la mejor sátira y caricatura social y política de finales del siglo XIX en Colombia».<sup>29</sup> González sostiene algo parecido cuando afirma que «la historia de *El Zancudo* se confunde con la del grabado» y la de su director, Greñas, con la del período de la Regeneración.<sup>30</sup>

Se puede advertir que Greñas era un hombre con buen nivel de conocimientos puesto que en sus dibujos utilizaba hechos históricos, frases de personajes famosos, como la de Luis XIV: «el Estado soy yo», párrafos y situaciones de novelas como *El Quijote*, además de símbolos e iconos propios de la Revolución francesa.

La valoración de la eficacia o del impacto de las caricaturas políticas en el discurrir de los hechos políticos no es fácil de establecer; de un lado, porque no contamos con herramientas estadísticas o de otra naturaleza que permitan hacer mediciones aplicadas al pasado, y de otro, porque en estas materias cualquier cosa que se diga, transcurrido tanto tiempo, no deja de ser una aproximación de tipo cualitativo. Por ello, es razonable pensar que a pesar de que los periódicos y gacetas no tenían una amplia circulación y de que la mayoría de la población era analfabeta, ese producto ejercía alguna influencia, por lo menos en la creación o en el estímulo de estados de ánimo y también en la gestación de corrientes de opinión pública. Si no fuese así, no sabríamos cómo explicar la supervivencia del género y su afirmación como una tradición en el periodismo moderno. La caricatura se había implantado en el mundo occidental como un ingrediente infaltable y popular en el periodismo y en las luchas políticas.

En los primeros años del siglo XX y después de la firma del tratado de paz entre los dos partidos (1902), la caricatura siguió teniendo cultores y espacio en la prensa —aunque las investigaciones consultadas no dicen mucho al respecto— a pesar de que el espíritu de los acuerdos de paz no era favorable a la publicación de críticas de este corte:

---

28. GERMÁN ARCINIEGAS, *La caricatura política en Colombia (s. XIX)*, Editora Arco, Bogotá, 1975, p. 39.

29. HELGUERA, *op. cit.*, p. 131.

30. BEATRIZ GONZÁLEZ, «La caricatura política en Colombia en el siglo XIX» en *Magazin Dominical, El Espectador*, mayo 18/1975, p. 8.

Al iniciarse el siglo, tras la *Guerra de los Mil Días* y la pérdida de Panamá, aparecieron muchas publicaciones en Bogotá, Bucaramanga, Manizales y Medellín principalmente. La dictadura de Reyes y el intervencionismo norteamericano entraron en el temario de la caricatura.<sup>31</sup>

De nuevo, es Beatriz González quien nos ofrece pistas sobre la pervivencia del género en este periodo claro que sin entrar en detalles. Según ella, en el comienzo de siglo hubo un auge de publicaciones anónimas que traían caricaturas sobre la dictadura de Rafael Reyes (1904-1909): «el primer periódico de caricaturas del siglo xx, *El Chuzo*, es un producto legítimo de la caricatura del siglo anterior».<sup>32</sup> Se refiere a periódicos y gacetas como *Zig-Zag* (1909-1910) y *Sansón Carrasco*, en el cual empezó a descollar como dibujante e ilustrador el estudiante de la Escuela de Bellas Artes José «Pepe» Gómez. También menciona otras publicaciones como *El Gráfico* y *Cromos* (1917) en las que se dieron a conocer diversos artistas que no alcanzaron gran renombre: Fídolo Alfonso González, Domingo Moreno Otero, Miguel Díaz Vargas, Luis Felipe Uscátegui, Hernando Pombo y Alejandro Gómez.<sup>33</sup>

Sobre la década de 1910, el historiador Antonio Cacúa Prada<sup>34</sup> sostiene que se dio un nuevo auge con la aparición de revistas y periódicos que traen ilustraciones satíricas de tipo político. Entre ellas se encuentra la revista *El Gráfico* fundada en 1910 que logró subsistir hasta 1941 y que publicó caricaturas de Domingo Moreno Otero; también aparece la revista *Bogotá Cómic*, dirigida por Víctor Martínez Rivas y que según Helguera fue hecha a imagen y semejanza de la revista de humor española *Madrid Cómic*<sup>35</sup>, en ésta y en la que le siguió, *Semana Cómic*, (1920-25) se publicaron caricaturas del artista conservador José «Pepe» Gómez. También Herminia Inés Calderón coincide con los anteriores autores al decir que: «la caricatura política adquiere a partir de 1910 un puesto relevante en los periódicos».<sup>36</sup> La tradición por tanto no se había interrumpido.

---

31. BEATRIZ GONZÁLEZ y MARTHA SEGURA, «El periodismo y la caricatura» en *Lámpara*, Volumen 28, 114, Santa Fé de Bogotá, p. 42.

32. Véase BEATRIZ GONZÁLEZ, «La caricatura a fines del siglo XIX» en *Gaceta*, 32-33, Colcultura, Santa fe de Bogotá, 1991, p. 112.

33. Véase BEATRIZ GONZÁLEZ, «La caricatura política en Colombia» en *Credencial Historia*, 10, Bogotá, 1990, pp. 9 y 10.

34. ANTONIO CACÚA PRADA, *Historia del periodismo colombiano*, Talleres Editoriales del Fondo Rotatorio de la Policía Nacional, Bogotá, 1968.

35. HELGUERA, *op. cit.*, p. 136.

36. CALDERÓN, *op. cit.*, p. 22.

Para los años veinte del siglo xx, fase de decadencia de la hegemonía conservadora y de cambios doctrinarios y de estrategias electorales en el liberalismo, dos caricaturistas que darán mucho que hablar se destacan en el escenario del género, Ricardo Rendón de filiación liberal y José «Pepe» Gómez del lado conservador. Para entonces, además del diario liberal *El Espectador* fundado en el siglo xix en Medellín, el ambiente periodístico se había ensanchado con la entrada en circulación de dos diarios y de otros semanarios y gacetas. Se trata de *El Tiempo* –editado en Bogotá–, que, de las fuentes del ya desaparecido Partido Republicano pasó a las toldas del liberalismo y *El Colombiano* –de Medellín– de inspiración conservadora y de espectro regional a diferencia de los dos anteriores que se originaban en la capital. Incluso los nacientes grupos de tendencia socialista crearon periódicos en varias ciudades y centros industriales: *El Socialista* en Bogotá, *El Luchador* en Medellín, *La Lucha* en Girardot y Honda y un poco más adelante *La Humanidad* en Cali.<sup>37</sup> Todo ello se correspondía con un ambiente de transformaciones sociales y económicas que retrata muy bien el sociólogo Carlos Uribe Celis:

Quienes vivieron esa época, los extranjeros que visitaron el país durante esos años de transformación y quienes posteriormente han tenido que ver o que hablar acerca de aquel período, son unánimes en afirmar que aquellos fueron los días en que se dio el paso decisivo hacia la modernización del país [...]. Creemos que en los años 20 el país avanza hacia la restauración de una moral capitalista contra el predominio de dogmas y normas de corte feudal [...].<sup>38</sup>

Se vivían cambios importantes en las estructuras económicas y en el ámbito cultural, se introdujo la radio, instrumento de comunicación que se consolidará como uno de los más importantes en la difusión de noticias y comentarios políticos. El periodismo empezó a trabajar con el fotograbado, se conocieron nuevas modas intelectuales, y hubo contacto con corrientes literarias y políticas que modificaron las expectativas. El país se abría, lentamente, pero se abría al mundo y a su diversidad, a la economía mundial. Las juventudes universitarias aleccionadas por el levantamiento de sus pares de Córdoba en Argentina en

37. Cfr. MAURICIO ARCHILA, «La otra opinión: La prensa obrera en Colombia 1920-1934» en *Anuario de Historia Social y de la Cultura*, 13-14/1985, Departamento de Historia de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1986.

38. CARLOS URIBE CELIS, *Los años veinte en Colombia*, Ediciones Aurora, Bogotá, 1985, pp. 20 y 43; y también DARIÓ ACEVEDO C., «La aurora del socialismo en Medellín» en JORGE ORLANDO MELO (director-editor), *Historia de Medellín*, Compañía Suramericana de Seguros, Medellín, 1995.

1918, comenzaron a manifestar su inquietud de distintas maneras, bien militando en los movimientos de izquierda, incluido el comunismo, bien forjando movimientos y talleres literarios rupturistas como fue el caso del famoso grupo *los Panidas* conformado en la ciudad de Medellín, en el cual se inició el caricaturista Ricardo Rendón, al lado del muy joven y talentoso cronista Luis Tejada, del famoso poeta León de Greiff y de otros artistas y literatos.

## RICARDO RENDÓN: MAESTRO DE LA CARICATURA POLÍTICA COLOMBIANA

Ricardo Rendón nació en la ciudad antioqueña de Rionegro, sin duda, es el caricaturista colombiano sobre quien más se ha escrito en la historia del género y a quien se le tiene como un actor de primera línea en la historia política colombiana de los años veinte y comienzos de los treinta. Ello es explicable su genio artístico reconocido hasta por sus víctimas, su sentido de la ironía bastante apreciado, y por supuesto, la caída del conservadurismo, una de las cosas más esperadas por la creciente opinión liberal, terminaron por dar los motivos de su encumbramiento. Por ello, en los ensayos que se han escrito sobre él, muchos de carácter épico, se observa un afán casi elegíaco y una gran dosis de exageración. No pretendo negar su valor, tanto para la caricatura como para la política vista en un amplio sentido, pero, pienso que el trabajo académico no tiene por qué caer en la exégesis para establecer la dimensión de un artista y de su obra.

De los textos publicados sobre su legado en formato de libro se conocen los siguientes: el ya mencionado de Germán Colmenares, otro es *Recuerdo, explicación e interpretación de Ricardo Rendón*, que es una recopilación de sus caricaturas, acuarelas y dibujos, el cual contiene una guía para identificar personajes y situaciones en un nivel descriptivo muy elemental (figura 5). Trae además una serie de ensayos y escritos de opinión de políticos contemporáneos de él y de algunos periodistas, entre los que figuran, Alberto Lleras Camargo, Carlos Lleras Restrepo (presidentes liberales), Gabriel Cano, director de *El Espectador*, de los poetas y escritores Carlos Castro Saavedra, Guillermo Valencia y Fernando González, también hay ensayos de Germán Arciniegas y del periodista Hernando Téllez, entre otros.<sup>39</sup>

La editorial Cromos que publica la revista de variedades *Cromos* desde los años diez y en la cual aparecieron algunos trabajos de Rendón, editó, probablemente hacia 1930, el texto *Rendón caricaturas* que contiene una breve

---

39. AA.VV., *Recuerdo, explicación e interpretación de Ricardo Rendón*, Editado por Banco Comercial Antioqueño, Medellín, 1976.

presentación de Gustavo Santos y una selección en dos tomos de sus caricaturas, sin fuente y sin comentarios. La iniciativa partió del director de *El Tiempo*, Eduardo Santos, y tenía por fin evitar que el legado de este artista corriera el peligro de desaparecer por obra y gracia de algún accidente natural o político.<sup>40</sup> La Universidad Central editó en 1994 el texto *400 personajes en la pluma de Rendón*, compilados por Jairo Tobón Villegas, con una corta reseña histórica de la caricatura escrito por el rector de la institución, Jorge Enrique Molina, y también un comentario del historiador Germán Arciniegas y la selección de las caricaturas que nos revelan la faceta retratista de Rendón en las que no hay lugar al ataque, simplemente el apunte jocoso y la sutil ironía de los rasgos físicos sobresalientes de los retratados. Además de estos textos, se encuentran dispersos en revistas, periódicos y en libros sobre otros artistas, comentarios de diversa procedencia, autoría y variable rigor en torno a la obra de Rendón y su trascendencia en la vida nacional, en las páginas siguientes nos referiremos a algunos de ellos.

Rendón se inició en el arte del dibujo en su ciudad natal, concluyó su formación en Medellín, capital del departamento adonde se fue a vivir hacia mediados de la segunda década del siglo xx bajo la orientación del maestro Francisco Antonio Cano primero, y luego en la Escuela de Bellas Artes. Fue uno de los fundadores del célebre grupo de avanzada Los Pánidas. Mientras vivió en Medellín, publicó sus dibujos en *El Espectador*, en *El Colombiano* y en *El Correo Liberal* a la vez que realizó trabajos de índole publicitaria para una compañía de cigarrillos. En 1918 se trasladó a Bogotá en busca de nuevos horizontes, allí colaboró inicialmente con el semanario *Cromos*, luego con el diario *La República* que era de filiación conservadora, retornó a *El Espectador* y concluyó su periplo en el diario liberal de la familia Santos, *El Tiempo*. Literalmente, estos medios se disputaban sus caricaturas, lo que dice mucho de su calidad, buen tino y de su gran acogida entre el público lector.

¿Cómo fue que en tan corto tiempo y a tan corta edad, Rendón logró tal proyección y reconocimiento? Además de sus innegables condiciones para el dibujo y de su buen humor, Rendón, a lo mejor sin proponérselo, se fue convirtiendo en el depositario de los anhelos de cambio de una opinión cansada con la vieja hegemonía conservadora, y sobre todo, agobiada por la corrupción y la decadencia del último de sus gobiernos en cabeza de Miguel Abadía Méndez. En efecto, Rendón supo recoger en trazos de genial síntesis los hechos y situaciones que estaban ocurriendo con un espíritu crítico y mordaz, ofreciéndole a la opinión pública un producto que le hacía reír o ver las cosas en broma, y que

---

40. SANTOS GUSTAVO (comp.), *Rendón caricaturas*, Editorial Cromos, Bogotá, 2 tomos, 1930.

a la vez estaba fuertemente impregnado de mordacidad contra los gobernantes. Carlos Lleras Restrepo retrata en sus palabras tal característica cuando dice:

Yo la buscaba en la mañana (la caricatura que Rendón dejaba en *El Tiempo*) antes de leer el editorial, con la seguridad de que en ella encontraría más fielmente reflejada que en cualquier escrito la figura y las actitudes de nuestros hombres públicos, los incidentes políticos, las frases que por aquellos días estaban en los labios de las gentes y que él resumía y glosaba en cuatro rasgos afortunados.<sup>41</sup>

En otras palabras, el gran secreto del éxito y la razón de su popularidad radicó en el hecho de haber puesto su talento al servicio de una causa oportuna: la de contribuir a la caída del conservatismo. Para Carlos Lleras Restrepo: «el conjunto de las caricaturas políticas de Rendón es la representación impresionante y bastante justa de una etapa de decadencia»<sup>42</sup> y ayudan, dice, a entender «por sí solas» los grandes cambios de 1930. Ésta última afirmación desde nuestra perspectiva ya es un exceso, pues para su comprensión hay que hacer un esfuerzo de interpretación y de análisis en la medida en que el caricaturista no se dedica simplemente a copiar la realidad o a ser un autómatas reflejo de lo que sucede ni es un mero ilustrador; era por el contrario, un lector de dicha realidad, un lector que hacía su trabajo desde un ángulo, desde sus simpatías con el liberalismo. Cosa diferente es que se reconozca que sus caricaturas, en general, no eran panfletarias y que su estilo no encuadraba con la militancia ciega o sectaria, es decir, reconocer que él no era un fanático y por ello no apelaba al fanatismo. En sus caricaturas se aprecia la correspondencia entre el artista y la opinión, había una relación de doble vía como muy acertadamente lo dice Colmenares:

Era un proceso recíproco, en el que una naciente opinión pública se veía reflejada pero se iba formando también con los apuntes del caricaturista.<sup>43</sup>

Las caricaturas de Rendón se caracterizan por la sutileza de la ironía, por el oportuno manejo de la mordacidad, siempre todas ellas orientadas a mostrar las flaquezas del régimen y las veleidades de los poderosos y de los gobernantes. Es igualmente diestro en la irreverencia, pues baja a los dirigentes de su pedestal

---

41. CARLOS LLERAS RESTREPO, *Recuerdo, explicación e interpretación de Ricardo Rendón*, Banco Comercial Antioqueño, Medellín, 1976, p. 13.

42. *Ibidem*, p. 13.

43. COLMENARES, *op. cit.*, p. 6.

con gran facilidad poniéndolos en ridículo.<sup>44</sup> En sus caricaturas dejaba traslucir una gran carga crítica contra los últimos presidentes conservadores, Pedro Nel Ospina y Miguel Abadía Méndez. Pero igual, a su pluma no escapaban ni los obispos, militares, empresarios ni otros dirigentes políticos, principalmente conservadores (figura 6). El poder de síntesis de sus dibujos era enorme, tanto que una de sus víctimas, el poeta y candidato presidencial del conservatismo en 1930, Guillermo Valencia, reconoció que: «hay caricaturas tuyas que reemplazan, con éxito brillante, editoriales, controversias y campañas».<sup>45</sup> La situación en la que Rendón se hace popular no es en nada parecida a la que le tocó vivir a sus antecesores. La libertad de prensa fue respetada a pesar de las enconadas campañas del liberalismo contra el régimen. No había serias amenazas de insurgencia ni de guerra civil. El país parecía haber superado los odios radicales y haber abrazado el ideal de crecer en paz. La caricatura de Rendón no era ajena a tal ambiente, que si bien era pugnaz como toda contienda por el poder, no era propicia para la creación de una atmósfera de confrontación sectaria y violenta.

No obstante, algunas escenas de violencia política y arbitrariedad de los gobiernos le sirvieron de fuente de inspiración, como por ejemplo la masacre de las bananeras o los hechos de destrucción, incendios, abaleos y apaleamientos en épocas electorales en algunas localidades del país. Rendón empezó a dibujar entonces, calaveras, escenas de terror y pánico, hombres agresivos de aspecto tenebroso para hacer más enfáticos sus mensajes, ese tipo de recursos dejaron su huella puesto que los caricaturistas de los años treinta y cuarenta apelaron a los mismos recursos iconográficos en sus creaciones. En esos dibujos vemos al Rendón que denuncia los abusos del poder y de los gobiernos sin asumir una actitud de incitación a la respuesta violenta, como se puede observar en las siguientes caricaturas.

Quizá el conservatismo sobrevaloró su capacidad de mantenerse en el poder, pues todo hacía prever que si concurría unificado a las elecciones presidenciales de 1930 ganaría de nuevo. No ocurrió tal cosa, la división del partido y de la jerarquía eclesiástica en torno de las candidaturas del general Alfredo

---

44. A propósito de la irreverencia como una de las cualidades de la caricatura, Norma Velásquez, coinvestigadora y responsable con Beatriz González del fascículo número 4 de *Historia de la caricatura en Colombia* hace un interesante apunte que vale la pena citar: «la simple exageración no es cómica, como tampoco lo era en Bergson, se requiere (según Freud) del automatismo síquico, consistente en perder “la posición de respeto” ante una persona de alto rango», p. 41.

45. GUILLERMO VALENCIA EN AA.VV., *Recuerdo, explicación e interpretación de Ricardo Rendón*, Banco Comercial Antioqueño, Medellín, 1976, p. 30.

Vásquez Cobo y del poeta Guillermo Valencia precipitó su caída. La división es sin duda, uno de los factores clave de la derrota conservadora. Por eso la historia no puede hacer cuentas alegres adjudicándole a Rendón los principales réditos de una causa que a lo mejor ni él mismo se propuso. Esto no indica que la obra crítica de Rendón no haya tenido consecuencias o efectos en los cambios ocurridos, las tuvo pero en una dimensión diferente, en la de haber contribuido a gestar una opinión pública favorable al liberalismo y crítica frente al estado de cosas reinante. Sus caricaturas fueron parte del arsenal liberal en su brega por el poder y cumplieron una función de armas de denuncia empleadas desde la oposición.

Pero hay algo más en la obra de Rendón que interesa señalar desde el enfoque en que venimos trabajando, se trata de reconocer en su abundante producción los rasgos esenciales del duelo de imaginarios partidistas al que nos hemos referido. En efecto, en muchas de las caricaturas, además de la ironía, se pueden detectar representaciones del conflicto secular de creencias y convicciones que libraban los dos partidos tradicionales. Así, el conservatismo es pintado como fuerza oscurantista, arbitraria, antidemocrática y fraudulenta en materia electoral. La cuestión religiosa no se limita a las triquiñuelas de los jerarcas o a sus divisiones, hay alusiones claras a la persecución contra la masonería, a la descalificación moral del liberalismo, al uso de iconos cristianos en los asuntos políticos. Rendón trabaja con símbolos y alegorías, construye metáforas y utiliza artefactos o signos para plasmar una imagen negativa de los gobernantes y de los enemigos del liberalismo. En sus dibujos, el conservatismo, el clero y los gobiernos producto de esta alianza, constituyen el freno principal al progreso, al desarrollo de las libertades, a la libre circulación de las ideas y al imperio de la justicia.

En cambio, en sus trazos, la imagen del liberalismo es benévola, positiva, representa libertad, democracia, tolerancia y progreso. Un futuro promisorio, una nueva luz contra la oscuridad.

La militancia partidista de Rendón no fue en detrimento de su espíritu independiente, lo cual se aprecia en la crítica a los valores morales vigentes, a la pobreza de ideales, a la incapacidad o ausencia de grandeza de los líderes, al pisoteo de los principios, al cinismo, la arrogancia y la indolencia de los poderosos, a las trapisondas e intrigas y muchos otros defectos de la política nacional, desde una perspectiva que no era necesariamente partidista. Ese espíritu se observa en algunas creaciones en las que se mofa de su propio partido o de las directrices y acciones de los dirigentes. Cuando Rendón saca a relucir su mordaz creatividad contra los políticos y contra los partidos, no lo hace desde una posición panfletaria, con algunas salvedades, cosa que en cambio si ocurre con los caricaturistas de *El Siglo*, *El Tiempo*, y *El Liberal* en los años posteriores a su muerte.

Una última acotación sobre este caricaturista. Rendón dejó ver en sus trazos la influencia de la iconografía política occidental, así se le ve usando por ejemplo marianas, imagen creada durante la revolución francesa que fue muy popular y que se hizo símbolo de la patria, la libertad, la república, la democracia o la nación, que alimentaba las virtudes del nuevo orden (figura 7). Aclaremos con el apoyo del sociólogo y semiólogo Richard Sennett el significado de este icono:

La revolución modeló el rostro de Marianne como el de una joven diosa griega, con nariz recta, cejas altas y mejillas bien formadas. Su cuerpo tendía a las formas más llenas de una madre joven. A veces, Marianne aparecía vestida con ropas antiguas holgadas que se le ceñían a los pechos y los muslos; en otras, la Revolución la ataviaba con ropas contemporáneas pero con el pecho al descubierto. El pintor revolucionario Clement pintó a la diosa de esta última manera en 1792, con los pechos firmes y llenos y los pezones contorneados [...]. Los pechos desnudos ponían de manifiesto los poderes nutricios de las mujeres. En la pintura de Clement, los pechos llenos de Marianne eran para todos los franceses, una imagen de nutrición revolucionaria [...]. Cuando las virtudes vivificantes de Marianne se convirtieron en un icono político, su cuerpo pareció abierto tanto a los adultos como a los niños [...]. El cuerpo femenino de Marianne, generoso y productivo, sirvió en primer lugar para diferenciar el presente virtuoso de los males del Antiguo Régimen.<sup>46</sup>

También utilizó la iconografía de la diosa de la justicia Astrea o Temis, y otra serie de elementos icónicos propios de la caricatura europea del siglo XIX; además, dicen sus coetáneos, acreditaba una buena cultura literaria, lo cual se constata en el recurso a versos de su propia autoría y a obras o personajes literarios nacionales y extranjeros (figura 8). El periodista Horacio Franco, quien se contó entre sus amigos, en una crónica anotaba al respecto:

Admiraba y conocía profundamente a los humoristas franceses como Forain, Gillette, Gavarnies, Daumier y a todos aquellos magníficos dibujantes y pintores e ilustradores de las grandes revistas parisienses. Entre los españoles admiraba extraordinariamente a Xaudaró, y entre los del continente elogiaba y estudiaba a García Cabral, Málaga Grenet, Zabattaro, Pelele, Sirio y otros dibujantes centro y suramericanos. A todos los escarmenaba pero sin dejarse influir.<sup>47</sup>

46. Véase RICHARD SENNETT, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Alianza Editorial, Madrid, 1994, pp. 305 a 309.

47. HORACIO FRANCO, «Versos inéditos de Ricardo Rendón», *Magazine Dominical*, 378, El Espectador, Bogotá, julio 17/55.

El caricaturista Rendón terminó sus días trágicamente, en octubre de 1931, en el famoso café-bar *El Automático* de Bogotá, sitio de reunión y tertulia de artistas, poetas, literatos, periodistas y políticos, se descerrajó un tiro en la cabeza. Sobre las razones del suicidio se ha especulado mucho y no cabe, en rigor, entrar en disquisiciones especulativas. A su entierro, dicen las crónicas, asistió una gran multitud, lo que viene a corroborar el gran prestigio que había alcanzado. La gloria que lo cubrió, además de sus innegables aportes al género, lo han colocado en un pedestal bien alto, su influencia sobre nuevos caricaturistas hasta el día de hoy es notoria y nadie en el medio se atrevería a negar su importancia histórica so pena de hacer el ridículo. Su espíritu crítico alcanzó al gobierno de Olaya lo cual nos indica que no era un incondicional ni del poder ni del liberalismo, él como caricaturista sabía que el oficio le exigía ser crítico y que la pérdida de esta característica era la perdición del mismo.



Fig. 1. *La gallera política*, Autor: Alfredo Greñas

«Con referencia a la riña que indica el grabado, ya hay rumores, de que no se efectuará; que los gallos son del *mismo gallinero, que andan con las mismas gallinas*, que el uno es muy aficionado a la carne cruda y hará mala pelea; que el otro está lleno de maíz, y no *la bará buena...* en fin, que ambos son de un mismo gallinero...que no habrá pelea...Ya yo me lo sospechaba; siempre será mejor apostar, y sacarle el cuerpo al de las tijeras.»

Fuente: GERMÁN ARCINIEGAS, *La caricatura política en Colombia (Siglo XIX)*, Editora Arco, Bogotá, 1975, p. 111.



Fig. 2. lliiii SAN PEDRO. Autor: Alfredo Greñas.

«Esta lucha Vélez-Caro,  
 Es pelea de burro y col;  
 Es tanto como si al sol  
 Dijese la noche un paro;  
 Que aquí no es negocio raro  
 El tener cada gobierno  
 Algún angelito tierno  
 A quien dar corona y grey;  
 Por tanto, Caro es ya El Rey y Vélez queda  
 entre un cuerno».

Fuente: ARCINIEGAS, *op. cit.*, p. 119. Estas y la anterior caricatura fueron tomadas por Arciniegas del periódico satírico *El Zancudo*, publicación liberal de los años 1890-1891.



Fig. 3. Fuente: ARCINIEGAS, *op. cit.*, p. 206.

Estas imágenes atribuidas por Germán Arciniegas a Alberto Urdaneta permiten apreciar el alto grado de perfección del dibujo, el gran dominio de la técnica de grabado en madera y la ingeniosidad del caricaturista. Todos los personajes dibujados eran directivos del ala radical del Partido Liberal y casi todos acreditaban títulos militares. En la imagen superior de izquierda a derecha figuran Santos Acosta y Manuel Murillo Toro, expresidentes del país, luego está Ramón Gómez (El Sapo) En la inferior, Andrés Cerón, el general Tomás Cipriano de Mosquera (presidente en cinco oportunidades) y José María Rojas Garrido.



Fig. 4. Fuente: ARCINIEGAS, *op. cit.*, p. 177

Aquí Greñas hace una inversión total de sentido del escudo colombiano para simbolizar la obra de la Regeneración. El cóndor de los Andes, figura emblemática de los aires de libertad en América, es reemplazado por un buitre, ave de baja reputación. En sus garras ya no está la cinta con la leyenda Libertad y Orden, el sueño de los libertadores para construir la nueva sociedad, sino una que es la negación de esos dos valores. Debajo del buitre, los cuernos de la abundancia y la riqueza de suelos han sido obviados por la alegoría de la muerte, debajo, en vez del gorro frigio libertario coloca el barco del exilio, de la expulsión de los opositores, luego, en vez del istmo de Panamá una voraz serpiente que se come ese pedazo de nuestro territorio. El escudo está adornado por elementos iconográficos que revelan el patetismo de la mirada del dibujante sobre un gobierno que ha apelado al terror y a los métodos dictatoriales. Calaveras, garras, escapularios y cruces, como para simbolizar la unión de tal régimen con la iglesia católica. La imagen que se proyecta es claramente terrorífica. Las nueve calaveras en la parte de encima simbolizan los nueve Estados que conformaban al país federal, ya muertos en condición de departamentos.



Fig. 5. Fuente: AA.VV., *Recuerdo, explicación e interpretación de Ricardo Rendón*, Banco Comercial Antioqueño, Medellín, 1976, p. 104.

Uno de los motivos de mayores disputas entre liberales y conservadores era el relativo a la valoración del lugar de la Iglesia Católica en la sociedad y a las relaciones entre ésta y el Estado. El Partido Conservador era defensor de unas estrechas relaciones entre las dos potestades, como se ha advertido en líneas anteriores. Aquí Rendón muestra cómo el conservadurismo en el gobierno, a través del Presidente Pedro Nel Ospina (1922-26), asume una actitud de reverencia, de sujeción a los dictámenes del alto clero, quien prevalido del Concordato recibe la cartera ministerial de Instrucción Pública. La docilidad del presidente con el nuncio papal Roberto Vicentini es reafirmada por la actitud autoritaria del prelado quien esgrime, amenazador, un rezo. La soberanía nacional es violada flagrantemente.



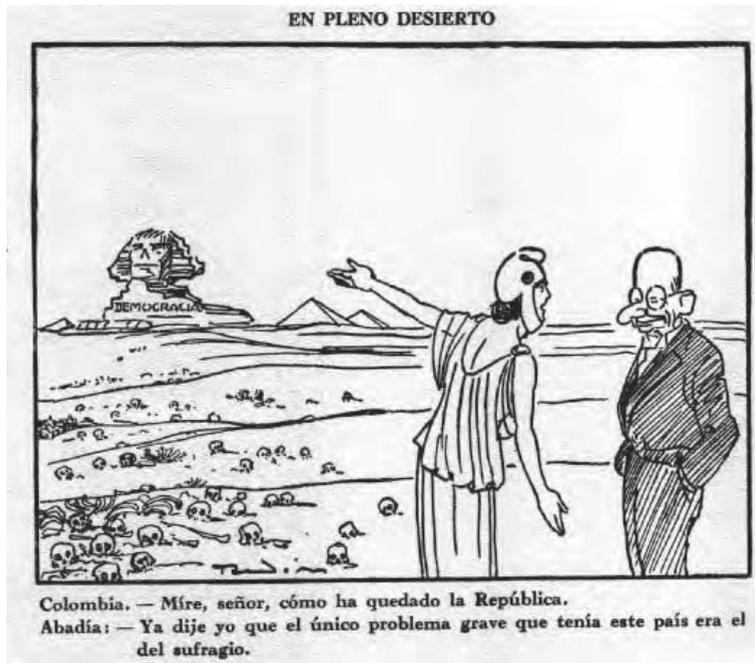


Fig. 7. Fuente: AA.VV., *op. cit.*, p. 132.

Una mariana que representa a Colombia le reclama de modo airado al presidente Abadía por qué ha dejado en ruinas la República, por la destrucción de la democracia y por el uso de la violencia oficial que ha dejado un reguero de cadáveres. El presidente, imperturbable, le responde con cinismo con una de sus frases célebres, para desentenderse de las responsabilidades.

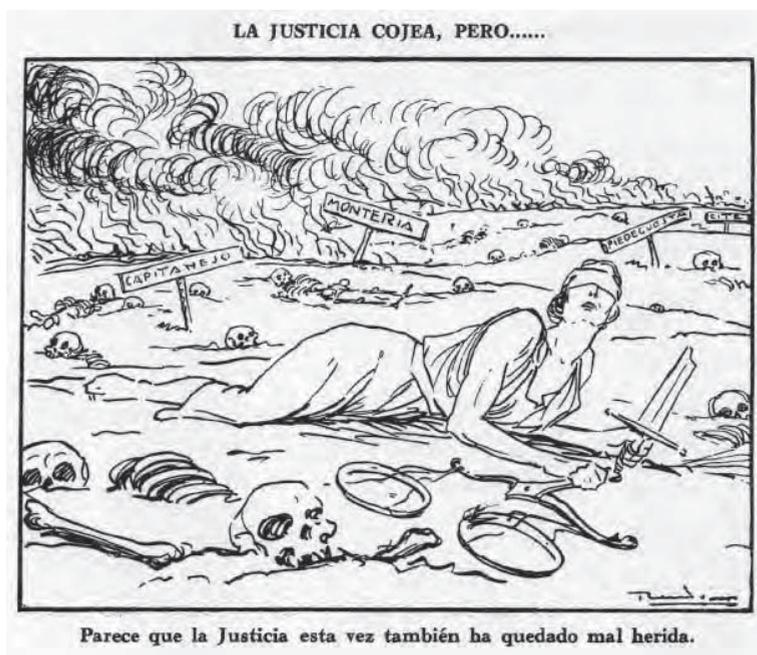


Fig. 8. Fuente: AA.VV., *op. cit.*, p. 200.

En un panorama desolador, Rendón nos muestra a la diosa de la justicia, Astrea, completamente vendada, herida, con su espada justiciera rota, la balanza caída y arrastrándose por un campo repleto de cadáveres y unas imágenes de incendios y destrozos en varias localidades: «Capitanejo», «Montería», y otros a raíz del cambio de gobierno en 1930 que fueron atribuidos por el liberalismo a militantes conservadores. Este tipo de representación servirá de modelo a los caricaturistas que en los años cuarenta pintan la violencia política como algo contrario a los ideales republicanos y democráticos.

---

# ÍNDICE DE AUTORES

VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES

Universitat Jaume I, Castellón, España.

Doctor en Historia del Arte (Universitat de València, 1990). Profesor titular de Historia del Arte en la Universitat Jaume I. Director del Departamento de Historia, Geografía y Arte. Especialista en iconografía política y colonial ha publicado numerosos trabajos sobre estos temas. Entre sus libros destacan *Art i arquitectura efímera a la València del segle XVIII* (Valencia, 1990), *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal* (Castellón, 1995), *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca. Jeroglíficos, divisas, enigmas y laberintos* (Valencia, 1997), *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica* (Castellón, 2000), *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica* (Castellón, 2001), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)* (Valencia, 2003) y *El imperio sublevado. Monarquía y naciones en España e Hispanoamérica* (Madrid, 2004). Ha sido comisario de diversas exposiciones, destacando *Iberoamérica Mestiza. Encuentro de Pueblos y Culturas* (Santillana del Mar, Madrid, México, 2003/2004). En la actualidad participa en diversos proyectos I+D y es investigador principal del Grupo de Excelencia de la Generalitat Valenciana I+D+I CIAL.

CARMEN RUIZ DE PARDO

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Química de la Universidad de San Marcos, recibió su *Master of Science* en el Estado de Pensilvania en los Estados Unidos. Realizó sus estudios de historia en la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde concluyó la Maestría. Sus investigaciones se han centrado en la historia del Cuzco durante la época colonial y en los conflictos de poder durante los siglos XVIII y XIX. Asimismo, tiene ponencias sobre genealogía y heráldica cuzqueña y artículos sobre el arte colonial. Desde 1996 que visitó la iglesia de Huanoquite, ha publicado artículos y conferencias sobre su arte e historia. Entre sus publicaciones destaca: *Joya del arte colonial cuzqueño. Catálogo iconográfico de la Iglesia de Huanoquite*, Lima, 2004.

JOSÉ DE JESÚS OLMEDO GONZÁLEZ

Instituto Nacional de Antropología e Historia  
Universidad de Guadalajara, México.

Egresó de la Licenciatura en Historia de la entonces Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara (U. de G.). Es doctor en Historia por la Universidad de Toulouse-Le Mirail en Francia. Actualmente se desempeña como profesor-investigador en el Departamento de Historia del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la U. de G., y en el Centro Jalisco del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Entre sus publicaciones se encuentran *Los estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras 1956-1960*; *Los zapateros en Guadalajara (Nueva Galicia) 1751-1824* y *Artesanos tapatíos. La organización gremial en Guadalajara durante la colonia*.

ZULEMA RAYA LEMUS

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México.

Estudiante de la Facultad de Historia de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, es integrante del área de investigación de la imprenta *La Purísima Coronada* (de estudios históricos sobre la imagen), ha asistido al Seminario Internacional de Arte y Literatura Filippo Picinelli, organizado por El Colegio de Michoacán y el Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM) de México, y participado como ponente en el Encuentro de Investigadores del Pensamiento Novohispano, organizado por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y la Facultad de Filosofía de la UMSNH en el 2004 (sede Morelia), también asistió al Congreso Nacional de Estudiantes de Historia, 2004 (sede Morelia). Actualmente colabora en el proyecto de catalogación de marcas y empresas tipográficas emblemáticas del *Fondo Antiguo de la Biblioteca Pública y Universitaria de Morelia*, sustentado por el área de investigación de la Purísima Coronada.

OLGA OKUNEVA

Universidad Estatal de Moscú Lomonosov, Moscú, Rusia.

Se formó académicamente la Universidad Estatal Lomonosov de Moscú con especialización en Historia de América Latina. Tiene una amplia formación en lengua, cultura e historia francesa. Obtuvo el Diploma del Colegio universitario francés de Moscú, con especialización en Historia. Desde el año 2004 es posgraduada por la Universidad Paris-IV Sorbonne, Instituto de Investigaciones sobre las Civilizaciones del Occidente Moderno, Centro de Estudios del Brasil y del Atlántico Sur. Entre sus publicaciones académicas cabe destacar: «La ciudad

portuguesa del siglo xii (segundo os forais de Coimbra)», en *IV Leituras Camonianas. Materiais do colóquio científico internacional de lusitanistas*, Moscú, 2000 (en ruso y portugués); «Los Franceses en el Brasil del siglo xvi» en *IX Coloquio Internacional de estudiantes y investigadores jóvenes «Lomonosov – 2002»*, Moscú, 2003, pp. 74-76; «¿Los Franceses descubrieron el Brasil?», *América Latina*, 4, 2003, (en ruso), pp. 76-85; «Una empresa tan exitosamente iniciada: la Francia antártica en el Brasil del siglo xvi», *América Latina*, 12, 2004, (en ruso), pp. 51-64.

RICARDO ESTABRIDIS CÁRDENAS

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

Historiador de Arte con estudios en la Universidad de San Marcos, en la Universidad de Sevilla y en la UNED de Madrid, donde obtuvo el grado académico de doctor. Ha trabajado por espacio de 20 años en el área de investigación y conservación del Patrimonio Cultural en el Instituto Nacional de Cultura, de donde se retiró en 1992 con el cargo de director general de investigación del Patrimonio Cultural Mueble, y publicó tres libros sobre el inventario del patrimonio mueble de Cajamarca y Arequipa. Trabaja en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos desde 1986 como docente en la cátedra de Arte Colonial del Perú y como director de la Escuela Académico Profesional de Arte de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas desde 1994 hasta la actualidad. En 1993 fue nombrado director del Museo de Arte de la referida Universidad, cargo que desempeñó por espacio de seis años, hasta 1999.

INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA

Universitat Jaume I, Castellón, España.

Inmaculada Rodríguez Moya es doctora por la Universitat Jaume I, profesora en el Departamento de Historia, Geografía y Arte de la Universitat Jaume I. Su investigación se centra en la iconografía del poder, tanto en España como en América Latina, desde la etapa colonial hasta el siglo xix inclusive. En torno a dicha temática ha publicado el libro *La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España* (Castellón, 2003) y *El retrato en México. Héroes, emperadores y ciudadanos para una nueva nación. 1781-1867* (Sevilla, 2006) así como otros muchos artículos y capítulos de libros sobre las formas en que el poder se representa: reyes, validos, virreyes, prelados, héroes, emperadores y políticos. Ha realizado numerosas estancias de investigación en universidades nacionales e internacionales, como la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en Lima o la Universidad Nacional Autónoma de México.

JUAN CHIVA BELTRÁN

Universitat Jaume I, Castellón, España.

Escuela de Estudios Hispanoamericanos, csic.

Licenciado en Humanidades por la Universitat Jaume I (Castellón, España). Desde el año 2004, becario predoctoral de investigación con la beca de formación de doctores en el marco de unidades asociadas al csic. Se realiza la beca en CIAL (Centro de Investigaciones de América Latina, Universitat Jaume I), unidad asociada a la EEHA (Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla). La línea de investigación seguida versa en torno a la iconografía del poder en América Latina, desde los últimos virreyes a los «libertadores» y nuevos gobernantes, y más en concreto se ha enfocado sobre las entradas triunfales en el siglo XIX mexicano.

CLAUDIA BORRI

Istituto di Storia della Società e delle Istituzioni

Facoltà di Scienze Politiche

Università degli Studi di Milano, Milán, Italia.

Claudia Borri, licenciada en Letras (Facultad de Letras de la Universidad de Pavia), se ha desempeñado como profesora de Literatura Italiana e Historia en los colegios secundarios de Milán de 1969 a 1989. En 1993 ha conseguido un Magister en Historia de América (Facultad de Humanidades, Universidad de Chile, Santiago). Desde 1994 colabora con la cátedra de Historia Contemporánea (Facultad de Ciencias Políticas, Università degli Studi, Milano). Ha publicado artículos en revistas universitarias italianas y sudamericanas sobre temas relativos a la Frontera y a los viajes femeninos (siglos XVIII-XIX). En 2002 se ha editado su ensayo *Lo specchio della lontananza. Tre viaggi di donne in Sudamerica (XIX secolo)*. En el ámbito del estudio de las imágenes como fuentes históricas, ha publicado *En los umbrales de la fotografía: imágenes de Chile en dos relatos de viajeras (siglo XIX)*.

MARÍA ROCÍO WAKED

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.

Estudiante de Historia en la Pontificia Universidad Javeriana de Colombia. Ha participado en numerosos congresos como: participante en el primer ELEH llevado a cabo en Villa de Leyva los días 24 al 29 de septiembre de 2001, participante en el Encuentro Nacional de Estudiantes de Historia llevado a cabo en la Universidad Javeriana los días 8, 9 y 10 de septiembre de 2004, ponente en la primera muestra de investigación estudiantil llevado a cabo en el Museo

de Arte Colonial de Bogotá, durante el periodo de noviembre y diciembre de 2003, ponente en el Segundo Encuentro Regional de Semilleros de investigación Nodo Bogotá llevado a cabo en la Universidad Javeriana durante los días 10, 11 y 12 de septiembre de 2004, ponente en el xiv Coloquio de Estudiantes de Historia llevado a cabo en la ciudad de Lima en la Pontificia Universidad Católica del Perú los días 27, 28 y 29 de octubre de 2004. Pasante en el Museo Nacional de Colombia ubicado en la ciudad de Bogotá, en el departamento de Curaduría e Historia, durante el primer semestre del 2003 hasta el primer semestre de 2004.

DARÍO ACEVEDO CARMONA

Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, Colombia.

Doctor Historia por la Universidad de Huelva, España. Profesor titular de la Universidad Nacional de Colombia. Profesor invitado del Instituto de Altos Estudios de América Latina de la Universidad de París III, 2005-2006. Es autor de los siguientes libros: *Gerardo Molina, el intelectual el político* (Medellín, 1986); *La mentalidad de las élites sobre la violencia en Colombia. 1936-1949* (Bogotá, 1995); *Gran Enciclopedia de Colombia*, Tomo II, Círculo de Lectores, coautor con el ensayo «La hegemonía liberal 1930-1946» (Santafé de Bogotá, 1991); *Escritos sobre Historia Social y de Historia Política colombiana* (Medellín, 2003). Coautor de libros como *Crónicas del Nuevo Mundo* (Medellín, 1992); *Las mujeres en la Historia de Colombia* (Bogotá, 1995); *Historia de Medellín* (Medellín, 1996); *Medios y nación. Historia de los medios de comunicación en Colombia* (Bogotá, 2003); *Tiempos de paz, acuerdos en Colombia, 1902-1994* (Bogotá, 2003); *La Historia Política Hoy, sus métodos y las ciencias sociales* (Bogotá, 2004). Es además columnista del periódico *El Mundo* de Medellín y ha publicado numerosos ensayos en diversas revistas académicas de Colombia y otros países.

# Col·lecció AMÈRICA

- 1 **La mirada del Virrey**  
Inmaculada Rodríguez
- 2 **Tributo y familia en Nueva Granada**  
Mariángeles Mingarro
- 3 **Bridging cultural geographies:  
Europe and Latin America**  
Robert B. Kent, Vicent Ortells Chabrera  
y Javier Soriano Martí
- 4 **Soldados del Rey**  
Allan J. Kuethe y Juan Marchena E. (eds.)
- 5 **Cities and urban geography in Latin America**  
Vicent Ortells Chabrera, Robert B. Kent  
y Javier Soriano Martí
- 6 **Brasil y las independencias de Hispanoamérica**  
Joao Paulo G. Pimenta
- 7 **Las ciudades del absolutismo: arte, urbanismo y  
magnificencia en Europa y América durante los  
siglos XV-XVIII**  
Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez
- 8 **Visiones de la monarquía hispánica**  
Víctor Mínguez (ed.)
- 9 **El retorno del Rey**  
Justo Cuño
- 10 **Una independencia, muchos caminos**  
Armando Martínez, Manuel Chust (eds.)
- 11 **Las caras del águila**  
Ivana Frasquet
- 12 **Por la fuerza de las armas**  
Juan Marchena, Manuel Chust (eds.)

El interés hacia la iconografía política ha motivado la reunión de una serie de trabajos realizados por investigadores españoles e iberoamericanos. Este libro trata del poder y de sus imágenes y de la construcción de la identidad cultural y nacional en Iberoamérica. El periodo histórico que abarcan los estudios es muy amplio: desde el siglo XVI al siglo XIX, pues la intención ha sido reflexionar cómo se materializó en imágenes la concepción de la monarquía hispánica sobre el gobierno regio y virreinal, cómo fueron recibidas éstas por parte de los súbditos americanos y peninsulares, y qué ceremonias se celebraron en torno al ritual de la sucesión y toma de posesión del poder. Como consecuencia de los procesos de independencia en el continente americano surgirá una nueva sociedad y nuevas formas de poder, que asumirán algunas de las maneras de representación anterior y crearán las suyas propias. Estas nuevas imágenes de carácter político y de identidad nacional –generadas tanto en el continente americano como en el europeo– son igualmente parte importante del índice de este volumen.

Una de las virtudes de muchos de estos estudios es su espíritu comparativo, pues no se conforman con analizar de forma concreta el arte producido y las ceremonias acontecidas en las principales ciudades de los virreinos, sino que establecen los paralelismos y las diferencias entre la península y ultramar en los programas iconográficos y en la representación del poder. Consideramos igualmente como una aportación interesante la variedad de territorios tratados en el libro, de modo que se ofrece al lector una visión global del fenómeno de la representación del poder en gran parte de Iberoamérica, teniendo presente igualmente, como se ha dicho, el contexto hispánico y europeo. Consideramos que los trabajos incluidos en este libro aportan una amplia visión de la representación del poder en Iberoamérica a través del arte efímero, del retrato, de la emblemática, del arte costumbrista y de la caricatura, y que contribuyen al avance del conocimiento de las producciones artísticas iberoamericanas.

Col·lecció AMÈRICA, 13