

«Mexico insigne honras celebro a su rey: algunas precisiones sobre el ceremonial fúnebre de la dinastía de los Austrias en la Nueva España»

*«terribili est ei qui aufer spiritum principum:
terribili apud reges terrae»¹*

*Maquina funeral, que de esta vida/ nos dices
la mudanza, estando queda/ Pira, no de
romantica arboleda/ si a más gloriosa fénix
construida.²*

*la fabrica del tumulo (...) que yo hize de
la manera que Yram rey de Tiro amigo de
Salomón, que aunque enbio las maderas
de cedro labradas y artífices para el
templo el sapientisimo Salomón dio la
traca milagrosa de el³*

*donde para celebrar
de un rey justo las obsequias
se cubrieron las paredes
de unas colgaduras negras*

¹ «terrible es el que se lleva las vidas de los príncipes: terrible entre los reyes de la tierra», Salmos, cap. LXXVI, vers. 7-12.

² Luis de GÓNGORA, *A la pira de la reina Margarita de Austria*, in Francisco DE LA MAZA, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, IIE-UNAM, México, 1946, cit. en la introducción.

³ Dionisio de RIBERA FLORES, *Relación historizada de las exequias fvnerales de la Magestad del Rey D. Philippo II Nuestro Señor, hechas por el Tribunal del Sancto Officio de la Inquisicion desta Nueva España y sus provincias*, Casa de Pedro Balli, México, 1600 (ed. facsimil del único ejemplar conocido de la Biblioteca Latinoamericana Netie Lee Benson de la Texas University en Austin, Sociedad Mexicana de Bibliófilos A., México, 1999), fol. 4 vto. de la Dedicatoria.

*a donde un tumulto estaba
q de su mucha grandeza
pudieran tener envidia
mil maravillosas elegias.*⁴

Introducción

En expresión de Victoria Soto: *el arte efímero ha sido la expresión plástica de la fiesta*⁵, y, efectivamente: fiesta y arte van de la mano a lo largo del barroco en los reinos hispánicos. ¿Pero, por qué hablamos de fiesta barroca, al referirnos a las ceremonias fúnebres de la dinastía Habsburgo en el virreinato de la Nueva España?

Parece evidente que, en puridad, la distinción de la fiesta barroca entre profana o religiosa, es pueril dado que Iglesia y Monarquía eran el pilar de los valores de la época y que el carácter sacro de la institución regia y, además el apoyo de la Iglesia católica dificultaba esa diferenciación. Parecería igualmente obvio el significado didáctico, en lo que se refiere a su presencia en las ceremonias funerarias reales, como bien describe Javier Varela:

*profusamente narrada como enfermedad, muerte, entierro y exequias, la muerte regia carece casi de significado individual. Lo que se entrega a las miradas ávidas del público es un espectáculo dramático universal, en el cual la comunidad aprende a morir y muere en idea para renacer a la vida eterna con el finado y a la vida terrestre con la entronización del sucesor*⁶.

En cualquier caso, no es menos cierto, que a la historiografía tradicional le ha costado incluir de manera integral las honras fúnebres en su concepto de fiesta barroca, dedicándole tradicionalmente un espacio separado en estudios sobre este tópico, y cito como ejemplo a Bonet Correa, cuando dice que, *al capítulo de Arcos de Triunfo y demás ornatos de las fiestas hay que añadir el de los Túmulos*

⁴ *Breue relacion de las honrras q el tribunal de el sancto oficio de la inquisición hizo a la muerte de nuestro señor y rei D. filipo tercero q Dios tenga en su gloria jueves 16 de setiembre de 1622 años*, Archivo General de la Nación, Ramo Inquisición, Tomo 918, Fol. 390 rto. Vid. Anexo 1.

⁵ Victoria SOTO, *El barroco efímero*, Madrid, 1992, 4.

⁶ Javier VARELA, *La muerte del rey: el ceremonial funerario de la monarquía española, 1500-1885*, 1990, 13.

*funerarios, levantados con motivo de los óbitos reales (...) obras peculiares por su destino y fin*⁷.

Lo que nos interesa ahora es, precisamente soslayar ese enfoque, intentando un acercamiento a las manifestaciones artísticas asociadas a las exequias de los miembros de la casa de los Habsburgo, e insistiendo fundamentalmente en ese aspecto didáctico en dos vertientes: una, la propiamente política, y otra, la moral que deviene del papel ejemplarizante mencionado en Varela.

Las exequias y la fiesta

Que las honras funebres formaban parte de un conjunto mayor de ceremonias, un todo que llamamos «fiesta barroca»⁸, lo demuestran las menciones en las fuentes de la época, en las que se ponen en paralelo con otros tipos de ceremonias, v.g. los recibimientos reales:

(...) si grandioso fue el Recibimiento que la ciudad le otorgara en vida en su única visita no le quiso ir a la zaga a la hora postrera de la despedida. Fallecido el 13 de septiembre de 1598, cuatro días después se conocía la noticia en la ciudad y en Cabildo extraordinario acordó-se tributarle unas honras fúnebres que, como el recibimiento de antaño, quedara en la memoria de los tiempos (...)»⁹.

El caso de la Nueva España no podía ser otro, aunque, por supuesto, siempre hay opiniones que difieren en ese sentido, y así, Isabel Cruz dice que (...) *los espectáculos luctuosos, las exequias de reyes y personajes famosos no eran en la Metrópoli fiestas propiamente tales, en el sentido de pura alegría, regocijo y diversión*¹⁰, pero se desdice inmediatamente insistiendo en esa relación que estamos

⁷ Antonio BONET CORREA, *Arquitecturas efímeras. Ornatos y máscaras*, in José María DíEZ BORQUE (comp.), *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Barcelona, 1986. Las negritas son nuestras.

⁸ Quizá una de las mejores definiciones de fiesta barroca sea la de Fernando Rodríguez de la Flor: «el Antiguo Régimen (...) hace de la fiesta – y adjetivamos ahora: de la ‘fiesta barroca’ – el modo de expresión en el que mejor se reconoce el mundo de valores (imaginarios, ideales) que aspira alcanzar en el seno de un panorama nacional.» Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Esther GALINDO BLASCO, *Política y fiesta en el Barroco*, Salamanca, 1994, 13.

⁹ Juan de MAL LARA, *Recebimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la C.R.M. del Rey D. Philipe N.S.*, Sevilla, 1570, 39.

¹⁰ Isabel CRUZ DE AMENÁBAR, *La muerte, transfiguración de la vida*, Santiago, 1997, 42.

intentado establecer entre fiesta y honras funebres, al hablar de la *transformación de los funerales reales en triunfos*¹¹. Veámoslo con ejemplos concretos en las exequias de los Austrias en el virreinato de Nueva España.

Las honras funebres de los Austrias en la nueva España ¹²

Dos han sido, fundamentalmente, las ceremonias luctuosas mejor estudiadas y conocidas entre las celebradas en memoria de los Austrias en el virreinato de Nueva España: las del emperador Carlos V y las del rey Felipe IV¹³. En ambos casos, las cuestiones más debatidas han afectado tanto a las lecturas iconográficas de los complejos programas como a la estructura arquitectónica de los túmulos. El hecho de que hayan sido estas y no otras, tiene que ver también, claro, con que sean las mejor documentadas en sus respectivas relaciones literarias¹⁴.

¹¹ *Ibid.*, 192.

¹² Por razones de extensión de este trabajo, nos vamos a cestrar únicamente en las exequias de los monarcas en la ciudad de México, dejando de lado casos excepcionales como el del túmulo de Carlos II en Coatepec, últimamente por cierto muy bien estudiado, o las honras en provincias. Para este último caso cfr. José Rodolfo ANAYA LARIOS, *Arquitectura efímera de Querétaro*, Querétaro, 1997; o Alicia BAZARTE, Miguel Ángel PRIEGO, *El gran teatro de la muerte: las piras funerarias en Zacatecas*, Zacatecas, 1998. Esperamos, no obstante, poder introducir estos ejemplos en estudios posteriores.

¹³ Desde nuestro punto de vista, los estudios generales sobre las exequias de los Austrias en la Nueva España, más útiles y recientes son los de María Adelaida ALLO MANERO, *Iconografía funeraria de las honras de Felipe IV en España e Hispanoamérica*, in *Cuadernos de Investigación. Historia*, VII, Logroño (1981), 73-96; *Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica. La influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos*, in *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol I, Madrid (1989), 121-137. *Las exequias reales de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica* in: *Artígrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 10, (1993) (Ejemplar dedicado a: Manuel Expósito Sebastián), 597-602. Los de Victor MINGUEZ, *La muerte del príncipe. Reales exequias de los últimos Austria en México*, in *Cuadernos de arte colonial*, 6, Madrid, (1990), 5-32. *Imperio y Muerte. Las exequias de los reyes de la Casa de Austria en la Nueva España*, in el Simposio *Iconografía política: imágenes virreinales, trasvase de modelos y construcción del imaginario nacional, siglos XVI-XIX* del XIV congreso internacional de AHILA (Asociación de historiadores latinoamericanistas europeos), Universitat Jaume I Castellón – España 20-24 de septiembre de 2005. *Europa-América: paralelismos en la distancia*, en prensa. Y los de J. M. MORALES FOLGUERA, *Los programas iconográficos en el arte funerario mexicano*, in *Cuadernos de arte e iconografía*, 4 (1989), 43-53; *El túmulo de Felipe IV en la catedral de México: arquitectura y símbolo*, in *Boletín de Arte*, num. 11, Malaga (1990), 105-117; *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España, Sevilla, 1991. Iconografía solar del túmulo de Carlos II en la catedral de México*, in *Boletín de Bellas Artes*, n.º 18 (1992), 235-240.

¹⁴ No olvidemos en ese sentido, las palabras de Manuel Bernal sobre la importancia menos literaria y más «cuasi-periodística» del acompañamiento textual que la relación representa respecto de las exequias, «(...) unas fiestas que pueden ser consideradas como un acto complejo de comunicación

Efectivamente, tanto el *Túmulo Imperial* de Cervantes de Salazar¹⁵, como el *Llanto de Occidente* de Sariñana¹⁶, nos permiten reconstruir fielmente no sólo el discurrir de las ceremonias, sino el aspecto físico de ambas piras, con sus respectivos grabados.

Por lo que respecta a la primera, quizá lo más sorprendente del *Túmulo Imperial*, a los ojos de sus contemporáneos fuese su aparente sencillez y falta de complicación, así como sus estrictas modulaciones y proporciones¹⁷, *el cual, como dire luego en la descripción del túmulo fue diferente de las trazas que en España y en otras partes se hicieron, y procurese en esto y en otras muchas cosas, no concurrir con los otros túmulos, porque la pompa fúnebre, con esta diferencia y nove-*

social, mediante el que sus promotores –monarquía, ciudades, instituciones, etc.- envían un mensaje al conjunto de la sociedad, con objeto de crear estados de opinión o reforzar los ya establecidos. Es evidente que la eficacia de ese mensaje será tanto mayor cuanto más amplia sea su difusión. Por eso, el acto comunicativo que ya supone la celebración de la fiesta en sí, se solía prolongar mediante la impresión y difusión de relaciones noticieras, que divulgaran el acontecimiento de la manera más amplia posible (...).», Manuel BERNAL, *Juan de Mal Lara y su 'recibimiento'*, in Juan de MAL LARA, *Recebimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la C.R.M. del Rey D. Philipe N.S. Sevilla*, 1570 (Sevilla, 1998), 59.

¹⁵ Francisco CERVANTES DE SALAZAR, *Túmulo imperial de la gran ciudad de México*, México, Antonio de Espinosa, 1560. Los estudios fundamentales sobre el *Túmulo* de Carlos V en México son, para la comparación con obras homólogas, Juan CALVETE DE LA ESTRELLA, *El túmulo imperial adornado de historias y letreros y epitaphios*, Valladolid, 1570. Antonio BONET CORREA, *Túmulos del emperador Carlos V*, in *Archivo Español de Arte* num. 33, Madrid, 1960. J. ABELLA, *Los túmulos de Carlos V en el mundo hispánico, Valladolid y México*, Barcelona, 1975. José Miguel MORALES Y FOLGUERA, *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*, Granada, 1991. Fernando CHECA, *Arquitectura efímera e imagen del poder*, in *Sor Juana y su mundo*, México, 1995. Victor MÍNGUEZ, *La arquitectura en sus imágenes*, in *Los siglos de oro en los virreinos de América 1550-1700. Catálogo de la exposición*, Madrid, 2000. Adelaida ALLO MANERO, *Exequias del emperador Carlos V en la monarquía hispana, in Carlos V y las artes*, Salamanca, 2000.

¹⁶ Isidro SARIÑANA, *Llanto del occidente en el ocaso del mas claro sol de las Españas. Fúnebres demostraciones que hizo, pyra real que erigio en las Exequias del Rey N. Señor D. Felipe III el Grande el Exmo. Señor D. Antonio Sebastian de Toledo, Marqués de Manzera, Virrey de la Nueva España con la Real Audiencia en la S. Yglesia metropolitana de Mexico, Ciudad Imperial del Nuevo Mundo*, México, viuda de Bernardo Calderón, 1666.

¹⁷No confundir con modernidad. El pretendido papel de «oráculos arquitectónicos» de estas estructuras puede dudarse hoy ante las acertadas aseveraciones de José Manuel BAENA: «Talvez, la concepción de 'vanguardia' de la arquitectura efímera debe ser revisada, ya que el grado de novedad, en la mayor parte de los casos, es nulo (...) esta repetición (se refiere al *Túmulo* de la canonización de San Fernando en 1671 y el *Túmulo* de Maria Luisa de Orleans de 1689 -palabras mias-) nos debe llevar a cuestionar el concepto de arte experimental que generalmente se atribuye a la arquitectura efímera. En este sentido puede indicarse que, más que la búsqueda de nuevas fórmulas para los catafalcos, se procuraba levantar estructuras cuyo éxito estuviera asegurado entre el público, por responder a composiciones afamadas y prestigiosas». Jose Manuel BAENA, *Exequias reales en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVII*, Sevilla, 1992, 49 y comentario a la lámina 11. Interesantes afirmaciones, por lo inusuales, éstas.

dad, fuera de la majestad que en ella hubo, fuese mas grata a los que la viesan¹⁸, especialmente si lo comparamos con obras coetáneas tan complejas y elaboradas, como el erigido en Valladolid para el mismo acontecimiento.

Dejando aparte la propia descripción escrita, conservamos dos imágenes de época contemporánea al Túmulo: la planta y el alzado, que, grabados, acompañaban al texto de Cervantes de Salazar, y una imagen de pequeño tamaño en el Códice Tlatelolco¹⁹.

En lo que respecta a la decoración simbólica, los mensajes se agrupaban en cuatro grandes líneas: Mitología e historia clásica, (*Júpiter con las dos columnas del «plus ultra», Alejandro, Aníbal, Pirro o Escipión «el africano», flanqueando al César*). Creemos que no es necesario insistir en la idea del Hércules cristiano, o del César Carlos como héroe a la vez romano y moderno, sobre las que muchos estudiosos han hablado ya hasta la saciedad) Acontecimientos contemporáneos; ¡Como no!, emblemas; y, finalmente, cuestiones alusivas al mérito de la abdicación del emperador.

Si múltiples y diversas habían sido las ceremonias en la capital del virreinato como homenaje a Carlos V, las de Felipe IV no le fueron a la zaga, aunque evidentemente, y como en el caso del emperador, la parte central de las exequias, fue la construcción del túmulo que, de manera simbólica, ardió durante los días 23 y 24 de julio del año de 1666, bajo la cúpula de la Catedral.

Sariñana se complace en describirnos la máquina fúnebre en sus tres cuerpos con sus estatuas alegóricas (que incluían la del monarca en el segundo cuerpo, y la de la Fe en el tercero), y con sus 16 jeroglíficos en pequeños grabados adjuntos a la relación del canónigo catedralicio y catedrático universitario, y a los que nos referiremos inmediatamente.

Aparte de estos dos ejemplos casi paradigmáticos, no podemos olvidar, en cualquier caso, otras ceremonias que, si bien no fueron recogidas tan exhaustivamente en sus relaciones como las anteriores, no contaron con grabados que permitieran el recuerdo de la imagen del catafalco, o simplemente no alcanzaron tal difusión; también merecen nuestra atención, y, como veremos más adelante, no se apartan en lo fundamental de los dos grandes ejemplos que acabamos de mencionar.

¹⁸ F. CERVANTES DE SALAZAR, *Túmulo imperial...*, 184.

¹⁹ Es muy importante señalar a este respecto que, durante mucho tiempo, se desconoció el aspecto del segundo cuerpo del Túmulo Imperial, contándose sólo con la reconstrucción que Toussaint había hecho para *Iglesias de México* en 1926, ya que se había perdido la mitad del grabado original. Sin embargo, ya en 1992, para su tesis doctoral, Adelaida Allo Manero localizó otro ejemplar con el grabado completo. *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*. Tesis doctoral por la universidad de Zaragoza, 1992, 266-270.

Así, por ejemplo, la *Relación historiada de las exequias funerales de la magestad del rey D. Philippo II*, de Dionisio de Ribera Flores²⁰; la manuscrita *Breve relación de las Honras que el Tribunal del Santo Oficio hizo a la muerte de nuestro Señor y Rey don Philippo Tercero que Dios tenga en su gloria*²¹; el *Honorario tùmulo pompa exequial, y imperial mausoleo a Philippo Quarto*, que celebró el Santo Oficio en el convento de Santo Domingo ²²; o finalmente *El sol eclipsado antes de llegar al zenid*²³, que describe las honras y el monumento funerario a Carlos II.

La didáctica del poder en la muerte del rey

¿Cómo podemos entender, para el caso novohispano, este despliegue artístico (arquitectónico, emblemático, literario...), que constituyen las obras que acabamos de detallar? Existe una corriente de pensamiento, para la cual las exequias tienen un significado eminentemente conmemorativo. Pensemos, por ejemplo en las palabras de Gállego cuando dice que *en el siglo de Oro español, impregnado de una profunda fe, la conmemoración de un fallecimiento por el cual la nación perdía a un hijo preclaro llevaba consigo la alegría de saberlo en el cielo*

²⁰ *Relación historiada de las exequias funerales de la Magestad del Rey D. Philippo II Nuestro Señor, hechas por el Tribunal del Sancto Officio de la Inquisicion desta Nueva España y sus provincias*, México, Casa de Pedro Balli, 1600. Afortunadamente ya hay edición facsímil, de la Sociedad Mexicana de Bibliófilos A.C., México, 1999.

²¹ AGN, Ramo Inquisición, Tomo 918, fols. 388-391, citado en Maza, *ed. cit.* Al parecer el conocido poeta Arias de Villalobos publicó un libro sobre el mismo tema, pero no se ha conservado ningún ejemplar.

²² P. Francisco de URIBE, P. Antonio NUÑEZ, *Honorario tùmulo, pompa exequial y Imperial Mausoleo, que mas fina Artemisa la Fe Romana por su Sacrosanto Tribunal de Nueva España, erigió y celebró, llorosa Egeria, a su Catholico Numa y amante Rey Philipo Quarto el Grande*, México, viuda de Bernardo Calderón, 1666. Hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional de México, Colección Lafragua. Curiosamente ambas piras de Felipe IV fueron ejecutadas por el mismo artífice, Pedro Ramirez.

²³ *El sol eclipsado antes de llegar al zenid, Real Pyra que encendió a la apagada luz del Rey N.S.D. Carlos II el Exmo. Sr. D. Joseph Sarmiento Valladars, Cavallero de la orden de Santiago, Conde de Moctezuma y de Tula. Vizconde de Ylucan, Señor de Monte Rozano de la Peña Virey, Governador y Capitan General de esta Nueva España y Presidente de su Real Audiencia*, Imprenta de Guillena Carrascoso, México, 1701. Fue esta una pira funeraria ligeramente diferente a sus predecesoras, fundamentalmente por dos cuestiones: una su arquitectura, que eligió la forma piramidal antes que la tumular; la otra su iconografía que, como delata el título de la relación, se centró fundamentalmente en la identificación de Carlos II con Helios, sobre estas precisiones cfr. Checa, *ed. cit.* De la Maza menciona también un impreso que conmemora las exequias que celebró el Santo Oficio al último de los Austrias, *ed. cit.*, 63.

y de contar allí con un intercesor²⁴. ¿Es eso todo? ¿Sería entonces solo por eso por lo que son importantes las exequias reales?

Intentemos verlo de otra manera. En nuestra opinión, los túmulos funerarios erigidos en México, que acabamos de ver, encontraban su explicación, a través del complejo programa iconográfico, pero también en sus formas arquitectónicas de contenido funerario²⁵, tanto en un intento de hacer pervivir el orden social del virreinato, cuanto en una codificación de utilidad política que, como dice Rodríguez de la Flor, permitía el mantenimiento del cuerpo político, pese a la desaparición física del monarca²⁶, y favorecía la adhesión de los pobladores de los territorios americanos, de los virreinos con los ideales de integración de la monarquía hispánica:

(...) ritos dedicados a explicar el tránsito sufrido por el 'cuerpo natural' del rey, mientras el 'cuerpo político' del mismo encuentra la prolongación y continuidad de sus efectos en toda su amplitud; siendo un mismo discurso el que sabrá hacer lógica y compatible la desaparición de lo singular y la pervivencia de lo social (...) La figura desaparecida de Felipe IV sirvió (...) para señalar un punto álgido de la vinculación de las masas (articuladas paradójicamente a través de un discurso de élite y de las élites) con la Corona y, a través de ella, con los ideales de la integración nacional y de la defensa de la fe²⁷.

Así, por ejemplo, en el Túmulo Imperial la *fábula de Teseo* hablaba de prudencia y sagacidad, los emblemas con *una doncella sentada en un campo raso y un unicornio en su regazo* o *un león abrazado con una sierpe*, nos refieren a clemencia y

²⁴ Julián GÁLLEGO, *Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la Casa de Austria*, in *Arte funerario: coloquio internacional de Historia del Arte*. 2 vols. México, 1987, 171-181. En ese tenor cfr. con las palabras de Baena, «la fiesta funebre, las exequias, alcanzan su sentido como acto de respeto al poder constituido y a la monarquía», BAENA, ed. cit., 16.

²⁵ Nos encontramos investigando en la actualidad el posible papel «para-emblemático» de las formas arquitectónicas en las exequias funebres. Desde ese punto de vista, las elecciones de los diferentes elementos compositivos tendrían también parte en la elaboración de significados de las capelardentes hispánicas.

²⁶ Esta idea de la identificación entre el rey y el reino y la importancia de la muerte del rey desde el punto de vista político-territorial, se ha estudiado magistralmente en Pierre CIVIL, *Le corps du roi et son image. Une symbolique de l'Etat dans quelques représentations de Philippe II*, 11-31. Odette y GORSSE, *Castille se meurt, Castille est morte. Agonie d'un corps et funérailles nationales dans l'Espagne de 1642*, 73-85. Augustin REDONDO (dir.), *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles*, Paris, 1992.

²⁷ Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Esther GALINDO BLASCO, *Política y fiesta en el Barroco*, Salamanca, 1994, 22-24.

benignidad, y a prudencia y fortaleza, de manera respectiva; pero, significativamente, los acontecimientos contemporáneos (*indios enlutados; el emperador y Hernando Cortés delante de él; la ciudad de México sobre una laguna con muchos ídolos quemados y quebrados arrojados del templo y al otro lado muchos indios de rodillas adorando una cruz rodeada de rayos de sol; el emperador sentado con el cetro tendido y Montezuma y Atabaliba* (sic, por Atahualpa); *el papa Alejandro Sexto sentado en la silla pontifical, frontero el rey don Fernando de Castilla* (sic, es Fernando de Aragón) *recibiendo con ambas manos un nuevo mundo*) permitían resaltar, sobre todo, el papel del emperador en unos orígenes cuasi-míticos del virreinato.

Por otro lado en el catafalco de Felipe III²⁸ se hacía alusión a la continuidad dinástica

De la ilustre descendencia
de nuestro difunto Rey
y retratos todas ellas
de monarcas descendientes
de la Casa de Austria bella

Y finalmente, en la pira de Felipe IV, queremos destacar, entre otros, tres emblemas: el que nos muestra por *pictura*, al león tocado de corona y al cuello el Toisón, que resalta la virtud de la fortaleza en unión de la clemencia. En el mismo plano de las virtudes políticas, encontramos en otro emblema al rey llevando al interior del palacio a la Verdad. El mote que acompaña a la figura, *Fugit potentum limina veritas* (la verdad huye de los palacios) nos explica que sólo las virtudes del rey llevan la verdad a un entorno habitualmente protocolario como es la Corte. La devoción y carácter de defensor de la fe del monarca se nos muestra en toda su extensión en el emblema en el que aparece como defensor de la *Turris Davidica* que simboliza la Inmaculada Concepción, devoción por antonomasia de la monarquía hispana en el siglo XVII²⁹.

Parece bastante claro que estos emblemas que adornaban las piras funerarias sólo podían encontrar todo su sentido tanto desde la exaltación de las virtudes políticas del rey como desde la síntesis de conceptos ideológicos de la monarquía absolutista.

²⁸ Breve relación de las Honras que el Tribunal del Santo Oficio hizo a la muerte de nuestro Señor y Rey don Philippo Tercero que Dios tenga en su gloria.

²⁹ Para el estudio completo de los emblemas en la pira de Felipe IV, recogidos por Sariñana, vid. Fernando CHECA *Arquitectura efímera e imagen del poder*, in Sara POOT (ed.) *Sor Juana y su mundo*, México, 1995, 253-305. Cfr. Dalmacio RODRÍGUEZ, *Nobles y vasallos...ha morir habemus: las exequias de Felipe IV en Nueva España*, in *Actualidades arqueológicas*, Número 11, marzo-abril 1997.

Y no podemos evitar recordar como corolario de este sentido político, la inevitable dilación que los territorios americanos sufrían a la hora de conocer una noticia como la del fallecimiento de su Católica Majestad, y las consideraciones, aún más necesarias, sobre que la perpetua ausencia del monarca en esos mismos territorios y por tanto también a la hora de su muerte, no era óbice para su papel central como garante de la pertenencia de los virreinos americanos a la monarquía hispánica³⁰.

La didáctica moral en la muerte del rey

Si pensamos en las recientes palabras de Claudio Lomnitz cuando dice que *la nueva religiosidad de la época barroca fomentaba una imagen orgánica de la ciudad y del pueblo como un todo interdependiente. Una de las claves del éxito de esa imaginería fue un culto de la muerte con una amplia base (...) y que la exitosa socialización de la angustia por el purgatorio, con sus obligaciones (...) alimentaba directamente la consolidación de las formas corporativas de organización social*³¹.

Aunque en este ejemplo es muy clara la relación con las ideas anteriores en la didáctica moral inserta en las exequias reales, no es menos cierto que esa didáctica del morir que representan las honras fúnebres, también es una forma de llegar a comprender las actitudes colectivas ante la muerte en la Nueva España de los siglos XVI y XVII.

Sin pretender llegar al extremo de Octavio Paz, cuando decía que *la fiesta barroca es un ars moriendi*³², ni centramos exclusivamente en la llamada a la vir-

³⁰ «América heredó la costumbre de celebrar estos triunfos póstumos, pero las reales exequias experimentaron aca algunas transformaciones fundamentales (...) la muerte (...) no era simultánea al hecho del fallecimiento. Era una muerte imaginaria, una muerte figurada (...) como la fiesta, esta era otra (...) muestra de la ficción del poder, (...) tal vez habría que añadir que a pesar de su dilación, también era una muestra de su necesidad, de su funcionalidad a la hora de entender la pertenencia de los territorios americanos al «cuerpo» de la monarquía hispana. Desde ese punto de vista, reconocerse como parte de esa metáfora que representaba al rey en su muerte, tan ausente como en su vida, era tal vez una forma de asumir esa ficción del poder o, incluso, de superarla. (...) El misterio de la celebración de esas muertes reales en América radicaba en que el rey, a pesar de su ausencia, y a raíz de ese mismo 'dejar de ser' que era su muerte, podía hacerse presente; quizá más presente de lo que estubo nunca, a través de sus símbolos», CRUZ, *ed. cit.*, 192-193. Esta presencia de la ausencia, es una característica que forma parte del ceremonial cortesano hispano de origen borgoñón, cuyo paralelo más claro sea tal vez el papel del retrato real en la corte española. No hay que olvidar aquí el papel del virrey, como dice Checa «alter ego, carácter vicarial, trasunto del monarca», CHECA, *ed. cit.*

³¹ Claudio LOMNITZ, *Idea de la muerte en México*, México, 2006 (1ª ed. en inglés, 2005), 231.

³² Octavio PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz y las trampas de la fe*. Barcelona, 1982, 202. Para las

tud que estas celebraciones representaban³³, creemos importante destacar también esta otra faceta más «individual», menos «política» de las honras fúnebres de los monarcas³⁴.

En esa dirección apuntan los comentarios que hacía Heinrich Berlin cuando, citando a Argan y Bialostocki, y al referirse a los túmulos construidos en la Capitanía General de Guatemala, habla del contenido retórico de estos artificios, poniendo al mismo nivel persuasión política (es decir, nuestro punto anterior), didáctica moralizadora e ilustración (es decir, nuestro punto actual)³⁵.

Desde este punto de vista, y regresando a las palabras de Javier Varela del principio de este estudio, nos quedan pocas dudas de que la ceremonia que conmemoraba la muerte del rey, no sólo encontraba su aplicación en el refuerzo de la conciencia colectiva de la unidad política entre rey y territorio, sino también en el de la conciencia individual, que a través de la muerte del rey, aprendía a vivir (y a morir) como un buen cristiano.

Vemos así la importancia de reflejar la virtud del emperador Carlos en su renuncia al trono y el retiro piadoso de sus últimos años de vida, tal y como lo narra Cervantes de Salazar en el *Túmulo Imperial: el emperador poniendo con la una mano la corona imperial en el suelo y con la otra levantada en alto procurando tomar una guirnalda de flores puesta entre estrellas*.³⁶ O recordamos otra vez las

cuestiones relativas a la didáctica del buen morir, dos estudios recientes (imprescindibles) son Francisco GAGO JOVER, (ed. y estudio), *Arte de bien morir y breve confesionario*, Barcelona, 1999; y Rebeca SANMARTÍN BASTIDA, *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*, Madrid, 2006.

³³ Paradigmáticas, en ese sentido, las palabras de Alonso de Zurita en su *Historia de la Nueva España*: «costumbre ha sido y es, no menos antigua que usada entre las naciones del universo, dar a los difuntos sepultura y hacer a cada uno obsequias conforme a su dignidad y méritos en muestra y señal del amor que les tenían. Y porque los vivos, viendo la honra que a los virtuosos aun en la muerte se hacía, se incitasen a virtud, se ponían imágenes, letras y figuras en los sepulcros, para mejor conmovellos a hacer obras dignas de semejante honra y para que se acordasen que eran mortales. A cuya causa los latinos a los sepulcros llamaron monumentos», citado en José Rodolfo ANAYA LARIOS, *Arquitectura efímera de Querétaro*, Querétaro, 1997, 27. Las negritas son nuestras.

³⁴ Sobre ese papel de la muerte en el cotidiano, pero a la vez en la excepción de unas exequias reales cfr. CRUZ, *ed. cit.* cuando dice que « (...) además del morir de cada día, los habitantes (...) debieron condolerse y celebrar un morir figurado, que no era el de la pintura ni de los libros religiosos, sino el de los monarcas hispanos, que se hacía presente a veces con años de retraso, mediante las ceremonias tributadas a sus símbolos y emblemas», 191-192.

³⁵ «el sentido de todo el festejo de tipo moralizador, didáctico y de persuasión (...) lo que se refiere al sentido metafórico, manifestado a través de todo lo simbólico; para finalmente llegar a su sentido dramático y teatral, para persuadir conmoviendo (...) un arte 'que no fue creado ni para Dios ni para alcanzar una perfección (...) sino sobre todo para ejercer su efecto sobre los hombres, ilustrándoles, cautivándoles y conmoviéndoles' », Heinrich BERLIN, Jorge LUJÁN MUÑOZ, *Los túmulos funerarios en Guatemala*, Guatemala, 1983, 72-73. Las negritas son nuestras.

³⁶Para Ceballos «fue considerado como el grado mas alto y la culminación heroica de la pietas austriaca»,

palabras de Sariñana, quien en el *Llanto de Occidente* nos dice que: *La grandeza del más poderoso monarca es enigma que, para desengaño de los príncipes, explican sabias las escuelas de un sepulcro; porque allí se desata en cenizas todo el enigma de la grandeza [] Allí el rey se iguala con el plebeyo; el señor, con el siervo; el sabio, con el ignorante, siendo todos al acabarse la luz de la vida, débil pavesa; pero pavesa que alumbra para el escarmiento, todo lo que obscurecía la misma luz de la vida para el engaño*³⁷.

Como vemos, el entrelazo de significados nos permite constatar la existencia de un nivel didáctico, en el que la muerte del rey se propone a los súbditos novohispanos como paradigma moral, merecedor de ser imitado por sus virtudes y su «buen morir».

Parece claro, por tanto, que las exequias reales eran una de las más (si no la más) importantes celebraciones dentro de la fiesta barroca. Volviendo una vez más a las palabras de Fernando de la Flor:

*la muerte regia no es (...) el polo último de una tensión que recorrería uniformemente sus escalas. El funus imperatorum, la utilización simbólica que del mismo se hace con objeto de reforzar los papeles institucionales o para dar un sentido histórico y proyectivo a la comunidad en que esa desaparición traumática 'se deja sentir', es un verdadero climax de lo conmemorativo*³⁸.

Parece, por otro lado, también demostrada en el caso concreto del virreinato novohispano la doble didáctica inserta en el discurso de estas ceremonias: por un lado, la política de renovación-mantenimiento de la figura del monarca como «cuerpo» del reino; y por otro lado, la moral (¿moralizante?) del ejemplo de la «buena muerte» del rey como primer cristiano del reino.

Resulta, finalmente, evidente que todavía queda mucho por discutir acerca del papel de las exequias reales en el amplio universo de la fiesta barroca. Uno de los puntos que no he abordado hoy, aunque me parece de una importancia crucial, es el de la recepción popular. Ciertamente la mayoría de los estudios sobre arte funerario han sido muy acuciosos a la hora de reconstruir el mensaje y las intenciones de los emisores, pero parece que no ha sido tan fácil la reconstrucción del impacto de ese mensaje, entre otras cosas por la escasez de fuentes. Quizá, a este respecto, las palabras más esclarecedoras sean las de José Manuel Baena:

Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Carlos V, paradigma de pietas austriaca in Carlos V. Las armas y las letras, Catálogo de la exposición*, Granada, 2000, 187.

³⁷ Citado in Carlos J. RODRÍGUEZ, *ed. cit.*

³⁸ F. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *ed. cit.*, 21.

*Sin público no tienen sentido las exequias. El carácter escenográfico y teatral de las mismas está pensado en relación con sus espectadores (...) pero con respecto al público en general, casi no existen referencias. Su asistencia (...) debía ser muy numerosa, pues (...) todos los lugares propios de la ceremonia (...) se cercaban con escaños para impedir que las multitudes pudiesen acercarse a ellos y dañarlos*³⁹.

Y desde el punto de vista novohispano, son significativas las menciones en ese sentido de Víctor Mínguez:

*todos los cronistas de las fiestas reales repiten insistentemente cómo, ante cada exequia celebrada por un monarca español celebrada en la capital de un virreinato o en una gran ciudad, los indios se precipitan en masa a participar de los lutos pese a estar dispensados de ello, dejando patente de esa forma –además de su lealtad a la monarquía hispánica– su voluntad por introducirse en el festejo regio*⁴⁰.

Tal vez un problema que no podemos ignorar, es el de la dificultad intrínseca de la comprensión de los programas emblemáticos. Recordemos, en ese tenor, las palabras de Sariñana cuando dice

*y porque éstas, ceñidas en las cárceles del metro, más se insinúan que se dicen, añadí las ilustraciones para que, juntas con los versos, sirvan de epítome, memorial o compendio histórico de su vida (...) porque sin la luz del escolio no todos alcanzan a ver otras alusiones que pide lo arcano de la poesía*⁴¹.

Un ejemplo harto conocido⁴², en esta búsqueda de los efectos de estos mensajes, es el del poema con que Cervantes⁴³, desde un punto de vista en el que

³⁹ BAENA, *ed. cit.*, 27-28.

⁴⁰ Víctor MÍNGUEZ, *Efímero mestizo in Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y cultura*, Madrid, 2003, 53.

⁴¹ Citado in CHECA, *Arquitectura efímera...*, *ed. cit.*, 268.

⁴² Lo menciona GÁLLEGO, *Aspectos emblemáticos...*, *ed. cit.*, 171.

⁴³ La autoría parece hoy indiscutible, ya que el propio Cervantes en su novela *El viaje del Parnaso* (1614) se atribuyó el poema («yo el soneto compuse que así empieza/Por gloria principal de mis escritos / 'Voto a Dios que me espanta esta grandeza'»), citado por LLEÓ, in Francisco Gerónimo COLLADO (presentación de Vicente Lleó Cañal), *Descripción del Túmulo de Felipe II*, Colección de Clásicos sevillanos núm. 25, Sevilla, 2005, 17-18.

se aprecia incluso un cierto dejo de cinismo, nos muestra una de las posibles acogidas de estas, en sus propias palabras, *machinas insignes*.

«voto a Dios que me espanta esta grandeza
y que diera un doblon por descrivilla,
¿A quien lo le espanta y maravilla
esta machina insine, esta belleza?

¡Por Jesuchristo vivo! ¡Cada pieza
vale mas de un millón y que es maravilla
que esto no dure un Siglo oh gran Sevilla
Roma triunfante en ánimo y riqueza!

¡Apostaré que el ánima del muerto
Por gozar de este sitio hoy ha dejado
El cielo donde habita eternamente!

Esto oyo un valenton y dijo «es cierto
Lo que dice voazé señor soldado
Y el que pensare lo contrario miente»

Y luego incontinente
Caló el chapeo y requirió la espada
Miró de soslayo, fuese y no hubo nada»

Pero, ¿Qué pasa con la arquitectura en estas estructuras funerarias?. Parece evidente que a los historiadores del arte nos interesan especialmente los medios artísticos utilizados para ese objetivo, tanto los emblemas de origen literario (tan exhaustivamente estudiados), como los elementos constructivos que integran el marco de la arquitectura efímera. Pero dichos elementos han sido tradicionalmente vistos como elementos subordinados cuyos únicos fines eran la claridad y la presentación⁴⁴. Incluso algunos destacados estudiosos, al sostener esta tesis, la dotaban de un sentido programático, limitando el contenido ideológico a las

⁴⁴ Emilia MONTANER, *Las honras funebres de Margarita de Austria y Felipe III en la Universidad de Salamanca en Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, 1994, 509-526, «la estructura formal de los túmulos regios, por su claridad de líneas y de diseño, se subordinaba sobre todo a la eficaz presentación y visualización del contenido ideológico», 510.

representaciones plásticas, dejando sin embozo a la estructura arquitectónica reducida a un papel nimio⁴⁵.

Detengámonos un momento a pensar en la importancia que para un cronista como Cervantes de Salazar tenía la estructura arquitectónica, dado que para poder apreciarla de manera correcta en su xilografía del Túmulo Imperial, decidió omitir las representaciones jeroglíficas, en una paradójica inversión de los términos de la historiografía artística actual. Efectivamente su imagen no debe movernos a engaño respecto de la desnudez de las superficies, ya que se omiten, por claridad, todas las pinturas, emblemas, pendones y terciopelos que ornaban la estructura, «las cuales no se ponen en la montea para que no ofusquen»⁴⁶.

Aún habiendo sido relegados por tanto los elementos arquitectónicos al desempeño de un papel ancilar, de marco selecto de jeroglíficos y emblemas, no nos parecía que fuera esa la única función de unos usos arquitectónicos generalmente conceptuados con ingenio y agudeza, de acuerdo a unos criterios fundamentales de modo y decoro, que podríamos, sin demasiados problemas, remontar hasta la teoría albertiana, aunque quien jugará un papel fundamental en la cristianización de los usos modales de los órdenes ya preconizados por Vitruvio, será más bien Sebastiano Serlio⁴⁷. De hecho parecería posible incluso pensar en esos elementos arquitectónicos, como las imágenes y/o los significados convencionales/culturales, sobre los que un grupo interpretará su contenido de acuerdo a su «superestructura ideológica» conforme a la interpretación clásica panofskiana⁴⁸.

Sería así, en nuestra opinión, en el entrecruzamiento de ambos medios donde esperaríamos poder definir un «lenguaje tectónico funerario», demostrando así cómo tanto los ordenes como los elementos accesorios (pirámides, cúpulas,

⁴⁵ Adelaida ALLO MANERO, *La Emblemática en las exequias reales de la casa de Austria*, in *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, 1994, 11-26, «los elementos esenciales en torno a los cuales quedaron organizadas estas decoraciones fúnebres se centraron, básicamente, en la construcción de una monumental estructura arquitectónica – el túmulo funerario – y en un sin fin de variadas composiciones simbólicas que, bajo la forma de esculturas alegóricas o representaciones pictóricas, encontraron perfecto acomodo tanto en el túmulo como en las zonas más destacadas del lugar escénico donde tenía lugar la ceremonia (...) Fue precisamente en el ámbito de **estas representaciones pictóricas** donde el denominado comúnmente como género o lenguaje emblemático encontró una plataforma idónea para su desarrollo», 11-12. Las negritas son nuestras.

⁴⁶ Francisco CERVANTES DE SALAZAR, *Túmulo imperial de la gran ciudad de México*, México, Antonio de Espinosa, 1560, (Edición, prólogo y notas de Edmundo O'Gorman), México, 1991.

⁴⁷ « (...) carácter elocuente de los ordenes a través del empleo modal que su cristianización por parte de Serlio había popularizado», Joaquín BÉRCEZ, Fernando Marías, *Fray Juan Andres Ricci y su arquitectura teológica en el contexto barroco*, 89-121. Fray Juan Andrés RICCI, *La pintura sabia (manuscrito entre 1659-1662)* (edición a cargo de Fernando Marías y Felipe Pereda Toledo), 2002, 100-101.

⁴⁸ Erwin PANOFSKY, *Introducción*, in *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972.

etc.) también «significan» desde la estética del ornamento. Constituirían, de esa forma, un medio retórico que, tal vez, podría inscribirse en lo que la profesora Allo Manero denominaba «figuras de amplificación»⁴⁹, pero que desde luego no nos parecía que pudiera soslayarse más.

Desde los quinientistas túmulos del Emperador Carlos y su hijo, hasta el uso de órdenes, obeliscos y tabernáculos salomonistas ya avanzado el siglo XVII, se trataría de un lenguaje «paraemblemático» basado en el simbolismo tectónico y que es quizás una forma complementaria de discurso simbólico al propio discurso emblemático. Esperamos con ello arrojar algo de luz, especialmente sobre el hecho de considerar si ese impacto tenía diferencias cualitativas importantes en función de los súbditos de su Católica Majestad a los que alcanzaba.

Sobre el carácter simbólico de la arquitectura⁵⁰

Sobre el carácter simbólico de la arquitectura, queremos presentar algunos ejemplos clásicos que, creemos, han legitimado ya este tipo de explicaciones, y andando el tiempo han demostrado toda su potencia argumentativa.

Parecería evidente que la cercanía entre la arquitectura y la emblemática ya desde el marco de la *rinascita* del siglo XV italiano podría constatarse, por ejemplo, en los coincidentes «redescubrimientos» de Vitruvio (sería en torno a 1415 cuando Poggio Bracciolini encuentra en Sankt Gallen el *De re architectonica libri decem*) y de los *Hyeroglyphica* de Horapolo (según el relato tradicional, encontrados ca. 1419 en la isla egea de Andros por el humanista originario de Florencia Cristoforo Buondelmonti, e impreso por vez primera por Aldus Manutius en el año de 1505). En el caso de la monarquía hispánica esta cercanía se iría desarrollando a lo largo de los siglos XVI y XVII, pero queremos llamar la atención sobre dos casos concretos, los del benedictino Fray Juan Ricci, cuya particular forma de «emblematicar» las formas arquitectónicas ya había sido notada por Tovar y Ceballos, en especial en el otorgamiento a los órdenes de un carácter

⁴⁹ A. ALLO MANERO, *La emblemática...*, ed. cit., «Uno de los recursos retóricos más empleados para configurar estos programas iconográficos fue el de las denominadas Figuras de amplificación, tanto en su vía argumentativa como en la acumulativa», 18, citando a su vez a Heinrich LAUSBERG, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, 1966.

⁵⁰ Sobre esta cuestión, clave para nuestro estudio, vid. Fernando Marías, *Orden y modo en la arquitectura española*, in Erik FORSSMAN, *Dorico jonico y corinto en la arquitectura del renacimiento*, Madrid, 1983. También John ONIANS, *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Princeton University Press, 1990. Interesantes aportaciones las de Cristof THÓENES, in *Opus incertum München / Berlin*, 2002, (desgraciadamente no hay aun traducción del alemán).

simbólico, y el traslado a la arquitectura de la alegoría barroca⁵¹ y también el del agustino Fray Lorenzo de San Nicolás⁵². Podremos explorar un poco más el caso de Ricci más adelante, para hacer resaltar como sus obras⁵³, y sus especulaciones sobre el carácter significativo de las formas arquitectónicas (y por supuesto, en especial sobre el orden salomónico entero), tanto de forma teórica como con su aparato gráfico afectaron de forma especial al virreinato de la Nueva España⁵⁴

Pero, finalmente, y para el caso concreto de los aparatos efímeros para las honras fúnebres, que es lo que nos interesa, hemos de decir que no queremos ornarnos con méritos ajenos, y hay que reconocer que algunos estudiosos, como el profesor Bonet Correa ya habían insistido sobre el carácter emblemático de los formas de naturaleza arquitectónica, y cito:

«Sin intentar profundizar en este sentido, importantísimo para comprender la función de las obras provisionales, sólo planteemos aquí

⁵¹ «Fray Juan Ricci en su Tratado de la Pintura sabia, integra el Epítome de Geometría y el Tratado Breve de Perspectiva y Arquitectura (...) de manera excepcional se ocupa de los órdenes, a quienes otorga un carcer simbólico (...) Es la época de las más ingeniosas composiciones emblemáticas en torno a los poderes absolutos. Ricci lleva a la arquitectura las secuencias alegóricas como manifestación de los nuevos aspectos de la mentalidad barroca.», Virginia TOVAR y Alfonso RODRIGUEZ DE CEBALLOS, *Sobre la arquitectura y los arquitectos*, in VV. AA. *Los Siglos del Barroco*, 1997, 29.

⁵² «fray Juan Andres estaba partiendo de ideas semejantes a las del texto que el agustino recoleto fray Lorenzo de San Nicolas habia publicado en Madrid, en 1639, como Arte y uso de arquitectura. Su preocupacion era la correcta aplicacion de los ordenes a las diferentes advocaciones cristianas y a justificar con la autoridad de santo Tomas de Aquino y San Bernardo sobre su plural perfeccion – el empleo de los ordenes compuestos y salomonico en obras dedicadas a Cristo y a la Virgen Maria», Joaquín BÉRCHEZ, Fernando Marías, *ed. cit.*, 100-101.

⁵³ Fray Juan Andrés RICCI, *La pintura sabia (manuscrito entre 1659-1662)* (edición a cargo de Fernando Marías y Felipe Pereda), Toledo, 2002. Tb. el *Epithome o Breve Tratado del Orden Salomonico Entero* 1663 en la Biblioteca de Montecassino, cod. 590 (hay otro ejemplar en la Bib. Apostolica Vaticana, Mss. Chigiani, E-VIII-257) cit. en Felipe PEREDA, *Pictura est lingua angelorum: Fray Juan Andrés Ricci, una teoría teológica del arte*, 42-87.

⁵⁴ «Coda de esta cadena de episodios salomonistas que remiten a las especulaciones escritas y dibujadas de fray Juan Andres Ricci en su Pintura sabia y en particular sobre el orden salomónico entero, fue la Nueva España. La relativa densidad y alta calidad de los ejemplos que se dieron en tierras mexicanas es probable que tenga que ver con el conocimiento directo que pudo existir de los manuscritos de Ricci, especialmente de su pintura sabia. Por el propio Ricci se sabe que un discipulosuyo, Gaspar de Zuñiga, latinista al que encarga Ricci la traduccion al latin de su texto y alabado grabador que llevo a abrir sus dibujos ‘en laminas de plata con tan nuevo corte, que siendo de buril, no parecia buril, ni aguafuerte, sino mi pluma’, marcha a Mexico en el sequito del virrey Marques de Mancera, y que debio fallecer en fecha que no precisa pero en todo caso anterior a 1663, año de la carta dirigida desde Roma a la Duquesa de Bejar a quien relata estas circunstancias», Joaquín BÉRCHEZ, Fernando MARÍAS, *Fray Juan Andres Ricci y su arquitectura teologa en el contexto barroco*, 89-121, in Fernando MARÍAS y Felipe PEREDA (eds.) *ed. cit.*, 118.

la cuestión de su carácter emblemático-simbólico. De sobra nos podemos dar cuenta de cómo el espectador de la época leía el cúmulo de empresas, emblemas y jeroglíficos que acompañaban a los ornatos, ellos mismos de por sí ya puros emblemas (arcos, columnas, obeliscos, pirámides, etc.) «⁵⁵.

Si los autores de estas relaciones de las honras funebres tuvieron la paciencia de compilar dichos eventos, monumental empresa desde cualquier punto de vista, tal vez nosotros, en reciprocidad, podamos tomarnos el tiempo suficiente para observar en ellas si sus palabras sobre las formas arquitectónicas nos revelan una particular manera, por parte de los contemporáneos, de conceptualizarlas. Una manera que podamos considerar, como decíamos, cercana a lo emblemático. Me voy a referir, por tanto, a un grupo de imágenes arquitectónicas recogidas a su vez en fuentes literarias que, espero, nos permitirán demostrar nuestros asertos previos. Podríamos atribuirles, en general, a un mero sentimiento retórico, pero creo que al final habremos de coincidir en su carácter significativo, y por tanto, con un importante peso ideológico, no sólo para sus formuladores (ergo, emisores de las élites novohispanas), sino probablemente también para los receptores locales.

La cupula⁵⁶

Desde Claudio de Arciniega y Alonso Arias⁵⁷ y los domos cósmicos de Carlos V y Felipe II, la cúpula se convirtió en un símbolo queregonaba el poder universal de su Católica Majestad. Como ya observó Santiago Sebastián⁵⁸ la

⁵⁵ Antonio Bonet CORREA, *Fiesta, poder y arquitectura*, 1990, 18. Las negritas son nuestras.

⁵⁶ Sobre la simbología de la cúpula vid. Agustín BUSTAMANTE, y F. MARÍAS, *La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del renacimiento*, in *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar VIII*, 1982, 103-115

⁵⁷ «hombre generalísimo de grandes trazas y maravilloso arquitecto, doctísimo en los sentidos de las figuras de esculturas y dibujo, y artificiosísimo en la armonía de los relojes, que los hace con grande primor, y que en este tumulo mostro bien en un tiempo tan breve, que para solo imaginarlo le faltara a otro», in Dionisio DE RIBERA FLORES, *Relación historiada de las exequias fynerales de la Magestad del Rey D. Philippo II Nuestro Señor; hechas por el Tribunal del Sancto Officio de la Inquisicion desta Nueva España y sus provincias*, Casa de Pedro Balli, México, 1600 (ed. facsimil del único ejemplar conocido de la Biblioteca Latinoamericana Netie Lee Benson de la Texas University en Austin, Sociedad Mexicana de Bibliófilos A.C., México, 1999) (introducción de Ernesto de la Torre Villar), 16 vta.

⁵⁸ «Se levantó en 1600 el túmulo de Felipe II, en la iglesia de Santo Domingo de México, siguiendo las trazas del arquitecto Alonso Arias. Como el de su padre el emperador, este túmulo muestra una estructura simbólica primordial al superponer el cubo y la cúpula (...) lo justifica como señor del

unión de las dos figuras geométricas perfectas, cubo y hemiesfera, permitía, metafóricamente, aludir al rey como señor del universo conocido. Así Ribera Flores nos habla de «la media naranja o cupula que con su recogimiento yua formando una estremidad de tiara con que se yua rematando la montea gentil del tumulo que mostro la magestad en la que lleua del Monarca»⁵⁹.

Para insistir en este simbolismo, la cúpula se revestía en su intradós de decoraciones astronómicas⁶⁰, que contribuían con su presencia a reforzar la lectura del elemento arquitectónico (de hecho el Túmulo de Carlos II no contó con cúpula pero la referencia seguía siendo obligada, lo que apoyaría nuestra lectura: «Interesantes son tambien las pinturas del techo y friso de este primer cuerpo. En el primero se pinto una boveda celeste, en el centro de la cual aparecia el sol eclipsado, orlado por los otros seis planetas con largos lutos de gruesas sombras, y en los lados los símbolos del Zodíaco, semicubiertos también por oscuras nubes»⁶¹).

Media naranja, cúpula o domo, este elemento arquitectónico era insoslayable desde el punto de vista significativo para el arquitecto del túmulo funerario, que tenía que dedicarle por lo menos vara y media⁶².

El orden⁶³. El problema del salomonismo

Ya Ackerman había insistido en la importancia del orden como portador de una impresionante carga metafórica en el Renacimiento. Según él, «un orden arquitectónico era visto (...) como una afirmación de las tradiciones y la capacidad de invención de un grupo social y su cultura»⁶⁴.

cosmos», Santiago SEBASTIÁN, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, 1992, 85-86.

⁵⁹ «Este segundo cuerpo recebia una media naranja o copula que con su recogimiento yua formando una estremidad de tiara con que se yua rematando la montea gentil del tumulo que mostro la magestad en la que lleua del Monarcha en cuyo honor se leuanto desde su planta. Fuelo esta hermosa cupula (...)», D. RIBERA FLORES, *Relación historizada...*, ed. cit., 17 rta.

⁶⁰ «El primer cuerpo del Túmulo (...) se cubria por de dentro en la capilla mayor con media naranja, por toda la cual iban los siete planetas», F. CERVANTES DE SALAZAR, *Túmulo imperial...*, ed. cit., 197.

⁶¹ Victor MÍNGUEZ, *La muerte del principe. Reales exequias de los ultimos Austria en México*, in *Cuadernos de arte colonial*, 6, Madrid (1990), 18.

⁶² «Se dio a la media naranja / de subida vara y media», RODRÍGUEZ ABRIL, ed. cit. fol. 390 vto.

⁶³ Sobre los órdenes, vid. James S. ACKERMAN, *The Tuscan/Rustic Order: A Study in the Metaphorical Language of Architecture*, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, 42, n° 1 (March 1983), 15-34.

⁶⁴ «What an impressive metaphorical burden the language of architecture supported in the Renaissance. An architectural order was seen as an expression of actual or virtual structure and as an affirmation of

En los túmulos del siglo XVI se eligieron sistemáticamente los «órdenes fuertes»: dórico y rústico. Así, para Carlos V, «todos los miembros que llevaba este cuerpo (se refiere al primer cuerpo) eran de género dórico porque convenía así para la grandeza del Túmulo de tan gran señor y por ser este género robusto y fuerte»⁶⁵. Y para su hijo Felipe se construyó «un tumulo de marauillosa y singular arquitectura, de ordenaca dorica (...) el primero tercio de estrias llenas y los dos tercios hasta sus capiteles destrias acanaladas (...) la obra rustica que para el acto funebre parecio muy acertada» (se refiere al segundo cuerpo del tumulo)⁶⁶

Sariñana, en cambio, nos informa de que para Felipe IV, «eligiose para la fabrica del Tumulo el orden composito; tan justamente plausible por lo mucho que conduce su variedad a la hermosura⁶⁷(...) las columnas del primer cuerpo (...) cuyas cañas estaban jazpeadas de pardo y negro; y las basas y capiteles bronceados, salpicados con oro»⁶⁸. El cambio en la elección del orden en el siglo XVII debe movernos al menos a un par de reflexiones:

*La disquisición sobre los órdenes estaban a la orden del día en el panorama arquitectónico novohispano*⁶⁹. Recordemos en ese tenor las palabras de Sigüenza y Góngora «se explayó la libertad composita»⁷⁰ o Juan de Viera «sus dos portadas (...) pueden ser pauta de la arquitectura y escultura (...) allí, en el orden composito»⁷¹.

El orden compósito⁷² del que se habla, ¿será tal vez una manera de referirse al orden salomónico completo, definido ya en la teoría española desde Prado

the traditions and capacity for invention of a social group and of its culture». *Ibid.* p.34

⁶⁵ F. CERVANTES DE SALAZAR, *Túmulo imperial...*, ed. cit., 185. Cfr. J. M. MORALES FOLGUERA, *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*. Sevilla, 1991 «posee planta de cruz griega con cuatro portadas de orden dórico que se escogio 'porque convenia a tan gran señor por ser este genero robusto y fuerte'», 191.

⁶⁶ Dionisio RIBERA FLORES, *Relación historiada...*, ed. cit., 16 rta y vta.

⁶⁷ I. SARIÑANA, *Llanto dal occidente...*, ed. cit., 39 rta.

⁶⁸ I. SARIÑANA, *Llanto dal occidente...*, ed. cit., 39 vta.

⁶⁹ Para estas cuestiones vid. Javier GÓMEZ MARTÍNEZ, *Historicismos de la arquitectura barroca novohispana*, México, 1997.

⁷⁰ Carlos DE SIGÜENZA Y GÓNGORA, *Glorias de Queretaro*, México, Imprenta de la viuda de Bernardo Calderón, 1680.

⁷¹ Juan DE VIERA, *Breve y compendiosa narración de la Ciudad de México*, México, 1777.

⁷² Por supuesto no se trata de algo privativo de Nueva España. Pensemos en las palabras de Ricci, citando a Caramuel «el orden compuesto 'por ser mas hermoso, hoy es el mas comun, y el mas estimado de todos' citando a Caramuel (II 76-77 y 281) Joaquín BÉRCEZ, Fernando MARÍAS, *Fray Juan Andres Ricci y su arquitectura teologa en el contexto barroco*, in Fray Juan Andrés RICCI *La pintura sabia (manuscrito entre 1659-1662)* (edición a cargo de Fernando Marías y Felipe Pereda), Toledo, 2002, 107.

y Villalpando? Y si es así, ¿Podremos reforzar ese significado salomónico en otras vertientes?

Recordemos, en ese tenor, las palabras de Víctor Mínguez sobre la escultura de Felipe IV:

«Vestido de negro señalaba con la mano derecha el cimborrio de la catedral, inaugurado en estas exequias. Una filacteria aclaraba dicho gesto: HOC ERIT MONIMENTUM NOMINIS MEI, 2. Reg. 18, 18 («Esto sera testimonio de mi nombre»). Bajo Felipe IV se acabó de construir la Catedral de México para gloria suya y de Dios, como el Templo de Jerusalén lo fue de Salomón. Confirmaban dicho paralelismo otras cuatro figuras, situadas sobre pirámides escalonadas en los ángulos del segundo cuerpo. Todas ellas eran representaciones de Salomón»⁷³

Efectivamente, la catedral se hallaba eventualmente terminada, lo que nos lleva al que es quizá uno de los temas más importantes respecto de este túmulo y su correspondiente relación literaria: el hecho de que no pueden obviarse las ligas que a través del grabado y del libro, Sariñana establece con la *Ynsigne Cathedral*, y su descripción pormenorizada. No podemos olvidar que en apenas dos años más, el edificio se dedicará con la pertinente relación del propio Sariñana⁷⁴. Y no podemos, finalmente, dejar de lado el papel del virrey don Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera en todas estas obras por él auspiciadas (a saber, exequias, ambas relaciones literarias, finalización de la catedral), cuestión esta última de la que se vanagloriaría posteriormente en su relación de gobierno⁷⁵.

Pero volviendo a las palabras de Mínguez, no nos cabe duda de ese significado en la cuarta escultura de Salomon: «en la una mano el diseño o monte de un Templo y en la otra un compas, instrumento de la arquitectura en que fue eminentissimo, como elegido de Dios para edificarle su Templo»⁷⁶, pero hay que recordar también, y pensamos que este es un punto clave, la importancia que tenía la figura de Salomón como constructor del sepulcro de los Reyes de Jerusalén, como bien nos recuerda Sariñana, al referirse a la primera de las cuatro estatuas de Salomon con una calavera coronada en su mano izquierda: «una de las suntuosas obras en que ostento Salomon su magnificencia fue el Sepulcro Real que

⁷³ Víctor MÍNGUEZ, *La muerte del príncipe. Reales exequias de los últimos Austria en México*, in *Cuadernos de arte colonial*, 6, Madrid (1990), 10.

⁷⁴ *Noticia breve de la solemne (...) dedicación del templo metropolitano de México*, México, 1668.

⁷⁵ Esta idea se halla magistralmente desarrollada en Joaquín BÉRCHEZ, *Pira funeraria de Felipe IV en la catedral de México ficha catalográfica*, in *La arquitectura en sus imágenes*, in *Los siglos de oro en los virreinos de América (1550-1700)*, Madrid, 2000, 248-250.

⁷⁶ I. SARIÑANA, *Llanto del occidente...*, ed. cit., 94 vta. y 95 rta.

edificio en Sion Ciudad de David (...) obra que continuo y perficiono enteramente Salomon.»⁷⁷ Desde este punto de vista, el significado salomónico⁷⁸ adquiere aún más sentido en la estructura funeraria⁷⁹.

Elementos accesorios. El ejemplo de las piramides. Los frisos

Sin el ánimo de hacer interminable esta relación, creemos importante aún, fijarnos en algunos otros elementos que puedan completar nuestras observaciones. Parecería fuera de lugar, en ese sentido, discutir ahora sobre el significado funerario de obeliscos y pirámides en la arquitectura de los siglos XVI y XVII⁸⁰, o reivindicar la figura de uno de los principales difusores de dichas formas en la cultura barroca en general y novohispana en particular, Athanasius Kircher⁸¹.

No podemos menos, sin embargo, que remarcar el protagonismo de esos elementos en los monumentos de Carlos V («obeliscos a manera de agujas piramidales que tenia cada una de alto treinta pies»⁸²), Felipe II («sobre los cubos que diximos del primero cuerpo se asentaron quatro hermosisimas pyramides (...) sobre el perfil de los pilares quadrados del cuerpo ynterior auia otras quatro

⁷⁷ I. SARIÑANA, *Llanto del occidente...*, ed. cit., 89 vta.

⁷⁸ Un ejemplo que ilustra a la perfección el impacto del Templo de Salomón en la cultura «no arquitectónica» es el sermón del sacerdote jesuita Juan de Goicoechea, en 1709, con ocasión del novenario de la dedicación del nuevo templo *La maravilla inmarcesible y milagro continuado de María Santísima Señora Nuestra en su prodigiosa imagen de Guadalupe de México*. En esa pieza literaria, las menciones al templo hierosimilitano son importantes, v.g. «como el de Jerusalén edificado tres veces» (2 del sermón) (...) o, «Quis tu mons magne coram Zorobabel?» (citando a Zacarías 4, 7-9).

⁷⁹ Cualquier estudio sobre la arquitectura salomónica en Nueva España debe tener en cuenta las obras de Martha FERNÁNDEZ, *Cristobal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, México, 2002. *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, México, 2003.

⁸⁰ Pensemos por ejemplo en la pirámide coronada por esfera, motivo consagrado en El Escorial, que aparece tanto en los diseños de Juan Bautista de Toledo como en los de Herrera para la fachada principal y la de la Basílica, y que se explicaban por la función de Panteón Real del Monasterio filipino

⁸¹ De hecho Felipe Pereda atribuye las veleidades simbólico-arquitectónicas de Ricci al conocimiento de la obra de Kircher, a mediados del s. XVII, «la representación hermetica de los jeroglíficos habia cobrado una nueva actualidad gracias a los escritos del omnivoro jesuita Athanasius Kircher, con cuya obra Ricci debia estar sin duda familiarizado», Felipe PEREDA, *Pictura est lingua angelorum: Fray Juan Andrés Ricci, una teoría teológica del arte*, in Fray Juan Andrés RICCI, *La pintura sabia (manuscrito entre 1659-1662)* (edición a cargo de Fernando Marías y Felipe Pereda), Toledo, 2002, 51.

⁸² F. CERVANTES DE SALAZAR, *Túmulo imperial...*, ed. cit., 188.

pirámides»⁸³), Felipe III («q hizo remate en la iglesia/ una pirámide egipcia/ dio remate a su grandez (...) ocho pirámides grandes/ sin diez y seis mas pequeñas/ ubo cubiertas de luto/ de blanca y labrada cera»⁸⁴) o Felipe IV («Diez y seis piramides que se guarnecian con cartelas y arandelas para cirios y remataban en bolas»⁸⁵).

Por lo que respecta al padre Kirkerio⁸⁶, por recordar uno de los nombres que se utilizaban en la época en la Nueva España, no puede discutirse su importancia en la difusión de dichos motivos en algunas de sus obras, fundamentalmente el *Oedipus aegyptiacus*, la *Sphinx Mystagoga* o el *Prodromus*⁸⁷. Aunque, como dice Findlen, no podamos saber cuantos y cuales de los libros de Kircher estuvieron en manos de sor Juana en particular, o en la Nueva España en general, podemos encontrar huellas de sus libros prácticamente en todas partes⁸⁸.

Un último elemento, que, aunque parte consustancial del orden, hemos preferido analizar de forma separada, y con el que nos gustaría pasar a nuestras conclusiones, lo constituyen los frisos. Aunque ya Serlio había previsto la posibilidad de sustituir los triglifos y metopas por elementos más acordes con la naturaleza del edificio, también podemos encontrar dicho recurso en una de las personalidades más representativas de la plural cultura arquitectónica barroca hispana junto a Fray Juan Ricci, el también español Juan Caramuel de Lobkowitz (1606-1682)⁸⁹. Efectivamente, eso ocurría con los frisos de nuestros monumentos funerarios, como el de Carlos V que «No llevaba en el los triglifos y metopas que se suelen poner, sino muchos despojos de guerra y trofeos de la muerte muy bien

⁸³ Dionisio RIBERA FLORES, *Relación historiada...*, ed. cit., 17 rta.

⁸⁴ RODRÍGUEZ ABRIL ed. cit., fol. 390 vto.

⁸⁵ I. SARIÑANA, *Llanto dal occidente...*, ed. cit., 40 vta.

⁸⁶ Sobre Kircher, Ignacio GÓMEZ DE LIAÑO, *Athanasius Kircher. Itinerario del extasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid, 1985. También Joscelyn GODWIN, *Athanasius Kircher. La búsqueda del saber de la antigüedad*, Madrid, 1986. Sobre Kircher en la Nueva España, Ignacio OSORIO ROMERO, *La luz imaginada. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*, México, 1993. También Paula FINDLEN, *A Jesuit's Books in the New World. Athanasius Kircher and His American Readers*, in *Athanasius Kircher. The last man who knew Everything* (ed. Paula Findlen), NY, 2004.

⁸⁷ *Oedipi aegyptiaci in quo origines idololatriae et primaevae superstitionis fontes aperiuntur et demonstrantur*. Roma, 1652-4 *Sphinx mystagoga sive diatribae hieroglyphica*, Ámsterdam, 1676. *Prodromus coptus sive aegyptiacus*. Roma, 1636.

⁸⁸ «It is not certain how many of Kircher's books Sor Juana personally owned, but quite a few copies of his books were available in the libraries and bookshops of Mexico City (...) we can see traces of Kircher in book inventories of this period, such as Juan de Soto Noguera's declaration to the Holy Office in June 1699 that he was transporting «Noah's Ark» to New Spain», Paula FINDLEN, *A Jesuit's Books in the New World. Athanasius Kircher and His American Readers*, in *Athanasius Kircher. The Last Man who Knew Everything* (ed. Paula Findlen), NY 2004, 335.

⁸⁹ Joaquín BÉRCHÉZ, Fernando MARÍAS, *Fray Juan Andres Ricci y su arquitectura teológica en el contexto barroco*, in Fray Juan Andres RICCI, *La pintura sabia (manuscrito entre 1659-1662)* (edición a cargo de Fernando Marías y Felipe Pereda), Toledo, 2002, 89.

labrados»⁹⁰. O con el de Felipe IV que ostentaba una «cornija de quatro pies de alto del mesmo jazpe con los obalos, filetes y dentellones de bronce, en cuyo friso (...) huesos cruzados y calaveras coronadas»⁹¹.

Conclusiones

Laberintos fabricados para sepulcros, émulos de la rica morada para los cuerpos de los reyes de San Lorenzo de el Escorial, remembranzas de las pirámides antiguas, nuevos mausoleos como el de Artemisa de Caria, tumbas grandiosas como la que Marcial describe del emperador Augusto, tal vez incluso recuerdo del Santo Sepulcro⁹², todas estas eran imágenes que la arquitectura de los túmulos de los Austrias en la Nueva España (y aun nos atrevemos a afirmar que casi todas las construcciones similares⁹³) suscitaban con su visión entre sus contemporáneos. Todo ello para constituir el marco donde llevar a cabo el rito en el que se superaría la paradoja entre la muerte física del rey y la permanencia del cuerpo político del reino. En nuestra opinión, los túmulos funerarios erigidos en México, encontraban su explicación, a través del complejo programa emblemático, pero también

⁹⁰ F. Cervantes de Salazar, *op. cit.*, p. 188.

⁹¹ I. Sariñana, *Llanto dal occidente...*, ed. *cit.*, 39 vta.

⁹² «Comencando por los labyrinthos que fabricaron para sepulchros, teniendo por grandeza que su edificio fuese tan trauada que en el se diuidiese desde su entrada varios y diferentes introitos (...) esto basta para mi yntento, q es q conste la antigüedad grande de los sepulchros y sus costosos edificios, como lo vemos en la obra costossissima y fabrica peregrina de S Lorenzo el real en estrañeza de labor (...) rica morada que lo es para los cuerpos de Reyes (...) las pyramides, cosa sabida es q se labraron para collocar en ellas las cenizas de los cuerpos de los Reyes q en aquel tiempo se quemauan y ponian riquissimas urnas sobre la extremidad destas pyramides. Tres quenta Plinio q vuo entre las dos grandes y famosas Ciudades de Memphis y Delta en Egipto (...) los excesiuos gastos de aquel sepulchro que edificio Artemisa Reyna de Caria al rey Mausolo su marido (...) dize Marzial alabando las del Emperador Augusto 'De las altas pyramides illustres/la espantosa grandeza Memphis calle' (...) la description del mas yllustre y digno de memoria de todos, que fue el unico de nuestro Redemptor de que trata en el ytinerrario de la Tierra Sancta Bartholomeo de Saliniaco que es cosa marauillosa », D. RIBERA FLORES, *Relación historiada...*, ed. *cit.*, 19 rta a 21 rta.

⁹³ ¿Por qué no citar aquí las palabras de Mínguez o de Morales, a la hora en este caso de querer sacar conclusiones generalizadoras al resto de los reinos hispanicos? «los impresionantes tumulos que se levantaban en la catedral de México, retóricos y europeizantes, son similares en todo a los elevados en el madrileño convento de la Encarnación», in Victor MÍNGUEZ, *La muerte del principe. Reales exequias de los ultimos Austria en México*, in *Cuadernos de arte colonial*, 6, Madrid, 1990, 5. Y «La arquitectura funeraria efimera mexicana no presenta grandes novedades siendo enormemente deudora tanto de la arquitectura monumental como de los modelos europeos, a los que imita con gran servidumbre», in J. M. MORALES FOLGUERA, *Cultura simbólica y arte efimero en la Nueva España*. Sevilla, 1991, 24.

si, ¿por qué no?, en sus formas arquitectónicas de contenido funerario. Marco para poder pasar de la tristeza por la muerte del monarca a la alegría por la jura del príncipe (eventos estos que, por otro lado, eran absolutamente consustanciales). Marco, pero significativo, tal vez sería a esto a lo que nos gustaría referirnos como «paraembleática arquitectónica».

Como colofón, recapitulemos un poco sobre las cuestiones abordadas hoy. Lo que he intentado presentar es un análisis nuevo del ceremonial fúnebre de los Austrias en el virreinato de Nueva España. Un análisis en el que, por una parte, se enfatice la importancia de las exequias en el mundo de la fiesta barroca en los reinos hispánicos. Y por otra, se le preste la debida atención a unos elementos arquitectónicos tradicionalmente infravalorados frente a los muy estudiados jeroglíficos y emblemas. Espero que con este enfoque podamos tener un entendimiento más amplio de este fenómeno originado en torno a la muerte del rey.

Luis Javier Cuesta Hernández

Abstract

As Victoria Soto has stated: «The death of the monarch (...) shrouded all the cities of the kingdom in mourning, through the solemn celebration of funeral rites». While extensive bibliographic production exists with respect to the role of ephemeral architecture and emblems in the funeral rites of monarchs of the Spanish empire, in the case of the viceroyalties and particularly New Spain, there are still many areas which need further exploration and more precise analysis. This paper aims to contribute to the exploration of some of these pending aspects, particularly the impact of the death of the king in his American colonies, and the ways in which his American subjects understood and interpreted his death. In this respect, it is important to take into account Javier Varela's comments - in his already classic study on the didactic aspects of the spectacle of the death, burial and last rites of the monarch - which characterize this event as a self-contained symbolic process, in which artistic aspects, ephemeral architecture and emblems which have their origin in literature all played a key role. Through this study, I hope to examine several facets of this event, particularly whether the funeral rites had significant qualitative differences for different subjects of His Catholic Majesty, depending on their reception of the phenomenon and the ways in which it affected them.

