



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Mariaza, J. (2011). *Fiesta funeraria y espacio efímero. El discurso de la muerte y su simbolismo en las exequias de tres reinas de España en Lima en el siglo XVII* [Tesis para optar el grado de Magister en Arte Peruano y Latinoamericano]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

Título: Eficacia de la rotulación en las exposiciones

Autor: Jaime Mariaza foy

Año: 2011

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Maestría

Palabras claves: Exequias, configuración, Margarita de Austria, Isabel de Borbón, Mariana de Austria, siglo XVII.

Referencia en APA 7ma. ed.

Mariaza, J. (2011). *Fiesta funeraria y espacio efímero. El discurso de la muerte y su simbolismo en las exequias de tres reinas de España en Lima en el siglo XVII* [Tesis para optar el grado de Magister en Arte Peruano y Latinoamericano]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

La presente tesis brinda un análisis de las exequias de tres reinas de España celebradas en Lima durante el siglo XVII, presentando los aspectos protocolares propias de una sociedad jerarquizada como el virreinato, a partir de una lectura iconográfica; para ello, se divide el trabajo en seis capítulos. En el primer capítulo, se presenta un estudio sobre los componentes de la fiesta funeraria, la arquitectura efímera y la complejidad conceptual. En el segundo capítulo, se hace un recuento de las honrar fúnebres realizadas en Lima durante el siglo XVII. En el tercer, cuarto y quinto capítulo, se presenta las ceremonias presentadas en honor de las reinas Margarita de Austria, Isabel de Borbón y Mariana de Austria, respectivamente. Por último, en el sexto capítulo se presenta un análisis de los signos y símbolos presentes en las exequias anteriormente presentadas.

Palabras Clave: Exequias, configuración, Margarita de Austria, Isabel de Borbón, Mariana de Austria, siglo XVII.

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

Universidad del Perú, decana de América

ESCUELA DE POST GRADO

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POSTGRADO



**FIESTA FUNERARIA Y ESPACIO EFÍMERO. EL DISCURSO DE LA MUERTE Y SU
SIMBOLISMO EN LAS EXEQUIAS DE TRES REINAS DE ESPAÑA EN
LIMA EN EL SIGLO XVII**

Tesis presentada por Jaime Mariaza Foy

para optar el Grado Académico de Magíster

en Arte Peruano y Latinoamericano

**Lima-Perú
Mayo del 2011**

INDICE



Introducción.....	3
Capítulo Primero. Configuración de las Exequias.....	10
- El túmulo: etimología y una aproximación a su historia.....	11
- El heroísmo del rey.....	19
- La muerte como espectáculo.....	23
- El libro de narración de exequias.....	26
Capítulo Segundo. Ceremonias, túmulos y conceptos	
- Las exequias y los constructores y decoradores de túmulos en Lima durante los siglos XVI y XVII.....	35
- La permanente presencia de lo efímero.....	43
Capítulo Tercero. Exequias de Margarita de Austria.....	52
Capítulo Cuarto. Exequias de Isabel de Borbón.....	67
Capítulo Quinto. Exequias de Mariana de Austria.....	78
Capítulo Sexto. La muerte y sus programas alegóricos en los túmulos limeños del siglo XVII.....	93
- La perla de la corona.....	93
- Una flor de lis en la corte española.....	106
- Reina consorte, regente y reina madre.....	112
Conclusiones.....	119
Lista de fotos.....	123
Bibliografía.....	125



INTRODUCCIÓN

La fiesta funeraria en el Perú colonial, en cuanto fenómeno social unido a su correlato artístico y literario, es una de las materias menos frecuentes en la historiografía de la especialidad. A pesar de la riqueza que su campo de estudio ofrece a los especialistas, el interés que éstos han mostrado sobre el particular ha sido más bien exiguo. Las menciones que ha merecido hasta la fecha son, en la mayor parte de los casos, solo breves y parciales referencias de su manifestación plástica, presentes en monografías dedicadas a cubrir otros tópicos del arte virreinal. Por las fechas de publicación de los estudios que citamos más adelante, se aprecia que no es solo un problema de procedimientos lo que ha llevado a una visión parcial de los contenidos del discurso plástico funerario y de la fiesta funeraria en general, sino que el asunto no ha tenido nunca poder de convocatoria entre los historiadores de la cultura en nuestro país, a diferencia de lo que ocurre con disciplinas como la pintura, la arquitectura o la platería, que han sido tratadas ampliamente por un buen número de profesionales, desde el siglo XIX hasta el presente.

Si consideramos lo avanzado que este tipo de estudios se encuentra en países como España o México, entre otros, debemos admitir que en el nuestro el tema presenta un considerable atraso, no solo metodológico sino también en lo referente al número de publicaciones. El primero de estos trabajos, el de Torre Revello, resultó ser un artículo pionero pues inauguró un campo de análisis que otros han seguido y, aunque los primeros émulos aparecieran de modo muy esporádico, -recordemos que hay cuarenta años entre el artículo del autor citado y el siguiente, y doce los que separan a éste del tercero- asistimos en los últimos quince años del siglo XX a un mayor número de estudios que, aunque parciales, son indicadores de un renovado interés por parte de los especialistas. La lista de obras y autores que se expone a continuación como un breve estado de la cuestión es una buena prueba de ello.

En 1932 el acucioso investigador argentino José Torre Revello, por iniciativa de Domingo Angulo, dio a conocer la crónica atribuida a Pedro de Avendaño, escrita en 1559, documento que se guarda en el Archivo de Indias, con el relato de las exequias de Carlos V en la ciudad de Lima y una minuciosa descripción del túmulo erigido. Un duplicado del mismo documento, proveniente de los protocolos del notario Francisco de



Avendaño, hoy en el Archivo General de la Nación, fue publicado en Lima en 1935, con breves comentarios de introducción a cargo de Domingo Angulo¹. Cuarenta años después de la edición de Torre Revello, en 1972, el matrimonio Mesa-Gisbert escribió unas breves líneas sobre algunos túmulos limeños y otros de la audiencia de Charcas, en el capítulo final de su libro *Escultura virreinal en Bolivia*². Por su parte, Elena Páez Ríos incluyó en su *Repertorio de Grabados Españoles*, un reducido número de fotos de túmulos limeños de los siglos XVII y XVIII. Dicho catálogo fue publicado en Madrid en 1981³. Tres años más tarde, un estudio sobre el tema realizado por Ricardo Estabridis fue publicado en el *Anuario* de la universidad de Sevilla⁴. En 1985 la investigadora Lorene Pouncey publicó *Tumulos of Colonial Peru*, estudio del arte funerario a partir del examen de estampas grabadas halladas en bibliotecas del Perú y Estados Unidos, donde la autora ensaya una aproximación de los túmulos a la historia de los estilos artísticos en nuestro país, y proporciona una útil y abundante bibliografía. La misma autora publicó un nuevo repertorio de catafalcos limeños en la revista del Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo en 1989/1990⁵.

En el volumen I del Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte editado por la Universidad Autónoma de Madrid en 1989, encontramos un artículo de Adita Allo Manero titulado *Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica. La influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos*, en el que se relaciona formalmente los túmulos limeños de Margarita de Austria y de Felipe III con los erigidos en Sevilla desde la muerte del rey Felipe II, y durante las primeras décadas del siglo XVII⁶. Este trabajo resulta ser singularmente importante, entre otras cosas, por que allí se publicó por primera vez la foto de la estampa grabada del monumento

¹ Torre Revello, José. “La crónica de las exequias de Carlos V en la Ciudad de los Reyes”, en *Boletín del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XIV, Buenos Aires (1932), pp. 60-78 Angulo, Domingo. “Exequias de Carlos V en la ciudad de los Reyes”, en *Revista del Archivo Nacional del Perú*, tomo VIII (1935), pp. 135-154.

² Mesa, José de [y] Gisbert, Teresa. *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972.

³ Páez Ríos, Elena. *Repertorio de grabados españoles*, Madrid, 1981.

⁴ Estabridis C., Ricardo. “El grabado colonial en Lima”, en *Anuario de Estudios Americanos*, XLI (1984), pp. 253-289.

⁵ Pouncey, Lorene. “Tumulos of Colonial Peru”, en *The Art Bulletin del College of Art of America*, Volume LXVII, I (1985), pp. 18-32.. De la misma autora: “Grabados de túmulos peruanos”, en *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana del IAIHAU*, 28/29 (1989/90), pp.82-95.

⁶ Allo Manero, Adelaida. “Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica. La influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. I (1989), pp. 121-137.



funerario de la mencionada reina, lámina que muchos creían perdida y que la autora localizó en la Biblioteca del Congreso de Diputados de Madrid. A estos títulos habría que añadir los estudios que en 1992 y 1998 fueron publicados por Rafael Ramos Sosa y Ricardo Estabridis, respectivamente. Mientras el primero trató sobre el particular en su tesis doctoral sobre la fiesta en Lima virreinal, y dio a conocer en nuestro medio la estampa del túmulo de Margarita de Austria ubicada por Allo Manero, el segundo aportó interesantes novedades históricas y análisis estéticos sobre un grupo de doce túmulos hechos en Lima entre 1613 y 1805⁷.

En las III Jornadas de Historia organizadas en el año 2000 por la Universidad de Piura, enfocadas en la figura del emperador Carlos V y su relación con América, presentamos una ponencia referente al túmulo del emperador español y sus exequias en Lima, tomando como base la crónica atribuida a Pedro de Avendaño⁸. Las relaciones de este monumento con la arquitectura de la época no fueron expresadas en aquella oportunidad, porque se limitó a la transcripción del documento y a su descripción en términos actuales. Atribuimos entonces la autoría de la traza a Alonso Beltrán, dado que su labor como arquitecto vinculado al proyecto de la catedral se encuentra ampliamente documentada⁹. Poco después, nuevas y breves menciones sobre algunos túmulos limeños aparecieron en la tesis doctoral de Ricardo Estabridis que fue publicada por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos el año 2002¹⁰. Una nota sumaria sobre tales monumentos fue incluida por el investigador Guillermo Lohmann Villena en su monografía sobre la catedral de Lima publicada por el Banco de Crédito del Perú el año 2004, en el libro dedicado al templo mayor de la ciudad¹¹.

Del año 2008, editado por Inmaculada Rodríguez Moya, tenemos un libro que reúne las investigaciones de diversos estudiosos referentes a la producción artística a finales del periodo virreinal en América y los comienzos del siglo XIX, su título es *Arte, poder e identidad en Ibeoamérica: de los virreinos a la construcción nacional*, en el que se

⁷ Ramos Sosa, Rafael. *Arte festivo en Lima virreinal siglos XVI y XVII*. Sevilla, Junta de Andalucía y Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1992. Estabridis C., Ricardo. "Los grabados de túmulos efímeros en Lima colonial", en revista *Letras* (separata), 95-96 (1988), pp.33-66.

⁸ Mariazza F., Jaime. "Túmulos de Carlos V en Lima y México" en *Carlos V y América, III Jornadas de Historia*, 3 (2001), pp. 195-208.

⁹ Vargas Ugarte, Rubén. *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional*. Lima, 1947. Emilio Harth-Terré, *Artífices en el virreinato del Perú*. Lima, imprenta Torres Aguirre, 1945.

¹⁰ Estabridis C., Ricardo. *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002.

¹¹ Lohmann Villena, Guillermo. "Una catedral para un reino", ediciones del Banco de Crédito del Perú, *La basilica catedral de Lima*, Lima, editorial BCP, 2004, pp.1-51.

incluyeron dos trabajos relacionados con nuestro tema. Nos referimos a los artículos de Víctor Míngues Cornelles y Carmen Ruiz de Pardo. El primero se ocupó de estudiar brevemente el túmulo de Carlos II construido a comienzos del siglo XVIII en Lima, sobre el que su autor ensaya una lectura iconográfica de sus adornos. Dicho estudio hace un recuento de monumentos análogos que se construyeron [por el rey] en diferentes ciudades del imperio español¹². La segunda centró su análisis en aspectos sociales y en el arte funerario desplegado en las ceremonias de época borbónica en las ciudades de Lima y Cuzco¹³.

Con excepción de éste último y del estudio citado de Rafael Ramos Sosa, que por su naturaleza tiene un enfoque integral de la celebración luctuosa, todos los trabajos mencionados coinciden en destacar la imagen del túmulo como el único elemento de la decoración fúnebre que ha suscitado alguna curiosidad. A pesar del enfoque distinto de ambos autores, en las monografías de Rafael Ramos Sosa, de la universidad de Sevilla, y de Carmen Ruiz de Pardo, de la Pontificia Universidad Católica del Perú, hay una coincidencia al ofrecer un comentario sucinto sobre otros aspectos de la celebración luctuosa, hecho que rompe la tendencia de privilegiar al túmulo en detrimento de éstos.

Este trabajo sobre las exequias de tres reinas de España celebradas en Lima durante el siglo XVII pretende ampliar las fronteras que los planteamientos parciales, ensayados hasta el presente, han trazado para la fiesta funeraria colonial. Se propone demostrar la pertinencia de incluir en su estudio los aspectos protocolares, inherentes a una sociedad jerarquizada como lo fue el virreinato, y también aquellos relacionados con el intelecto y con el estamento académico. Por tal razón, nuestro método tiene en cuenta no solo un examen de la arquitectura efímera y una lectura de la iconografía que la decora y de la simbología de su planta y alzado, sino que se ocupa también del espectáculo de la ceremonia y del rito litúrgico como integrantes de la celebración de Estado y de señalar, igualmente, la importancia que ambos tuvieron para los narradores de exequias, quienes solían estructurar su discurso agregándoles una minuciosa descripción del túmulo y su adorno, elementos que integraban el corpus principal de los textos funerarios.

¹² Míngues Cornelles, Víctor. "Imperio y muerte. Las exequias de Carlos II y el fin de la dinastía a ambas orillas del Atlántico", en Inmaculada Rodríguez Moya (ed.), *Arte poder e identidad en Iberoamérica: de los virreinos a la construcción nacional*, Valencia, Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2008, pp. 17-51.

¹³ Ruiz de Pardo, Carmen. "La muerte privilegiada. Reales exequias en Lima y Cuzco. Época borbónica", en Inmaculada Rodríguez Moya (ed.), *Arte Poder e Identidad en Iberoamérica: de los virreinos a la construcción nacional*. Valencia, Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2008, pp. 55-76.



El trabajo que se presenta está formado por seis capítulos. El primero está dedicado al estudio de los componentes de la fiesta funeraria: la arquitectura efímera y la complejidad conceptual de su adorno, la ceremonia como teatro y protocolo social y, finalmente, el relato escrito que guarda en sus páginas todos los acontecimientos del rito fúnebre. Cada una de estas partes conforma un subcapítulo donde es analizada. Es necesario precisar que el segundo apartado se estructura en base a dos ideas, aparentemente dissociadas, pero complementarias. La primera se refiere a la consideración del rey como protagonista principal en la defensa del catolicismo, empresa que le valió ser comparado con ilustres gobernantes de la Antigüedad. La segunda proviene de esta comparación a través de la emulación en la formalidad ritual y solemnidad protocolar en los actos públicos del rey y en los homenajes que se le otorgaban, especialmente el de su muerte. En lo que concierne al monumento propiamente dicho, hacemos un recuento sobre la etimología del término *catafalco* y sus derivaciones en el idioma español, que han dado por resultado la generalización del subtérmino *túmulo*. Se sintetiza, luego, una variada información que señala la derivación formal del *túmulo* a partir del simple arreglo funerario medieval, hasta alcanzar su mayor desarrollo a mediados del siglo XVI. A continuación, se hace una reseña histórica del libro funerario en España, indicando que las partes que lo integran corresponden a un proceso de desarrollo simultáneo al del *túmulo*, y, posteriormente, se describe el mismo fenómeno en el virreinato del Perú.

En el segundo capítulo se hace un recuento de las honras fúnebres con *túmulo* realizadas en Lima durante el siglo XVII. Es una extensa mención de los monumentos y los maestros de obra, pintores y otros alarifes que intervinieron en su ornamentación. Luego, a modo de antecedente ideológico que llegó a América como parte sustantiva del pensamiento europeo de la época, nos referimos a la noción de lo efímero y a su representación como ejercicio artístico, proceso de conceptualización de la muerte que se consolidó a principios del siglo XVII. La adopción, por parte de maestro colonial, de un sistema de escritura plástica sobre la base de un vocabulario simbólico con el que se expresó el significado del discurso luctuoso constituyó un ejercicio mnemotécnico por el que muchos de ellos fueron catequizados mediante la práctica periódica de erigir *catafalcos* y decorarlos con los motivos requeridos, reafirmandose así las nociones de forma y contenidos alegóricos.



Cada uno de los siguientes tres capítulos está dedicado a una reina y a las ceremonias realizadas en su honor, por eso el orden de presentación es estrictamente cronológico. Dentro de cada capítulo se ha considerado una reseña biográfica de la difunta, otra del autor del libro y una mención de las secciones que lo componen a modo de enfatizar la complejidad que los libros funerarios adquirieron a lo largo del siglo XVII. Se incluye, así mismo, una cita de los autores que, entre los siglos XIX y XX, incorporaron estos libros en recuentos bibliográficos del ámbito hispanoamericano y peruano, y también, una mención a los investigadores contemporáneos que han hecho importantes aportes en base a ellos. Sigue un comentario sobre las ceremonias desarrolladas y, en cada caso, se estudia los pormenores de la misma y se examina el catafalco desde una óptica estética e iconográfica.

El último capítulo está dedicado al análisis y comentario de los distintos signos y símbolos en los tres túmulos revisados, a modo de integrarlos en una lectura que se propone como la expresión plástica de un pensamiento y una actitud de época. Las fotos van al final de cada capítulo y cada una de ellas tiene la leyenda correspondiente en la que no se consigna la fuente, ésta se incluye en el listado final de las ilustraciones

Los límites cronológicos de nuestro trabajo corresponden a los del siglo XVII. Sin embargo, mucha de la bibliografía citada se refiere a ceremonias y túmulos de otras épocas debido a la necesidad de ejemplificar nuestros argumentos y, también, porque el rito funerario se mantuvo sin cambios, a pesar del reemplazo dinástico que a comienzos del siglo XVIII llevó a los borbones al gobierno de España, iniciándose así una etapa claramente diferenciada en otras esferas del arte peninsular y americano de lo que había sido la cultura bajo los Austria¹⁴.

Las fuentes primarias están constituidas por las crónicas que, bajo el nombre de «narración de exequias», se escribieron con motivo de las celebraciones u homenajes al personaje regio fallecido, o también por otras personalidades del mundo político, social o religioso. Otras referencias documentales que consideramos desde el inicio son los repertorios bibliográficos de autores como José Toribio Medina, Antonio Palao y

¹⁴ Soto Caba, Victoria. *Los catafalcos reales del barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*. Madrid, U.N.E.D., 1992.



Dulcet, Ch. Leclerc y Rubén Vargas Ugarte, entre los más importantes¹⁵. El trabajo de estos autores ha sido de gran ayuda en la búsqueda de datos. Los libros de exequias que ellos consignaron fueron el punto de partida de esta investigación, porque remitieron a los grabados originales y, otras veces, informaron sobre grabados que hasta el presente no hemos localizado, y que probablemente estén perdidos. Especial interés reviste la gigantesca obra del bibliógrafo chileno José Toribio Medina para el caso hispano americano, y la de Rubén Vargas Ugarte para el peruano en particular.



¹⁵ Palao y Dulcet, Antonio. *Manual del librero hispano-americano*. Barcelona, 1948. Leclerc, Charles (compilador). *Bibliotheca Americana. Catalogue raisonné d'une tres precieuse collection des livres anciens et modernes sur l'Amerique et les Philippines*. Paris, Maisonneuve, 1878. Vargas Ugarte, Rubén. *Impresos Peruanos*, 12 tomos, 1935-57, Lima. Toribio Medina, José. *La imprenta en Lima (1584-1824)*, 4 tomos, Santiago de Chile, impresos en casa del autor, 1966.



CAPÍTULO PRIMERO

Configuración de las exequias

La celebración de exequias en el virreinato peruano tuvo siempre tres componentes sobre los cuales se estructuró el procedimiento habitualmente empleado para honrar la memoria de personajes públicos fallecidos. El virrey, después de recibir el comunicado oficial, daba la noticia a la Real Audiencia y luego al Cabildo de la ciudad para que se proclamase el suceso mediante bandos. Ordenaba, en primer lugar, la construcción de un túmulo, acto seguido, en coordinación con el arzobispado, tomaba todas aquellas medidas de índole protocolar, entre las que estaba la proclamación del periodo de duelo, con las consiguientes demostraciones de pesar y la misa de réquiem con asistencia de todas las instituciones virreinales. Por último, se procedía a la elección de un narrador de las exequias, quien tenía a su cargo la descripción minuciosa de la ceremonia y de todo lo concerniente al homenaje que se ofrecía al difunto. Éste era elegido del elenco de catedráticos de la Universidad de San Marcos, de los colegios mayores, o bien entre los hombres de letras más destacados de las distintas órdenes religiosas.

La obligación de realizar ceremonias públicas correspondía solo cuando se trataba del rey, la reina o miembros de la familia real. En este caso, la muerte de uno de ellos daba lugar a la inmediata organización de las honras que se celebraban por mandato, orden que alcanzaba a todas las ciudades importantes del imperio, dentro y fuera de España. Posteriormente, esta costumbre se hizo extensiva a otros estamentos políticos y religiosos. Por la lejanía de algunas capitales, y en virtud de la lentitud de las comunicaciones de la época, la Real Cédula con la noticia del fallecimiento del personaje real y el compromiso que imponían las normas sobre los lutos, reguladas desde los tiempos de Felipe II, podía llegar hasta con un año de retraso. Es el caso de Lima, una de las capitales del imperio español en América que, por su propia lejanía geográfica respecto de la metrópoli, recibía las novedades mucho tiempo después de ocurrido el hecho real.

Las celebraciones funerarias de la monarquía en España estuvieron conformadas por una ceremonia de cuerpo presente que incluía la exposición del difunto, una procesión de traslado al cementerio y el enterramiento. Al cabo de poco tiempo, tenía lugar una



segunda ceremonia de carácter público donde el cuerpo ausente era representado por un arreglo funeral llamado *cenotafio*, que consistía en un féretro cubierto y decorado con los símbolos heráldicos y otros del poder político. Este arreglo proveniente de la antigüedad medieval se insertó gradualmente, a través del tiempo, en una estructura de varios cuerpos llamada túmulo y todo el conjunto tuvo el concepto de una *representatio*, es decir, era una representación del personaje regio fallecido que tenía como propósito centralizar la liturgia funeraria durante los actos oficiales que se realizaban como último homenaje [al fallecido]. Por razones obvias, en el virreinato del Perú se prescindió de la primera forma de celebración mientras que la segunda, con toda la parafernalia que conlleva, se convirtió en la manera usual de honrar la memoria de los muertos ilustres.

Tenemos así que el túmulo y su decoración, el aspecto social que imponía la fiesta funeraria convertida en un espacio donde interactuaban de modo subliminal las metáforas de la ornamentación del catafalco sobre la población, y el testimonio escrito y muchas veces ilustrado con estampas que se editaba en forma de libro, fueron tres formas de celebración luctuosa, cuyo propósito último fue la ponderación monárquica mediante un discurso que era igualmente útil para la reafirmación de la fe.

El túmulo: etimología y una aproximación a su historia

El monumento alrededor del cual giraba el rito funerario, pues albergaba el cenotafio y concentraba todos los modelos visuales alegóricos con los que se estructuraba el lenguaje de la época, y que constituía un elemento simbólico *per se*, es llamado comúnmente *túmulo*. Para su construcción, el gobierno virreinal solía convocar un concurso con el fin de elegir la mejor traza y la mejor decoración que los maestros ensambladores y artífices locales pudieran proporcionar¹⁶. En otros casos, el alarife encargado de suministrar la traza del monumento y supervisar su construcción era elegido sin recurrir a ningún concurso, tal como informan algunas crónicas en el siglo XVIII. La fuente referencial era la moda arquitectónica imperante, con sus soluciones espaciales y su repertorio de elementos ornamentales. La arquitectura sevillana aparece como la influencia más fuerte en Lima en la primera mitad del siglo XVII, perceptible

¹⁶ Sobre el particular, consultar: Astete de Ulloa, Gonzalo. *Pompa fúnebre y exequias...de la reina Nuestra Señora Doña Isabel de Borbón*, Lima, 1645.



en monumentos como su iglesia metropolitana, por ejemplo¹⁷, fenómeno que alcanzó igualmente a las edificaciones de tipo funerario¹⁸. Cuando en la segunda mitad de dicho siglo, el trabajo de los arquitectos limeños proporcionó mayores aportes de originalidad en la ornamentación del muro, y en el planteamiento de soluciones frente a problemas constructivos determinados, la influencia sevillana disminuyó. Fue entonces cuando se operó también un singular cambio en el estilo que definió la forma y la decoración en los túmulos, fenómeno que puede observarse desde las exequias de Isabel de Borbón en adelante. Los jueces del concurso convocado, entre los que muchas veces se encontraba el propio virrey, además de escoger el diseño del monumento fúnebre que a su criterio era el más idóneo para las obsequias¹⁹, nombraba un comisario que supervisara y atendiera todas las necesidades de su construcción²⁰. Cuando el túmulo estaba terminado se proclamaban los lutos mediante pregones dirigidos a la población por parte de los Alcaldes ordinarios, el Alguacil Mayor y el Secretario de Estado, todos vestidos rigurosamente de negro y colocados en un punto de la plaza mayor frente al palacio virreinal.

De acuerdo a la categoría política y social del fallecido, sus exequias se realizaban en la iglesia mayor de la ciudad, o bien en otras casas religiosas importantes. Debemos considerar también que, en algunos casos y al mismo tiempo que se realizaban los lutos oficiales, las órdenes religiosas podían organizar sus propias ceremonias con túmulo incluido, cuando el difunto había estado particularmente relacionado con ellas. Otras instituciones, como el Tribunal de la Inquisición o la Universidad de San Marcos, tenían igualmente la costumbre de honrar la memoria de los reyes, reinas o personalidades

¹⁷ Las relaciones entre la arquitectura de Lima en la primera mitad del siglo XVII y la sevillana del mismo periodo han sido comentadas por Allo Manero, op. cit., 1989, pp. 124 y ss. Ver también: San Cristóbal, Antonio. *La catedral de Lima: estudios y documentos*. Lima, publicación del Museo de Arte Religiosos de la Catedral de Lima, 1996. id. "Los alarifes de la ciudad de Lima durante el siglo XVII". En *Laboratorio de Arte* 6 (1993) pp.129-155. José García Bryce, "La arquitectura en el virreinato y la república", en Juan Mejía Baca (editor), *Historia del Perú*, tomo IX, Lima, 1981, pp.11-166. Wethey, Harold. *Colonial architecture and sculpture in Peru*. Massachussets, Harvard University Press, 1949. Bernal Ballesteros, Jorge. *Lima, la ciudad y sus monumentos*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1972. Bayón, Damián. *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1974.

¹⁸ Allo Manero, Op. Cit., 1989, pp. 128 y ss.

¹⁹ Proviene de la voz latina "exsequiae" en referencia a las ceremonias funerarias realizadas en honor de los difuntos. En el siglo XVI el término se convirtió en "obsequias" y en los siglos siguientes pasó a ser simplemente exequias u obsequias. Para el origen de ciertas formas ceremoniales de los lutos y otros términos latinos empleados en éstas, ver: Arce, Javier. *Funus Imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*. Madrid, Alianza Forma, 1990.

²⁰ Por ejemplo, para el túmulo de Isabel de Borbón fueron elegidos el Dr. Andrés de Vilela como comisario y Don Pedro de Jaraba como fator. De modo parecido, el encargo de llevar a buen término el túmulo de Mariana de Austria fue Don Juan Gonzales de Santiago, presbítero oidor de la Real Audiencia.

locales con ceremonias paralelas a la oficial, para las que se construían túmulos que muchas veces rivalizaron con el principal en tamaño y decoración. Hay registros de algunos catafalcos contruidos no solo en templos como los de Santo Domingo o San Pedro²¹, o los que se erigieron en el atrio de iglesias como San Francisco o Santa Clara, sino que las noticias informan también de uno que fue situado al lado del río Rímac²². Un caso aparte es el túmulo del rey Felipe V que, de acuerdo a la información proporcionada por la estudiosa Carmen Ruiz de Pardo, se levantó en el Palacio de los virreyes por encontrarse la catedral arruinada a causa del terremoto de 1746²³. Esta noticia, no documentada, es distinta a la proporcionada por el propio Virrey Conde de Superunda quien en su relación de gobierno, y en lo concerniente a las exequias por la muerte del rey, expone lo siguiente: “*Las honras que se habían de hacer al señor Don Felipe V no podían diferirse, y resolví se construyese de madera una capilla interina en la plaza mayor que sirviese para esta indispensable función...*”²⁴.

Dado que las honras fúnebres se realizaban principalmente por el rey, la reina, príncipes de la Corona o príncipes de la Iglesia cuya muerte había ocurrido tiempo atrás y en un lugar lejano, los países católicos de Europa occidental y los territorios españoles de ultramar, desarrollaron la costumbre de celebrar una solemne misa de réquiem y erigir un túmulo que, reiteramos, se concebía como representación en el marco de la ceremonia pública. El túmulo era una construcción efímera que apareció en el siglo XVI como una nueva forma de decoración funeraria²⁵. Los llamados *capella ardente* o *castrum doloris*, formas ornamentales del rito fúnebre que lo anteceden, fueron gradualmente reemplazados por estas nuevas estructuras arquitectónicas en las que

²¹ El cronista José de Mugaburu menciona que en 1666 se levantó un túmulo en la iglesia de Santo Domingo de Lima en los funerales del Virrey Conde de Santisteban. Así mismo, se erigió otro en la iglesia de San Pedro por el entierro del Conde de Lemos en 1672. Ver: Mugaburu, José (1640-1686) y Francisco (1686-1697), *Chronicle of Colonial Lima*, traducido y editado por Robert Ryal Miller, Oklahoma, Oklahoma University Press, 1975, pp.99 y 196 y ss.

²² Saenz Cascante, Miguel. *El Thaumaturgo Historia panegirica de San Gregorio...*Lima, Joseph de Contreras, 1703. El libro aparece citado en R. Vargas Ugarte (1138), op. cit., 1935-57 y Medina (716), op. cit., 1965. Ambos estudiosos mencionan varios grabados firmados por Miguel Adame además del túmulo junto al río Rímac, al que se califica como túmulo honorario.

²³ Ruiz de Pardo, op. cit., p. 60

²⁴ Ver: Moreno Cebrián, Alfredo (estudio introductorio y edición), *Relación y documentos del gobierno del virrey del Perú, José A. Manso de Velasco, conde de Superonda (1745-1761)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Estéticas, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1983 Pág. 266 y ss. Para más información sobre esta capilla de madera y el estado general de la catedral después del sismo de 1746 ver: Pérez-Mallana Bueno, Pablo Emilio. *Retrato de una ciudad en crisis. La sociedad limeña ante el movimiento sísmico de 1746*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, 2001.

²⁵ Berendsen, Olga. *The Italian Sixteenth and Seventeenth Catafalques*. Tesis doctoral, New York University, 1961.



aquellos se incorporaron. Berendsen establece que en sus inicios se le construyó solo para las misas de réquiem celebradas después de los servicios fúnebres, razón por la que recibió el nombre de *cenotafio*, y que su uso se convirtió en una costumbre en los funerales y en todo homenaje hecho al difunto con posterioridad a su entierro²⁶. Igualmente, deja implícito que el vocablo correcto es *catafalco*, cuya etimología ella rastrea a través de textos latinos medievales y que, nombres como *tempio*, *rogus*, *pyra*, *mole*, *túmulo* y *mausoleo*, son sub-términos usados de manera ocasional²⁷. Del mismo modo, establece que su origen no se ha investigado todavía para el caso español, mientras que los documentos de exequias escritos en francés, inglés o italiano han sido parcialmente estudiados, remontándose el uso del término a diferentes momentos que van desde el siglo XIV a mediados del XVII²⁸. Del mismo modo, en los libros funerales seiscentistas hallamos las voces *castrum doloris*, *campo di duolo*, *campanna* y *capella ardente*, como sinónimos de catafalco, pero limitados al ámbito eclesiástico.

De acuerdo a la información proporcionada por las crónicas que conocemos²⁹, el túmulo apareció formalmente desarrollado en la primera mitad del siglo XVI proveniente de la tradición medieval³⁰. El investigador español Antonio Bonet Correa refuerza la idea de su evolución al citar como antecedentes dos catafalcos, uno de 1539 y otro de diez años más tarde, ambos proyectados por Pedro Machuca (figura 1). El de 1549 se destinó a las exequias de María de Portugal, fue concebido como una obra arquitectónica compuesta de un pequeño templete de cuatro columnas que guardaba en su interior la pira de la reina³¹. Ambas obras representan hoy un hito en el proceso formativo del túmulo, tal como fue conocido en los siglos XVII y XVIII. Por su parte, la historiadora Victoria Soto Caba se adhiere también a la teoría evolutiva del catafalco y ofrece una revisión del monumento fúnebre que parte de una simple tarima sobre tres gradas donde se exponía el cuerpo amortajado bajo dosel, hasta aquellos que tienen forma de

²⁶ *Ibíd.* pp. 2 y ss.

²⁷ *loc. cit.*

²⁸ *loc. cit.*

²⁹ Père C. F. Menèstrier, *Des Decorations Funèbres*, Paris, 1684. Catani, Baldo. *La Pompa Funerale Fatt. dall' Cardinale Montalto Nella Trasportatione dell'Ossa di Papa Sisto il Quinto*, Rome, 1591. Guichard, Claude. *Funerailles et diverses manieres d'ensevelir des Romains, Grecs et authres nations, tant anciennes que modernes*, Lyon, 1581. Ver Olga Berendsen, *Op. Cit.*

³⁰ Ladero Quesada, Miguel Ángel. *Las fiestas en la cultura medieval*. Barcelona, ediciones Areté, 2004.

³¹ Bonet Correa, Antonio. "Túmulos del Emperador Carlos V". En *Archivo Español de Arte*, vol. 331960, pp. 55-66. En Ladero Quesada, *Op. Cit.*, pp.97 y ss. se describe brevemente la ornamentación funeraria en las exequias de Isabel la Católica, en 1504. La forma empleada fue el *castrum doloris* cuyo carácter medieval contrasta con la que 54 años después lucirán las ceremonias de Carlos V bajo el marco retórico y apologetico del túmulo.



templete, diseñados por Machuca³². En los trabajos de este tipo resulta común atribuir a estos dos últimos ejemplares el origen de otros, cuya complejidad de estructura y ornamentación alcanzó sus lineamientos generales a mediados del siglo XVI con ocasión de la muerte del emperador Carlos V, ocurrida el 21 de Septiembre de 1558.

El túmulo fue siempre una estructura arquitectónica simple, que se levantó sobre un zócalo alto de madera al que se le agregaban escaleras. Su cuerpo era un armazón de vigas longitudinales y transversales que eran revestidas con materiales deleznable como yeso, tela, madera y otros. Valiéndose del vocabulario arquitectónico de moda, los artífices y decoradores de oficio daban forma a columnas, capiteles, entablamentos, frisos, etc. En seguida se pintaban, y se proseguía luego con la decoración basada en paños colgantes, figuras escultóricas, pinturas, cartelas con citas literarias, y escritos en verso y prosa. La ubicación de las imágenes en el catafalco, a las que se unían signos y símbolos de uso frecuente en el arte cristiano occidental, formaban los niveles simbólicos de interpretación al estar referidas a un ordenamiento jerárquico, en el que solía destacar la muerte por encima de las dignidades terrenas y, sobre ésta, la resurrección bajo la forma de un ave fénix, tal como se observa en el túmulo de Carlos II, hecho en Lima en 1701, comentado por José de Buendía³³. El ornamento se completaba con hachones de cera. La decoración estaba unida también a la puesta en escena del interior del templo donde generalmente se colocaba el túmulo, conformándose así lo que en los textos es llamado *apparatus funebris*, es decir, cuando los altares del templo se cubrían con paños negros de terciopelo, se cerraban las ventanas, y la única luz provenía de los hachones que iluminaban el túmulo durante los actos programados para la fecha central de los lutos. De esta manera, no solo se creaba un espacio efímero y simbólico que buscaba, sin embargo, perennizar su retórica y escenografía en la conciencia de los súbditos, sino que su discurso dramático se enfatizaba con música religiosa y coros que a menudo eran compuestos para la ocasión³⁴.

En este punto, queremos dejar planteada una cuestión que tiene que ver con la evolución formal del túmulo. Por un lado y de acuerdo a lo mencionado, se dice que los

³² Soto C. op. cit., pp. 51 y ss.

³³ Buendía, José de. *Parentacion real al soberano... Carlos II*. Lima, José de Contreras, 1701.

³⁴ Para la decoración de la catedral de Lima en una de estas ceremonias, ver el libro de Victoriano Cuenca dedicado a la reina María Amalia de Sajonia, editado en 1761.

antecedentes de los túmulos de Carlos V, que son los que a su vez sirvieron de modelo a los posteriores de su época y de los dos siglos siguientes, estaban constituidos por dos pequeños templetos que Pedro Machuca realizó en 1539 y 1549³⁵, idea retomada por Soto Caba y por todos los que se han ocupado sobre el tema, con excepción de Berendsen quien no registra esta información en su trabajo sobre los catafalcos italianos. Por otro, de la lectura de los textos de los dos primeros autores citados, no queda claro cómo se llega de las formas elaboradas por Machuca a los complejos monumentos de varios pisos que se construyeron en honor del emperador, sin que medie entre ambas etapas ejemplos que testimonien un proceso de evolución de sus formas y volúmenes. Las citas documentales aportadas por estos investigadores no llegan a demostrar fehacientemente las partes del proceso. Bonet Correa proporciona una documentación referida a ceremonias anteriores a las del emperador, en las que el término *túmulo* se aplicaba a cualquier arreglo funerario, los que, a juzgar por las descripciones del autor, respondían a prototipos medievales a base de doseles. Esto hace dudoso que se trate de monumentos que reciben el mismo nombre en los siglos siguientes y que poseen formas externas características y definidas. De igual manera, los aportes documentales de Soto Caba hacen referencia a doseles medievales bajo los que se coloca al rey muerto sobre una tarima de base escalonada y rodeada de hachones de luz o, como en el caso de los funerales de Isabel la Católica, los pasajes citados textualmente prueban únicamente, que hacia 1504 era usual el arreglo funerario de bultos, capiteles y otros elementos decorativos, pero no dan ninguna luz sobre el particular. Debemos considerar también que el túmulo estructurado de acuerdo a los prototipos modernos del siglo XVI tuvo que ser conocido antes de la muerte de Carlos V, de lo contrario no puede explicarse cómo en lugares tan distantes entre sí como Bruselas, México o Lima, se construyeron máquinas similares casi en simultáneo. La difusión de estampas grabadas que sirve para justificar los parecidos formales en la plástica entre Europa y América no puede ser usada como argumento en este caso, pues las imágenes grabadas debieron de basarse en ejemplos concretos previos a la estampa misma. Por lo tanto, las autoridades que ordenaron la construcción de los túmulos en Lima y México, así como los arquitectos que diseñaron sus respectivas trazas, tuvieron que conocer de antemano este tipo de monumentos y estar familiarizados con ellos, de modo que pudieran construirlos en un marco análogo a los erigidos en España y en otras

³⁵ Correa, op. cit. pp.57 y ss.



partes de Europa. Tal como sugiere Barbara Chabrowe³⁶, el modelo de tales máquinas debió formar parte de su cultura, y tuvo que ser puesto en práctica antes de septiembre de 1558 pues para esa fecha era ya asumido como un requerimiento imprescindible en las ceremonias de los lutos reales.

Los túmulos del emperador Carlos V construidos en Bruselas, Valladolid y México³⁷, los erigidos en Piacenza y Bologna³⁸ y el de Lima³⁹, son testimonio de esta nueva forma decorativa cuyo arquetipo fue repetido y aumentado en los siglos siguientes. El túmulo más conocido es el de Bruselas (figura 2), cuya construcción fue un proyecto directo de Felipe II, quien también estuvo presente en las exequias que allí se realizaron. Por otro lado, es necesario recordar que en Italia no se erigieron túmulos antes de Carlos V, que los tres catafalcos que allí se levantaron en homenaje al emperador –en la catedral de Piacenza el 21 de Diciembre de 1558, en la iglesia de Santiago de los Españoles en Roma el 21 de Marzo de 1559 y el del Colegio de España en Bologna el 7 de Abril de 1559- se hicieron, el primero, por disposición de la hija natural de Carlos V, Margarita de Austria, duquesa de Parma y Piacenza⁴⁰, y los otros dos por iniciativa de grupos españoles para honrar la memoria del Emperador, meses después de su fallecimiento. En consecuencia, todo parece indicar que, como sugiere Olga Berendsen, la costumbre de construir túmulos como cenotafios se debe a razones dinásticas que, desde el ámbito de los Habsburgo, contribuyó a la reafirmación de los postulados monárquicos del poder⁴¹.

En el virreinato peruano los libros funerarios, igual que sus símiles europeos a los que la autora citada se refiere, describieron los monumentos funerarios bajo diferentes denominaciones. No obstante, todas ellas parecen estar supeditadas a la palabra *túmulo*, que ha prevalecido como el término más recurrente en el idioma español desde el siglo XVI en adelante. Todos los nombres, anotados aquí en cursiva, se encuentran en las páginas de estos libros, con excepción de *rogus* pero con la inclusión de la voz *máquina*

³⁶ Chabrowe, Barbara. *Baroque temporary structures built for the Austrian Habsburgs*. Tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1970, p. 16.

³⁷ Estudiados por Correa, en op. cit.

³⁸ Mencionados por Berendsen, en op. cit., pp. 14 y ss.

³⁹ J. Torre Revello, op. cit. Jaime Mariazza, op. cit., 2001.

⁴⁰ Margarita era hija de Carlos y de Juana van der Gheyst, hija de un tapicero de Audernarde. Fue gobernadora de los Países Bajos durante el reinado de Felipe II, estuvo casada con Alejandro de Medicis, duque de Florencia, y luego con Octavio Farnese, duque de Parma y Piacenza.

⁴¹ Berendsen, op. cit., pp. 12 y ss.



que Berendsen no menciona. Los antiguos nombres de *castrum doloris* y *capella ardente* mantienen su significado como arreglo de hachones que iluminaban el féretro, pero integrados a la estructura del túmulo. Un ejemplo de *pyra*, según es descrita en los relatos homéricos⁴², aparece en uno de los lienzos que narra la vida de San Ignacio de Loyola, en la iglesia de San Pedro de Lima⁴³. Nos referimos a la presentación de la muerte del santo, donde una escena subsidiaria muestra su cadáver envuelto en paños blancos, colocado en lo alto de una plataforma escalonada decorada con velas encendidas (figura 3). Dos ejemplos son particularmente ilustrativos del “castrum doloris”. El primero de ellos se encuentra en la descripción del monumento funerario construido en 1674 en recuerdo del rey Felipe IV que, según refiere Mugaburu, constaba de ocho secciones y remataba en una cama de estado en ébano rojo cubierta por damasco color carmesí⁴⁴. El otro caso es el catafalco que tenía forma de pirámide escalonada, con una cama de estado bajo un amplio dosel en la parte superior. Fue hecho para la ceremonia de traslación del cuerpo de Fray Diego Morcillo Rubio de Auñón, dos veces arzobispo de Lima y virrey del Perú, fallecido en 1730⁴⁵. La estampa fue grabada por Juan Francisco Rosa en 1744. Así mismo, los textos consultados citan de modo frecuente la palabra *cenotafio* para designar exclusivamente una representación simbólica del difunto. La única excepción que conocemos hasta el momento de un túmulo no usado como cenotafio, sino como marco para la misa de difuntos de cuerpo presente, está registrada en septiembre de 1672 y corresponde a Doña Ana de San Martín, esposa del capitán Juan Pérez de Armas, cuyo monumento funerario estuvo a punto de venirse abajo cuando se colocó allí el cuerpo de la fallecida para los servicios correspondientes⁴⁶.

⁴² Homero, *La Iliada*, canto décimo tercero, Compañía General de Ediciones S.A. México DF, 1962.

⁴³ Kinkead, Duncan. “Vida de San Ignacio de Loyola por Valdés Leal”, en *Pintura en el Virreinato del Perú*, ediciones del Banco de Crédito del Perú, Lima, 1982.

⁴⁴ Mugaburu, op. cit., pp. 218 y siguiente. Otro catafalco de grandes dimensiones, erigido en la catedral de Lima en memoria del mismo rey, al conmemorarse diez años de su muerte [1675], se menciona en la ceremonia ordenada por el virrey Marqués de Malagón. En la parte superior llevaba una caja de plata sólida y un gran crucifijo. Los cuatro pilares cubiertos con damasco de seda negra. Estaba iluminado por 200 hachones. Ver: Mugaburu, op. cit. p. 232.

⁴⁵ Río Salazar, Alonso del. *Magnífica parentación y fúnebre pompa en la ocasión de trasladarse de la sepultura de los Sres. Arzobispos y Venerables Prenbendados.....*Lima, 1744.

⁴⁶ Mugaburu, op. cit., p. 193.



El heroísmo del rey

A fines del siglo XVII los talleres de pintura en el virreinato del Perú elaboraron un modelo iconográfico al que se le ha dado el nombre de *Defensa de la Eucaristía*, donde la Custodia con la hostia situada en el viril, es atacada por infieles ataviados a la manera musulmana. Tratan de derribarla con cuerdas, al mismo tiempo que es defendida por santos como Tomás de Aquino, por arcángeles como Miguel y por el rey de España que, con espada en mano, enfrenta a los infieles (figura 4). Este modelo, de múltiples variantes y de gran popularidad en los programas decorativos coloniales del siglo XVIII, resume en imágenes el papel tradicionalmente asignado a los monarcas españoles, desde que Felipe II formulara su política en defensa del catolicismo. Un análisis de su programa de gobierno permite confirmar la opinión de varias generaciones de investigadores para quienes el rey prudente —a diferencia del carácter dinástico que su padre imprimió a cada uno de sus actos de gobierno— concibió su rol de monarca como ferviente católico dispuesto a las mayores empresas para librar al universo de la herejía⁴⁷. Este celo religioso, convertido en política de Estado y en una ideología de liderazgo en la defensa del credo, fue un legado que los sucesivos reyes españoles de la Casa de Austria mantuvieron como una noble empresa, a la que dedicaron sus esfuerzos y todos los recursos disponibles. El discurso del tema iconográfico antes mencionado es muy claro al presentar al rey como el protagonista principal, cuya gesta le confiere tintes heroicos en el sentir popular, tal como se expresa en la literatura de la época. Las narraciones de exequias le otorgan el papel de héroe y es comparado con personajes de la Antigüedad como Hércules, Aquiles o los emperadores romanos, en su calidad de forjadores y defensores de un Estado. Recordemos la exaltación que en vida se hizo de Carlos V otorgándole títulos que correspondían a los que se daba a los emperadores de Roma, y las esculturas que de él hicieron artistas como Leone Leoni representándolo vestido a la usanza militar romana, victorioso sobre sus enemigos que eran, a la vez, opositores políticos y religiosos.

Los reyes de España, cuya vida estuvo marcada por una rigurosa etiqueta y dedicada a la protección de los principios del catolicismo, y a difundir y mantener el culto a las figuras sagradas, debían tener en su último acto público el mismo reconocimiento que

⁴⁷ Altamira, Rafael. *Manual de historia de España*. Buenos Aires, editorial Sudamericana, 1946.



se otorgaba a los héroes míticos y personajes de la antigüedad, cuyos funerales estaban destinados no solo a honrarlos, sino también a preservar en la memoria colectiva las virtudes mostradas durante su vida, construyendo así una tradición basada en los valores regios. Por su parte, y de modo similar, los méritos que idealmente se atribuyeron a los reyes españoles sentaron las bases de una tradición monárquica que experimentó una gradual riqueza y complejidad en la etiqueta protocolar y en el simbolismo de la decoración que adornaba el ceremonial fúnebre, proceso que se inició con las exequias del emperador Carlos V en 1558, y alcanzó su mayor diversidad con la muerte de Felipe IV en 1665. De este modo, el honrar a los muertos reales con el mayor boato posible, se convirtió en una obligación moral del sucesor para ser luego él honrado de la misma manera en el momento de su muerte, tal como expresó Francisco Cervantes de Salazar en la minuciosa descripción que hizo del túmulo de Carlos V en la ciudad de México⁴⁸. En los años antes citados, se configuró el protocolo funerario, que luego se trasladó a América donde se repitieron cada uno de los pasos del ceremonial español, como resultado del proceso de transculturación. La complejidad que experimentó en el virreinato peruano determinó su característica externa, ligada a la representación artificiosa y melodramática del hecho, al que la gente asistía movida por una mezcla de piedad devota y curiosidad. La parafernalia funeraria puesta en escena implicó una imponente teatralidad y un espectáculo callejero a base de desfiles y procesiones, rasgos reiterativos a través del tiempo cuyo único fundamento descansaba en el culto a la figura del rey.

Algunos autores se han referido a los reyes españoles como lejanos o ausentes, debido a que ninguno de ellos puso pie en América. El tema surge cuando se trata de explicar la adhesión que durante siglos las colonias hispanas mostraron hacia la metrópoli. Desde esta óptica, la historiadora Alexandra Osorio ha comentado sobre la necesidad que Lima tenía de contar con la presencia del rey en distintas celebraciones relacionadas con los hechos de su vida y su muerte. Citando al historiador Xavier Gil-Pujol, dice «...la “presencia” del rey –incluso aunque estuviera físicamente ausente– fue absolutamente

⁴⁸ Cervantes de Salazar, Francisco. *México en 1554 y Túmulo Imperial*, edición, prólogo y notas de Edmundo O’Gorman, editorial Porrúa, México. 1963, p. 183



necesaria e irremplazable como cabeza y miembro de la comunidad que gobernaba...»⁴⁹.

Dicha “presencia”, como señala Osorio, era una condición de gobierno de las colonias,

Un asunto fundamental para la monarquía española....fue precisamente cómo hacer presente al Rey ausente en todos los reinos y provincias...especialmente en los más distantes.....En el caso de las Indias, el problema de hacer presente y real al Rey fue un asunto bastante más complejo para los oficiales coloniales y las élites locales...⁵⁰

Por tal razón, las imágenes del rey, pintadas o esculpidas, fueron tomadas como auténticas representaciones de su ser o esencia, y recibieron el mismo tratamiento protocolar y la etiqueta que se otorgaba al verdadero. Osorio agrega que

....la materialidad del Rey solo podía ser imaginada...como se hacía la de Dios o la de Jesucristo. A pesar de esto, el poder y la autoridad del Rey fueron muy reales y concretos para sus vasallos para quienes el Rey español fue una figura de autoridad análoga a la figura de Dios: *podía ver sin ser visto*⁵¹.

Esta consideración por la figura del monarca hacía posible la renovación anual de un juramento de lealtad, el cual imponía una serie de obligaciones mediante un pacto de reciprocidad⁵². La representación real era, por consiguiente, materia de la mayor importancia en la que trabajaron humanistas, poetas y artistas, para crear la imagen oficial en la que las utópicas virtudes y cualidades de los soberanos debían quedar dignamente establecidas. Desde Carlos I en el siglo XVI a Carlos II a fines del XVII, hubo siempre un prototipo real que era, al mismo tiempo, un modelo visual que se identificaba con el estado, y que era útil para los fines de propaganda ideológica en los territorios de ultramar⁵³.

⁴⁹ Gil-Pujol, Xavier. “Una cultura cortesana provincial: Patria, comunicación y lenguaje en la monarquía hispánica de los Austrias”. En Pablo Fernández Alvadalejo, *Monarquía, imperio y pueblos en la España moderna*. Alicante: Universidad de Alicante, 1997, pp. 225-258. Citado por Osorio, Alejandra, “El Rey en Lima. El simulacro real y el ejercicio del poder en la Lima del diecisiete”. En *Documento de Trabajo, 140. Serie Historia, 27*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2004, pp. 8 y ss.

⁵⁰ Osorio, op. cit, p. 8 y ss.

⁵¹ loc. cit.

⁵² loc. cit

⁵³ Torre García, Encarnación de la. “Los Austrias y el poder: la imagen en el siglo XVII”. En *Historia y Comunicación Social*, 2000, número 5, 13-29. Sobre los retratos reales en el Virreinato peruano, ver el caso de Carlos II en Stratton-Pruit, Suzanne L. “The King in Cruzco: Bishop Mollinedo's Portraits of

La fiesta era, en opinión de Osorio, el espacio adecuado «para hacer presente al Rey y unirlo con sus vasallos...», de esta forma se facilitaba la gobernabilidad establecida como consecuencia de una fidelidad renovada constantemente⁵⁴. Para la historiadora mencionada, de todas las fiestas en las que el Rey era una figura central, las exequias fueron las más importantes en el proceso de legitimación del poder colonial, pues establecían una relación personal y emotiva entre el monarca y sus súbditos, relación que se reafirmaba por medio de la ceremonia.

El rey era la esencia misma del Estado, y su presencia en Lima en los términos mencionados era un ejercicio del poder a la distancia, de acuerdo al derecho divino en nombre del cual actuaba. No es de extrañar, por tanto, que aparezca como defensor del credo que sustenta ese derecho. Así, Estado e Iglesia se presentan ante el hombre de la época como un hecho natural, pues su mente y su espíritu han sido educados para aceptarlos de esa manera. El mensaje de dicha instrucción estuvo fuertemente marcado por el peso de la tradición, una suerte de atavismo exportado al Nuevo Mundo que determinó una línea de pensamiento vigente en el virreinato peruano hasta el siglo XIX. Ambos estamentos hicieron uso de la ceremonia y la fiesta para reafirmar su poder, desplegando en ellas todo su repertorio de signos y símbolos, cuyo significado fue adoptado a propósitos de la propia alabanza. De esta manera, las exequias reales –en cuanto acto festivo que señalaba el último homenaje al rey difunto– fue una ocasión propicia para el discurso monárquico y para la defensa de los valores religiosos en simultáneo y, aunque en el siglo XVII la retórica de ambos fuese programáticamente repetitiva, y se dibujasen figuras metafóricas mediante interminables hipérbolos literarias, el resultado fue exitoso en lo que se refiere a la configuración de un patrón doctrinal que se dio a conocer a través de una misma cultura visual de hondo contenido emblemático. El carácter reiterativo del arte virreinal llevó a la reafirmación de sus modelos como vías de fe, ejercicio que –de acuerdo a Santiago Sebastián– subordinaba el sentimiento estético a una posición de fortalecimiento ideológico del grupo⁵⁵.

Charles II," en *Art in Spain and the Hispanic World: Essays in Honor of Jonathan Brown*, Paul Holberton Publishing in association with Center for Spain in America, 2010, pp. 304-321.

⁵⁴Osorio, op. cit., pp.12 y ss.

⁵⁵ Sebastián, Santiago. *El barroco iberoamericano*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2007.



Aunque lo señalado menciona exclusivamente al rey, es necesario hacerlo extensible a las reinas también. El binomio Estado-Iglesia suele ser citado en los textos en indirecta comparación con el binomio rey-reina. En el caso de él, son las virtudes políticas las que se señalan con mayor énfasis, mientras que su imagen simbólica se asocia al sol⁵⁶ y, como el rey representa la constante renovación monárquica, el ave Fénix suele ser un símbolo elocuente. En el caso de la reina, su nombre se escribe para exaltar sus virtudes piadosas preferentemente, se le asocia a la luna en virtud del matrimonio con el sol⁵⁷, y es la garantía de continuidad de la línea dinástica sucesoria.

La muerte como espectáculo

Con el preámbulo expuesto, retomemos el momento en que el virrey se apresta a organizar las honras fúnebres, luego de haber ordenado la construcción del túmulo en razón de la cual se señalaba el día de los actos oficiales. Mientras se daban las disposiciones sobre los lutos⁵⁸, se ordenaba vestir de negro a toda la población, con excepción de siervos y esclavos y, en los años finales del virreinato, se recomendaba claramente que la calidad de la tela debiera ser proporcional al gasto que cada persona pudiera hacer⁵⁹. Es necesario considerar que desde el siglo XVI las telas negras eran proveídas por el tesoro virreinal para los funcionarios de más alto rango, y para el *apparatus funebris* en el interior del templo. El costo de la tela, la construcción del túmulo y la compra de cera para las velas, constituyeron los gastos más caros en el proceso de la celebración funeraria⁶⁰. De allí que desde Felipe II se recomendara la moderación en los gastos, los cuales, sin embargo, fueron en aumento⁶¹. Mediante una Pragmática de Lutos de 1691, Carlos II prohibió los subsidios que se entregaban a las ciudades para los lutos reales⁶², y por Real Cédula del 22 de Marzo de 1693 consiguió,

⁵⁶ Miguez, Víctor. *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*. Valencia, publicaciones de la Universidad Jaime I, 2001.

⁵⁷ Id. "La metáfora lunar: la imagen de la reina en la emblemática española". En *Millars. Espai i Historia*, n° 16, 1993, pp. 29-46

⁵⁸ Un libro paradigmático sobre el particular es el que escribió Don José Manuel Bermúdez bajo el título de *Fama Póstuma* sobre las exequias del Arzobispo Domingo Gonzáles de la Reguera, editado en 1805 en la imprenta de los Niños Expósitos de Lima.

⁵⁹ *Ibidem*, f. 17 y ss.

⁶⁰ Ver como ejemplo los gastos anotados en el estudio de Javier Campos y Fernández de Sevilla en la relación de gastos por los funerales de Felipe III, "Exequias en Honor de Felipe III celebradas en Lima en 1621". En: *Actas del I Congreso de Historia de la Iglesia y el Mundo Hispánico, Historia Sacra* 53 (2001).

⁶¹ Ramos, op. cit., página 140 y ss.

⁶² Soto, op. cit. p. 155.



por un tiempo, que los gastos fueran recortados y un nuevo atuendo se recomendó para los funerales de reyes, príncipes y personas de menor rango⁶³. Sin embargo, esta reforma parece que no tuvo todo el efecto deseado porque en 1723, el rey Felipe V, mediante una nueva pragmática, renovó la de Carlos II ante el no cumplimiento de las disposiciones de 1691 y 1693. Con campanadas provenientes de la iglesia mayor, seguidas de las otras iglesias, cada cierto número de horas se recordaba a los habitantes de la ciudad el periodo de luto, para que guardaran en todo momento la compostura debida, se suspendían todas las actividades institucionales durante ocho días y se decretan seis meses de duelo si se trataba de una persona real. El día previo al señalado se realizaban las Vísperas, ceremonia que hasta 1697 estuvo constituida por la participación de las órdenes religiosas de la ciudad y del arzobispado. Como puede leerse en los relatos funerarios de Margarita de Austria e Isabel de Borbón, esta parte del rito se iniciaba con el desfile de largas comitivas de los cleros secular y eclesiástico por las calles de la ciudad, provenientes de sus casas. Ocupaban cada una el espacio frente a una capilla en la catedral, de acuerdo a lo establecido previamente por el arzobispado⁶⁴. Eran seguidos por el cortejo del virrey conformado por los hidalgos de Lima, arcabuceros montados, caballeros de hábito, militares de alta jerarquía, ministros de la Audiencia, miembros de los colegios mayores, integrantes del Tribunal del Consulado, rector y catedráticos de la universidad de San Marcos. Luego, aparecían los funcionarios de la Caja Real de Lima que precedían a los regidores del Cabildo, un regimiento de alabarderos, los contadores mayores y los oidores de la Audiencia. Al final, venía el virrey y su familia seguidos por una compañía de cien gentiles hombres que conformaban su guardia personal. En la catedral, un coro acompañado de órgano cantaba las vísperas de difuntos.

A partir de las exequias de Mariana de Austria, se introdujo una variante en la estructura de las vísperas que consistía en que, debido a su condición de cercanía al rey fallecido, el Virrey recibía en su palacio el pésame de todas las instituciones del Estado, en el marco de un riguroso orden. Así, los ministros de la Real Audiencia, los del Tribunal Mayor de Cuentas de la Real Hacienda, el delegado apostólico, los miembros del Cabildo Eclesiástico, el Cabildo Secular con alcaldes y regidores, la Real y Pontificia

⁶³Muro Orejón, Antonio. *Cedulario Americano (1680-1800)*, tres tomos, Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Sevilla, 1956, 1969, 1977

⁶⁴ Ver Actas Capitulares, tomo IV, 1612, ff.89 v-90 y 1645, f. 281 v. en Archivo de la Catedral de Lima.

Universidad de San Marcos representada por su rector, miembros de los Colegios mayores, miembros del Tribunal del Consulado, milicia, otros nobles y prelados y miembros del Tribunal de la Santa Inquisición, se presentaban ante el virrey para manifestarles sus condolencias.

El espectáculo público continuaba al día siguiente con el traslado del virrey y su familia del palacio a la catedral, mediante un derrotero formado por vallas de madera. Cubría ese corto trecho a veces a pie y a veces en coche de cuatro caballos, seguido por su guardia de honor y por los nobles más próximos a él. Era anunciado por salvas de artillería. En el interior de la iglesia mayor, el *apparatus funebris* recibía a las delegaciones que llegaban por distintos puntos de la plaza mayor, en lenta procesión desde sus locales institucionales. Entraban al templo en el mismo orden empleado en la ceremonia de las Vísperas. El lugar que ocupaban sus asientos en las naves del templo estaba igualmente regido por reglas muy precisas, dictadas de forma conjunta y coordinada por el palacio virreinal y por el arzobispado⁶⁵ (figura 5). La solemne misa era concelebrada por el Arzobispo de Lima y las autoridades más altas del clero catedralicio. Consistía en una larga sucesión de rezos y cantos y, a modo de homilía, un extenso panegírico cuyo carácter laudatorio llevaba a comparar al rey difunto con los héroes del mundo antiguo, o con personajes del Antiguo Testamento. Era usual también referirse aquí a sus virtudes, y hacer hincapié en la paz y prosperidad de su reinado.

Al terminar la liturgia, el virrey y su comitiva inmediata salían del templo, lo que era anunciado por salvas de artillería, e igual saludo se repetía cuando llegaban a palacio. Las delegaciones salían del templo mayor en orden similar al empleado para entrar, y volvían a sus respectivos centros en procesión por las calles. Así, el espectáculo festivo con los desfiles de las delegaciones y del propio virrey que ocurría en la calle, frente a la mirada del pueblo, tenía su equivalente en el interior del templo donde el suntuoso túmulo ofrecía a los asistentes al servicio litúrgico y funerario, un marco sinóptico apropiado a la propuesta de elogio al difunto, inherente a la ceremonia, pues las imágenes que allí se ubicaban enfatizaban las cualidades virtuosas del monarca y su buen desempeño político. Durante los siguientes días y por el lapso de seis meses, se realizaban misas diarias con presencia del público y autoridades menores de las distintas

⁶⁵ Para tener una mejor idea de la estricta distribución que imponía el protocolo español de la época, ver el trabajo de Victoria Soto Caba, "Teatro y ceremonia: algunos apuntes sobre las exequias barrocas". En: *Revista de la facultad de geografía e historia*, núm. 2, 1988, págs. 111-138.

instituciones que prestaban así el homenaje debido al ilustre difunto. El túmulo con el cenotafio permanecían en el lugar por espacio de dos o tres días después de terminada la ceremonia principal, luego era desmontado. En los siglos XVII y XVIII, y hasta las últimas exequias virreinales celebradas en Lima⁶⁶ en honor del Arzobispo La Reguera en 1805, todas las ceremonias tuvieron un protocolo parecido.

El libro de narración de exequias

La costumbre de escribir un relato con los acontecimientos de la ceremonia y la descripción de los detalles ornamentales de las exequias se originó en la Edad Media, fue practicada en los círculos dinásticos políticos y religiosos como un testimonio de los méritos de sus representantes más ilustres y la manera como serían recordados. Su forma era la de un simple folleto con composiciones poéticas y comentarios de alabanza al difunto. En la Edad Moderna se pasó gradualmente al concepto del libro compuesto de diversas secciones, tales como la aprobación real, anagramas, epigramas y décimas en honor del difunto, de quien encargaba las exequias, destacándose su carácter piadoso o también se acostumbraba ensalzar los méritos del autor de tales narraciones. Luego, estaba lo que constituye el corazón mismo del libro, es decir, una minuciosa narración y comentario de los lutos, y una descripción detallada del ceremonial fúnebre en los distintos días decretados para el duelo. Solía incluirse un comentario sobre la capilla ardiente, el cual devino en una composición cada vez más compleja y extensa conforme evolucionó el tamaño y el volumen del túmulo, cuya figura grabada, inserta en el libro, se convirtió progresivamente en un requisito necesario como apoyo visual a la descripción contenida en el texto.

España adoptó tardíamente esta forma de publicación. Su uso se generalizó recién a partir de las ceremonias en honor a Carlos V, cuando otras cortes europeas habían ordenado ya la impresión de modernos libros fúnebres desde la primera mitad del siglo

⁶⁶ Las últimas exequias virreinales se celebraron en la ciudad de Arequipa en homenaje al Mariscal de Campo Francisco Picoaga y al Teniente Coronel Gobernador Intendente José Gabriel Moscoso, en 1815. Ver: Esteras, Cristina [y] Gutiérrez, Ramón. "Un túmulo funerario neoclásico en Arequipa (Perú)". En *Anales de Historia del Arte*, 9 (1999), pp. 237-244.



XVI⁶⁷. Las narraciones escritas para los funerales del emperador son los primeros textos españoles de este género. De acuerdo a Soto Caba

...las honras del primer Habsburgo son un punto de partida, puesto que las crónicas editadas presentan ya las tres características que se reiteran posteriormente: en primer lugar una justificación de la ceremonia, la descripción detallada de la arquitectura levantada y, por último, un discurso laudatorio del difunto o recuento de sus virtudes y hechos heroicos...⁶⁸

A estos tres primeros componentes que, efectivamente, se encuentran en todas las publicaciones funerarias, se irán agregando otros en forma de poemas, biografías, cantos religiosos, odas y endechas así como comentarios sobre la fidelidad de las ciudades donde se registran las honras. Algunos libros incluyen los sermones y las oraciones dichas durante la ceremonia central, costumbre que se generalizó desde fines del seiscientos.

A comienzos del siglo XVII el libro de exequias llegó a tener diversos apartados y presentó una gran complejidad, no solo en su composición sino también en su vocabulario, el mismo que a fuerza de repetir los halagos al fallecido configuró una práctica de elaborados discursos encomiásticos. Esta característica alcanzará su mayor desarrollo a mediados del siglo, y será repetida en todos los libros que se escriban hasta la segunda mitad del siglo siguiente, cuando empieza su gradual declive como medio retórico⁶⁹.

En el virreinato peruano el género literario fúnebre tuvo una trayectoria similar a la española. Alcanzó su mayor desarrollo y complejidad entre los siglos XVII y XVIII, y prolongó su vigencia en el siglo XIX. Como ejemplo de la continuidad de las ceremonias funerarias a la usanza virreinal, en las que aún se mantenían las formas celebratorias y protocolo, en una época tan avanzada en la historia peruana como es el año 1863 cuando su práctica había sido abolida, puede citarse un documento que revisamos en la Biblioteca Nacional del Perú donde se narra las honras fúnebres realizadas en honor del presidente Miguel San Román en la ciudad de Lima, que

⁶⁷ Allo Manero, Adelaida [y] Esteban Lorente, Juan Francisco. "El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII". En *Artigrama*, 19, 2004, 39-94.

⁶⁸ Soto, op. cit., p. 13

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 15 y ss.



constaron de un cortejo y ceremonial público, de un túmulo construido para tal efecto decorado con figuras alegóricas, y de la publicación de un libro conmemorativo⁷⁰.

La primera publicación de este género en Lima, constituida por diversos apartados, fue impresa en 1613 para la celebración de las exequias de la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III⁷¹, que reemplazó a las simples relaciones manuscritas del siglo anterior. A partir de entonces, se hizo común que tales libros presentaran, además de la portada conformada casi siempre por figuras alegóricas, y de la aprobación del Concejo Virreinal, datos históricos y otros referidos a la llegada del despacho real confirmando el deceso. Otro apartado podía estar compuesto por el relato de la organización de los actos, los detalles de la fabricación del túmulo y una minuciosa descripción de ciertos emblemas que lo decoraban. Existen también una gran diversidad de formas poéticas y escritos en prosa que ponderaban las virtudes del fallecido. En consecuencia, guardan una gran similitud con los libros españoles encontrándose pocas variantes entre ambos. Tal vez la diferencia más significativa es que algunos libros españoles hicieron hincapié en el proceso de la enfermedad del rey y su posterior embalsamamiento, tema que, por razones obvias, no fue abordado por los escritores en Lima quienes tampoco lo mencionan cuando se habla de personajes locales que merecieron una ostentosa celebración mortuoria y una narración de la misma.

Este procedimiento de registro documental de todo lo que acontecía en los lutos, involucró al mundo académico virreinal y se convirtió en un espacio selecto de

⁷⁰ La muerte del Gran Mariscal Don Miguel San Román, presidente del Perú, ocurrida en la villa de Chorrillos el 3 de Abril de 1863, cuando solo llevaba un año en ejercicio de su cargo, permite comprobar que la fiesta fúnebre a la usanza virreinal y su protocolo, seguían presentes en el imaginario colectivo de la segunda mitad del siglo XIX. El cortejo que trasladó los restos del presidente muerto a Lima, el protocolo ceremonial, la construcción de un pequeño túmulo en la catedral y la edición de un opúsculo con los detalles de los fastos que siguieron recuerdan las exequias virreinales, aunque en una escala más modesta. El libro que contiene los detalles de las honras fúnebres es anónimo, se encuentra registrado bajo el título de *Corona Fúnebre* y, al igual que los antiguos libros de narración de exequias, se compone de varias secciones. Comienza con una Sacramentación de Su Excelencia, seguida por las noticias de su fallecimiento. Luego, aparece un programa del ceremonial que antecede a una nota sobre el recibimiento del cadáver en Lima el 5 de Abril. Sigue un relato de los funerales con la descripción del túmulo, cuya traza corresponde al arquitecto Manuel San Martín. Se menciona que el monumento estaba decorado con figuras alegóricas de las virtudes, genios fúnebres y despojos triunfales, así como un gran retrato del difunto pintado por Barbieri, uno de los pintores más renombrados en Lima en esos años. Una parte final del libro está compuesta por una oración fúnebre a la manera virreinal, una carta pastoral del Arzobispo de Lima, breves apuntes biográficos y una sección última de elejías. La imagen del túmulo está impresa a partir de una foto del archivo Courret.

⁷¹ La complejidad que alcanzan estos libros con la inclusión de grabados y las diversas formas discursivas de su literatura se inicia en la propia España con los libros de Margarita de Austria (1611) y Felipe III (1621). Ver: Allo Manero-Esteban Lorente, op. cit., pp.52 y ss.

expresión culta. Los intelectuales limeños concibieron esta tarea como un vía de prestigio, e hicieron gala de una enorme erudición al escribir estos relatos en los que es frecuente encontrar alusiones a la mitología pagana y a los autores clásicos, como Virgilio, Homero, Herodoto, referencias a héroes históricos como Alejandro el Grande o a emperadores del ámbito romano como Constantino o Justiniano. A menudo se encuentra también la explicación de atributos iconográficos, o la justificación de su empleo, en el contexto encomiástico del discurso escrito. Las menciones a personajes bíblicos, las historias del Antiguo Testamento, las alusiones a virtudes como la Fe o la Justicia, etc., se convirtieron en recurrentes medios de comparación apologética con el difunto, o sirvieron para exaltar las cualidades humanas que mostrara en vida.

La ciudad de Lima conserva las crónicas de casi todos los funerales de estado realizados durante el virreinato, forman un *corpus* informativo fundamental en el estudio de la fiesta funeraria de la época. Muchos de estos libros incluyen estampas grabadas de temática diversa: portadas con figuras alegóricas, escudos de armas y elementos heráldicos, retratos, viñetas y, por supuesto, la imagen del catafalco, la cual no siempre luce toda la riqueza ornamental que se menciona en el relato escrito. En algunos casos, al pie de la lámina se lee el nombre del arquitecto que diseñó el túmulo y el del grabador que lo perennizó con el buril. Desgraciadamente, dichas estampas son ahora muy escasas debido a que muchas de ellas fueron desprendidas de sus libros y eventualmente desaparecieron. De los pocos grabados de este tipo que han sobrevivido hasta nuestros días, un buen número se encuentra como láminas sueltas guardadas en bibliotecas públicas y privadas. De esta manera, los grabados de túmulos funerarios que hoy conocemos adquieren una doble importancia: no sólo nos muestran las figuras de monumentos desaparecidos que fueron el reflejo del pensamiento y costumbre de una época, sino que –junto con toda la producción grabada de América virreinal– constituyen obras de arte en sí mismos, cuyo juicio valorativo en la historia de las Bellas Artes americanas ha sido ya ensayado para el área de Lima⁷². Algunos libros tienen una parte final conformada por un texto de lamentos, y una diversidad de formas poéticas a la memoria del fallecido, donde participaban y rivalizaban en ingenio los más destacados escritores del momento. El libro funerario es un documento que testimonia no solo la obediencia de las autoridades virreinales a la voluntad del rey y el pesar y

⁷² Estabridis C., Ricardo. *El grabado en Lima virreinal*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marco, 2002.



dolor producido por la pérdida, sino que contiene también referencias a una abundante producción plástica de carácter apologético y admonitorio. En ellos se ha conservado una porción significativa de la cultura colonial representada por sus autores, por lo general catedráticos universitarios, laicos y religiosos, hombres versados en letras y ciencias cuyo dominio de disciplinas diversas no ha tenido parangón en épocas posteriores⁷³.

La importancia de estos libros para el área latinoamericana específicamente, fue señalada en 1946 por Francisco de la Maza⁷⁴ quien, entre otros comentarios, mencionó que los títulos que lucen estos relatos pueden, en muchos casos, asociarse a las tendencias generales de la cultura dominante en su época, pues oscilan entre la simple denominación de *Sermón Fúnebre* o *Pompa Fúnebre* en el siglo XVI, y los más rebuscados nombres como *Fúnebre pompa, demostración doliente, magnificencia triste que en las altas exequias y túmulo erigido...*, en los dos siglos siguientes⁷⁵, para volver a fórmulas simples en el siglo XIX⁷⁶. Tal aseveración, hecha para el ámbito mexicano, puede extenderse también al caso peruano por cuanto se trata de una característica del género literario, y no una distinción regional. Tal vez aquí sea importante mencionar que no todos los libros fúnebres entran en la categoría de narraciones de exequias. Algunos que se presentan como *Oración Fúnebre*, se refieren más bien a las ceremonias de recuerdo que, en determinadas fechas, solían celebrarse en memoria de un ilustre desaparecido tiempo atrás⁷⁷. Son casi siempre quejas en torno al infausto hecho y en ellos se busca, como su propósito más claro, resaltar un dolor persistente desde el día del fallecimiento del personaje aludido y comentar sobre sus valores más destacados, a diferencia de los recuentos hechos sobre las exequias que persiguen, primero, un boato que pondera a los reyes y los acerca a la categoría de héroes y, luego, identificar las

⁷³ Un ejemplo singularmente importante es el libro que escribió el Doctor Don Pedro de Peralta Barnuevo Rocha y Benavides para las exequias de Francisco Farnesse, Duque de Parma, suegro del rey Felipe V de España. Fue editado en Lima en 1728 en la imprenta de la calle de palacio. La importancia del autor ha sido comentada en repetidas oportunidades en las que se destaca su figura como paradigmática en el horizonte cultural del virreinato peruano. Ver: Sánchez, Luís Alberto. *El Doctor Océano. Estudios sobre Don Pedro de Peralta Barnuevo*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1967.

⁷⁴Maza, Francisco de la. *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946.

⁷⁵ Como ejemplo podemos citar el libro de Mariano Luján: *Relacion Fúnebre de las Reales exequias que a la triste memoria de la serenísima majestad la muy alta, y muy poderosa señoraDoña Maria Barbara de Portugal, católica reyna de las Españas.... mando celebrar... el dia 4 de septiembre de 1759.....* Lima, imprenta de la calle del Palacio, 1760.

⁷⁶ Maza, op. cit., pp. 19 y ss.

⁷⁷Almoguera, Juan de. *Oracion panegyrica funebre en las exequias del rey n. Señor D. Felipe Quarto...*Lima, en la imprenta de Juan de Quevedo y Zarate, 1667 [sic].

virtudes individuales con la monarquía. Algunas de estas oraciones eran tan extensas que se editaron bajo el formato de un libro, independientemente del volumen narrativo de las exequias en las cuales fueron leídas por sus creadores. Se les llama también *Sermón Fúnebre* u *Oración Panegírica*.

En algunos casos, el autor de un libro debía asesorarse sobre cuestiones técnicas para describir puntualmente los monumentos fúnebres con la terminología precisa. En otros, las descripciones del catafalco son menos especializadas, enfatizándose preferentemente el fasto ceremonial. Ante esta dualidad del proceso narrativo, debe distinguirse si se debe a que el escritor estuvo presente en la ceremonia, y vio directamente el monumento y todo lo que componía el *apparatus funebris* o, si escribe tomando como ejemplo ceremonias anteriores y comenta sobre ciertos pasajes de la misma, solo de modo referencial. Por lo general, estos textos solían ser escritos una vez terminada la liturgia oficial, cuando el túmulo empezaba a ser desmontado, y aunque su conclusión, edición y publicación se realizaban con sorprendente rapidez –no más de tres meses después de los hechos- la memoria y la asesoría profesional en materias técnicas se convirtieron en factores decisivos para llegar a estructurar un argumento convincente.

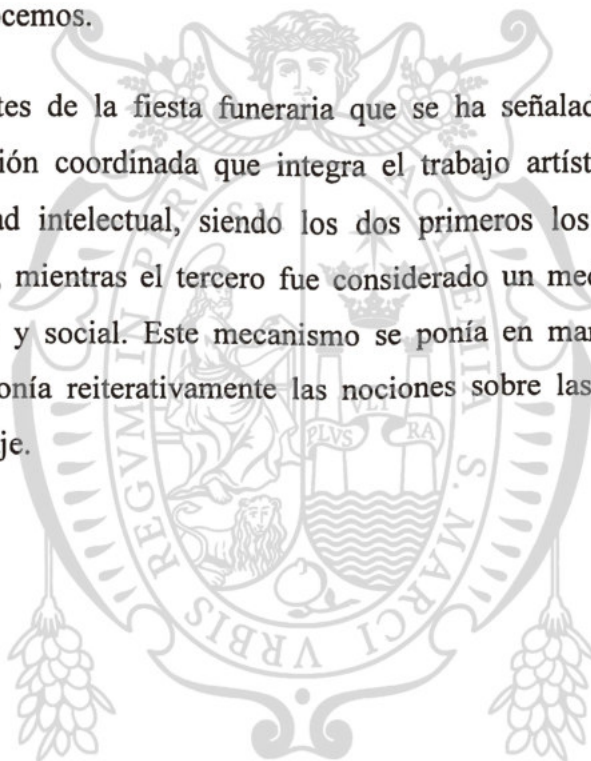
En función de los altos costos que representaba la impresión de un libro ilustrado⁷⁸, entre los varios ejemplares que se imprimían de un mismo texto, era usual que solo uno o dos tuvieran la lámina grabada con la stampa del túmulo, la cual, por ser de mayor tamaño que otras ilustraciones de la narración, requería de un trabajo paralelo para ser luego anexada al conjunto, tarea que encarecía los gastos de la impresión. Uno de estos libros se entregaba al rey y el otro era probablemente presentado al virrey. Los más altos funcionarios de la corte, tanto en Lima como en Madrid, recibían ejemplares del libro sin dicha lámina. Esto podría explicar que, por ejemplo, algunas copias del libro de narración de exequias de la reina Margarita de Austria que se conoce, no tengan la lámina correspondiente a la figura del catafalco, y que el volumen existente en la biblioteca del Congreso de Diputados de Madrid, que proviene de la Biblioteca Real, sí

⁷⁸ El libro de exequias no tuvo un propósito comercial aunque, de hecho, la posibilidad de su venta estuvo siempre presente. Fue concebido como testimonio de fidelidad y homenaje, solía ser sufragado por el propio estado virreinal y, en algunos casos, a costa del Virrey que organizaba las honras. Sobre la impresión de libros en el virreinato y su incidencia en la economía, ver: Macera, Pablo. "Bibliotecas peruanas del siglo XVIII", en *Trabajos de Historia* N° 1, 1977, 283-312.



la tenga⁷⁹. De las exequias de los reyes Carlos II y Felipe V, se conservan dos ejemplares de cada uno, que tienen la lámina impresa. Del primero existe un volumen en la Biblioteca Nacional del Perú, y otro similar en España que Víctor Minguez ha usado para su trabajo sobre los catafalcos erigidos en honor del último de los Austria⁸⁰. Del segundo, se conoce el libro con la estampa del túmulo guardado en la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú, localizado por la estudiosa Carmen Ruiz de Pardo⁸¹, y otro con la estampa correspondiente en la universidad de Yale, estudiado por Lorene Pouncey⁸². Los libros que han llegado completos hasta el presente y que hoy se encuentran en nuestras bibliotecas de Lima, Cuzco o Arequipa provienen seguramente del entorno de la más alta autoridad virreinal, o bien, no llegaron a la corte real por razones que desconocemos.

Los tres componentes de la fiesta funeraria que se ha señalado hasta aquí indican claramente una acción coordinada que integra el trabajo artístico, la jerarquización social y la actividad intelectual, siendo los dos primeros los que conformaron el espectáculo público, mientras el tercero fue considerado un medio de reafirmación y prestigio académico y social. Este mecanismo se ponía en marcha al producirse un deceso real, y proponía reiterativamente las nociones sobre las que descansaban las relaciones de vasallaje.



⁷⁹ Casos parecidos son, por ejemplo, el libro de las exequias del rey Felipe IV escrito por Diego de León Pinelo, publicado en 1666, cuya versión completa, es decir, con la lámina del túmulo incluida, se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid mientras que los dos ejemplares conocidos en Lima carecen de ella. De modo similar, el libro de la reina Isabel de Borbón escrito por Gonzalo Astete de Ulloa, publicado en 1645, que se encuentra en la Recoleta de Arequipa tiene la mencionada estampa de la que carece el volumen en la Biblioteca Nacional del Perú en Lima.

⁸⁰ Minguez, op. cit., 2008, pp. 17-51.

⁸¹ Ruiz de Pardo, ob. cit., 2008, pp.56 y ss.

⁸² Pouncey, op. cit., 1989/1990, pp. 83 y ss.



Figura 1. Pedro Machuca. Diseño del Túmulo para las exequias de María de Portugal. 1549.



Figura 2. Túmulo para las exequias de Carlos V en Bruselas. 1559.

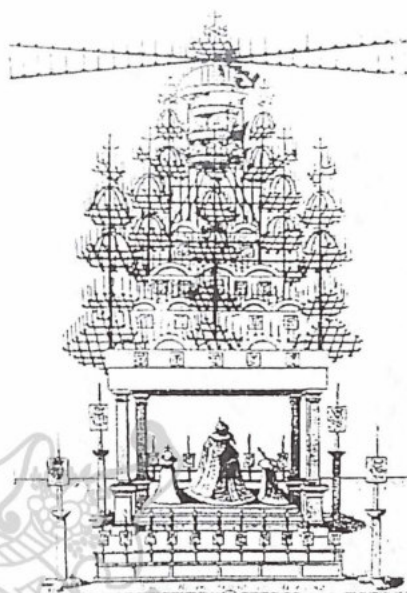


Figura 3. Juan de Valdés Leal. Detalle de pira funeraria en el lienzo *Muerte de San Ignacio de Loyola*. San Pedro, Lima. Foto de Daniel Gianoni.

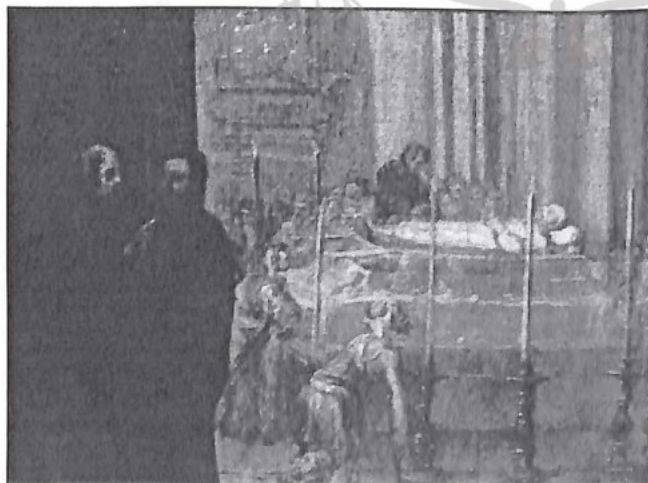


Figura 4. *Defensa de la Eucaristía*. Siglo XVIII. Museo Pedro de Osma.



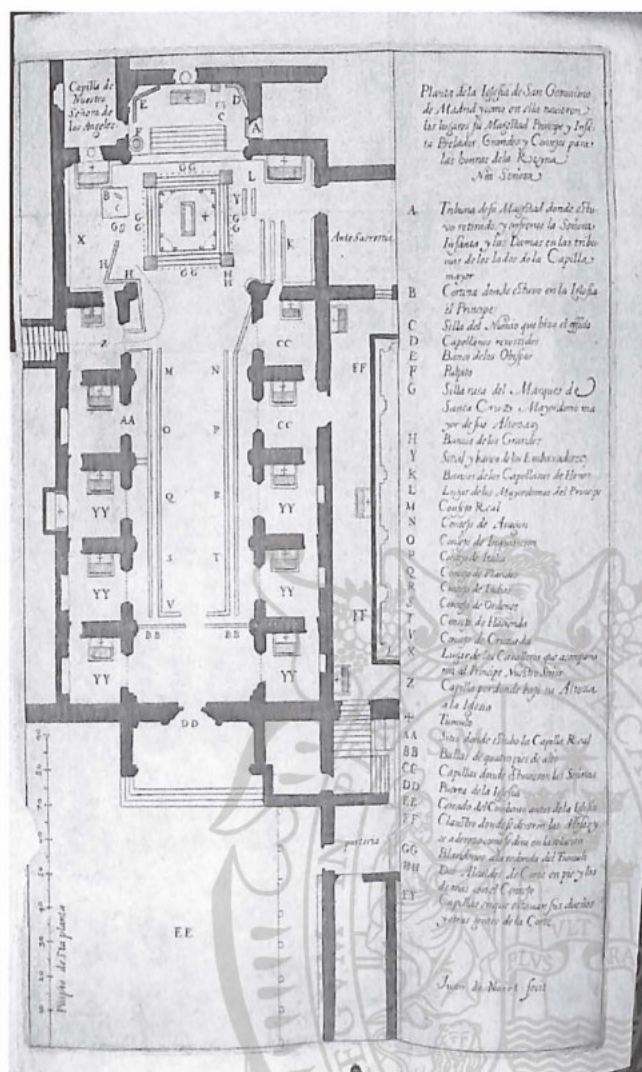


Figura 5. Distribución de las autoridades para las exequias de Isabel de Borbón, según libro anónimo de las honras fúnebres de la reina en la iglesia de San Jerónimo de Madrid. 1644.

CAPÍTULO SEGUNDO

Ceremonias, túmulos y conceptos

Las exequias y los constructores y decoradores de túmulos en Lima durante los siglos XVI Y XVII.

De las exequias celebradas en Lima durante el siglo XVI no se conoce ningún libro que narre los detalles de las ceremonias, ni grabados que permitan apreciar los rasgos externos de los monumentos construidos. En la época en que se realizaron las exequias de Carlos V, la imprenta no había llegado a la ciudad por lo que la crónica adscrita al ya mencionado Pedro de Avendaño es la única fuente de estudio de dicho túmulo. Las honras por el emperador se llevaron a cabo el 12 de Noviembre de 1559, fueron las primeras que se hicieron en el Nuevo Mundo que incluyó un catafalco. En lo que se refiere a Felipe II, se ha señalado que sus exequias fueron dignas ceremonias llevadas a cabo durante el tiempo del duelo en Marzo de 1599, pero no se menciona ningún túmulo⁸³, debido a que probablemente no se construyó ninguno porque la Catedral se hallaba entonces en proceso de reconstrucción y, de acuerdo a lo que registra el historiador Rubén Vargas Ugarte, no se consideró adecuado a la calidad del personaje ningún otro templo de la ciudad⁸⁴. El fallecimiento de figuras como el príncipe Don Carlos o la reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, ambos en 1568, tampoco quedaron registrados en los anales de la ciudad. En cambio, las ceremonias en honor de la cuarta esposa del rey prudente, Ana de Austria, cuya muerte ocurrió en Octubre de 1580, fueron celebradas entre los meses de agosto y septiembre de 1581. Se les menciona en documentos que, si bien no las describen, por lo menos dan cuenta que se realizaron, y proporcionan la relación de gastos que ocasionó la fábrica del túmulo⁸⁵. La documentación que el estudio de Ramos Sosa aporta, incluye papeles en el Archivo Municipal de Lima y otros en la Biblioteca Nacional de Madrid que el bibliógrafo Julián Paz cita en su trabajo de 1933⁸⁶. De acuerdo a esta documentación se conoce que las noticias de la muerte de la reina llegaron mediante una Real Cédula del 27 de Enero de 1581, y que sus exequias se realizaron en la iglesia de San Francisco de Asís de la ciudad de Lima. En el estado actual de la información, el catafalco de Ana de Austria es

⁸³ Angulo, op. cit., p. 135.

⁸⁴ Vargas Ugarte, Rubén. *Historia del Perú*. Lima, Editorial Milla Bartres, 10 tomos, 1981.

⁸⁵ Ver documentación citada en Ramos S., op. cit., 1992, pp. 137 y ss.

⁸⁶ Paz, Julián. *Catálogo de manuscrito de América existentes en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1933. Citado por Ramos Sosa, op. cit., 1992.



el único en el que se usó adobes como material de construcción, además de los tradicionales componentes como madera y yeso. Según refiere Rafael Ramos S., los adobes pudieron haber sido empleados en la construcción del primer cuerpo del túmulo, para fijar allí el entramado en madera para los cuerpos superiores⁸⁷. Es necesario esperar hasta los funerales de otra reina, Margarita de Austria, celebrados en Lima en 1612, para encontrar el conjunto de los elementos constitutivos del ceremonial luctuoso, descrito en párrafos anteriores, plenamente desarrollados, y las condiciones técnicas propicias para la impresión en alta calidad del primer libro de exequias del que se tiene noticia en nuestro medio. La arquitectura provisional construida en su honor en el referido año, y la de su esposo, el rey Felipe III en 1622, marcan el inicio de un estilo de reminiscencias clásicas aplicado a monumentos funerarios⁸⁸.

Las exequias reales celebradas en Lima durante el siglo XVII se hicieron en honor de los reyes Felipe III y Felipe IV y por las reinas Margarita de Austria-Estiria, esposa del primero, Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV, y por Mariana de Austria, segunda esposa de éste y regente del reino como madre de Carlos II. Los funerales del príncipe Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV, se celebraron igualmente a mediados de siglo (1647)⁸⁹. Al mismo tiempo, se organizaron exequias, todas ellas con su respectivo catafalco, por virreyes y virreinas, representantes del clero local, nobles, esposas de militares destacados y otras personas, según cuenta el cronista Mugaburu⁹⁰. En un lapso de cuarenta años a partir de 1647, se celebraron 14 exequias en honor de personajes tan distintos como lo fueron el virrey Conde de Salvatierra, el Obispo Nicolás de Ulloa, Doña María Luisa de Castro y Portugal, hermana del virrey Conde de Lemos, y muchos más⁹¹. En algunos casos sorprende la riqueza decorativa de los catafalcos. Por ejemplo, uno erigido en 1656 para la ceremonia funeral de Doña Ángela de Guzmán, marquesa de Valle y madre del virrey Luís Enríquez de Guzmán, conde de Alba de Aliste, que no fue registrado por Mugaburu, estaba ornamentado con versos, esculturas y jeroglíficos, cuya explicación la ofrece José de Carvajal Marroquí, quien tuvo a su cargo la narración

⁸⁷ Ramos S., op. cit., 1992, pp.138

⁸⁸ Sobre el particular ver Allo Manero, op. cit., 1989, pp.126.

⁸⁹ De las exequias del príncipe no se cuenta con ningún impreso, solo se conoce una mención en Medina, op. cit., Vol. I, p. 375, N° 287, que cita un libro escrito por Pedro Álvarez de Faria sobre las honras celebradas en Lima por Baltasar Carlos. Esta nota aparece mencionada también en Rafael Ramos Sosa, op. cit., 2002, pp. 194 y ss. quien proporciona otras referencias documentales que testimonian la realización de los lutos.

⁹⁰ Mugaburu, op. cit. 1975, pp. 17 y 18.

⁹¹ *Ibidem*, pp. 17 y ss.



de las exequias y descripción del monumento⁹². Se menciona aquí que se pintaron, entre otras figuras, el león de Sansón con un panal en la boca en alusión a la dulzura de la vida eterna por parte de quien fue más fuerte que la muerte, con la inscripción latina *Fortis ut Mortis*, seguida de *De forti egressa est dulcedo. 14. indicum*. Otras pinturas mostraban la zarza de Moisés, la muerte golpeando un pedernal de cuyas astillas nacían estrellas, la muerte tratando inútilmente de derribar las armas de la corona, un sepulcro en llamas y un lucero, todas ellas acompañadas de sus respectivas letras latinas, que de manera didáctica, ilustraban su relación con las virtudes de la difunta.

Otro tanto podemos decir de Don Diego Fernández de Córdoba, Marqués de Guadalcazar y virrey del Perú, cuyas exequias fueron celebradas cuatro veces entre septiembre y diciembre de 1631. La primera de ellas se hizo el 15 de septiembre de dicho año en la iglesia de San Francisco de Lima. La siguiente tuvo lugar en el mismo templo el día 7 de octubre. Más tarde, el 26 de Noviembre nuevamente, esta vez en la catedral limeña donde se exhibió un suntuoso túmulo. Por último, el 12 de diciembre las honras fueron ejecutadas en la iglesia de Santa Clara con otro túmulo. Según la narración del padre Martín de Mayorga contenida en el libro *Oración Funeral* de Fr. Fulgencio Maldonado, el monumento efímero levantado en esta iglesia constaba de cinco cuerpos, los cuatro primeros disminuían de tamaño conforme el catafalco ganaba en altura. Así, el primero medía “32. *baras en cuadro, y media de alto* [sic], el segundo, “24. *baras en cuadro*” [sic], el tercero, “16. *baras en cuadro*” [sic] y el cuarto, de 8 varas de alto, alojaba el cenotafio del virrey cubierto con brocado amarillo, donde se habían bordado sus armas. Dos cojines en tela de oro y una gran cruz de plata completaban la decoración. Todo el túmulo se cubría con ricas y lujosas telas y era iluminado por 180 luces. La decoración se componía de cruces de Santiago y cuatro pirámides doradas de tres varas de alto⁹³. Como dato curioso, el narrador menciona que las monjas del convento cantaron el coro durante los oficios fúnebres y, puesto que seis de ellas eran muy pobres, fueron recompensadas con una limosna de seis hábitos cada una, a expensas del erario catedralicio⁹⁴.

⁹² *Oración fúnebre que el Rmo. Padre Fr. Francisco de Borja....dixo en las exequias de la Excelentísima Señora Doña Angela de Guzman....Lima, Julian Santos de Saldaña, 1656 [sic].*

⁹³ La vara es una medida de longitud de 835 mm y 9 décimas.

⁹⁴ Maldonado, Fray Fulgencio. *Oracion funeral del D. Frey D. Fulgencio Maldonado....dixose en solemnisima accion de exequias del Excelentissimo Señor Marques de Guadalcazar....Lima, Francisco Gomez de Pastrana, 1632.*



La estructura y decoración de los monumentos mencionados en los párrafos anteriores, y otros que se estudiarán en los capítulos que siguen, sugieren la participación simultánea de un gran número de artífices en cada uno de ellos. Sin embargo, los libros de narración de exequias suelen ser parcos al momento de individualizar tal o cual obra en la labor de conjunto en razón de su autor. Dado que estas crónicas no son estudios de literatura ni de historia del arte, la labor de los maestros pintores, escultores, doradores, orfebres y escritores que intervinieron en el proceso decorativo, no interesó nunca a los narradores de exequias en cuanto fenómeno plástico, el único provecho que vieron en estos trabajos fue el de su significado iconográfico para fines apologéticos dedicados al difunto. Solo en algunos casos se consigna el nombre del alarife que proyectó la traza del túmulo, y otras veces se alude a la calidad de las pinturas que lo decoraron calificándolas “de buen pincel” o bien de “airoso pincel”⁹⁵. Esta característica, propia de los libros funerarios, podría ser un indicativo de la consideración social que los artífices tuvieron en el virreinato. Tanto en el siglo XVII como en el siguiente, son los alarifes o maestros de albañilería los que parecen estar mejor valorados que el resto del colectivo de oficios manuales, conclusión a la que se llega al encontrar nombres conocidos como el de Juan Martínez de Arrona o Pedro de Noguera, que se desempeñaron tanto en funciones de ensambladores, entalladores o maestros de obras, trabajando en estrecho contacto con los círculos más altos del gobierno virreinal, sin hallar hasta el presente ninguna mención a artífices de otro tipo en igual situación. Del mismo modo, un libro como *Los Júbilos de Lima* de Francisco Ruiz Cano y Galiano, publicado en 1755 con ocasión de haberse terminado la reconstrucción de la catedral de Lima después del terremoto ocurrido nueve años antes, sirve a su autor para crear un espacio de reflexión sobre el arte de la época y privilegiar a la arquitectura en términos ilustrados. Constituye el ejemplo más cercano al tratado de arte que conservamos de la producción intelectual del virreinato. Sobre la base de los casos citados, esta conclusión puede parecer excepcional sobre todo cuando se sabe que el autor de los *Júbilos* escribió otro libro llamado *Lima Gozosa*, publicado en 1760, en el que se ocupó de la obra del pintor Cristóbal Lozano. Sin embargo, se trata de un único autor interesado en temas artísticos y un solo pintor individualizado por encima del grupo de pintores que actuaba en Lima en la segunda mitad del siglo XVIII. Por tanto, no se puede hablar de una consideración generalizada o dirigida a un gran número de pintores de modo que pudiera intuirse una

⁹⁵Astete de Ulloa, op. cit.



determinada actitud social a favor del artista. Tanto el pintor mencionado como el autor parecen una excepción que confirma la regla, por la cual los alarifes ostentaron una valoración social que ningún otro colectivo ligado a la producción plástica tuvo en el virreinato⁹⁶. No obstante, a pesar de las afirmaciones de Antonio San Cristóbal y de las rápidas conjeturas que pueden obtenerse en virtud de los ejemplos citados, el lugar que los artífices ocuparon en la sociedad virreinal y la valoración que el público hacía de ellos, relacionada directamente con el concepto de arte que dicha sociedad pudo haber manejado, son materias que hoy se encuentran todavía pendientes de investigación por parte de los profesionales del ramo. De momento, todo parece indicar que la apreciación de que gozaron los constructores virreinales guarda un lejano parecido con la de sus antecesores de la Edad Media europea, quienes fueron considerados el paradigma de la erudición intelectual y del ejercicio racional, en virtud de lo cual se convirtió en una corporación valorada por encima de cualquier otro gremio⁹⁷.

Es así que solo en ciertos casos tenemos el nombre del alarife incluido en el texto funerario, el mismo que se vuelve a encontrar en la estampa grabada, junto con el del grabador. El trabajo de cada uno es determinado claramente mediante el uso de una terminología latina *-inventit* para el primero y *sculpsit* para el segundo- de larga tradición en la estampa europea desde el siglo XVI, debido a los muchos participantes que intervenían en la preparación de un grabado. Se concluye, por tanto, que en el libro de narración de exequias no se hallará información sobre otros maestros, a excepción del alarife que proyectó la traza del túmulo. Se conoce, sin embargo, algunos nombres de doradores y pintores que trabajaron en los diversos catafalcos que se construyeron en Lima en el siglo XVII, gracias al dedicado trabajo de investigación documental realizado por estudiosos como el padre Rubén Vargas, el arquitecto Harth-Terré o el historiador Lohmann Villena⁹⁸.

⁹⁶ Sobre la condición del artesano colonial, ver: Harth-Terré, Emilio [y] Márquez Abanto, Emilio. "Perspectiva social y económica del artesano virreinal en Lima", en *Revista del Archivo Nacional del Perú*, XXVI, 1962, pp. 353-446. Por su parte, Antonio San Cristóbal afirma que el cargo de alarife de la ciudad era un cargo público que «...otorgaba a los elegidos cierta preeminencia ante los restantes maestros del oficio, y también implicaba un reconocimiento público de competencia profesional». Esta afirmación tiene el mismo sentido que empleamos aquí. San Cristóbal, op. cit., 1993, pp. 133 y ss.

⁹⁷ Panofsky, Edwin. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 1986.

⁹⁸ Vargas Ugarte, Rubén. op. cit., 1947; Harth-Terré, Emilio [y] Márquez Abanto, Alberto. "Pinturas y pintores en Lima Virreinal", *Revista del Archivo Nacional del Perú*, XXVII (1963), pp. 3-117; Lohmann Villena, Guillermo. "Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante el Virreinato", en *Revista Histórica*, XIII (1940), pp. 5-14 y 345-375.



Del siglo XVI se tiene el nombre de Alonso Beltrán a quien se le atribuye el diseño de la arquitectura efímera de Carlos V levantada en Lima en Noviembre de 1559, en razón de ser la figura más prominente de la ciudad en la época. De acuerdo a la costumbre, el Virrey Andrés Hurtado de Mendoza, primer marqués de Cañete, elegiría el mejor alarife para construir un monumento en honor del emperador, monumento que sería el primero de su tipo en erigirse en los reinos americanos. Por su parte, Lohmann Villena dice que para las exequias por el inquisidor y arzobispo de Nueva España, Don Alonso Fernández de Bonilla, realizadas en Lima a su muerte ocurrida en 1596⁹⁹, el pintor Pedro Pablo Morón realizó una serie de seis escudos de armas usados en estas ceremonias¹⁰⁰. Morón es frecuentemente mencionado en los textos contemporáneos sobre pintura colonial como difusor de la pintura romanista en Lima, a partir de su asociación con Mateo Pérez de Alesio en calidad de discípulo y, luego, como su colaborador. Se halla documentado en esta ciudad hasta la segunda década del siglo XVII, cuando trabajaba independientemente de su maestro italiano.

Como ya ha sido mencionado, el siglo XVII empieza con las obras del catafalco y su ornamentación para las exequias de la reina Margarita de Austria, celebradas en Lima en 1612. En tal ocasión, el Maestro Mayor de Fábricas de la Catedral, Juan Martínez de Arzona, proporcionó la traza del catafalco, el mismo que fue grabado por el fraile agustino Francisco Bejarano. Del primero es conocida su actividad en los diversos trabajos emprendidos en la catedral limeña, tales como la cajonería (1606) y el diseño de las portadas (1625), entre otros, labor que se encuentra registrada en la bibliografía conocida. Del segundo, se sabe que al igual que Pedro Pablo Morón, proviene del taller del pintor Mateo Pérez de Alesio donde estuvo como aprendiz de pintura hasta aproximadamente 1603¹⁰¹. Diez años más tarde, aparece como ilustrador en el libro de

⁹⁹ Lohmann Villena, op. cit., 1940, pp. 18 y 19. Información que recogen Harth-Terré y Marquez Abanto, op. cit. 1963, pp.95 y 96.

¹⁰⁰ Don Alonso Fernández de Bonilla era natural de Córdoba y llegó a México en el séquito del arzobispo Moya. En Abril de 1583 se convirtió en inquisidor del virreinato de Nueva España. Fue propuesto para el cargo de Obispo de Nueva Galicia por el rey Felipe II en 1592, al mismo tiempo que fue nombrado visitador de la Real Hacienda de Lima. En esta ciudad participó activamente en el Tercer Congreso Limensis, e investigó e informó al rey sobre los problemas de sucesión causados por la presencia de curacas elegidos por los colonizadores, cuya pureza de sangre no era reconocida por la nobleza india que, por tanto, tampoco reconocía su autoridad. Ver: Arana Bustamante, Luis. "Hacéis caciques aunque sea de un palo..." Kurakas ilegítimos y ladinismo en el temprano Perú colonial", en *Investigaciones Sociales*, 17 (2006), pp.335-363

¹⁰¹ Lohmann Villena, op. cit., 1940, p. 11.



narración de exequias de la reina Margarita con varios grabados, entre los que sobresale la estampa con la imagen del túmulo hecho por Arrona. Por las obras de su mano difícilmente se puede deducir una influencia del arte italiano, que debió haber recibido en el taller de su maestro. Sus obras grabadas hacen pensar más bien en características personales, en cuanto al manejo de la perspectiva y a la esquematización de sus retratos, y no en una producción condicionada por los cánones académicos. Esta singularidad se halla igualmente en los grabadores de las futuras generaciones. De su labor como pintor solo hay noticias a través del padre Calancha, quien le atribuye doce grandes lienzos con escenas de la vida de la Virgen, además de otras pinturas para el retablo mayor de la iglesia de San Agustín de Lima con pasajes de la vida del santo fundador, y un retrato del Conde de Chinchón para la parroquia de Santa Ana en 1633¹⁰². Vargas Ugarte le atribuye también la traza de la cajonería en la sacristía de la iglesia de San Agustín de Lima en colaboración con Diego de Medina, quien habría esculpido bajo su dirección las 28 figuras de santos y santas agustinas que la decoran¹⁰³. Al respecto, en su opúsculo dedicado a la sacristía Agustina, Fr. Graciano Montes considera que las restantes esculturas, un total de 7, pudieron haber sido hechas por el propio Bejarano¹⁰⁴, en atención a una noticia registrada en el Libro de Recibo del convento correspondiente a los años 1626-1645, donde se menciona el pago que se le hiciera "...para la hechura de un bulto de San Antonino, Rey de Apamea, que ha corrido por manos del P. Francisco Bejarano"¹⁰⁵.

A comienzos de la década del 50, el historiador Enrique Marco Dorta advertía sobre el problema creado respecto de la autoría del túmulo con el que Lima honró la memoria del rey Felipe III en 1622. Conocemos los detalles de la ceremonia y la descripción del monumento funerario por el padre agustino Fernando de Valverde, en cuya crónica aparecen los nombres de "Francisco de Noguera", autor de la traza y diseño, y el de "Francisco Ortiz", artífice y constructor. Obviamente, se trata de un error suscitado en la fuente misma de la información, error que ha sido señalado por todos los que se han ocupado de estudiar el túmulo del rey, cuyo dibujo fue publicado primeramente por

¹⁰² Vargas Ugarte, op. cit., 1947, pp. 133 y 134.

¹⁰³ loc. cit

¹⁰⁴ Montes, Fr. Graciano. *La gran sacristía de San Agustín de Lima*. Lima, Sanmarti y Cia. S.A., Impresores, 1944.

¹⁰⁵ Mariazza, Jaime. "Una escultura de Francisco Bejarano". En *El Comercio*, Diciembre 9, 1984.



Marco Dorta¹⁰⁶. El autor agustino se refiere a los alarifes Pedro de Noguera y Luis Ortiz de Vargas, ambos activos en Lima en la primera mitad del siglo XVII. Sin embargo, como bien señala la historiadora Allo Manero, la autoría del túmulo pertenece a Luis Ortiz de Vargas cuyo nombre figura en el diseño, seguido del término “inbentor” [sic]. La misma estudiosa cita un documento que testimonia el pago hecho al alarife por el túmulo erigido, y un pago adicional por las escaleras, que agregó al monumento con posterioridad a la firma del concierto original¹⁰⁷.

Pedro de Noguera, ensamblador, maestro escultor y arquitecto mayor, responsable de la ejecución de la sillería de coro de la catedral (terminada en 1632), y autor de la traza de la fuente de la Plaza Mayor (1650?) entre otras labores, aparece nuevamente en las exequias de la reina Isabel de Borbón cuyo túmulo diseñó en 1645. Con este monumento Noguera propició un cambio de orientación en este tipo de construcciones, al dejar de lado los modelos sevillanos que tan fuertemente habían influido en los de Margarita de Austria y Felipe III. Al prescindir de los agregados laterales a base de arcos de medio punto y adintelado, enfatizó el modelo turriforme de varios pisos.

Para los funerales de Felipe IV realizados en Lima en 1666 se tiene los nombres de algunos artífices. El diseño del túmulo correspondió al ensamblador Asencio de Salas, autor, entre otras obras, del retablo de la Limpia Concepción de Nuestra Señora en la catedral de Lima, según concierto de 1654¹⁰⁸. Por su parte, el escultor Francisco Flores, indio de Trujillo, talló un retrato de tamaño natural del rey, obra que fue dorada por el maestro Rodrigo Alexo Chafal¹⁰⁹. A los pies de la escultura, se colocó el escudo del monarca, pintado por Juan Martínez de Amileta. Los adornos y jeroglíficos pintados en el monumento fueron hechos por Tomás de Ortiz, y junto con él aparece el maestro Andrés Gonzáles de Avendaño trabajando en la decoración del mismo túmulo. La lámina del túmulo fue grabada por P.A. Delhom¹¹⁰.

¹⁰⁶ Allo Manero, op. cit. 1989, p. 130. Marco Dorta, Enrique. *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano. Estudios y documentos*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, I, 1951, lám. 36, doc. 61, pp. 297-301. Mejías Álvarez, María Jesús. «Muerte regia en cuatro ciudades peruanas del barroco», en *Anuario de Estudios Americanos*, 49 (1992) pp. 189-205. Ramos S. op. cit. 1992, pp. 154 y ss. Villaforcos Marinas, María I. «Fray Fernando de Valverde, OSA, y las exequias de Felipe III en Lima», en *Archivo Agustiniiano*, 78 (1994) pp. 249-278.

¹⁰⁷ Allo Manero, op. cit., 1989, p. 131.

¹⁰⁸ San Cristóbal, op. cit., 1996, pp. 369 y ss.

¹⁰⁹ Harth-terré, Emilio. *Perú: monumentos históricos y arqueológicos*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1975, p. 167.

¹¹⁰ Estabridis, op. cit., 2002, p. 240.



El último túmulo importante del siglo XVII es el dedicado a Mariana de Austria en 1697. El autor de su traza fue el sacerdote mercedario Fray Cristóbal Caballero, alarife, escultor y maestro ensamblador, cuyo nombre aparece en diversos documentos relacionados con retablos en diversos templos de Lima. La lámina fue grabada por Fray Pedro Nolasco, maestro que destacó en las artes calcográficas en el último tercio del siglo, con vistas urbanas y de exteriores e interiores de casas religiosas importantes. Como dato curioso, el diccionario del padre Vargas Ugarte cita el nombre de Domingo Cabezas como diseñador y constructor de los túmulos de Mariana de Austria y de Carlos II. Este maestro es calificado, primero, de Alarife y Maestro de cantería, y, en otro momento, lo llama Maestro Mayor de fábricas reales¹¹¹. Se trata de un error pues Antonio San Cristóbal ha demostrado fehacientemente que Domingo Cabezas trabajó en la primera mitad del siglo XVII como alarife de la ciudad elegido durante los años de 1622 a 1629, manteniéndose activo hasta el año 1631¹¹², con lo que su participación en los dos túmulos mencionados por Vargas Ugarte quedaría descartada.

La permanente presencia de lo efímero

En el arte occidental, las Moiras griegas o representaciones del destino y sus equivalentes romanos, las Parcas, junto con Tánatos, fueron las únicas representaciones relacionadas con la muerte cuyo aspecto exterior tuvo forma humana. De Cloto, Láquesis y Átropos a las latinas Nona, Décima y Morta solo cambian los nombres, pero no sus respectivas tareas. Así, la identificación de Cloto y Nona se relaciona con el nacimiento del hombre, y un ovillo de lana que llevan en las manos se convierte en la alegoría de la vida del recién nacido. Láquesis lega a Décima la función de dirigir el curso de la vida y enrolla el hilo y, finalmente, Átropos, llamada Morta en Roma, coge el hilo del carrete y lo corta con tijeras de oro¹¹³ (figura 6). Las tres se vinculan con el ciclo vital del hombre pero es la última, Átropos, quien se encarga de ordenar a Tánatos el cumplimiento de las disposiciones (figura 7). Éste era una representación de la muerte no violenta, bajo la figura de un joven con alas de mariposa que porta una tea invertida,

¹¹¹ Ibidem, p. 136 y el Apéndice a esta obra, 1953, p. 33.

¹¹² San Cristóbal, op. cit., 1993, pp.135 y ss.

¹¹³ Para una mayor referencia sobre el tema, ver el capítulo correspondiente en Walter F. Otto, *Los dioses de Grecia*, ediciones Siruela, Madrid, 2003.



ya sea prendida o apagada¹¹⁴. Era hermano de Hipsos, el sueño, y ambos eran hijos de Nyx, la noche¹¹⁵.

Tales figuras cayeron en desuso durante la Edad Media, aunque no llegaron a desaparecer por completo. El empleo de otra forma referencial cobró preeminencia desde fines de la época romana, en los programas iconográficos del arte cristiano inicial y durante el medioevo, debido a su carácter didáctico y persuasivo. Nos referimos a la figura del esqueleto, cuyos atributos -alas, reloj de arena y guadaña¹¹⁶- le fueron adjudicados en virtud de su afinidad con la metáfora del tiempo¹¹⁷. El esqueleto es la formalización artística que más se acerca a la naturaleza abstracta del concepto de la muerte. Sin ser considerado una representación de la muerte misma sino más bien el resultado de ésta, el esqueleto, según Emil Mâle, apareció en el arte a mediados del siglo XIII, cuando la muerte fue concebida con carácter amable, para adquirir luego rasgos terribles hacia 1393. Mâle cita como ejemplo las tumbas de Guillaume de Harcigny, médico del rey Carlos VI de Francia, de fines del siglo XIV, y la del cardenal Lagrange (1402) (figura 8), en la iglesia de San Marcial de Avignon, como los primeros sepulcros donde la muerte adquiere un semblante temible, al mostrar el horror de los cuerpos yacentes en proceso de descomposición¹¹⁸. Del tránsito que lleva de la carne a los huesos es que este tipo de esculturas funerarias toma el nombre de Transi, con el que se le conoce. En el siglo XV el perfil del esqueleto se generalizó en el arte mediante composiciones como la Danza Macabra, o la leyenda de los tres vivos y los tres muertos. En el primer caso, se alude a lo efímero de la vida y a la vanidad de las dignidades del mundo. Su estructura plástica es el resultado de un proceso iniciado en la literatura del siglo XII¹¹⁹. Dos siglos más tarde tomó la forma de un desfile de razas humanas que marchan hacia la muerte, y así fue plasmada en el cementerio de los

¹¹⁴ Otra forma de representación de la muerte eran los Keres, o concepto de la muerte que ocurría en el campo de batalla. Eran figuras monstruosas de afilados dientes que merodeaban en busca de moribundos o heridos.

¹¹⁵ Homero, *Iliada*, México, Compañía General de Ediciones SA, 1962. Hesíodo, *Teogonía, Trabajos y Días, Escudo, Certamen*, Madrid, Alianza editorial, 2008.

¹¹⁶ En algunas leyendas míticas la muerte es citada como portadora de arco y flechas con punta de hierro, en oposición a las flechas con punta de oro de Eros. Se señalaba así el efecto que cada flecha tenía sobre el ser humano. Ver: Graves, Robert. *The Greek Myths*, London, Penguin Books, 1957.

¹¹⁷ La alegoría del tiempo en relación a sus atributos iconográficos es tratada en extenso en Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.

¹¹⁸ Mâle, Emile. *El arte religioso (siglos XII-XVIII)*, México, Fondo de Cultura Económica, segunda edición, 1966, pp. 124 y ss.

¹¹⁹ Froidmont, Helinand de. *Les vers de la mort*, Paris, edición y traducción al francés moderno a cargo de Michel Boyer y Monique Santucci, Champion, 1983.



Santos Inocentes en París entre los años 1424 y 1425. El segundo tema tiene un origen poético francés si bien se difunde simultáneamente por Italia, Alemania e Inglaterra en el siglo XIII. Simboliza la realidad de las clases sociales igualadas ante la muerte. Se le suele dividir en dos grupos, que son al mismo tiempo variantes ideológicas y de estructura compositiva. Por un lado, la variante francesa, que es concebida como un encuentro-conversación y, el segundo, de gusto italiano, corresponde a un encuentro-meditación, ambas originadas en la literatura de la época. Las variaciones del tema muestran el repentino encuentro de tres hombres vivos con tres muertos, que se presentan bajo la forma de cadáveres en proceso de putrefacción.

En siglo XVI el esqueleto era ya parte del ornamento regular de las ceremonias fúnebres y de las tumbas¹²⁰, sin embargo, en la contrarreforma, la influencia de los emblemas será determinante en la manera de retratarlo al agregársele atributos simbólicos que, como una corona de laurel, por ejemplo, aluden a su triunfo sobre todas las cosas de la Tierra, y a su gobierno sobre los hombres. A partir de este momento la muerte se incluyó en juegos de ingenio literario que hicieron necesaria una adecuada lectura para una comprensión cabal del mensaje simbólico. Por ejemplo, es frecuente que la muerte, bajo la forma de un esqueleto, lleve una espada y una rama de olivo, en clara referencia a que la paz no puede alcanzarse sin luchar por ella. Menos frecuente serán las imágenes asociadas a la muerte bajo la forma de una hiena con cara de elefante y crin de caballo, cuyo cuerpo es de macho y hembra a la vez, y lleva una mujer bella sentada sobre su lomo. Esta compleja composición se refiere a la creencia de que la hiena finge la voz humana para engañar, y que la muerte engaña a todos al llegar en un tiempo no esperado y sin respetar a ningún sexo¹²¹. Composiciones similares, de tal complejidad que obligan a relacionar las partes en una estructura lógica y discursiva, se introdujeron en el arte del siglo XVI y desde entonces pasaron a formar parte recurrente de los programas iconográficos como vías de énfasis retórico.

A causa de su elocuencia y expresividad, estas creaciones fueron usadas por los grupos de poder como medio enaltecedor y apologético de sus propios valores, y por grupos de intelectuales que, a través de ejercicios de erudición, dejaban ver todos aquellos elementos que formaban el ideario colectivo de la época, así como el contenido de las

¹²⁰ Mâle, op. cit., 1966, p. 174.

¹²¹ Ripa, Cesare. *Iconología*, Roma, 1593.



disciplinas con las que se educaban y que impartían en escuelas y universidades¹²². Los emblemas fueron puestos muy pronto al servicio de la monarquía, que los mostró en fiestas y ceremonias como parte de un vocabulario cuya percepción subliminal afianzaba la fuerza del mensaje ideológico.

Asumiendo que el esqueleto era una representación convencional de la muerte, resultaba común verlo integrando escenas de las más variadas formas emblemáticas en la decoración de los catafalcos construidos en España, Italia o Bélgica, desde mediados del siglo XVI en adelante. Se le ve, por ejemplo, en el catafalco del emperador Carlos V erigido en la iglesia de San Benito el Real en Valladolid (figura 9), conocido por el libro de Juan Cristóbal Calvete de Estrella¹²³, humanista que ideó el contenido simbólico de su decoración en base al libro *Le Chevalier Délibéré* de Olivier de la Marche, uno de los favoritos del monarca¹²⁴. Aquí, además de las conocidas referencias a las virtudes del difunto, aparece una escena de batalla entre el invencible emperador y la muerte, que finalmente logra derrotarlo. Aparece acompañada de las Parcas, una de las cuales, Cloto, se tapa los ojos en referencia al llanto del hombre al momento de nacer. Láquesis es un niño alado para simbolizar la brevedad e incertidumbre de nuestro tiempo de vida. Finalmente, Átropos es un esqueleto entronizado con un dardo en las manos. A su lado se sitúan Plazo, su rey de armas, y dos caballeros terribles que responden a los nombres de Debilidad y Accidente. La idea que subyace en todas las escenas del túmulo hace hincapié en el triunfo de la muerte, pues es, como dijo Helinando de Froidmont en sus versos a la muerte, “la mano que a todos alcanza”. Se trata de un concepto que pertenece a la Edad Media tardía que, sin embargo, comparte el espacio del túmulo con un conjunto de virtudes como la Fama, Fortaleza, Templanza, Prudencia, Clemencia, etc., que conforman un concepto de energía vital y moral que permitirá que el emperador sea recordado eternamente, convirtiéndose en el verdadero vencedor de la batalla representada. Este concepto de la victoria que trasciende al tiempo y a la muerte, pertenece ya a un lenguaje renacentista, y supone un cambio fundamental en la concepción de imágenes usadas hasta ese momento para potenciar el dolor y el drama.

¹²² Domínguez Ortiz, Antonio. *El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, Alianza Universidad, 1973. Gil Fernández, Luis. *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, editorial Tecnos, 1997.

¹²³ Calvete de Estrella, Juan Cristóbal. *El Túmulo, Imperial, adornado de Historias y letreros e epitaphios en Prosa y verso latino... el príncipe Don Carlos nuestro Señor*. En Valladolid, por Francisco Fernández de Cordova Impresor de Su Majestad. M.D.LIX [sic].

¹²⁴ Bonet C., op. cit., 1960, pp. 60 y ss.



Un caso distinto aparecerá en los dos túmulos dedicados a Felipe II, construidos en la ciudad de Zaragoza con ocasión de los funerales del rey. Son minuciosamente descritos en el libro que Juan Martínez, vicerrector de la universidad de Zaragoza, escribió y editó en 1599¹²⁵. John Beldon S. estudió ambos monumentos a partir de los prolijos comentarios de Martínez¹²⁶ y comenta que el primero y de mayor tamaño, levantado en una plaza pública, lucía las usuales figuras de las virtudes cardinales y teologales, que sintetizaban los méritos del rey como hombre y como gobernante. En los ángulos se colocaron cuatro esculturas que representaban a los continentes en calidad de símbolos de dominio. Menciona la presencia de diversos jeroglíficos y escudos de armas de la ciudad de Zaragoza y de las ocho provincias que formaban el reino de Aragón y, por último, a cuatro esqueletos portando banderas negras y guadañas que se colocaron en los ángulos del segundo cuerpo, mientras que un quinto –con guadaña y reloj de arena– fue ubicado bajo la cúpula que cerraba toda la estructura superior. Podría pensarse que el programa iconográfico insiste en la idea del triunfo de la muerte sobre todas las cosas terrenas, sin embargo, Beldon Scott sugiere una interpretación diferente del concepto del triunfo basándose en la literatura. Un soneto que decoraba el túmulo alude a la gloria eterna del rey. Su recuerdo vence al tiempo y a la muerte misma:

“En este breve túmulo se encierra
desecho el ser que al mundo el ser le daba,
en esta pira lóbrega se acaba
el bien y la esperanza de la tierra.
Aquí yacen la paz, aquí la guerra
aquí, quien la justicia aseguraba
aquí, quien los soberbios enfrentaba
ahora con su nombre los atierra.

Philipo es este, rey de las Españas
el hijo de Minerva y Marte fuerte
monarca digno de perpetua gloria
Corona sus altísimas azañas
el triunfo que ha alcanzado de la muerte
guardando para el cielo su memoria”¹²⁷.

¹²⁵ Martínez, Juan. *Relacion, de las exequias, que la muy insigne ciudad de Çaragoça à celebrado, por el Rey Don Philipe nuestro señor*. Zaragoza, Lorenzo de Robles, 1599 [sic].

¹²⁶ Beldon Scott, John. “The catafalques of Philip II in Saragossa”. En *Studies in Iconography*, V, (1979), pp. 107-134

¹²⁷ El soneto fue compuesto por Miguel Lorenzo de Obrera. Ver: J. Beldon S., Op. Cit., p. 112, nota 26.

La idea general del repertorio figurativo señala el triunfo del rey sobre la muerte, que viene a ser un concepto mucho más acorde con el espíritu del Renacimiento, que insinuar la victoria de ésta desde una posición nihilista medieval. Asistimos así a un cambio radical en la concepción de la muerte, cuya modernidad aparece anunciada en el catafalco de Carlos V en Valladolid que se comentó anteriormente, y que en el de Felipe II se transformó sobre la base de su programa ideológico.

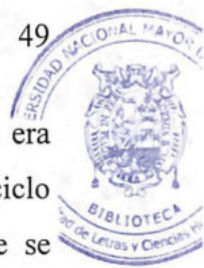
El segundo de los túmulos, erigido en la catedral de Zaragoza, es bastante más austero que el anterior en lo que se refiere a su ornamentación. El programa decorativo que luce en la descripción de Juan Martínez se compone de figuras de esqueletos con banderolas, una gran corona imperial como remate del catafalco, y obeliscos externos en los ángulos, además de cartelas con citas latinas, y la inclusión del mismo soneto que escribiera de Lobera, que se encuentra también en el monumento antes mencionado¹²⁸. La corona imperial no alude a Felipe II sino al emperador Augusto, en cuyo gobierno fue fundada la ciudad de Zaragoza el año I de nuestra era. Los obeliscos, al igual que las pirámides, aluden a la muerte que aparece representada bajo la figura de cuatro esqueletos que, desde el segundo cuerpo del túmulo, miran hacia cada uno de los cuatro frentes, simbolizando así que los cuatro rincones de la Tierra se hallan sumergidos en el dolor por la pérdida del rey. De acuerdo a Beldon Scott, este monumento señala de manera prospectiva los méritos reales, a diferencia del anterior que enfatiza las virtudes del monarca de modo retrospectivo¹²⁹. Ambos programas coinciden en afianzar la idea del triunfo de Felipe II sobre la muerte o, dicho de otra manera, ésta se convierte en la vía por la cual el rey alcanza la fama y la gloria reservada a los héroes.

Al igual que su símil del gótico tardío, que impresiona los sentidos por su acentuado realismo, el esqueleto del siglo XVI, revestido de un carácter emblemático, sin dejar de impresionar sensorialmente, se dirige al intelecto para subrayar la naturaleza humana perecedera. Ésta, como rasgo inherente [a la humanidad], es aludida de manera frecuente en los detalles de la escenografía fúnebre, a la vez que se encuentra permanentemente en la cosmovisión de la época, a pesar de tratarse de la formulación

¹²⁸ Beldon S., op. cit., p. 121.

¹²⁹ Ibidem, pp. 123 y ss.





de un discurso simbólico que busca trascender los límites de la vida. El catafalco era comparado con el ser humano, pues su carácter provisional resulta ser semejante al ciclo vital de éste¹³⁰. Los hachones que lo alumbran simbolizan también la vida que se desvanece y, en general, todo el *apparatus funebris* recuerda periódicamente al hombre la fragilidad de su condición. Sin embargo, desde el Renacimiento en adelante, se tiende a enfatizar el valor de la memoria por encima del dolor de la muerte, tal como se observa en el caso de Felipe II y sus túmulos de Zaragoza, de modo que la complejidad material e ideológica de una ceremonia luctuosa deriva en un recuerdo duradero en el tiempo acerca de las virtudes del difunto quien, en el caso de los reyes principalmente, pasa a convertirse en icono de un tiempo histórico y en modelo a medio camino entre lo profano y lo taumatúrgico, que el grupo valora como paradigmas de conducta política o religiosa. Algunos muertos, al acceder a una posición de existencia social en función de la memoria colectiva que los libros funerarios alimentan, no hacen sino perfilar el pasado, donde los elementos culturales de una tradición se proyectan y cohesionan al grupo¹³¹.

Por otro lado, la creencia en un mundo celestial, eterno e inalterable, contrasta fuertemente con la realidad de este, en el que la vida es transitoria. Constantemente confrontado a ese universo a través de la prédica evangelizadora, mediante las oraciones y por los recursos disuasivos, y estrategias con las que la Iglesia solía educar el espíritu humano, el hombre tuvo una permanente noción de la fugacidad de su vida, por tanto, desde una postura ancilar buscó refugio espiritual en el deseo de alcanzar la eternidad que le prometía la retórica apostólica.

¹³⁰ Ariès, Philippe. *La muerte en occidente*, Barcelona, ediciones Argós Vergara, 1975. Giesey, Ralph E. *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*, Geneve, Libraire E. Droz, 1910. Trabajos citados previamente por Soto Caba, op. cit., pp. 31 y ss.

¹³¹ Las ideas contenidas en las líneas finales de este párrafo son deudoras de los argumentos de Jean-Pierre Vernant expresados en varios artículos de los años 80 sobre el tema de la muerte en la antigüedad. Algunas de estas monografías fueron reunidas en el libro *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*, Barcelona, editorial Paidós, 2001.





Figura 6. Las Moiras. Tapiz flamenco (1510-1520). Figura 7. Tánatos, 325-300 a.C., Museo Victoria and Albert Museum, Londres.



Figura 8. Tumba del cardenal Lagrange. Siglos XIV-XV. Avignon.



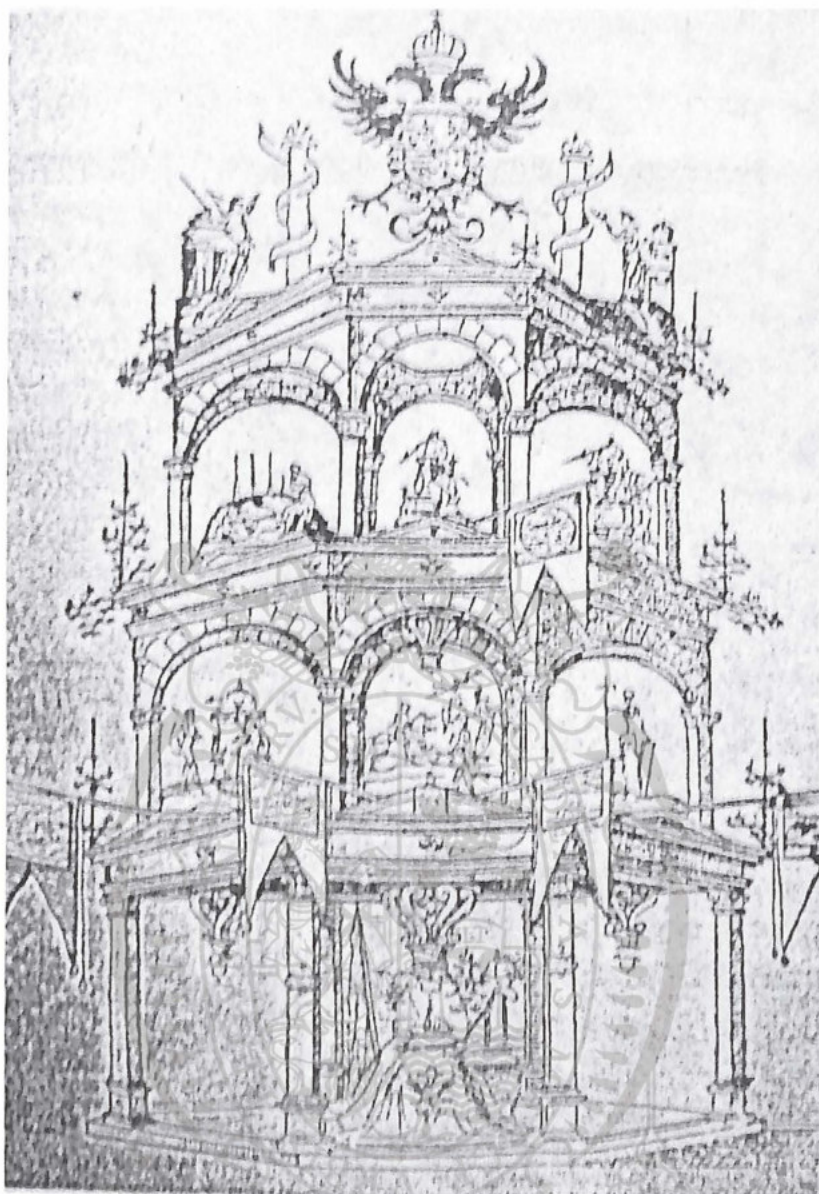


Figura 9. Túmulo del emperador Carlos V en Valladolid. 1559.



CAPITULO III MARGARITA DE AUSTRIA-ESTIRIA

La reina Margarita nació en Graz, Austria, en Diciembre de 1584¹³². Desde el momento de su nacimiento recibió el título de Archiduquesa de Austria. Fue hija de Carlos II de Estiria y de María Ana de Baviera, nieta por parte de padre del emperador Fernando I de Austria. Se casó por poderes con el rey Felipe III de España en Ferrara el año de 1599, enlace que, poco después, fue confirmado en Madrid. Desde su llegada a la corte española, se hizo popular por sus virtudes domésticas y su celo religioso. Entre sus muchas obras piadosas, junto con Felipe III y para conmemorar la orden real de expulsión de los últimos moriscos que quedaban en España, alentó la fundación del monasterio de la Encarnación para la congregación de monjas agustinas recoletas, orden a la que la pareja real estuvo siempre muy unida, especialmente Margarita, quien conservaba buenas relaciones con las religiosas descalzas de San Agustín de la ciudad de Valladolid. La construcción fue encomendada primero al carmelita Fray Alberto de la Madre de Dios (1575-1635) y, luego a partir de 1616, el arquitecto Juan Gómez de Mora (1546-1648) se hizo cargo del proyecto. Para la decoración de la nueva casa, la reina solicitó a otros conventos y monasterios que proporcionaran imágenes y objetos apropiados, lo que hicieron, convirtiendo así a la congregación en una de las más ricas de España.

Sin embargo, su vida en la corte estuvo marcada por el enfrentamiento que mantuvo con el valido de su esposo, el Duque de Lerma y con el secretario de éste, Rodrigo Calderón. Ella encontraba que la injerencia del primero en los asuntos de gobierno era perjudicial para la Corona. En un primer momento, el primer ministro consiguió separar a los miembros alemanes del servicio de la reina y los reemplazó con personas que servían a sus propios intereses. La reina rompió su aislamiento y con ayuda de su confesor, el padre fray Luís de Aliaga, consiguió que se investigara al ministro y aunque no vio su caída porque la muerte la sorprendió en 1611, logró finalmente que se descubriera la trama de corrupción y abusos promovidos por él, lo que llevó a su destitución en 1618.

De su matrimonio con Felipe III tuvo ocho hijos:

¹³² Para mayor información sobre la reina, ver: Flores de Setién, Enrique (1702-1773). *Memorias de las reinas católicas de España*, nota preliminar de Federico Sainz de Robles. Madrid, editorial Aguilar, 1959.



1. Ana María Mauricia (1601-1666), reina consorte de Francia, esposa de Luís XIII.
2. María de Austria (1603)
3. Felipe (1605-1665), rey de España con el nombre de Felipe IV.
4. María Ana (1606-1646), esposa de Fernando III y emperatriz del Sacro Imperio Romano Germánico.
5. Carlos de Austria (1607-1632).
6. Fernando de Austria (1609-1641), Cardenal-infante de España.
7. Margarita de Austria (1610-1616).
8. Alfonso de Austria (1611). A consecuencia de este parto la reina murió el 3 de Octubre en El Escorial a la edad de 27 años.

Su memoria fue honrada con diversas ceremonias en ciudades españolas y americanas. Así, entre otras, Madrid, Cuenca, México, Quito y Lima celebraron las exequias de la reina en fiel cumplimiento de la tradición establecida desde el quinientos. En lo que se refiere a Lima, la noticia oficial que confirmaba la muerte de la reina llegó con el despacho real en Octubre de 1612, aunque por rumores que provenían de viajeros venidos de Buenos Aires y México, se conocía desde el mes de Septiembre. Fueron especialmente importantes las noticias que llegaron de la ciudad de México donde se habían celebrado ya las exequias de la reina con un imponente túmulo. Parece que las primeras noticias oficiales sobre la muerte de la reina “se las tragó el mar”¹³³, y Lima conoció el hecho un poco más tarde que México. No obstante, frente a los rumores, el Virrey, Don Juan de Mendoza, marques de Montesclaros, había convocado a los mejores alarifes de la ciudad para que se adelantara con el diseño y construcción del túmulo correspondiente, a la vez que nombró al oidor don Alberto de Acuña como comisario general de las exequias, y a don Cristóbal de Ulloa como factor real. Para cuando el hecho fue conocido por comunicación del propio Felipe III en Octubre de 1612, como queda dicho, se había elegido el diseño de la arquitectura funeraria creada por Juan Martínez de Arzona y su construcción estaba bastante avanzada, concluyéndose los trabajos el 15 de Noviembre. Recién entonces se difundió la noticia en la ciudad por medio de bandos, mientras que otros preparativos fueron puestos en

¹³³ León y Cárdenas, Fr. Martín de. *Relación de las exequias q. el ex.mo Sr. D. Juan de Mendoza y Luna Marques de Montesclaros...izo en la muerte de la Reina Nuestra S. Doña Margarita...Lima*, Pedro de Merchán y Calderón [1613].



marcha, entre ellos, la elección del sacerdote agustino, Fray Martín de León para el relato de los servicios fúnebres¹³⁴. Las vísperas y las exequias se realizaron el 23 y 24 de Noviembre, respectivamente. El tercer arzobispo de Lima, Fr. Bartolomé Lobo Guerrero (1609-1622)¹³⁵, ofició la misa en ambas ocasiones, y el predicador agustino Fr. Pedro Ramírez pronunció el sermón durante los oficios centrales del día sábado 24.

El padre Martín de León y Cárdenas procedía de la ciudad de Archidona, en Málaga, donde nació en 1585. En 1601 ingresó a la orden de San Agustín. Estuvo un tiempo en el Perú y regresó a España en 1616. Detentó el obispado de algunas ciudades españolas y finalmente fue designado arzobispo de Palermo, ciudad en la que murió en 1655¹³⁶. Su relato sobre las exequias de la reina ha servido de fuente documental para todos los que se han ocupado del tema. Ha sido comentado de manera extensa por Rafael Ramos S.¹³⁷ en función del túmulo y la fiesta luctuosa y por Ada Alló Manero¹³⁸ y Ricardo Estabridis C.¹³⁹ mediante una descripción detallada del monumento funerario. El libro fue citado previamente por el investigador peruano Rubén Vargas Ugarte SJ, y luego por José Toribio Medina en sus respectivas recopilaciones bibliográficas¹⁴⁰, por ser uno de los libros emblemáticos en su género y el primero que se imprimió en Lima. Antonio Palao y Dulcet lo menciona también (entrada 135427)¹⁴¹, pero lo atribuye equivocadamente al fraile dominico del mismo nombre, nacido en México, autor de diversos libros de tema místico y otros de asunto indio, referidos al virreinato de la Nueva España. Un error similar aparece en las obras de Antonio de León Pinelo llamadas *Epítome de la biblioteca oriental y occidental...* y *El epítome de León Pinelo*,

¹³⁴ León, Fr. Martín op. cit., 1613.

¹³⁵ Sus ilustres antecesores fueron Fr. Jerónimo de Loayza (1546-1575) y Santo Toribio Alfonso de Mogrovejo (1579-1606).

¹³⁶ Simón Díaz, José. *Bibliografía de la literatura hispánica*. Tomo XIII (nº 1326, 1327 y 1328), Madrid: CSIC-Instituto Miguel de Cervantes de filología hispánica. 1984. Para mayores datos biográficos del padre Martín de León, ver: A. LLorden. "Biografía del Excmo. P. Fr. Martín de León Cárdenas", en *Archivo Agustiniiano*, LI, 1957, pp. 207-22; LII, 1957, pp. 207-22; LIII, 1950, pp. 173-200. También: Vallejo Penedo, Juan José. *Fray Martín de León y Cárdenas, OSA, obispo de Pozzuoli y arzobispo de Palermo, 1584-1655*. Madrid, Editorial Revista Agustiniiana, 2001.

¹³⁷ Ramos S., op. cit, 1992, pp.144-154.

¹³⁸ Alló M., op. cit., 1989, pp. 124-130.

¹³⁹ Estabridis C., op. cit., 2000, pp. 228 y ss.

¹⁴⁰ Vargas Ugarte, op. cit. 1935-57 (72-73). José T. Medina, op. cit. 1965 (56).

¹⁴¹ Palao y Dulcet, op. cit. Tomo VII, 1954, entrada 135427.

*primera bibliografía del nuevo mundo*¹⁴², en Beristain de Souza¹⁴³ y en José Simón Díaz¹⁴⁴.

En párrafos anteriores nos hemos referido a la complejidad que alcanzaron los libros funerarios desde comienzos del siglo XVII, característica que se anunció con las publicaciones sobre la muerte de Margarita de Austria, tanto en España como en el virreinato peruano. Para tener una mejor idea de la variedad temática desarrollada dentro del género funerario, se anota a continuación las secciones que integran el libro de exequias de la reina escrito en Lima:

El libro empieza con una portada grabada por Francisco Bejarano y seguramente diseñada por él (figura 10). Esta portada se compone de dos esquelas horizontales sobre tarjetas de corte manierista que llevan inscripciones. Se ubican, una, en la parte superior, con el título de la obra; la otra, en la parte baja de la página, contiene la dedicatoria al virrey por parte del autor de la narración. Aquí mismo se lee, en el extremo izquierdo y en caracteres latinos, el nombre de Francisco Bejarano como grabador y, en el extremo opuesto, el nombre de Lima y el año 1612. La parte central la ocupa un escudo sobre tarja o cuero recortado, con una corona real como remate. Según Vargas Ugarte, el escudo y la corona corresponden a las armas del propio virrey de Montesclaros¹⁴⁵, y así aparecen también en una publicación de 1609 con ocasión de la llegada del virrey a Lima¹⁴⁶. El escudo se divide en tres cuarteles: de los dos situados en el lado derecho, uno lleva una media luna menguante y el otro se halla vacío. El cuartel izquierdo es gironado de cuatro triángulos al lucir dos líneas diagonales que se cruzan y forman cuatro secciones, en las que la decoración se limita a la inscripción AVE/MARÍA sobre fondo claro en sentido horizontal, mientras que en el sentido vertical dos cintas ocupan parcialmente los espacios. De la tarja superior pende un hilo en doble caída a modo de festones, que sostiene un medallón circular sobre tarjetas a cada lado del escudo. El de la izquierda, con la imagen del sol con rostro humano, y un corazón atravesado por dos flechas y la inscripción CHARITATETVA a la derecha.

¹⁴² León Pinelo, Antonio de. *Epítome de la biblioteca oriental y occidental...* Tomo II, Madrid, impreso por Francisco Martínez Abad, 1738. Id. *El epítome de Antonio de León Pinelo, primera bibliografía del nuevo mundo*, Washington, editado por Unión Panamericana, 1958.

¹⁴³ Beristain de Souza, José Mariano. *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, México, ediciones Fuente Cultural, Tomo III, 1947, ítem 1765.

¹⁴⁴ Simón Díaz, op. cit., pp.164 y ss. Tomo XIII.

¹⁴⁵ Vargas Ugarte, op. cit., tomo VII, 1953, p. 78.

¹⁴⁶ Oña, Pedro de. *Temblor de Lima Año de 1609...*Lima, Imprenta de Francisco del Canto, MDCIX.

Esta descripción varía si se trata del libro que se encuentra en Madrid. Aunque el texto del relato es idéntico en ambos casos, las portadas no lo son por un detalle: la que aparece en el libro de Madrid incluye, sobre la tarja con el sol de rostro humano, un pequeño medallón formado por hojas de laurel rematado con corona imperial y las iniciales BR en el interior. Este ornamento no aparece en la portada del libro en Lima, pues se trata de un agregado bajo la forma de un diminuto grabado en papel distinto al original y pegado sobre éste, hecho con una pequeña plancha, cuyo propósito era señalar su ubicación o pertenencia mediante iniciales. En este caso, el libro que se encuentra en la biblioteca del Congreso de los Diputados en Madrid perteneció a la Biblioteca Real. Igualmente, la portada muestra, de modo parcial, un sello de rasgos parecidos, en el extremo opuesto (figura 11).

La portada del libro de Margarita, por ser la primera que se imprimió en el virreinato peruano, debe haber ejercido alguna atracción sobre los escritores e impresores de la época, pues el mismo año de la publicación de las exequias de la reina, se publicó el Padrón de los indios que se hallaban en la ciudad de los Reyes del Perú, hecho por Miguel de Contreras, escribano de su majestad, el año 1613, cuya portada repite en todo el modelo del libro funerario, con excepción de las leyendas en las cartelas superior e inferior y las inscripciones en los medallones laterales¹⁴⁷ (figura 12).

Una vez que se pasa la portada del libro, se tiene una dedicatoria al virrey Juan Hurtado de Mendoza y Luna y un soneto por Bernardino de Montoya. Sigue una canción real en forma de un largo poema sobre el asunto del libro y su autor, escrita por el licenciado Pedro de Oña. Leemos a continuación un soneto por Don Pedro de Orozco, dedicado a Martín de León y a la buena disposición de su libro; una canción lírica de Fr. Lucas de Mendoza, de la orden de San Agustín, en alabanza al autor del libro; sonetos del Dr. Cristóbal de Riba de Negra [sic], dedicado a Martín de León; de Fr. Blas de Acosta, de la orden de Santo Domingo, dedicado al autor del libro en alabanza a su escrito; de Fr. Diego Fernández de Córdoba, del convento de San Agustín del Callao; de Fr. Juan de Zárate en alabanza del libro y un conjunto de décimas de Don Bernardino de Montoya

¹⁴⁷ Agradezco al Dr. Rafael Ramos Sosa por la información sobre el grabado agregado al papel original y por la foto de esta portada que tan gentilmente me proporcionó.



en alabanza del libro. Termina esta sección con una segunda dedicatoria conformada por halagos al virrey, escrita por Fr. Martín de León y fechada 14 de Enero de 1613.

Entre esta parte y la siguiente hay un pequeño apartado llamado *Summa de Privilegio* que a la letra dice: *Diose licencia al padre presentado Fray / Martín de León, para que pueda imprimir / este libro y privilegio que no se pueda ven- / der sin rubrica suya, pena de cien ducados co- / mo consta en el original de 15 de Henero de / 1613 años.* Sigue una rúbrica.

En folio 3vta. empieza el relato de las honras, y a partir del folio 5 está la extensa y minuciosa descripción del túmulo que alcanza hasta el folio 53vta. En el siguiente, se halla un interesante capítulo llamado *Jeroglíficos y varias composiciones a la honra de la Reina Nuestra Señora*. Desde el folio 54 se tiene composiciones latinas, y en el 87 varias otras castellanas que aparecen como décimas, canciones, sonetos, elegías, glosas, una canción consolatoria por la muerte de la reina y epitafios. En folio 141 se tiene una extensa composición poética llamada *Triunfo de la Serenisima Reina de España D. Margarita de Austria N. S.*

El colofón se compone de la ciudad de publicación, el nombre del editor y el año de edición de la siguiente manera: En Lima por Pedro de Merchán y Calderón año MDCXIII. Sigue página de fe de erratas.

De la lectura de lo anterior, se concluye que eran varios autores los que intervenían en la composición de un libro de honras fúnebres. Sus aportes, a modo de pequeñas obras literarias, contribuían a enriquecer el tema central y a enfatizar su carácter laudatorio dirigido, no solo al difunto, sino también a las autoridades y al autor. Éste último se encargaba de narrar con minuciosidad los acontecimientos alrededor de la llegada de la noticia a Lima y de la muerte de la persona real, de informar sobre las previsiones que se tomaban, y de describir la ceremonia y el túmulo con mención de cada adorno y cada letra expuesta en éste. En este caso, Fr. Martín de León incluyó y comentó una sección dedicada a los jeroglíficos que se colocaron en el túmulo, jeroglíficos que fueron compuestos, según refiere, por sacerdotes locales en una suerte de concurso de ingenio, que dio por resultado su clasificación y exhibición en estricto orden de mérito. Estas obras –algunas de las cuales describimos en el capítulo correspondiente a los temas

iconográficos, ponen de manifiesto que a comienzos del siglo XVII en Lima existía una cultura emblemática lo suficientemente desarrollada como para propiciar certámenes de invención iconográfica y literaria en el marco de la fiesta luctuosa.

Un comentario adicional debe hacerse acerca de la *Summa de Privilegio* donde se expone claramente que este tipo de publicaciones podía ponerse a la venta, siempre y cuando los ejemplares a vender tuvieran la rúbrica del autor. La compra y venta de estos libros es un aspecto que no se ha contemplado en los estudios de la especialidad, y que podría explicar la presencia de algunos libros dedicados a una misma persona que, sin embargo, presentan pequeñas variantes. Por ejemplo, del libro de la reina Margarita de Austria se tiene un ejemplar en la biblioteca de Santiago de Chile que no tiene grabados¹⁴⁸, mientras que el ejemplar que conocemos en la Biblioteca Nacional del Perú tiene algunas viñetas y el grabado de la portada. Ninguno de los dos libros contiene la lámina del túmulo, que sí se encuentra en un tercer ejemplar en la biblioteca del congreso de diputados en Madrid. En párrafos anteriores se dijo que las diferencias señaladas pudieran obedecer al destino que se le daba a estos libros, sea que fueran enviados al rey de España, al virrey en Lima o a alguna otra autoridad. Sin embargo, debemos considerar también, en virtud de lo anotado en el libro de Fr. Martín de León, la probabilidad que la mayor o menor cantidad de ilustraciones grabadas se deba al precio de venta que se ofrecía a los interesados, con independencia de los ejemplares reservados a las autoridades políticas.

Las ceremonias realizadas durante las exequias de la reina fueron las primeras en contar con una mayoritaria participación de las instituciones virreinales. A excepción del Tribunal de la Inquisición¹⁴⁹, el padre Martín de León registró, en lo que se refiere al clero, tanto para las vísperas como para el día siguiente, la presencia de las comitivas del arzobispado que incluía a los estudiantes del colegio de Santo Toribio, los sacerdotes de las parroquias de Lima, capellanes reales y capellanes y ministros del coro de la catedral, prebendados y, finalmente, el arzobispo y sus criados. A continuación, seguía el cortejo del virrey y otras autoridades políticas, administrativas y universitarias, tal como se ha señalado en el segundo apartado del primer capítulo. Todas estas comitivas, engalanadas para la ocasión y portando banderolas, desfilaron en silencio por

¹⁴⁸ Comentado por Ramos S., op. cit., 1992, p.190.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 143.



las calles de la ciudad rumbo al templo mayor y, luego, de vuelta a sus centros de origen. Martín de León califica como imponente y majestoso el espectáculo que estas comitivas ofrecieron a su paso por las calles, y al proceso ritual que implicó cantos en las vísperas de difuntos, y maitines y laudes con música de órgano y coros, además de los rezos y responsos. El presbítero Maestro de Capilla, primero en ostentar este título en la catedral limeña, compositor y organista Estacio de la Serna Asturizaga, natural de Castilla, tuvo a su cargo la composición de la música para órgano y coros, especialmente para esta ocasión¹⁵⁰. A este programa se sumaron las misas cantadas en cada capilla como paso previo a la liturgia central que se desarrolló ante el túmulo, desde el cual y luego de la misa, cada comitiva pronunció un responso.

La parte final en el presente capítulo está dedicada al túmulo que, por ser un modelo visual y conceptual de enorme interés para el historiador de arte, merece un análisis detallado de su estructura. La ornamentación del mismo se comenta en el capítulo seis, dedicado a los temas iconográficos y su interpretación. El túmulo de Margarita de Austria era de tipo denominado “templete-torre”¹⁵¹, como todos los construidos en Lima en la primera mitad del siglo XVII (figura 13). Constaba de dos cuerpos en forma de templete y remataba en capulín con linterna, sobre la que se colocó un cráneo coronado. El cuerpo bajo era de planta cuadrada de 9 varas (aproximadamente 7.5 mt) de lado y una altura de 21 varas (17.5 mt). La superficie de sus muros se decoró con paneles que imitaban mármol en color pardo oscuro, lo que daba al conjunto un acabado en almohadillado cuyos elementos sobresalientes fueron dispuestos, los de corte rectangular en la zona baja del muro y, los cuadrados en la zona alta. Entre ambas zonas corría una moldura achaflanada. Esta decoración se extendía, en el mismo orden, a los anexos laterales del cuerpo inferior. De acuerdo a la descripción del padre Martín de León, tenía cuatro pilares que formaban los ángulos sobre los que descansaban otros tantos arcos de medio punto. Tenía también doce columnas dóricas que se distribuían en grupos de tres sobre los pilares: una en cada ángulo y las otras a los lados del vano. Esta distribución se repetía en cada uno de los cuatro frentes¹⁵².

¹⁵⁰ Sas, Andrés. *La música en la catedral de Lima durante el virreinato*. Segunda parte, Tomo II, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos e Instituto Nacional de Cultura, 1972, pp. 382-385.

¹⁵¹ Allo Manero, op. cit., 1989, p. 126

¹⁵² León, op. cit. f. 7 y ss.



Lo que se ve en el grabado es que el frente, que miraba hacia la puerta principal del templo, tenía 4 columnas dóricas, dos a cada lado del vano central sobre las que descansaba el entablamento. En el libro se menciona que estas columnas ostentaban inscripciones que aludían a las virtudes de la reina. El entablamento estaba formado por un arquitrabe, un friso corrido decorado con inscripciones latina y cornisa con las letras DOMS. Los anexos, uno a cada lado del cuerpo bajo, tenían la misma altura que éste y casi doce metros de largo cada uno. Se componían de dos pilares de corte cuadrangular que formaban cuatro vanos libres: los dos externos en arco de medio punto y los dos internos adintelados, a ambos lados del espacio central, con lo que se conseguía un frente de cinco vanos que intercalaban rítmicamente el arco y el dintel. El entablamento de estas dos secciones se unía a la del cuerpo bajo con la única diferencia que, en el friso, los triglifos aparecieron junto a cráneos y escudos de ciudades del imperio español ocupando el lugar de las metopas. Así, de manera secuencial, cada uno de estos dos anexos, de afuera hacia adentro, lucía la siguiente decoración, en el orden que se menciona: triglifo, cráneo, triglifo, sucesión de tres escudos separados por triglifos, un cráneo, un triglifo, tres escudos más separados por triglifos, un cráneo y, finalmente, un triglifo, que cerraba la secuencia (figura 14). De modo que dos triglifos y dos metopas coincidían con los pilares externos, tres triglifos y tres metopas coincidían con el vano en forma de arco de medio punto, dos triglifos y dos metopas caían sobre el pilar interno y tres triglifos y dos metopas se situaban sobre el vano adintelado. Como remate de estas estructuras anexas, se colocó una balaustrada con hachones y un candelabro de cinco luces en cada extremo.

El cuerpo alto tenía igualmente forma de templete, aunque de dimensiones menores que las del cuerpo bajo sobre el que fue montado. Arrancaba desde un zócalo partido en dos porciones cuyo parte frontal, abierta y decorada con tres recuadros a cada lado, daba paso a una pequeña balaustrada con ocho hachones de luz. En cada ángulo, e independientes de este cuerpo, se colocaron cuatro pináculos rematados en bola, que coincidían con las columnas angulares del cuerpo bajo y otorgaban al conjunto de ambos cuerpos una visión estilísticamente homogénea en su conformación de torre compacta. Este cuerpo estaba sostenido por doce columnas de orden jónico dispuestas en grupos de tres, de las que una se ubicó en el ángulo, acompañada en cada frente por las otras dos. El entablamento lucía un friso corrido decorado con hojas de laurel, y un frontón triangular quebrado con la inscripción *MARGARITA AUSTRIACA*, distribuida



cada palabra en las dos porciones de la cornisa que cerraba el frontón. En el espacio central de este cuerpo se colocó el cenotafio real. De modo similar a lo que se había hecho en el cuerpo bajo, sobre cada columna del cuerpo alto se colocó una cartela con inscripciones sobre las virtudes de la reina y junto a estas columnas, se dispuso 16 esculturas de las mujeres fuertes del Antiguo Testamento, cuatro en cada frente, cuyas virtudes se identificaron con las de la reina. Una balaustrada remataba este cuerpo y, sobre pedestales altos, figuraban cuatro imágenes en bulto que representaban cuatro santas Margaritas, además de hachones sobre los balaustres y dos candelabros de cinco luces en cada frente. Remataba todo el conjunto una cúpula con linterna, en cuya base se fijaron dos candelabros de cinco luces. Un cráneo coronado fue ubicado sobre la linterna.

En los estudios citados de Ada Allo Manero (1989) y Rafael Ramos Sosa (1992), se ha recurrido acertadamente a la comparación de este monumento con el erigido en Sevilla para las exequias de Felipe II en 1598 (figura 15). Su traza fue obra de Juan de Oviedo el Mozo, quien realizó en ella su primera obra arquitectónica de importancia. Años más tarde, en 1611, trazaría también el monumento funerario para las ceremonias realizadas en Sevilla en honor de la reina Margarita de Austria. El libro de las exequias de Felipe II no fue publicado inmediatamente por el alto costo que representaba su impresión. Sin embargo, la imagen del túmulo fue difundida mediante una estampa grabada por el arquitecto, escultor y ensamblador, Diego López Bueno. De este modo, y por información de Celestino López Martínez, se sabe que hacia 1605 200 ejemplares de la estampa con el alzado del túmulo fueron exportados a México para su venta¹⁵³. Allo Manero supone que el virrey D. Juan de Mendoza y Luna, virrey de la Nueva España entre 1603 y 1607, años en los que debió llegar el embarque de estampas antes mencionado, pudo conocer la lámina grabada, y que, probablemente, fue él quien la trajo al Perú cuando se trasladó a Lima con motivo de su designación como virrey y, de este modo, llegó a conocimiento de Juan Martínez de Arzona, arquitecto y maestro mayor de obras reales en la capital virreinal.

Esta hipótesis resulta atractiva y concluyente en el esclarecimiento de las vías por las cuales el modelo sevillano apareció en Lima. Un cotejo de este monumento, y el

¹⁵³ López Martínez, Celestino: "El escultor y arquitecto Diego López Bueno", en «Calvario», XIV (1953), p.8.



realizado por Arrona para la reina Margarita, da por resultado sus innegables parecidos, de modo que el primero fue usado como referencia formal para el segundo. Sobre la base del examen hecho por la investigadora Allo Manero, se tiene que tanto las alas con arcos y vanos libres a los lados del cuerpo bajo del túmulo, y el arreglo funerario sobre un soporte escalonado en el centro del templete que forma el segundo cuerpo, son dos aspectos de la arquitectura funeraria sevillana que se repiten en Lima y que tendrán su continuación en el túmulo de Felipe III en 1622, hecho por Luís Ortiz de Vargas (figura 16). Para el primero de estos aspectos, la citada historiadora plantea una evolución que tuvo su origen en las exequias de la emperatriz Isabel de Portugal, en 1539. Estos agregados aparecieron nuevamente en 1545 en los funerales de Doña María Manuela de Portugal y en 1558 en las honras fúnebres de Carlos V realizadas en Sevilla, oportunidad en la que se presentaron como forma arquitectónica concreta, y no solo bajo la modalidad decorativa de paños y candeleros, usual en las ceremonias anteriores a las exequias sevillanas del emperador. De modo que para cuando se volvieron a emplear en los funerales del rey Felipe II, dichas alas constituían una convención de larga tradición en los funerales reales en Sevilla. En el segundo caso, colocar el cenotafio en el cuerpo alto posibilitaba la profusión de vanos en el cuerpo inferior, con lo que la visión entre el coro y el altar mayor del templo no se interrumpía y, al mismo tiempo, permitía que todos los asistentes a la liturgia tuvieran una clara visión de la representación del difunto real. Esta característica es propia de los monumentos funerarios sevillanos cuya vigencia se mantuvo constante entre los siglos XVI y XVII¹⁵⁴.

Otras analogías que el túmulo limeño presentó en comparación con el sevillano se refieren, en primer lugar, a su tipología, calificada de “templete-torre”¹⁵⁵; otro tanto se puede decir de los elementos que provienen del lenguaje formal y decorativo de Sebastián Serlio como son los obeliscos terminados en bola que se apoyan en los cuatro ángulos de la base del cuerpo alto, el empleo de balaustradas entre los pisos y como remate, la cubierta en cúpula y la superposición de órdenes arquitectónicos. Todo este vocabulario se halla presente en la arquitectura sevillana. El arte funerario lo adoptó igualmente como medio expresivo y se desarrolló en Lima con los arquitectos de la primera mitad del seiscientos. Por otro lado, en lo que se refiere a los órdenes utilizados

¹⁵⁴ Allo Manero, op. cit., 1989, p.129

¹⁵⁵ Ramos Sosa lo clasifica como “turriforme”, op. cit., 2002, p.146

por ambos arquitectos, Allo Manero califica a Juan de Oviedo como seguidor de las reglas de Vignola, y determina correctamente que el canon empleado por Juan Martínez de Arona es de siete módulos para el orden dórico y ocho para el jónico que, de esta manera, se inscribe en el ámbito de influencia de Vitruvio¹⁵⁶. Sin embargo, a pesar de todas las analogías anotadas, la personalidad de Arona lo llevó a una reelaboración del modelo grabado que determinó, en primer lugar, el original empleo de un tipo de encajonado en todos los muros del monumento y en la base partida del cuerpo alto, como recurso de claroscuro; luego, la reducción a un único vano central en arco de medio punto frente a los tres del túmulo sevillano, lo que dio por resultado una nueva organización de las columnas, y, por último, Arona concibió el espacio del segundo cuerpo como un cuadrado, por lo que dispuso las columnas en cuatro grupos de tres cada uno, a diferencia de lo realizado por Juan de Oviedo que ideó el espacio en el cuerpo alto como una cruz griega.



Figura 10. Portada del libro de Margarita de Austria en Lima. Foto de la Biblioteca Nacional del Perú



Figura 11. Portada del libro de Margarita de Austria en Madrid. Foto de Rafael Ramos Sosa.

¹⁵⁶ Ver: Marco Lucio Vitruvio Polión, *Los diez libros de Arquitectura*. Traducción de José Luis Oliver Domingo y estudio introductorio de Delfín Rodríguez Ruiz. Madrid, Alianza Forma, 2000. Allo Manero deriva el canon empleado por Arona en el diseño de la parte baja de la fachada del Perdón en la catedral limeña de la influencia que pudo haber ejercido sobre él, el cuerpo bajo del retablo de San Juan Bautista (1607) que hoy se encuentra en dicho templo. Por otro lado, encuentra una similitud entre esta portada y el cuerpo alto del túmulo de la reina Margarita. Allo Manero, op. cit, 1989, p. 129.



Figura 12. Portada en el libro *Padrón de los Indios en la Ciudad de los Reyes*. 1613. Foto de Rafael Ramos Sosa.



Figura 14. Detalle de la sección lateral derecha del túmulo de Margarita de Austria. Lima. 1613. Foto ampliada. Fuente: *La fiesta en Lima Virreinal* de Rafael Ramos Sosa.



DISSEÑO DEL VMV LOREAL QVE EI EX. S. D. IVAN DMEN
 PRIMIZO EN LAS HONRAS DELASERENISSIMA REINA DE ESPAÑA.
 DOCA. II VNA MARQUES. DE MONTESCLAROS VIREI DEL
 DONA MARGARITA DE AUSTRIA. NUESTRA SEÑORA.

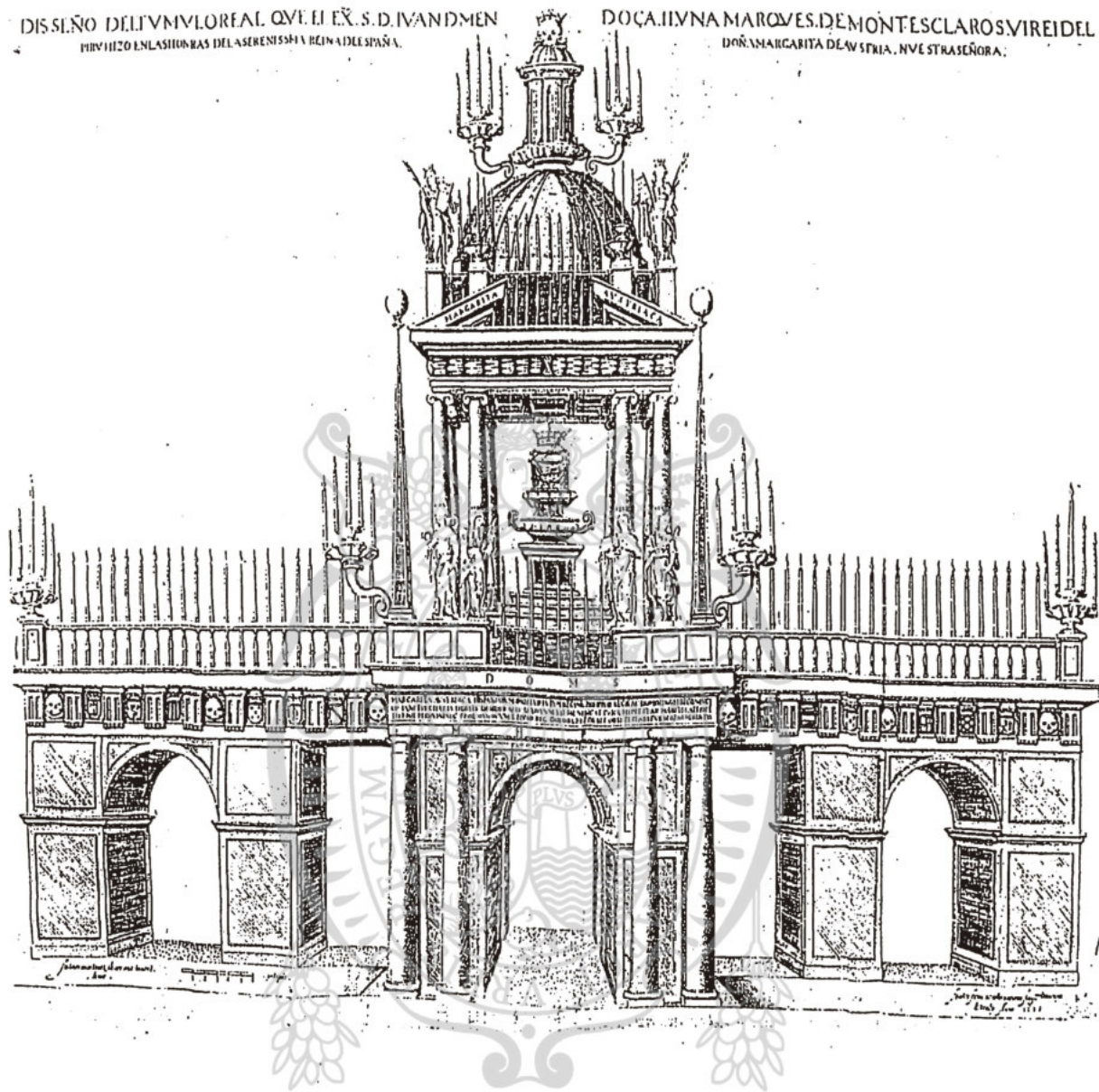


Figura 13. Túmulo de Margarita de Austria. Traza de Juan Martínez de Arona y grabado por Francisco Bejarano. Fuente: *La fiesta en Lima virreinal* de Rafael Ramos Sosa, 1992.



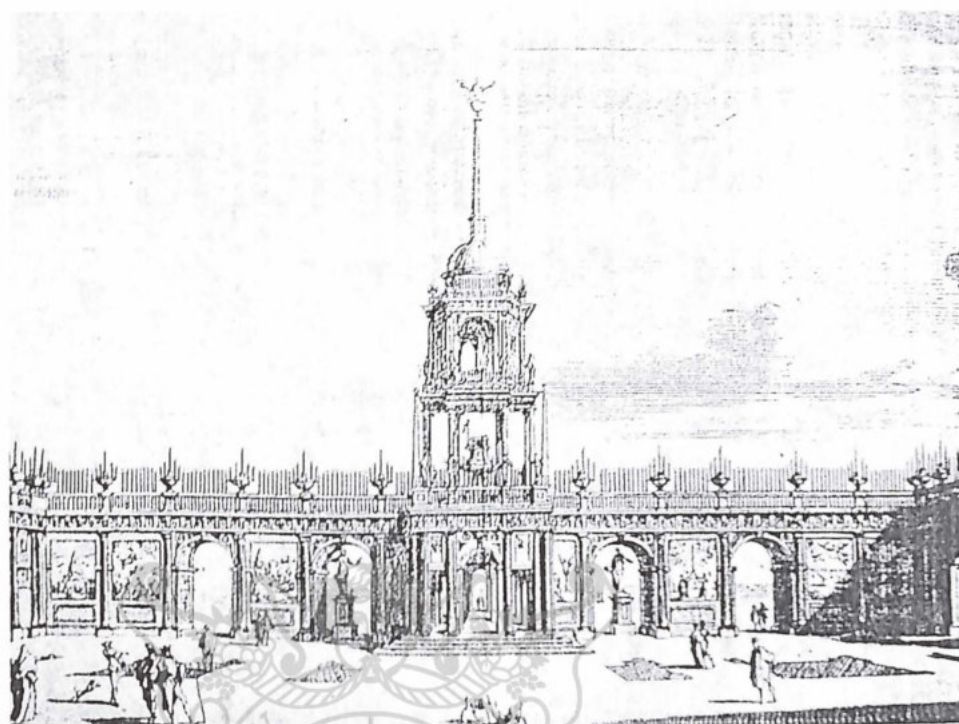


Figura 15. Túmulo de Felipe II en Sevilla, 1598. Estampa grabada por Diego López Bueno.

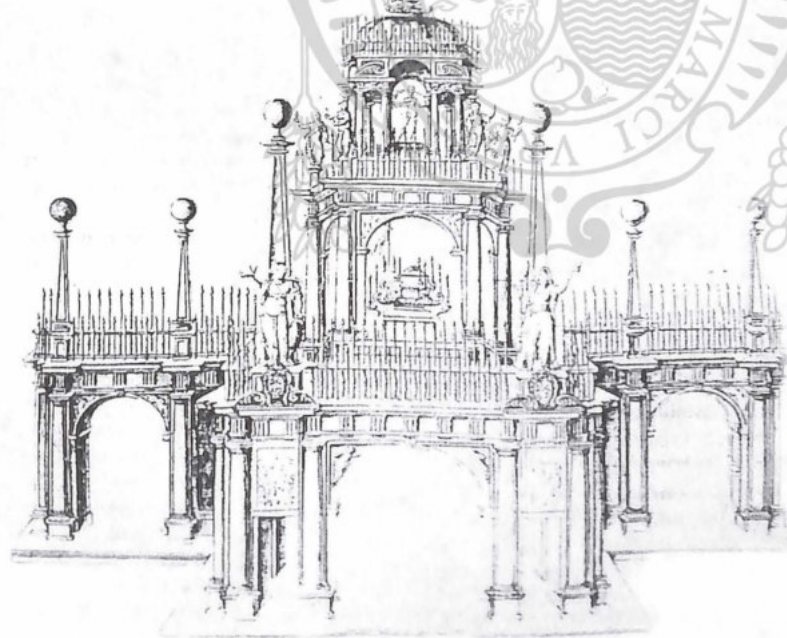


Figura 16. Túmulo de Felipe III, Lima, 1622. Obra de Luis Ortiz de Vargas. Reproducción de una ilustración en *Anuario de Estudios Americanos*, XLIX.



CAPÍTULO CUARTO ISABEL DE BORBÓN Y MEDICIS

Isabel de Borbón y Médicis nació en Fontainebleau, Francia, el 22 de Noviembre de 1603, tercera hija del rey Enrique IV y de María de Médicis. Recibió una cuidadosa educación en el idioma español pues, desde su nacimiento, su madre concibió la posibilidad de casarla con un príncipe español de la casa de Austria. Fue, igualmente, educada en artes, humanidades y música, disciplinas que contribuyeron a acentuar su natural amabilidad y buen carácter, rasgos que sus biógrafos suelen destacar, desde que el padre agustino Enrique Florez de Setién lo mencionara en su obra *Memoria de las reinas católicas de España*. A la muerte de Enrique IV en 1610, María de Médicis aceptó el pedido de Felipe III de España de efectuar un doble matrimonio entre el príncipe de Asturias, el futuro Felipe IV, con Isabel y de la infanta española Ana de Austria, hermana de éste, con el delfín francés, quien sería conocido como Luís XIII, hermano de Isabel.

El doble matrimonio se realizó por poderes en Octubre de 1615, en las ciudades de Burdeos, entre Felipe e Isabel, y en Burgos, entre Ana y Luís. La unión de los dos primeros se hizo mediante los representantes de ambas coronas, el duque de Lerma por la parte española, y el duque de Guisa por la francesa. El primer encuentro de Isabel y Felipe tuvo lugar en la ciudad de Burgos en el mes de Noviembre del mismo año, en cuya catedral se casaron. Debido a la juventud de los contrayentes, ella tenía doce años y él diez, fueron separados durante cinco años. En Noviembre de 1620, después que se hizo pública la primera menstruación de Isabel, se les permitió a ambos hacer vida en común y consumar el matrimonio.

En 1621, a la muerte de Felipe III, el príncipe Felipe sucedió a su padre con el nombre de Felipe IV e Isabel se convirtió, de este modo, en reina consorte de España. El matrimonio tuvo ocho hijos de los que el príncipe Baltasar Carlos (1629-1646) sería el único hombre en alcanzar la adolescencia, destinado a heredar el trono de su padre pero, desafortunadamente murió a la edad de 17 años; y María Teresa (1638-1683), esposa del futuro Luís XIV de Francia. Los otros hijos fueron María Margarita (nacida y muerta en 1621), Margarita María Catalina (Noviembre-Diciembre de 1623), María Eugenia (Noviembre de 1625-Julio de 1627), Isabel María Teresa (Octubre-Noviembre

de 1627), Francisco Fernando (nacido muerto en Marzo de 1634) y María Ana Antonia (Enero-Diciembre de 1636).

Conocida por la bondad de su carácter, Isabel era también una mujer devota y como tal, fundó, entre otras casas religiosas, el convento de los Monjes Capuchinos de la Paciencia en Madrid. Este convento existió hasta el año 1836 cuando fue desamortizado y demolido al año siguiente. Otro aspecto de su amable pero firme carácter es el que se refiere a su actuación como gobernante. Ocupó la regencia del reino cada vez que Felipe IV se encontraba en una campaña militar, y mientras estuvo en esa posición, sus decisiones acertadas le granjearon la simpatía popular. Después del destierro del conde-duque de Olivares, trabajó incesantemente para levantar un ejército de cincuenta mil hombres con el que el rey procedió a controlar los focos independentistas que dentro de España propiciaban la separación de los reinos en poderes autónomos.

Tal como había sucedido antes con su predecesora, la reina Margarita de Austria, enfrentada al duque de Lerma, valido de su esposo el rey Felipe III, Isabel de Borbón tuvo que mantener también una dura confrontación con el conde-duque de Olivares, valido y hombre de confianza de Felipe IV, quien era responsable no solo de la manipulación del rey, lo que condujo a una equivocada política interna y externa, sino también era el centro de una red de corrupción al interior del sistema administrativo de la corte. Fue la reina quien propició su caída frente a los acontecimientos que minaron el prestigio de la monarquía española: la guerra de Cataluña (1640, sofocada en 1652), la insurrección y posterior independencia de Portugal (1640), la conspiración independentista de Andalucía (1641), entre otros hechos, llevaron a su destitución y destierro en 1643. Procesado por la inquisición en 1644, murió el año siguiente en la ciudad de Toro, en Zamora, donde había huido perseguido por sus enemigos que deseaban que estuviera lo más lejos posible de la corte. La reina, sin embargo, no sobrevivió mucho tiempo a la destitución del primer ministro pues enfermó de erisipela y murió el 6 de Octubre de 1644, dos años antes que su hijo, el príncipe Baltasar Carlos.

A la muerte de la reina, Felipe IV ordenó las acostumbradas formalidades del caso, a lo que muchas ciudades, dentro y fuera de España se plegaron con verdadera devoción debido a la fama que la difunta había alcanzado en vida por sus cualidades domésticas, políticas y religiosas, que le granjearon la simpatía popular y el apelativo de «santa» por



parte de muchos sectores del pueblo español. Este rasgo, que caracterizó la imagen de la reina entre sus súbditos, trascendió los límites geográficos de España y alcanzó los reinos americanos. Ciudades españolas como Madrid, Salamanca, Guadalajara, Granada y Sevilla, y americanas como México y Lima honraron la memoria de la reina, dejando cumplido testimonio de tales actos mediante las narraciones que en cada caso se escribieron. Historiadores contemporáneos han estudiado y comentado algunas de ellas, por ejemplo, Emilia Montaner se ocupó de estudiar la ceremonia realizada en Salamanca, mientras que Pedro José Pradillo y Esteban hizo lo propio con referencia a Guadalajara. Por su parte, Fernando Moreno Cuadro analizó uno de los túmulos contruidos en la ciudad de Granada, donde se erigieron dos catafalcos para las honras a la reina, uno por encargo del clero para la liturgia y actos desarrollados en la Catedral, y el otro correspondió a las ceremonias organizadas por el Cabildo Metropolitano¹⁵⁷. Sin embargo, ninguna crónica en España supera la obra anónima que narra las exequias oficiales de la reina en el convento de San Jerónimo de Madrid, en Noviembre de 1644. Dicha crónica se encuentra hoy en la Biblioteca Británica en Londres y ha sido mencionada por numerosos investigadores que se han ocupado de estudiar los emblemas y jeroglíficos diseñados por el grabador flamenco Juan de Noort, cuya firma aparece en la parte baja de la estampa del túmulo que fuera trazado por Juan Gómez de Mora¹⁵⁸. Esta narración repite el modelo que el género literario desarrolló a lo largo del siglo XVII, pero la calidad de sus ilustraciones a base de emblemas y la minuciosidad de la información que proporciona, referente a los últimos días de la reina, así como la descripción pormenorizada de la ceremonia y el catafalco correspondiente, son cualidades que la convierten en una obra paradigmática dentro de su categoría.

En lo que concierne al virreinato peruano, la noticia de la muerte de la reina llegó primero al puerto de Paita, el 24 de Marzo de 1645. El Oficial Real de Piura, Isidro de Céspedes, alcanzó al virrey en Lima, el día 2 de Abril, la Real Cédula que confirmaba la muerte de Isabel de Borbón y las órdenes de Felipe IV de realizar los lutos acostumbrados. Tal como se expresa en el libro de los funerales de la reina,

¹⁵⁷ Para lo referente a la enfermedad de la reina, su muerte y sus exequias, ver: Sánchez de Espejo, Andrés. *Relación historial de las exequias, tumulos y pompa funeral que el Arzobispo, Dean y Cabildo... hizieron en las honras de la reina... Isabel de Borbon, en diez las de la Santa Iglesia [la Catedral], y en catorze de diciembre, las de la ciudad..MDCXLV* [1645]. En Granada, por Baltasar de Bolívar y Francisco Sanchez.

¹⁵⁸ *Pompa funeral Honras y Exequias De la muy Alta y Catolica Señora Doña Isabel de Borbon Reyna...en el Real Convento de S. Jerónimo...Publicada por el Conde de Castrillo, con licencia en Madrid por Diego Díaz de la Carrera, año 1645.*



...pareció a su majestad darle aviso para que esta Audiencia, y ciudad, sus vecinos, y moradores y todos los de las demás provincias se vistiesen de luto, y se hiciesen las exequias, honras, y demostraciones que en semejantes ocasiones se acostumbra...¹⁵⁹.

El virrey, Don Pedro de Toledo y Leyva, marqués de Mancera, dispuso la inmediata organización de los actos comunicando, primero a la Real Audiencia y, luego al Cabildo de la Ciudad, a fin de que se publiquen los bandos correspondientes. Se nombró al Dr. Andrés de Vilela comisario de las exequias y como factor a Don Pedro de Jaraba, encargado de supervisar las obras del túmulo. Para este propósito se solicitó que varios alarifes de la ciudad proporcionasen la traza del catafalco. Sin embargo, Vilela sugirió la adaptación de un modelo en una estampa grabada con el alzado de un túmulo hecho en la ciudad de Salamanca que él poseía, lo que fue acordado entre el virrey, el comisario y Pedro de Noguera, maestro mayor de fábricas de la ciudad, quien ofreció «acrecentar en belleza y adorno» dicho prototipo, con lo que el proyecto se le adjudicó. El gasto total de los lutos, de la cera y del túmulo, un aproximado de 6,000 pesos, fue cargado a la caja real. Sin embargo, el Cabildo Diocesano propuso pagar las dos terceras partes del costo de la obra a condición de que el túmulo sirviese después de monumento para los que dicho Cabildo tenía necesidad. Al respecto, Rafael Ramos asegura que se trata de reutilizar el monumento funerario para convertirlo en un monumento pascual¹⁶⁰, noticia que no tenemos confirmada en la crónica consultada¹⁶¹.

Se procedió luego a elegir al narrador de las exequias y esta vez la elección recayó en la figura del clérigo y abogado Gonzalo Astete de Ulloa, de quien no se tiene mayores datos biográficos, excepto que fue natural de la ciudad de Sevilla y que se graduó en la

¹⁵⁹ Astete de Ulloa, op. cit., f. 3

¹⁶⁰ Ramos S., Rafael. "Un monumento pascual en la catedral de Lima (siglos XVI-XVII)", en *Cuadernos de Arte Colonial*, N° 7 (Mayo 1991), pp. 99-108. También en R. Ramos S., op. cit., 1992, Pág. 161.

¹⁶¹ Astete de Ulloa, Op. Cit., f. 4 vta. Al respecto, el autor dice lo siguiente: "...su Cabildo [el de la catedral] ofreció las dos tercias partes...porque sirviese después de monumento, de que tenía falta...". Si bien dice que se necesita un monumento, no menciona el propósito de éste. Es necesario recordar que las exequias se realizaron el 1 y 2 de Junio y para cuando el túmulo hubiera cesado en su función funeraria, ya no serviría para la semana santa de ese año. Todo pareciera indicar que el monumento al que se refiere el autor estaría relacionado más bien con la fiesta del Corpus Christi, ocasión para la que también se acostumbraba erigir estructuras efímeras. Sin embargo, conocemos un dato que podría ser interpretado a favor de la teoría expuesta por Ramos Sosa. La descripción del monumento pascual contenida en la obra *La estrella de Lima convertida en sol sobre sus tres coronas* de Francisco de Echave y Assú, publicada en Amberes por Juan Baptista Verdussen, el año 1688, es muy parecida al túmulo de la reina Isabel, por lo que el mencionado investigador español supone que dicho monumento funerario de 1645 habría estado todavía en uso en los años 1681-1684. Ver: Ramos Sosa, op. cit., 1991, pp. 103 y ss.

universidad de San Marcos de Lima como bachiller en cánones en 1636, y diez años más tarde, se licenció y doctoró en la misma especialidad jurídica. A mediados del siglo XVII ocupaba el cargo de capellán de la capilla real de Lima, título que añade a su rúbrica en el libro mencionado¹⁶².

La crónica que él escribió sobre las exequias de Isabel de Borbón aparece mencionada en algunas recopilaciones bibliográficas como la de Rubén Vargas Ugarte y Antonio Palao y Dulcet¹⁶³. Curiosamente, la edición consultada de la obra de José Toribio Medina sobre la imprenta en Lima, no la incluye. En tiempos recientes, investigadores como Rafael Ramos S. o Ricardo Estabridis se ocuparon del estudio de la ceremonia en honor de la reina y del túmulo respectivo¹⁶⁴. Si se compara este libro con el de Margarita de Austria escrito por Fr. Martín de León y Cárdenas, el resultado es completamente desigual en la valoración a la que se puede llegar al momento de juzgar ambas publicaciones. El orden que se aprecia en la narración de los funerales de la reina Margarita, desaparece en el relato de las exequias de la esposa de Felipe IV, cuyo libro presenta diversas secciones y un texto laudatorio que no tiene título. Otras partes, como la de los jeroglíficos, se interrumpen a mitad del libro para continuar en las páginas finales, sin que se explique la razón de ello. Por otro lado, la descripción del túmulo y su adorno, resultan ser bastante confusas por el empleo de una terminología arquitectónica imprecisa, y por la falta de rigurosidad en el orden descriptivo de los distintos elementos ornamentales. En este estado de cosas, es posible distinguir las siguientes secciones:

El libro se abre con una portada de títulos y una dedicatoria a la esposa del virrey que organizó las exequias, Doña María Luisa de Salazar y Enriquez. Sigue una página con la aprobación del Dr. Andrés de Billela, caballero de la orden de Santiago, Oidor de la Real Audiencia de Lima, y diversas formas literarias a cargo de destacados hombres de letras del momento: un anagrama del autor del libro al Virrey Marqués de Mancera, un epigrama del Dr. Lope de Figueroa Carrasco, otro epigrama dedicado al virrey de parte del capitán Bartolomé de Pineda Ponce de León y décimas del mismo capitán al

¹⁶² Hampe Martínez, Teodoro. "La universidad de San Marcos y el apogeo de la cultura virreinal (Lima, siglo XVII)", en revista *Miscelánea Alfonso IX [Saberes y disciplinas en las universidades hispánicas]*, Marzo, 2005, pp. 159-180.

¹⁶³ Vargas Ugarte, op. cit., tomo VII, 1935-57, entrada 342. Palao y Dulcet, op. cit. Tomo I, 1948, entrada 10108.

¹⁶⁴ R. Ramos Sosa, Op. Cit., 1992, pp. 160-165. R. Estabridis Cárdenas, Op. Cit., 2002, pp. 231-234.

licenciado Gonzalo Astete de Ulloa, otras décimas de Don Lope de Figueroa Carrasco y de Don Antonio Enriquez al autor del libro, y también de éste a la esposa del virrey. En folios 1vta. y siguientes se tiene un resumen de las obras públicas realizadas por el virrey, entre las que figura las exequias por las reina Isabel. Continúa con los pormenores de la llegada de la noticia de la muerte de la reina. A partir del folio 14 se lee la descripción del túmulo y desde folio 17 en adelante, un largo comentario sobre el adorno del túmulo. Prosigue con una Oración Evangélica de las honras fúnebres de la reina que incluye el sermón del predicador mercedario Fr. Luís de Aparicio, confesor del virrey; un soneto de Don Diego Gutiérrez Cano dedicado al sermón del padre Aparicio, otro similar de Don Luis de Figueroa, uno llamado de *Crisalia a lo mesmo*, una dedicatoria al virrey de Fr. Luís de Aparicio y un numerosos grupo de pequeños escritos sobre el dolor que ha causado la muerte de la reina. Llevan títulos como *Los lutos son robos de la muerte que paran en manos de dios*, o, *Siendo la muerte pena del pecado, a quien está sin pecado es mas cierta la muerte*. Sigue una sección de poesías en latín, otra de jeroglíficos y citas latinas, una gran cantidad de sonetos de Fr. Hernando de Valverde, de la orden de San Agustín, de Don Diego Gutiérrez Cano, de Fr. Agustín de Montoya, del Dr. Jerónimo Díez y otros. Se agrega una *Canción Real* del mencionado Fr. Hernando de Valverde y una *Elegía* en tercetos sobre la muerte de la reina compuesta por Don José Antonio de Avila. Finalmente, el relato termina con los comentarios y citas en latín alrededor de jeroglíficos descritos en breves líneas, sin especificar su ubicación en el túmulo.

De este libro conocemos dos ejemplares. Uno, el que se ha consultado para el presente trabajo, se encuentra en la Biblioteca Nacional del Perú, sin el grabado del túmulo. El otro, que contiene la lámina con el alzado del catafalco, se encuentra en la biblioteca de la Recoleta Franciscana de la ciudad de Arequipa, fue estudiado por la investigadora Lorene Pouncey, quien publicó la foto del túmulo funerario¹⁶⁵. La estampa fue grabada por un artista del que no se conoce ninguna otra obra. Su nombre figura como “Gmo. de Oliva”, identificado por R. Ramos S. como el platero Jerónimo de Oliva¹⁶⁶

¹⁶⁵ Pouncey, op. cit., 1985, foto número 1 p. 23. La foto que se incluye en el presente trabajo fue gentilmente proporcionada por Lorene Pouncey hace algunos años. A su vez, ella la recibió del padre Carlos La Fuente de la Recoleta Franciscana arequipeña. Tiene un enfoque diferente al de la foto publicada por ella, como puede observarse con un simple cotejo de ambas.

¹⁶⁶ Ramos S., op. cit., 1992, p. 194.



La ceremonia narrada por Gonzalo Astete de Ulloa no es pródiga en detalles. De modo preliminar, menciona que el túmulo hecho por Pedro de Noguera fue construido en la misma catedral y colocado frente al altar mayor el 25 de Mayo de 1645, fijándose las vísperas para el día 1 de Junio y la ceremonia para el día 2. Los pregones se hicieron con cien campanadas. En ambas ocasiones hubo un gran despliegue de desfiles de las instituciones virreinales, de la guardia del virrey y del clero, con una estructura similar. Dos compañías de la guardia del virrey, compuestas por arcabuceros, se apostaron frente al palacio mientras llegaban a la plaza mayor los ministros de la Real Audiencia, los alguaciles, escribanos del juzgado, miembros de los tribunales de cuentas y del consulado, rector y catedráticos de la Real Universidad de San Marcos con insignias y maceros, y el canciller mayor de la real audiencia con sus reyes de armas. Una vez que estuvieron reunidos en la plaza salió el virrey acompañado de sus ministros y, seguidos de un regimiento de lanzas, recorrieron una ruta, que el propio virrey había hecho trazar con vallas de madera, que lo llevaba en línea recta desde el palacio hasta la catedral. Un segundo acompañamiento estaba conformado por el clero con sus casas arzobispaes y el colegio de Santo Toribio en procesión, los curas del cabildo eclesiástico, los prebendados y, finalmente, el arzobispo de Lima, Monseñor Pedro de Villagómez. En el interior del templo catedralicio cada institución ocupó su lugar, previamente designado por el arzobispado, como era la costumbre. El virrey y su familia se ubicaron en dos tribunas expresamente construidas para la ocasión. En la de la Epístola, el virrey y los hombres de su familia, mientras que la del Evangelio estaba destinada para la esposa del virrey y las mujeres. El texto no especifica dónde exactamente estaban colocadas estas tribunas, sin embargo, por lo que se conoce de otros ejemplos, es posible pensar que estaban situadas en ambos lados del presbiterio. El apparatus funebris era el usual en estos casos: se cubrieron los altares y ventanas con tafetán negro, y los cuatro pilares de la capilla mayor con damasco negro con hilos de oro. En otros ejemplos se ve que, sobre estas telas oscuras, solían bordar inscripciones latinas y escudos heráldicos en oro y plata, acentuando así el dramatismo escenográfico del acto, al que se unía la luz de los hachones del túmulo como única fuente de iluminación. El silencio preliminar en un templo lleno de gente, los rezos y responsos, la música, los coros y el sermón, fueron algunos de los elementos generales que componían el espectáculo de la muerte, cuyo espacio no fue solo el templo sino la ciudad entera pues, al menos por el tiempo de duelo, todos sus pobladores participaban de la dinámica que imponía la tradición de la ponderación real en el marco de los funerales.



El túmulo, según lo refiere Astete y Ulloa, descansaba sobre un zócalo octogonal de dos escalones, con una balaustrada del mismo diseño que corría alrededor del túmulo sobre la que se colocaron hachones en eje con los parantes o balaustres, y altos pináculos rematados en bola en los ángulos. Cada frente principal se abría para dar paso a las escaleras (figura 17). La planta del monumento era igualmente octogonal, en cuyos ángulos se colocaron ocho pedestales con imágenes pintadas de reyes de armas que portaban escudos y, sobre cada pedestal, se puso una columna de fuste estriado y capitel dórico como elemento sustentante del primer cuerpo (figura 18). Frente a cada columna se colocó una escultura que sostenía un escudo de armas. Los pedestales de las columnas se unían en los ochavos mediante un muro, dando la impresión de una estructura corrida. Los intercolumnios de los ochavos se cubrieron con paneles abiertos en forma de dos óculos, uno superior y otro inferior, y un largo vano rectangular cerrado en arcos de medio punto entre ambos. En el interior del primer cuerpo se colocaron, frente a los ángulos de los lados mayores, cuatro columnas de fuste estriado, más delgado que las exteriores y, en el espacio entre ellas, se colocó el cenotafio real (figura 19). El primer cuerpo remataba en un entablamento corrido y quebrado en los ángulos. Estaba compuesto de un arquitrabe delgado, un friso a base de triglifos y, en lugar de metopas, se intercalaron escudos y figuras de cráneos sobre tibias cruzadas. La cornisa era en alero y tenía una parte lisa en ángulo recto que remata en un conjunto de molduras proyectadas hacia fuera. Sobre el centro del entablamento, en cada frente principal, se colocaron los escudos de León y Castilla, y de Francia.

El segundo cuerpo, de menores dimensiones que el anterior, se asentaba sobre el entablamento del primero y tenía la misma forma octogonal. Estaba decorado con una gran imagen en bulto de la reina en el espacio central, y esculturas sobre pedestales de cuatro emperatrices y cuatro reinas, todas de nombre Isabel, en los ángulos, en eje con las columnas del primer cuerpo. Entre pedestal y pedestal corría una balaustrada. Se sostenía sobre ocho columnas dóricas y, al igual que en el primer cuerpo, los lados menores u ochavos se decoraron con paneles abiertos con un óculo y un largo vano en cada uno de ellos. La cubierta interior de este cuerpo se sostenía con cuatro columnas dóricas de fuste delgado. El entablamento era similar al del cuerpo bajo y lucía, en sus frentes mayores, los escudos de Francia y de León y Castilla en contraposición a los primeros.



El tercer cuerpo, de dimensiones menores que los dos anteriores, era igualmente octogonal y en los ángulos se colocaron esculturas sobre pedestales, entre los que corría una balaustrada con hachones. Sus frentes principales lucían arcos de medio punto con enjutas decoradas con figuras triangulares a base de molduras, mientras que en los ochavos se colocaron nuevamente paneles abiertos, pero esta vez las aberturas tenían forma cuadrada y un largo vano vertical, más ancho que en los dos casos anteriores. Menciona el autor que la cubierta de este tercer cuerpo se cerraba con un artesonado a base de molduras que formaban pequeños cuadrados. El entablamento era del mismo estilo que los empleados en los dos cuerpos inferiores, con escudos de León y Castilla, y de Francia sobre los frente mayores. Remataba en una cúpula de ocho secciones, cada sección con una corona de laurel y una letra, que en conjunto formaban el nombre ISABELLE. Estaba rodeada de una balaustrada que unía ocho pedestales angulares sobre los que se situaron otros ocho obeliscos sobre bola, rematados igualmente en una pequeña bola y con anillo central cada uno. La cúpula se coronaba con una linterna, rematada en obelisco y bola, sobre la que se colocó un ave Fénix. En esta parte de la descripción emprendida por Astete y Ulloa, se lee: “...remataba una linterna [la cúpula], *fobre que affentaba una piramide en quadro con una bola, y encima un Ave Fénix...*”¹⁶⁷.

En resumen, se trata de un túmulo de tipo turriforme, pintado en color pardo oscuro imitando mármol, compuesto de tres templetos octogonales en tamaño decreciente, cerrado con cúpula en media naranja y linterna. Por la descripción, concluimos que se trata de cuatro lados principales o mayores, que siguen el eje longitudinal del templo y su crucero, y cuatro ochavos o lados menores cuya disposición creaba el efecto de una línea que origina dos ángulos agudos en cada uno de los ángulos rectos que forman los cuatro espacios donde se proyecta imaginariamente, en función de los brazos y cuerpo de la iglesia. En esta estructura, el espacio central del cuerpo bajo con las columnas interiores formaba una cruz griega donde se colocó el simulacro real. Éste estaba situado siguiendo la dirección del templo. Descansaba sobre una base decorada con leones rampantes y alero a base de molduras. Encima, había un pedestal rectangular de bordes biselados y molduras superiores que soportaba el peso del cenotafio, el cual

¹⁶⁷ Obsérvese que en la descripción el autor no usa las palabras “pináculo” u “obelisco” en ninguna parte de su relato. Emplea más bien el sinónimo “pirámide”.

llevaba los adornos acostumbrados, es decir, un ataúd cubierto de paño negro cuyos bordes lucían pequeños flecos y borlones en hilo de oro, sobre el que se colocó una corona y un cetro. Junto al cenotafio, aparece una banderola y un cráneo.

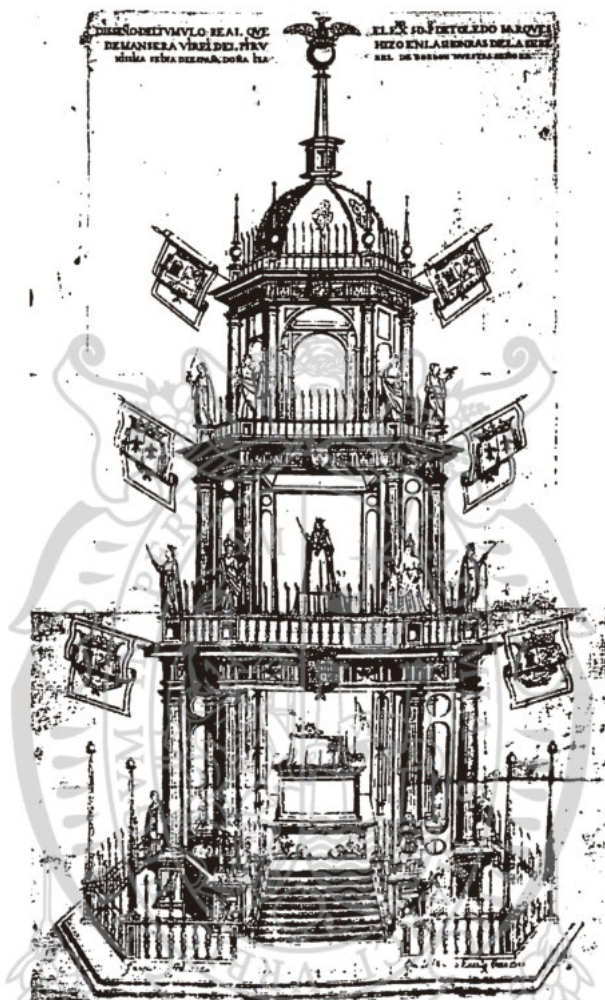


Figura 17. Túmulo de Isabel de Borbón. Traza de Pedro de Noguera, grabado por Gmo. de Oliva. Lima. 1645. Foto del padre Carlos La Fuente, La Recoleta, Arequipa.



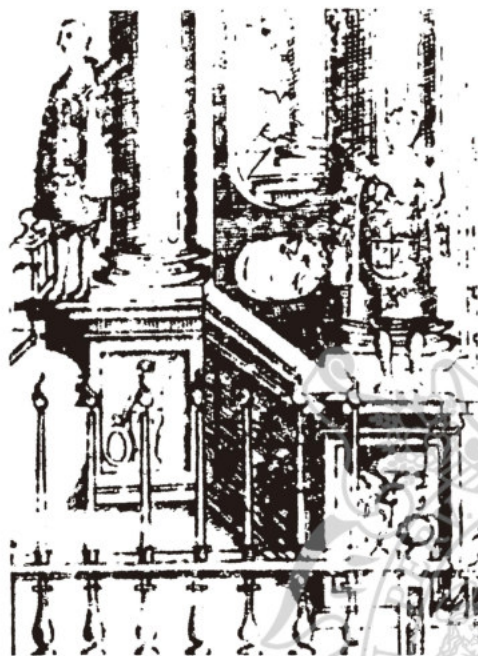


Figura 18. Detalle ampliado de la foto 18. En las bases de las columnas había pinturas con representaciones de la muerte como Reyes de Armas con arco y flecha, corona de ciprés e hiriendo reinos cuyos escudos porta. Pinturas atribuidas a Domingo Gil.

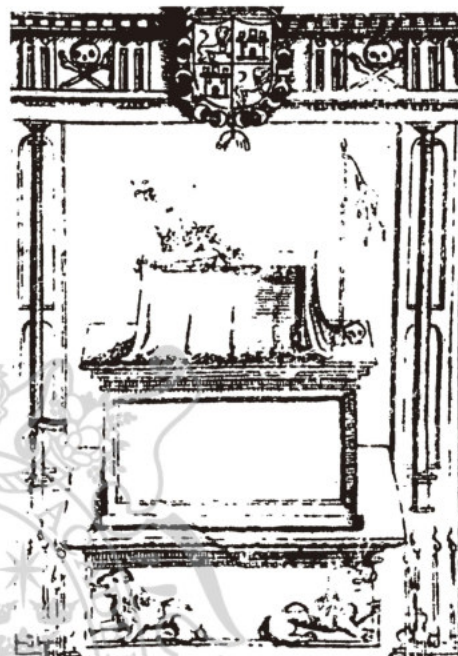


Figura 19. Detalle ampliado de la foto 18 que muestra el cenotafio real y su arreglo funeral.



CAPÍTULO QUINTO MARIANA DE AUSTRIA

Parafraseando el título de una de las obras más conocidas de Edward Gibbon, es posible hablar de la decadencia y caída de la Casa de Austria en España en el siglo XVII. Tal como ha sido señalado en numerosos estudios sobre el tema, su degradación física, debida a sucesivas uniones consanguíneas, trajo como consecuencia no solo un gradual debilitamiento de la línea rectora de los destinos del imperio sino que comprometió, en su deterioro, al prestigio español en Europa y propició la consiguiente reducción de España a una posición de potencia de segundo orden en el concierto de las naciones europeas. Sin embargo, sería una simplificación del problema atribuir el declive español únicamente a los matrimonios endogámicos. Ha de admitirse que las causas son diversas y complejas. A una situación interior que careció secularmente de solidez, correspondió el empuje de naciones fuertes, como Inglaterra y Francia, que trataron de contrarrestar la influencia española en el mundo presionando sobre una dinastía en proceso de extinción¹⁶⁸. A partir del año 1640 la crisis política, económica y social se fue agudizando. Las remesas provenientes de América no consiguieron remediar una situación que, en lo económico, era de verdadero desorden monetario y bancarrota. El ejército y la marina, mermados no solo por falta de hombres disponibles sino por la ausencia de ideales, se vieron afectados por la precariedad económica. Algunos movimientos secesionistas como los de Portugal y Cataluña durante el reinado de Felipe IV, las luchas de poder y resistencia a la autoridad de la regencia en el periodo de 1665 a 1675 y la inoperancia real bajo Carlos II, fueron algunos de los factores que llevaron a la postración nacional, donde intelectuales, nobleza y pueblo compartieron una suerte de pesimismo como conciencia nacional y una fe que fue, al mismo tiempo, confianza en una realidad espiritual superior y refugio contra los males de la época¹⁶⁹.

En esta etapa de la historia de España, la figura de la reina Mariana de Austria ocupó un lugar sobresaliente. Su papel, en un cargo reservado casi siempre para hombres, su rápido aprendizaje de la práctica del poder y su ejercicio del mismo mediante recursos destinados a reforzar su autoridad y su imagen pública, son algunos de los méritos que pueden ser subrayados como capítulos que describen ciertos pasajes de la regencia así

¹⁶⁸ Para un análisis de la situación española entre 1640 y 1700, ver: Domínguez Ortiz, Antonio. Op. cit., 1973.

¹⁶⁹ Sebastián, Santiago. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.

como su disposición a defender y reservar el trono de España para su hijo Carlos, frente a las aspiraciones de personajes como Don Juan José de Austria, hijo natural y reconocido por Felipe IV y hermanastro del futuro rey. Los retratos que de ella hicieron pintores como Juan Bautista Martínez del Mazo o Juan Carreño de Miranda contribuyeron a proyectar la férrea voluntad de la reina en el cumplimiento de las tareas de gobierno que su esposo le delegó, a la vez que apareció frente a sus súbditos demostrando apego a las costumbres españolas, a pesar de su origen extranjero. Tomando como base el minucioso trabajo hecho por Mercedes Llorente¹⁷⁰, se tiene que retratos como el de la National Gallery de Londres, pintado por Martínez del Mazo, o el que se exhibe en el Museo del Prado, hecho por Carreño de Miranda, mostraron una nueva iconografía real con la que se conformó un vocabulario metafórico, hábilmente empleado para disuadir a los nobles rebeldes y miembros del Consejo de Gobierno que desafiaban su poder. El primero de los retratos, realizado el año de 1666, a solo un año de la muerte del rey, la presenta sentada, en semi perfil mirando al espectador, bajo un profuso cortinaje recogido que ocupa la parte superior del lienzo. Sostiene un pliego de papel en mano derecha. Junto a ella, un perro. En un segundo registro, a la derecha, Carlos II niño juega con una carroza y es atendido por su aya, Doña María Engracia de Toledo, mientras la hija de ésta le ofrece un búcaro. Las mujeres y el rey están acompañadas por dos enanos, que cierran el grupo. Como fondo se tiene la vista parcial de un mueble y una escultura de Diana¹⁷¹, cuya cabeza tapa el cortinaje que cae desde el primer plano. En el análisis de los elementos simbólicos del cuadro, se destacan los siguientes: el luto real es un espectáculo público de piedad, por tanto, la reina se presenta vestida de acuerdo a las consideraciones de la época que proponían una vestimenta femenina según su estado social, lo que permitía su reconocimiento. Las viudas nobles debían llevar una toca cerrada y un largo manto que desde la cabeza caía hasta debajo de la cintura. Sobre estas prendas se han referido autores como Gaspar Astete (1603) o Martín Carrillo (1627), y también Tirso de Molina, en cuya obra, *La prudencia de la mujer*, se menciona el significado de autoridad y respeto que las convenciones de la época confieren a la toca. Otro elemento simbólico está constituido por los anillos que lleva la reina. Uno en el dedo anular de la mano izquierda que alude

¹⁷⁰ Llorente, Mercedes. "Imagen y autoridad en una regencia: los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder", en *Studia Historica, Historia Moderna*, 28, 2006, pp. 211-238.

¹⁷¹ *Ibidem*, pp. 224 y ss.



al honor, según Sebastián Covarrubias Orozco¹⁷², y otro en el pulgar derecho, que corresponde al que usó el rey durante su matrimonio con Mariana. El uso de estos anillos legitima su “papel de tutora, cuidadora, gobernadora de sus hijos, de su casa y de sus reinos”¹⁷³. El siguiente elemento significativo es el uso de la silla. Dicho mueble alude al trono y señala la categoría de gobernante de quien lo ocupa, por tanto, y a diferencia de las mujeres españolas que solían sentarse en el suelo sobre cojines, la reina aparecerá siempre en una silla en todos los retratos que se le hicieron a partir de 1666. Esto es singularmente importante, porque algunos de estos retratos estaban intencionalmente colocados en la sala donde ella y los miembros de su Consejo de Gobierno solían reunirse una vez por semana, para que actuaran como herramientas de exhortación a la reflexión política. El papel que la reina sostiene en la mano derecha alude igualmente a las peticiones que el rey suele recibir y tramitar como una de sus funciones de gobierno. Dicho pliego luce la firma del pintor y el año. Por otro lado, el grupo que se encuentra en la sala del segundo plano tiene como centro de su atención a la figura de Carlos, y como fondo la imagen escultórica de Diana, con lo que se conforma un pequeño microcosmos donde el pequeño rey toma el lugar del sol mientras que la escultura señala a la luna como símbolo de la diosa, manteniéndose así el binomio rey-reina equiparado al binomio sol-luna. Finalmente, el perro a los pies de Mariana de Austria es una metáfora de la fidelidad de la reina hacia la memoria del rey muerto.

Su retrato pintado por Carreño de Miranda en 1669, hoy en el Museo del Prado, tiene los mismos elementos simbólicos que hemos señalado en el párrafo anterior. Es decir, la reina está sentada en una silla frente a su mesa de trabajo, sostiene un papel en la mano derecha y viste a la manera de las viudas nobles españolas. Sin embargo, contiene dos elementos que no aparecen en el cuadro de Martínez del Mazo. La reina tiene como fondo un mueble que se ubicaba en la Sala de los Espejos del antiguo Alcázar de Madrid. Se trata de una mesa cuyo tablero estaba sostenido por soportes en forma de dos leones rugientes que posaban, cada uno, la garra derecha sobre el orbe¹⁷⁴. Encima de cada mesa colgaban dos espejos con marcos que tenían la figura de un águila cuya

¹⁷² Llorente, op. cit. pp. 218 y ss.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 224

¹⁷⁴ Los muebles descritos aparecen con mayor claridad en los retratos de cuerpo entero que Carreño de Miranda hizo del rey Carlos II entre 1671 y 1685, especialmente aquellos que muestran al rey niño de cuerpo entero, en el Salón de los Espejos, hechos hacia 1675 (Palacio Real de Madrid) y uno que pertenece a la pinacoteca del Museo del Prado, con número de catálogo 642.

cabeza asomaba en la parte superior. De este modo, se tiene que los elementos emblemáticos que acompañan a la reina, el espejo como alegoría de la prudencia y las figuras de águilas y leones unidos a los símbolos previamente mencionados, refuerzan su imagen como una regente de virtudes políticas puestas al servicio de la monarquía.

Mariana de Austria, archiduquesa de la Casa de Habsburgo, nació en Viena, en el palacio imperial de Hofburg, el 23 de Diciembre de 1634. Hija del emperador Fernando III de Alemania y de la infanta María Ana de España, fue, por lado materno, nieta del rey Felipe III de España y de Margarita de Austria, y sobrina de Felipe IV con quien se casó en 1649, tres años después de la muerte del príncipe Baltasar Carlos, a quien había sido prometida desde su nacimiento, y cinco años después de la muerte de Isabel de Borbón, primera mujer del rey. De esta unión nacieron:

1. La infanta Margarita Teresa (1651-1673), casada con Leopoldo I del Sacro Imperio Romano Germánico.
2. La infanta María Ambrosia (1654).
3. Una niña que nació muerta y que no fue bautizada (1656).
4. El príncipe Felipe Próspero (1657-1661).
5. El infante Fernando Tomás (1658-1659).
6. El infante Carlos, futuro Carlos II (1661-1700).

El rey Felipe IV murió en 1665. En su testamento dejó encargada la regencia de España a la reina quien, asesorada por una junta de gobierno, desempeñaría tal función mientras durara la minoría de edad del sucesor. En dicho año Carlos tenía solo cuatro años y hubo que esperar a que cumpliera los catorce, edad que se consideraba apropiada para que el joven rey asumiera plenamente sus funciones. Fueron diez años en los que la reina hubo de enfrentar, entre otros avatares, un conato de golpe de estado en 1666, dirigido por Juan José de Austria, la constante rebeldía de Portugal que luchaba por su independencia, y una guerra con Francia entre 1667-1668, tras la cual, el 2 de Mayo de 1668, se firmó el tratado de Aquisgrán o de Aix-la-Chapelle, por el que España recuperaba la región del Franco Condado, pero perdía numerosas plazas en los Países Bajos a favor de Francia¹⁷⁵. Poco después, en 1673, la presión del pueblo y los nobles la

¹⁷⁵ Oliván S., Laura. *Mariana de Austria: imagen, poder y diplomacia de una reina cortesana*, Madrid, Editorial Complutense, 2007.



llevaron a prescindir de su confesor, el padre jesuita Juan Everardo Nithard, cuya influencia en asuntos de gobierno desde su posición de primer ministro en la junta que asesoraba a la reina, y los malos resultados de su política europea, patentes en el tratado de Aquisgrán, le trajeron la antipatía de los nobles y el rechazo popular. En 1675, llegado Carlos II a su mayoría de edad, la regente entregó el gobierno al débil monarca, aunque continuó ejerciendo una fuerte influencia sobre él. En 1677 fue recluida en Toledo por el pretendiente al trono, Don Juan José de Austria, cuya muerte ocurrida dos años después permitió el regreso de la reina a la corte, donde vivió hasta su fallecimiento el 17 de Mayo de 1696.

Como era costumbre, la muerte de la reina madre fue seguida de comunicados dirigidos a las principales capitales españolas disponiendo se realicen las respectivas honras y homenaje público. Así, ciudades como Madrid, Barcelona o Málaga, en España, y México y Lima, en América, celebraron imponentes ceremonias y erigieron enormes catafalcos. En algunos casos, como en Lima, el tamaño y decoración de estos aparatos pereció contravenir lo dispuesto en la real cédula de 22 de Marzo de 1693 mediante la cual Carlos II había ordenado moderación en el uso de los lutos y reducción de gastos. La noticia de la muerte de la reina llegó a Lima de manera no oficial el 30 de Octubre de 1696. El documento que confirmaba el hecho llegó tres meses más tarde. De modo que fue el 23 de Enero de 1697 cuando el virrey, Don Melchor Portocarrero Lasso de la Vega, Conde la Monclava, pudo leer ante la Real Audiencia y ante los miembros del cabildo de la ciudad el contenido de la real cédula, fechada el 28 de Junio de 1696, con la que el rey comunicaba el deceso de su madre y mandaba la realización de los funerales en su honor.

Dado que el documento de 1693 recomendaba recortar gastos en lo concerniente a los lutos¹⁷⁶ sin hacer mención sobre el túmulo, el gasto que el monumento funerario de Mariana de Austria ocasionó fue asumido por el propio virrey, quien se propuso erigir

¹⁷⁶ Entre las disposiciones dictadas por la real cédula del 22 de Marzo de 1693 se convino en que los lutos debían ser sufragados individualmente por los miembros de la Real Audiencia. Se ordenó usar bayeta en invierno y lanilla en verano. Los hombres debían llevar capa larga y faldellín hasta los pies. Para las mujeres se dispuso mongiles de bayeta o de lanilla con toca y un manto de tela delgada que no fuera seda. Se exceptuaba de esta regla a los vasallos y esclavos. Ver: Bernardo Romero González de Villalobos. *Funeral pompa y solemnidad en las exequias a la muerte de la católica y serenísima reyna madre D. Mariana de Austria...en la iglesia metropolitana de Lima...en la imprenta de Joseph de Contreras, 1697.*

uno de gran suntuosidad¹⁷⁷. Para ello encargó la obra al fraile mercedario Cristóbal Caballero, Maestro Mayor de fábricas reales, de larga y meritoria trayectoria en trabajos de arquitectura, retablos y escultura para diferentes casas religiosas de Lima¹⁷⁸. Por otro lado, se designó al presbítero oidor de la Real Audiencia, Don Juan Gonzáles de Santiago, como comisario de la fábrica del túmulo. Igualmente, se nombró a Don Bernardo Romero González de Villalobos, relator de las exequias. El lugar donde debía erigirse el túmulo fue motivo de preocupación porque el templo catedralicio tenía “...arruynadas las bobedas, y arcos, desde los temblores de 1687...” y solo estaba en uso la capilla de la Virgen de la Antigua desde 1690, restaurada con mucho esfuerzo y dinero¹⁷⁹. Sin embargo, dado que no se consideró apropiado para la ocasión ningún otro templo de la ciudad, se decidió la reconstrucción de las bóvedas de modo que se fueron restaurando al mismo tiempo que avanzaba la construcción del túmulo.

El libro escrito por Bernardo Romero González de Villalobos ha sido citado por José Toribio de Medina¹⁸⁰, por Rubén Vargas Ugarte¹⁸¹ y por Antonio Palao y Dulcet¹⁸², y es la fuente que Rafael Ramos S.¹⁸³ y Ricardo Estabridis C.¹⁸⁴ usaron para sus respectivos comentarios sobre el túmulo de la reina. La Biblioteca Nacional del Perú posee dos ejemplares de esta narración. Uno de ellos luce, entre los folios 44 y 45, pequeños fragmentos de la lámina grabada con el alzado del túmulo, la misma que fue separada del libro¹⁸⁵. El otro, no tiene tapa ni contratapa y sus páginas están quemadas en los bordes¹⁸⁶. Sin embargo, el primer libro no tiene portada y empieza su narración en el segundo folio, mientras que el segundo conserva su portada de inicio. Sobre el mismo tema, la BNP cuenta con una *Oración fúnebre en las exequias de Mariana de Austria* escrita por Don Diego José de Salazar quien pronunció el sermón en las ceremonias de la catedral de Lima. Los dos ejemplares completos que se conocen son, uno, en la Biblioteca Nacional de Madrid y que fue, probablemente, el que se envió desde Lima para Carlos II, y, el otro, en la biblioteca de la universidad de Yale, consultado por

¹⁷⁷ Romero González de Villalobos, loc. cit.

¹⁷⁸ San Cristóbal, op. cit, 1996, pp. 75 y ss. R. Vargas Ugarte, ob cit. 1947, p. 136.

¹⁷⁹ B. Romero, op. cit., f. 27 y ss.

¹⁸⁰ J. Toribio Medina, op. cit., Tomo II, 1904, entrada 687.

¹⁸¹ R. Vargas Ugarte, op. cit. Tomo VIII, 1953, entrada 934.

¹⁸² A. Palao y Dulcet, op. cit. Tomo XVII, 1965, entrada 277544.

¹⁸³ R. Ramos S., op. cit. 1992, pp. 172-175.

¹⁸⁴ R. Estabridis C., op. cit., 2002, 242 y s.

¹⁸⁵ Código BNP: XZ-v.127-f.2

¹⁸⁶ Código BNP: X985.032/R76



Lorene Pouncey. De acuerdo a la costumbre, en dicha publicación participaron connotados hombres de letras del momento con variadas formas literarias que expresaban unos, el dolor producido por la muerte de Mariana de Austria y otros, elogios a las virtudes de la reina. Así, el libro se compone de una portada de doble filete con texto de presentación, una dedicatoria del autor a la esposa del virrey, Doña Antonia Jiménez de Urrea, condesa de la Monclava. Continúa con la licencia del virrey dada el 2 de Mayo de 1697, sigue un epígrafe de Casiodoro¹⁸⁷, dos programas latinos y un soneto castellano del presbítero Isidoro de Cárdenas, un soneto de Don Pedro de Peralta Barnuevo Rocha y Benavides en 5 folios. Luego, se insertó la lámina grabada de la que, como se ha dicho, solo quedan pequeños restos que indican que fue separada del libro. Sigue una oración fúnebre del Doctor Don Diego José de Salazar, Chantre de la Santa Iglesia de Lima y catedrático de Prima de Escritura. En la parte final se cita diversas poesías latinas y castellanas que adornaron el túmulo y la catedral, compuestas por diferentes ordenes religiosas. Una de las más originales fue escrita y escenificada por los jesuitas, quienes representaron un indio chileno a caballo que con su lanza embestía a la muerte por haber tocado a la reina. Se completaba con versos en araucano y castellano. El autor no menciona si esta representación fue pintada o tallada. Una sección de sonetos precede a otra de poesías, y en ambas se tiene la participación de nombres como Pedro José Bermúdez de Solier, Eugenio de Alvarado y Colomo, Pedro de Peralta Barnuevo Rocha y Benavides que escribió en francés, italiano y latín, Manuel Clerque y Fernando Bravo de Lagunas, seguidos de una larga lista de escritores que procedían, muchos de ellos, de la universidad de San Marcos. Después del folio 158 continúa la relación de las exequias hasta el final.

Las ceremonias oficiales por la reina fueron dispuestas desde el 28 de Enero, es decir, cinco días después de conocerse oficialmente la noticia. Tomaron la forma inicial de cien campanadas con golpes pausados provenientes de la campana mayor de la catedral. Siguieron otros templos de la ciudad con campanadas cada doce horas a partir de las seis de la mañana. Se suspendieron todas las labores de las instituciones hasta después del día central de las honras, programado para el 5 de Marzo. El 1 de Febrero fue el día

¹⁸⁷ Casiodoro fue un político y escritor latino, nacido a finales del siglo V. Luego de un periodo de intensa actividad como militar y diplomático, se retiró a escribir textos de contenido místico, comentarios a los libros de la Biblia y libros de historia y gramática. Se le atribuye un escrito llamado *Laudes* conformado por una serie de panegíricos reales que habría escrito a una temprana edad. De esta obra ha sido tomado el epígrafe que se incluyó en el libro funerario de Mariana de Austria.

del pésame, por el cual, los miembros de la administración virreinal y nobles relacionados con la familia virreinal se acercaron al palacio para expresar al virrey sus condolencias. Fueron recibidos en estricto orden protocolar de acuerdo a la siguiente presentación: títulos nobiliarios, miembros de la Real Audiencia, de la Santa Inquisición, del Tribunal de Cuentas, Tribunal de la Santa Cruzada, Cabildo Eclesiástico, Cabildo y Ayuntamiento de la ciudad, Real Universidad de San Marcos, Colegio Real de San Felipe, Colegio Real de San Martín, Colegio de Santo Toribio, Caballeros de la Ciudad y prelados de las distintas ordenes religiosas.

Los miembros de las instituciones citadas volvieron a presentarse, en el mismo orden, en la catedral el día 4 de Marzo para los servicios de las vigiliias, compuestas de la liturgia correspondiente con coros y música de órgano. Al finalizar, acompañaron al virrey y su familia de vuelta al palacio donde presentaron el saludo de estilo. Al día siguiente se congregaron en el primer templo de la ciudad la nobleza y la milicia, representantes de las instituciones y sus respectivos miembros y el clero, en largas comitivas que previamente habían desfilado por las calles de la ciudad frente a los ojos de los pobladores. Una parte de cada comitiva se dirigió al palacio a conformar el cortejo que acompañaría al virrey en dirección a la catedral recorriendo la plaza mayor, en la cual se hallaban esperando regimientos de infantería de los reales ejércitos. Cada legación que se hizo presente y cada regimiento, lucían sus ropas de luto, sus respectivas insignias institucionales y sus escudos heráldicos. Dentro del templo se realizó otra procesión hasta que cada uno ocupó su lugar que, como en otros casos, había sido previamente designado por el arzobispado de Lima, presidido en esta oportunidad por Fray Melchor de Liñán y Cisneros.

Romero señala que un representante de cada orden religiosa recibió una vela, dijo una oración frente al túmulo y regresó a su respectivo convento. Solo se quedaron en la catedral los religiosos de más alta investidura. Las exequias comenzaron con una solemne misa concelebrada en la que los rezos, cantos corales y música formaron la estructura del rito litúrgico. Acto seguido, se dijo una oración fúnebre o sermón, el cual estuvo casi siempre a cargo de un fraile, quien generalmente solía ser el autor del mismo. Como ya ha sido dicho, en las exequias de Mariana de Austria el sermón fúnebre-apologético fue obra del Chantre catedralicio Don Diego José de Salazar quien desde el púlpito hizo gala de una magnífica oratoria, tal como lo expresa Bernardo



Romero González de Villalobos. La oración fúnebre fue casi siempre publicada bajo la forma de un libro, al mismo tiempo que se publicaba el libro oficial con la narración de las exequias, el cual a veces la incluía entre las secciones que lo conformaban. Terminado el sermón, siguió una parte final de responsos en la que el arzobispo, doctores y licenciados religiosos se turnaron en las oraciones y cánticos ofrecidos a los asistentes.

A juzgar por las palabras del autor del libro, el túmulo se levantó frente al altar mayor, en el crucero mirando al coro, que por entonces se encontraba en la mitad de la nave central. En este lugar se colocó una plataforma de madera, ochavada y de tres escalones de alto (figura 20). Los cuatro lados mayores de este octógono –situados en eje con el largo y ancho del templo– medían 8 varas de largo y los cuatro menores tenían 4 varas. Dice el autor que durante la construcción del túmulo siempre se tuvo en mente el primer sepulcro que mencionan las leyendas bíblicas, al referirse a uno que construyó Jacob por Raquel «en forma de pirámide»¹⁸⁸, que descansaba sobre doce piedras que simbolizaban las doce tribus de Israel, razón por la que en el túmulo de la reina Mariana de Austria se hicieron representaciones o simulacros de doce reinos, como se verá más adelante. Para hacer más claro este propósito emulador, se colocó en el frente del túmulo dos lienzos de marco plateado y fondo negro, en los que figuraba, a la derecha, la pregunta QUID SIBI VOLANTISTI LAPIDES? [¿Qué significan esas piedras para vosotros?]¹⁸⁹ y, a la izquierda, la respuesta HIC EST TITULUS MONUMENTI RACHEL [...] QUE IN PRASENTEM DIEM [es la estela del sepulcro de Raquel hasta hoy]¹⁹⁰.

En la plataforma mencionada se colocaron cuatro obeliscos sobre pedestales, de doce varas de alto y vara y media de ancho en la base. Cada uno tenía siete cuerpos que disminuían en volumen conforme ganaban altura, y cada cuerpo llevaba una hilera de velas que lo rodeaba. Remataban en un conjunto de tres velas de las que la central destacaba más alta que las otras dos. El túmulo, de tipo turriforme, estaba compuesto de tres cuerpos en tamaño decreciente. El primero de planta octogonal y los dos superiores en forma de templete y remate en cupulín. Tal como se vio en el caso del túmulo de

¹⁸⁸ Bernardo Romero González de Villalobos, op. cit. f. 30

¹⁸⁹ En alusión al pasaje de las doce piedras conmemorativas en el paso del mar Rojo (Josué 4, 1-7).

¹⁹⁰ La cita bíblica se refiere simplemente a un sepulcro erigido por Jacob en el que se colocó una lápida, no dice si fue una pirámide u otro tipo de tumba (Génesis 35,20).

Margarita de Austria, aquí se tiene también la fórmula sevillana de colocar el simulacro real en el segundo nivel, de modo que el primero queda libre para asistir adecuadamente al servicio litúrgico. El alto de este primer cuerpo era de nueve varas. Sus soportes eran doce pilares de sección cuadrada que Romero González de Villalobos denomina «colunas de orden Composito» y capitel toscano¹⁹¹, cuyos fustes se decoraban, en cada uno de sus lados, con rostros humanos y paños colgantes que descansaban sobre una tarja. En el tercio inferior, se colocaron rostros de serafines. Se ordenaron en cuatro grupos de tres cada uno. En cada grupo, dos pilares se situaron en los ángulos del ochavo y uno se colocó en el interior de este cuerpo, de modo que los cuatro pilares internos formaron un espacio en cruz griega. Romero señala que sobre los pilares colocados en los ángulos del octógono descansaban ocho arcos rebajados de seis varas de largo, lo que, aparentemente, podría parecer contradictorio pues los lados del octógono, según se ha visto, tienen una medida para los lados mayores y otra para los ochavos. Sin embargo, en el mismo párrafo del folio 31, menciona «Y en las otras quatro porciones laterales del ochavo de la Fabrica quatro arcos de punto entero con dos varas de ancho...», en clara referencia a los lados menores cuya decoración externa se forma, en cada caso, con una concha venera decorada con un cráneo. Al cotejar la descripción de Romero con la lámina grabada, se tiene que el número de arcos de seis varas citado por el autor se divide en cuatro externos, sobre los frentes del túmulo, y cuatro internos que siguen el eje longitudinal y transversal del templo, y descansan sobre los pilares céntricos de cada grupo de soportes, a los que traban y unen a los externos mediante pequeños arcos. Así, estos cuatro arcos forman una cubierta central abovedada y cuatro espacios a los extremos llamados lunetos. Sobre la superficie abovedada del capulín referido se pintó un águila con las alas desplegadas, coronada y con un cetro en las garras. Es la primera de las muchas representaciones que se tiene aquí de águilas en referencia a la reina como símbolo de la monarquía hispana o en alusión a su alma. Otras pinturas realizadas en la cubierta interior del primer cuerpo representaban, por ejemplo, un mundo formado por dos coronas imperiales y otro mundo con barras de oro y plata, ambos a los pies de una reina cuya corona estaba caída en el suelo; otra pintura mostraba un brazo unido a una cruz griega sobre fondo azul con barras de plata; un sol alumbrando sobre tres orbes que representaban a Austria, España

¹⁹¹ La referencia del autor permite deducir que estaba familiarizado con los cinco órdenes de la arquitectura que Vignola (Giacomo Barozzi, 1507-1573) reunió en su obra *Regola delli cinque ordini d'architettura*, publicada en 1562.



y América, frente a los cuales aparecía la reina en actitud penitente. Otras pinturas lucían las tres coronas de Lima caídas, una urna que ardía sobre corazones que volaban como enjambre de abejas, dos columnas que estaban coronadas, el arca de Noé que descansaba en la cumbre de un monte con un mar tempestuoso de fondo, una paloma con un ramo de olivo, la muerte que hería a una azucena con su guadaña, y el ave Fénix. En esta misma ubicación, sobre los cuatro sectores llamados lunetos se pintaron composiciones que mostraban, la primera, a la reina como dormida en su lecho y junto a ella un león vigilante; la segunda, una paloma que volaba hacia las nubes sobre un mar tempestuoso; la tercera, una paloma que se mostraba entera a pesar de haber perdido parte de sus plumas; y, finalmente, la cuarta, un árbol cuyo tronco golpeaba la muerte, incapaz de impedir los rebrotes que aparecían. En el espacio del primer cuerpo, sobre los ochavos, se colocaron también cuatro esculturas que representaban a los reyes de armas.

Aunque Romero González de Villalobos señala que el remate del primer cuerpo lo integraban molduras de orden jónico, y triglifos y metopas con cráneos, lo cierto es que el grabado muestra un arreglo diferente. Se trata de un friso corrido decorado con estilizaciones de hojas de laurel, sobre el que se sitúa un alero de doble moldura. Todo rematado con una balaustrada y ocho imágenes en bulto coronadas y colocadas sobre pedestales, en plomada con los soportes. Representaban ocho reinos (Castilla y León, Aragón, Milán, Vizcaya, Flandes, Navarra, Perú y Nueva España) y sostenían, cada una, en la mano derecha, una vara de cuya punta pendía un escudo de armas del reino correspondiente. En la izquierda llevaban un escudo donde se había pintado un corazón rematado en cabeza de águila, acompañado de un jeroglífico que era diferente de acuerdo al reino que representaba. Así, Castilla y León tenían como jeroglífico un león que rugía frente a una leona muerta; el de Aragón lucía la imagen pintada de un hombre cuyos hombros estaban oprimidos por una urna y él parecía rendirse a la pesadumbre; Milán estaba representado por una mano que salía de una nube portando flechas amenazando a un arce situado cerca de un árbol, debajo del cual una serpiente tragaba a un niño; Vizcaya tenía como jeroglífico un árbol de manzanas en cuyo pie se colocaron dos canastos con esa fruta; Flandes mostraba un león que sostenía una colmena de abejas en una garra y en la otra una espada; Navarra mostraba un alma que volaba al cielo, y en la tierra un hombre aprisionado entre cadenas se esforzaba por romperlas mirando hacia lo alto; Perú era figurado como dos mundos sobre dos columnas

golpeadas por el mar, con rosas en sus respectivos fustes y se pintó también la luz de una estrella apagándose; por último, Nueva España estuvo presente mediante la imagen de la nave de la victoria que navegaba entre dos columnas. En los cuatro frentes principales se intercalaron escudos de España y de la Casa de Austria y se colocaron, además, sobre la cornisa, alrededor del monumento, cartelas con inscripciones latinas que hacían alusión a las virtudes de la reina, al pesar que su muerte había producido y a leyendas bíblicas.

El segundo cuerpo, de siete varas de alto, descansaba sobre los pilares internos del cuerpo bajo y sobre un zócalo. Constaba de cuatro pilares macizos, llamados «pilastrones» por el narrador de las exequias. Cada uno de éstos tenía dos pilastras adosadas por frente, cuyos extremos se resolvían en volutas, de modo que cada lado de esta parte del túmulo lucía cuatro pilastras adosadas y encajadas en los pilares de base cuadrada. En los intercolumnios se pintaron dos nichos ciegos, sobre los cuales se colocaron esculturas adornadas en blanco y negro con representación de virtudes. Entre pilastra y pilastra se formaron cuatro vanos adintelados, uno por frente. En el espacio interior se colocó el cenotafio real, conformado por un ataúd cubierto de paño negro y plata, sobre el mismo, un cojín bordado con idénticos colores junto con una corona y un cetro dorados. Todo este arreglo iba sobre una base escalonada y adornada con hachones colocada sobre el zócalo que sirvió de base al segundo cuerpo, hubo que proyectar escaleras, una en cada frente, que partían desde el cornisamiento del primer cuerpo hasta alcanzar la altura del zócalo. La cubierta interior era abovedada y con artesones rodeados de serafines. El remate de este cuerpo estaba constituido por un friso de follaje y volutas que se quebraba sobre las pilastras adosadas y tomaba, en este punto, la forma de un dado con ornamentación de punta de diamante. El alero superior tenía doble moldura cortado en ángulo recto en las esquinas. Finalmente, una balaustrada corrida y cuatro imágenes en bulto redondo completaban la composición. Estas imágenes representaban a cuatro ciudades relacionadas con la reina y estaban acompañadas de sus respectivos nombres y citas en latín. La primera representaba a la ciudad de Viena, donde nació Mariana de Austria, llevaba una tarja en la que se pintó un sol naciendo y la letra: *Sol in Oriente*. La segunda escultura simbolizaba a la ciudad de Madrid donde reinó, y su escudo lucía un sol en el cenit y la inscripción: *Sol in Meridie*. La tercera era una alegoría de Lima donde se celebraban las exequias y en la tarja se pintó un sol en el ocaso y el lema: *Sol in Occidente*. La cuarta correspondía a Nápoles y



Sicilia y en su tarja se pintó un caballo que corría sin control rumbo a un precipicio y la letra: *Effranis dolor*, teniendo como fondo el volcán Etna que escupía fuego sobre el mar y la inscripción: *Intus ardor agit*.

El tercer cuerpo era cerrado y tenía dos varas y media de alto, remataba en una balaustrada corrida que rodeaba a otro pequeño cuerpo, de menores dimensiones, que servía de banco a una cúpula de dos varas de diámetro decorada exteriormente con fajas que la dividían en ocho secciones, y óculos entre cada una de ellas. La cúpula sostenía un orbe y sobre éste una paloma abría sus alas con la inscripción: *volabo e requiescam*¹⁹², en alusión al descanso del alma de la difunta reina. En los cuatro ángulos alrededor de la cúpula se colocaron imágenes escultóricas que representaban a virtudes como la penitencia, la caridad, la fortaleza y la constancia, cada una con tarjas donde se leían sus nombres y pinturas alegóricas en sus escudos. Así, la primera llevaba la figura de una mujer humilde y llorosa, la segunda era una matrona que con sus pechos alimentaba niños, la tercera era una mujer fuerte que cargaba una columna, y la última llevaba pintada una nave que avanzaba resuelta en un mar tormentoso.

Sin formar parte del túmulo, pero integrados en el *apparatus fenebris*, la crónica funeraria menciona diversas formas literarias como sonetos y versos escritos sobre lienzo o madera, formando tarjas, colocados alrededor del túmulo junto con pinturas de características emblemáticas a las que se denomina jeroglíficos. Algunas de éstas presentaban los siguientes temas:

- La estrella de Lima eclipsándose entre sombras
- Lima llorando junto al río Rímac
- Se pintó un jacinto con un “ay” en cada hoja
- Un cisne en el agua que muriendo canta
- Un águila que mira constantemente al sol
- Un águila que coronaba un túmulo
- Una palma con un águila coronada volando al cielo
- Un brazo armado en cuya mano sostenía un túmulo

¹⁹² Salmo 55,7 que dice: «Quién me diera alas como de paloma y volaría a un lugar de reposo»

- un águila contemplando el sol y sobre el orbe la muerte con plumas en las manos (la gala mortal pudiste/quitar a un heroico vuelo/mas no la inmortal, que el cielo/a tu pesar hoy me viste).
- Un corazón bajo un par de ojos que lloran (eterno el llanto a de ser/que exhale en tan triste azar/pues no volver a llorar/vuelvo mi llanto a beber)
- Un cielo nublado y a un lado el sol eclipsado y al otro lado la luna y en el medio la reina muerta con muchas estrellas (muere la aurora y se enlutan/cielo, sol, luna y estrellas/que reina el eclipse en todas/si en todas el dolor reina).
- Un águila imperial sobre una hoguera como el Fénix, y debajo una octava acróstica:

Magestad	Deida que eterno asiento
Asegura feliz	A tus memorias
Real ave, que	Volando el firmamento
Ilustracion	Sera de las historias
Audaz la parca con	Tirano intento
Aplausos busca	Renaciendo en gloria
Nuestra aguila	Imperial que su ardimiento
Aroma	A ser Fénix dio su elemento

Así, las letras iniciales de cada línea en ambas octavas forman el nombre de la reina: MARIAANA D. AUSTRIA, y su lectura nos dice en verso: *Majestad-deidad que eterno asiento/ asegura feliz-a tus memorias/real ave, que-volando el firmamento/ilustración-será de las historias/audaz la parca con-tirano intento/aplausos busca-renaciendo en gloria/nuestra águila-imperial que su ardimiento/aroma-a ser Fénix dio su elemento.*



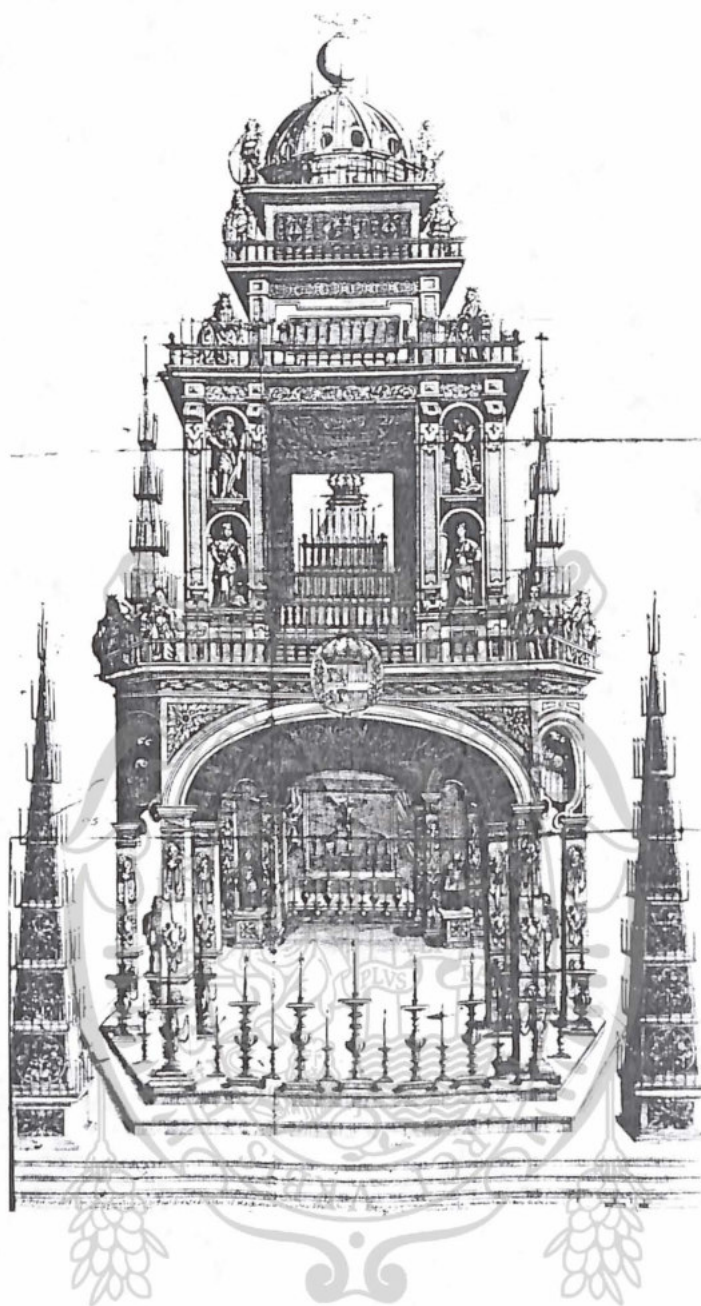


Figura 20. Túmulo de Mariana de Austria. Traza de Fr. Cristóbal Caballero, grabado por Fr. Pedro Nolasco. Lima, 1697. Foto: universidad de Yale.



CAPÍTULO SEXTO

La muerte y sus programas alegóricos en los túmulos limeños del siglo XVII.

En este capítulo se examina un repertorio de temas iconográficos que aparecen en cada uno de los tres catafalcos estudiados en los capítulos previos, tal como los respectivos autores de los libros funerarios consultados los registraron. Se trata de pinturas, esculturas, emblemas, jeroglíficos y citas literarias, algunas de las cuales, tienen el propósito de explicar la escena figurativa descrita y que, en muchos casos, son apenas visibles o, sencillamente, no aparecen en la estampa grabada con el alzado del túmulo. El orden de exposición es cronológico, igual al que ha empleado en el análisis de las ceremonias funerarias de las tres reinas.

La perla de la corona

Como se ha señalado en el capítulo tercero del presente trabajo, el túmulo limeño de la reina Margarita de Austria guardaba una estrecha analogía con el que se construyó en honor a Felipe II en la catedral de Sevilla. Las soluciones espaciales propuestas y las relaciones formales de ambos monumentos han sido previamente señaladas. Sin embargo, la continuidad de su esquema en otros túmulos de Lima durante la primera mitad del siglo XVII, como el dedicado a Felipe III, en 1622, por ejemplo, llama a una reflexión sobre el simbolismo de su estructura, la misma que presenta notorias diferencias respecto de otros catafalcos construidos a partir de 1645. Túmulos como el de la reina Margarita se estructuraron mediante dos ejes lineales, uno horizontal y otro vertical, que se referían metafóricamente, el primero al cuerpo humano y, el segundo a la mente, de acuerdo a teorías astrológicas de antiguo conocidas, adaptadas a la arquitectura y al estudio de los fenómenos naturales por teóricos helenísticos como Ctesibios (285-222 a.C.), y al análisis filosófico por parte de pensadores romanos, seguidores del eclecticismo oriental, como Marco Terencio Varrón (116-27 a.C.)¹⁹³. Tales antecedentes fueron recogidos por Marco Vitruvio Polión en sus comentarios sobre formas geométricas, distribución simétrica, dimensiones y, en particular, en sus

¹⁹³ Varrón, Marco Terencio. *La lengua latina*, obra completa. Madrid, Editorial Gredos, 1998. La división de las siete artes liberales es atribuida a su obra *Disciplinae*, concebida como una enciclopedia cuyo primer libro trataba de gramática latina.



observaciones acerca del universo y los planetas en el libro IX de su obra *De architectura libri decem*, que fue conocida durante la Edad Media y reeditada constantemente desde 1486¹⁹⁴. El sector horizontal está asociado, igualmente, a la tierra mediante el significado otorgado al cuadrado, figura de la planta del templete que constituye el cuerpo bajo del túmulo, el mismo que se conectaba físicamente con los agregados laterales¹⁹⁵, donde la decoración luctuosa, tal como se describe más adelante, pone énfasis en cráneos y calaveras, reforzando así la idea de la muerte relacionada con el binomio cuerpo humano-tierra. De otro lado, la porción vertical del túmulo vincula a la mente con el alma debido a que ambas aspiraban llegar a Dios. La primera, a través del conocimiento y, la segunda mediante el deseo de unirse a él para formar una sola entidad, según se desprende de los textos que desde la Edad Media tratan sobre los grados de vida mística¹⁹⁶. Resulta comprensible, por tanto, que las virtudes sean el principal elemento discursivo y simbólico en este sector y que ocupen aquí un lugar protagónico en la ornamentación del segundo y tercer nivel del monumento. Sus tres niveles, los registros bajo, medio y alto, se identificaban con las nociones de la filosofía medieval acerca del cuerpo, la mente y el alma¹⁹⁷, respectivamente, en cuanto componentes de la materia, originada ésta en el cruce de los dos ejes. Se tiene, así mismo, que la distribución de las columnas en el segundo nivel, donde se colocó el cenotafio real, señala una concepción simbólica del espacio, pues al unir imaginariamente las columnas de los ángulos se obtiene un cuadrado. De la misma forma, si unimos las dos columnas que acompañaban a las primeras en cada uno de los cuatro ángulos, se tiene un octógono. Así, el cuadrado y el octógono aparecen como alegoría de un universo polarizado entre la tierra y el cielo, entendida la primera como sinónimo de vida y el segundo como metáfora de la resurrección espiritual.

La construcción del marco sinóptico donde aparecían los elementos de una lectura interpretativa y coherente de los símbolos de la muerte solo era posible cuando ésta se producía. Permitía, entonces, desplegar todo el vocabulario alegórico referido a ella que,

¹⁹⁴ Marco Vitruvio Polión. *De architectura libri decem* fue redactado entre los años 35 a 11 antes de nuestra era. En los diez libros que componen el escrito, se trata desde cómo localizar agua a cómo planificar una ciudad, los cánones arquitectónicos, astronomía, relojes solares y, naturalmente, ingeniería militar y construcción de máquinas de guerra. Ver: Vitruvio. Op. cit, 2000, pp.323 y ss.

¹⁹⁵ Platón. *Diálogos: Timeo o de la naturaleza*, Volumen II, Editorial Porrúa, México DF, 2007, pp. 333 y ss.

¹⁹⁶ Sebastián, op. cit., 1985, pp. 61-91.

¹⁹⁷ Copleston, F. C. *El pensamiento de Santo Tomás*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. 171 y ss.



como parte del ideario de la época, solía ser presentada como vencedora. El concepto de su triunfo originó diversas fórmulas plásticas, siendo una de las más comunes la de su imagen como un cráneo coronado. Así la vemos en el remate del conjunto funerario de la reina Margarita, ubicación que le confiere la más alta jerarquía en el conjunto de íconos allí expuestos y señala claramente el pensamiento del autor del programa iconográfico. Otras ideas, como la del triunfo sobre la muerte que los repertorios alegóricos del Renacimiento difundieron y que aquí se alude por medio de figuras de virtudes y mujeres santas, quedaron supeditadas a la evocación de los méritos reales, idealizadas por la tradición que a través del tiempo configuró los valores monárquicos.

De acuerdo al relato de Fr. Martín de León, las alas o agregados del primer cuerpo del túmulo de Margarita de Austria-Estiria lucían ocho pinturas —cuatro a cada lado— que ocupaban el lugar de las metopas, con representaciones de la muerte en forma de cráneos, cada una con su respectivo epíteto y verso latinos, traducidos estos últimos por el propio padre Martín de León. Los cuatro primeros se ubicaban en el sector izquierdo y se leían desde este lado hacia la derecha.

El primero decía *CERTA* y el verso: *Aora sea castillo, o choza / que con igual passo mido / del alto solio hasta el nido.*

El segundo, *INCERTA*, y el siguiente verso: *Qué me importa tu braveza / pues para mis sinrazones / son ovejas los leones.*

El tercero, *INIQUA*, y el verso: *Con esta firma le afirma / que el verdadero monarca / pagó tributo a la Parca.*

El cuarto, *AEQUA*, y el verso: *Ser nuevo mundo qué importa / si no amansa mi crueldad / el tamaño, ni la edad.*

Esta decoración continuaba en el ala derecha con el mismo esquema, de acuerdo a lo siguiente:

El epíteto del quinto cráneo decía *CITA* seguido del verso: *De España y de su Grandeza / Toledo corona es / y Toledo está a mis pies.*

El sexto cráneo, *INESPERATA*, y el verso: *Austria, la que asombra al mundo / si sus grandes hijos nombra / temblando está de mi sombra.*



El séptimo, *PRAEPROPERA*, y el verso siguiente: *También deshace y quebranta / Navarra mi golpe fiero / cadenas de frio acero.*

El octavo y último dice *INOPINA*, y el verso: *Aun los granos / han de venir a mis manos.*

Junto con estas pinturas, se intercalaron los escudos pintados que mostraban las armas reales de la difunta, y los blasones heráldicos de León, Portugal, el Perú, Toledo, Austria, Navarra y Granada.

Sobre la cornisa del primer cuerpo del túmulo se halla un grupo de doce pinturas. Seis de ellas lucían imágenes de la muerte sobre el ala izquierda, y otras seis con representaciones humanas de distintas ciudades colocadas sobre el ala derecha del cuerpo bajo del túmulo. Todas con sus respectivos escudos, presentaban epítetos y versos:

1. La imagen de la muerte con el escudo de Aragón, el epíteto *TERRIBILIS*, y el siguiente verso: *Bronce valiente y guijarro / duro, blanda cera son / pues que barras de Aragón / troque de barras en barro.*
2. Otra similar con el escudo de Sicilia, el epíteto *AMARA* y el verso: *Aguila [...] divididas / dan de mi señales ciertas / Sicilia tenlas por muertas / pues ya se la doy partidas.*
3. La muerte pintada con el escudo de Nápoles y Milán, el epíteto *POTENS*, y el verso: *Milan y Napoles fueron / de Italia brazos doblados / mas ya de un golpe cortados / ambos a mis pies cayeron.*
4. Una nueva imagen de la muerte con el escudo de Vizcaya (dos lobos), el apelativo *COMMUNIS* y el verso: *La que no sujeta a leones / no es mucho que tenga a raya / a los lobos de Vizcaya.*
5. La muerte con el escudo de Sevilla (un rey en su trono), el título *INEVITABILIS*, seguido del verso: *De Sevilla trono de reyes / por que ella entre reinos reyna / mas ni el trono ni la reina / tienen respecto mis leyes.* El narrador menciona que, entre esta pintura y la siguiente, se pintó la imagen de un águila con alas extendidas y ojos al cielo, acompañada de la frase *APPETIT AETERNAM* y el verso: *miro su fin y ensalsoce.*



6. Una imagen de la muerte con el escudo de Galicia lucía el apelativo *UNA*, y tenía el siguiente verso: *Contra tu caliz Galicia / poco mi poder trabaja / porque él tiene su mortaja.*

Igualmente, se menciona aquí la frase *DESPICITIT HUMANAM* sobre la imagen de un pavo que se mira los pies y el verso: *miro su fin y humillose.*

7. La pintura séptima y las siguientes se hallaban en el ala izquierda del túmulo. La ciudad de Madrid estaba representada como una matrona de aspecto triste sobre la que se pintó su escudo de armas y, sobre éste, un sepulcro que llevaba las armas de Austria y el epitafio *TANDEM MORI* y en una cartela el siguiente mote: *Paro todo en unas exequias.*

8. Seguía un retrato de Felipe III que tenía frente a él un indio peruano vestido con traje inga y el verso:

Pregunta: Agua ofreces por tesoro?

Respuesta: Han dado en agua las minas / y así ofrezco en vez del oro / aquestas lagrimas dinas / de la causa por que lloro [sic].

9. La siguiente pintura representaba a la ciudad de Milán con el epitafio *DISCE MORI*. Junto a esta pintura el autor menciona una imagen de la muerte sentada en un sepulcro, con una gran perla en las manos y que delante de ella aparecía la ciudad de Lima ofreciéndole las tres coronas de sus armas y el siguiente mote en la parte superior: *LA QUE MAS LA MENOS* y el verso: *PUES LLEVAS MI MARGARITA / Y TANTO DE ELLO BLASONAS / LLEVATE MIS TRES CORONAS.*

10. Un ejemplo similar aparecía en la representación de la ciudad de Valencia bajo representación femenina, acompañada del epitafio *SEMEL MORI*.

11. Junto a la pintura anterior, había otra que mostraba una perla coronada en el cielo en lugar del sol. En la parte inferior, una luna eclipsada por medio de una calavera y montes oscurecidos, y el mote: *ECLIPSOSE SIN SER LLENA*. Tenía el siguiente verso: *LA MUERTE ECLIPSO MI LUNA / FALTOOS [SIC] LA LUZ MONTES CLAROS / QUE TANTO SOLIA ILUSTRAROS.*



12. La ciudad de Viena estuvo igualmente representada bajo figura femenina, con la frase *MORI LOCRUM*. Junto a ella se pintó unos escollos del mar y una concha abierta con una perla en el medio, sobre la que caía rocío del cielo y en medio del rocío una mano que la iba a coger. Se explica que las perlas se cuajan con el rocío del cielo y que simbolizaba la corta vida de la reina. Estaba acompañada del mote: *RIGORE QUAM RORE* y el verso: *TAL VA VISTE / QUE, AL TIEMPO QUE LA DAS / NOS LA PEDISTE*.

Se menciona, igualmente, las representaciones pintadas de los cuatro continentes bajo la forma de cuatro mujeres con sus respectivos epítetos, de la siguiente manera:

1. Europa (*potens Europa*) estaba vestida como una noble matrona con un cofre en las manos. Frente a ella, la muerte llevaba una perla en una mano. Sobre ambas figuras, una representación de un águila que vuela mientras la muerte le quita plumas y otras le caen del cielo, con el verso: *Las plumas de juventud / me quito la muerte, y luego / otras con que dios me allego / nacieron de mi virtud / como Phenix de su fuego*.

2. África (*fertilis Africa*) estaba coronada de espinas con una cornucopia en las manos ofreciéndosela a la muerte que, al igual que el caso anterior, llevaba también una perla en una mano. Junto a las dos figuras, se pintó un ave dispuesta al vuelo, asida a una piguela que la muerte va a cortar.

3. Asia (*dives Asia*) es una figura femenina vestida a la manera griega, que ofrece a la muerte un plato con perlas y piedras preciosas. Al lado de las dos figuras se pintó una imagen de la muerte que sale del mar con una concha en una mano y en la otra una gran perla.

4. América (*opulenta America*) es una india adornada con plumas que ofrece a la muerte el cerro de Potosí y muchas barras de plata. La muerte lleva una concha y una perla en la mano. Se pintó una escena con mar embravecido que golpea sobre rocas y una concha abierta. En lo alto, nubes y rayos. Significa que las conchas se suelen abrir con el ruido y el estruendo.



En el cuerpo alto del túmulo se colocaron 16 imágenes en bulto, más grandes que el natural, que representaban a otras tantas mujeres mencionadas en el Antiguo Testamento: Eva (con la manzana y la serpiente), Sara, Rebeca, Lía, Raquel, Roab, Iael, Ruth, Abigail, Esther, Judith, Susana, Ana (madre de Samuel), Débora, Marta (hermana de Moisés) y la madre de los macabeos.

En este mismo cuerpo, en la parte interior de la cubierta del templete, se pintaron los siguientes árboles con sus respectivas inscripciones: palma (*por la virtud la alcanzó*), laurel (*para coronarla el cielo*), ciprés (*traspuesta en el cielo vive*), álamo (*a cuanto cubrió su sombra*), pino (*lucen sin humo mis teas*), sauce (*nunca se perdió su fruto*), vid o parra (*de tal vid, tales sarmientos*) y olivo (*dejo pimpollos de paz*).

Como ha sido previamente mencionado, los jeroglíficos citados por el autor a partir del folio 54 en adelante, fueron compuestos por religiosos locales, algunos de los cuales escribieron sonetos en lenguas como griego y hebreo que no pudieron ser impresos por la falta de caracteres y matrices, lo que determinó su impresión en latín y castellano y no en los cuatro idiomas como había sido el proyecto original. Los jeroglíficos compuestos se exhibieron en el túmulo, pero el autor no menciona el lugar preciso de su ubicación, solo se refiere a que fueron exhibidos en estricto orden de mérito, luego de un concurso. Citamos algunos de ellos únicamente para mostrar las formas de composición intelectual, las fuentes empleadas y las lecturas y juego de ingenio que podían desprenderse de tales composiciones.

De este modo, señala, en primer lugar, una pintura con la imagen de un túmulo y una piedra partida, de la que sale una serpiente que cambia de piel. Llevaba el siguiente verso: *yace en este mausoleo / por ver al que eterno reina / la memoria de la reina / de España y de este polo / a Philipo dejo solo / cuando vio que era bajeza / para su naturaleza / vivir en cuerpo mortal / y viendose desigual / aquí dejo la corteza.*

A modo de explicación de la pintura y el verso, el autor cita el mito de las Pléyades comentado por Ovidio en su *Metamorfosis*. Eran hijas del titán Atlas y de la ninfa Pléyone, transformadas por Zeus en palomas y luego en estrellas, para librarlas de la



persecución de Orión y para que estuvieran cerca de su padre, quien fue obligado a cargar el peso del mundo sobre sus hombros¹⁹⁸.

Otro de los jeroglíficos describía una imagen de la muerte presa en un lazo y, tirando de él, un águila que subía al cielo. Para su explicación, el autor citó la historia de Phalaris, rey de Agrigento, Sicilia, en el siglo VI antes de nuestra era, famoso por su desmedida crueldad en la tortura de sus enemigos. Especialmente relevante en su biografía es la historia del toro de bronce donde encerraba a sus víctimas a las que asaba vivas colocando una hoguera debajo. Posteriormente, una revuelta general en la isla lo derrocó y lo encerraron en el toro de bronce donde murió de la misma manera como él había matado a sus enemigos¹⁹⁹. Martín de León citó también otra fuente para explicar el significado de la pintura descrita. Se refirió al libro de Salmos de David, en particular el salmo 7, números 7,15 al 7,17, relacionados con el pecador como autor y víctima de su propia maldad²⁰⁰.

Un nuevo jeroglífico se componía de un sol resplandeciente junto a una luna menguante, similar al que publica Víctor Minguéz en su artículo sobre la metáfora lunar y la imagen de la reina en la emblemática española²⁰¹. Daba a entender así que cuando brilla el sol, la luna aparece más cercana. Analogía que se refería al sol como el rey Felipe III y a la luna como la reina Margarita, motivos que también aparecen en la portada del libro. Para la explicación de esta pintura, el autor citó a Estrabón, antiguo geógrafo, muerto en el siglo I de nuestra era, cuyas conocidas obras, *Memorias históricas* y *Geographiká*, constituyeron, la primer, un complemento de la historia de Polibio y, la segunda la base preliminar de los estudios modernos sobre geografía.

Otra pintura representaba a la reina rodeada de relojes señalando cada cual la hora, acompañada del siguiente verso: *Con unas obras medi el tiempo / y tanto obré que sobró / mucho del que se me dio.*

¹⁹⁸ Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid, ediciones Cátedra, 2009.

¹⁹⁹ Cayo Plinio Segundo, el Viejo, *Historia Natural*, Madrid, Visor Libros, 1999.

²⁰⁰ Salmos, 7 (7,15 a 7,17)

²⁰¹ Ver el jeroglífico de Felipe IV, Mariana de Austria y Carlos II que lleva la inscripción *orietur intenebris lux* que decoraba el túmulo madrileño de Felipe IV, 1665. Ver: Minguéz, op. cit. 1993, F. 2, p. 42.



Igualmente, se podía ver una escena donde la muerte martillaba una margarita en un yunque. Junto a la escena iba el siguiente verso: *Aunque la muerte trabaje / mas tiempo en joya tan bella / no podra hacerle mella.*

Expuesto así el adorno del túmulo, se debe pensar que los distintos niveles de significación creados mediante la ordenada distribución de pinturas, esculturas, jeroglíficos y emblemas, además de versos, sonetos y otras formas literarias, constituyeron el vocabulario de un programa ideológico proyectado para la ponderación monárquica y la exaltación virtuosa de la reina. En estas enormes representaciones del concepto del Vanitas²⁰², la apología política compartía su lugar con el lenguaje escatológico que se ofrecía al hombre como recordatorio de su propia naturaleza, y de su condición de ser dependiente de la voluntad de Dios. Este doble discurso puede ser fácilmente deducido de los cráneos parlantes y escudos que fueron ubicados en los frisos de las alas del cuerpo bajo del túmulo, los cuales vendrían a conformar el primer nivel de interpretación. Los adjetivos que aquí se dan a la muerte —*cierta*, porque siempre llega; *incierta*, porque no sabemos la hora de su llegada; *aequa*, pues iguala a todos los seres; *iniqua*, ya que al llevarse a los seres queridos se le considera mala o injusta; *praepropera*, pues siempre es vista como apresurada o irreflexiva; *cita*, porque es rápida, es, además, inesperada, por que aunque se sabe que vendrá nadie la espera, y, finalmente, es *inopina* porque no tiene decisión propia, simplemente obedece a una ley universal- ponen en evidencia distintos aspectos de su naturaleza, los cuales se enfatizan con los versos que los acompañan. Así, la idea de que la muerte alcanza a todos, que no entiende razones y que no respeta jerarquías ni edad, son algunas de las conjeturas que se desprenden de la lectura de estos versos. Estas imágenes de la muerte se alternaban con elementos heráldicos, como son los escudos y otros signos y símbolos pintados que se refieren al poder político. En este caso, los escudos que figuraban al lado de los cráneos parlantes, representaban las distintas regiones del imperio español presentes en el luto por la reina. De la misma manera, sobre las cornisas de ambas alas del túmulo, se colocaron doce pinturas de la muerte al lado de figuras femeninas que representaban diversas capitales españolas. Se reforzó así el nivel escatológico-político del conjunto y el doble discurso al que se hizo referencia líneas arriba. Sin embargo, en este grupo de

²⁰² El primero en considerar que estas ceremonias luctuosas constituían verdaderas puestas en escena del concepto de Vanitas fue Jan Bialostocki en *Estilo e Iconografía, contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona, Barral editores, 1973.



pinturas, hay tres que comparan a la reina muerta con una perla. Son aquellas que han sido registradas en el catálogo previamente comentado, bajo los números 9, 10 y 11. La primera muestra a la muerte sentada con una gran perla en una mano. A su lado, la ciudad de Lima formalizada mediante una figura femenina que se queja ante la muerte porque ésta ya posee a Margarita. La línea inicial del verso es lo suficientemente clara como para entender la comparación aludida: *Pues llevas mi Margarita...* La segunda de estas pinturas llevaba el mote *Eclipsose sin ser llena*. Enfatizaba así la breve existencia de la reina, muerta en plena juventud, y la simbolizaba como una gran perla que brillaba como el sol pero era eclipsada por una calavera. La última de estas asociaciones proviene de la pintura que muestra una concha abierta con una perla bajo un incesante rocío y una mano que se dispone a cogerla. El autor de estas obras, especialmente en el último ejemplo citado, debe haber conocido la obra de Plinio el Viejo, pues es en su *Historia Natural* donde se expone por primera vez que el rocío es el elemento fecundador de la ostra, de donde nace la perla²⁰³.

Este mismo objeto se encuentra en el siguiente grupo de imágenes. Son cuatro pinturas que representa cada una a un continente, retratados con forma femenina, vestidas con trajes que identifican a sus respectivas regiones geográficas. Junto a cada imagen figuraba otra de la muerte que sostenía una perla en una mano. La palabra “margarita” fue una adaptación fonética del griego y el latín, a partir de lenguas antiguas del cercano oriente, para referirse a piedras preciosas²⁰⁴. La reina fue concebida aquí como una joya preciosa de origen celestial en virtud de la leyenda del rocío que la ha formado. La insinuación de su carácter místico se extendió también a la monarquía para señalar la ascendencia divina de ésta²⁰⁵. Existen, por cierto, otros significados para la perla. Se le identifica, por ejemplo, con la vida espiritual del hombre y también con el alma²⁰⁶, sin

²⁰³ Cayo Plinio el Viejo, Op. Cit., XXXVII.

²⁰⁴ Como se sabe, la palabra “margarites”, fonéticamente adaptada primero al griego y luego al latín, tuvo su origen en los pueblos alrededor del golfo Pérsico. Designó, originalmente, al conjunto de las piedras preciosas, a las perlas y, por extensión, también a las joyas. Como nombre femenino, deriva del griego con el significado de perla. En el antiguo foro romano, el Porticus Margaritaria era el lugar donde se ubicaban las tiendas de los comerciantes de perlas y piedras preciosas. Diversas placas inscritas referidas a los joyeros o margaritarii halladas en las proximidades de la Via Sacra así lo prueban. Ver: Ball Platner, Samuel (con adendas y revisión de Thomas Ashby). *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, London, Oxford University Press, 1929. La antigua ubicación del Porticus Margaritaria en el foro se plantea en página 423 y ss.

²⁰⁵ Allo Manero, op. cit., 2003, p. 153 y ss.

²⁰⁶ Eduardo Cirlot, Juan. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, editorial Labor SA, 1991. Eliade, Mircea. *Images et symbols*, Paris, 1952. Gonzáles de Zárate, Jesús María. *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*, Valencia, 1985, pp. 42-43.



embargo, su relación con el nombre de la reina Margarita es la interpretación más adecuada que puede hacerse por ser coherente con el discurso de las pinturas descritas.

El cuerpo alto tuvo un nivel de interpretación completamente distinto. Su decoración estuvo dedicada a proyectar la imagen virtuosa de Margarita. Las doce columnas jónicas que sostenían el espacio donde se construyó el cenotafio real, lucían los nombres de las virtudes atribuidas a la reina: piedad, veracidad, constancia, mansedumbre, humildad, humanidad, misericordia, obediencia, devoción, paciencia, afabilidad y castidad. Junto a éstas se colocaron 16 imágenes en bulto, de tamaño mayor que el natural, de las mujeres fuertes de la Biblia, cuyas virtudes se atribuyeron también a la reina. Se ubicaron en grupos de 4 sobre cada frente del túmulo. Iban acompañadas de sus respectivos nombres y de las fuentes bíblicas de donde procede su iconografía: Eva, con la serpiente y la manzana (Génesis 3, 1-6); Rebeca, con un cabrito en las manos (Génesis 27, 1-29); Sara (Génesis 21); Lía, vestida de pastora (Génesis 29, 16-35); Raquel (Génesis 30, 22); Rahab, con una cinta larga de color grana en sus manos (Josué 2, 1-21); Jael, martillo y clavo en las manos (Jueces 4, 21); Ruth, como campesina con espigas en las manos (Ruth 1, 6-22; 2, 1-3); Abigail, en traje de reina; Ester, igualmente vestida como una reina; Judith, con espada y la cabeza de Holofernes (Judith 13, 6-8); Susana (Daniel 13); Ana, madre de Samuel, con las manos en oración (I Samuel 1,10); Débora, vara de juez en las manos (Jueces, 4, 5-5); María, hermana de Moisés, con adufe en las manos; Salomona, madre de los mártires macabeos (II Macabeos 7, 20).

Por otro lado, se sabe que plantas y árboles han sido empleados recurrentemente para ilustrar en el arte y en la literatura ciertos conceptos y alegorías con propósitos de encomio. Su origen se encuentra en diversas fuentes escritas, por ejemplo, en las obras de Hesiodo, en Ovidio, en los libros del Antiguo Testamento, en los evangelios, textos apócrifos, etc. En lo que concierne al monumento funerario de la reina Margarita, en el lado interior de la cubierta del cuerpo alto, se pintaron algunos árboles con un mote cada uno, que hacía alusión a hechos y virtudes de la reina difunta. Aquí se transcribe cada mote precedido del nombre del árbol, respetando la gramática original. Fr. Martín de León menciona una palmera (*por la virtud la alcanzó*), cuyo significado está asociado al triunfo y al sol por la disposición de sus hojas. Se le invocó también en referencia a la gloria y a la inmortalidad. Se debe tener en cuenta que la hoja de palma está considerada como un atributo mariano en un pasaje del *Cantar de los Cantares* 7,8 y como tal, suele



aparecer en escenas como la Anunciación o la Dormición. No resulta extraño, por tanto, que las ideas sobre la palmera, conocidas desde antiguo, fueran asociadas a la reina como parte de un vocabulario apologético que insistía en la naturaleza virtuosa de Margarita. Un caso similar es el que corresponde al laurel (*para coronarla el cielo*). Como planta consagrada a Apolo a partir del mito de Dafne, fue el atributo que identificó a la victoria²⁰⁷, a la belleza, a la música y a la poesía que eran, a su vez, dominios del dios. De igual manera y en virtud del mito citado, pasó a convertirse en símbolo del triunfo, que el cristianismo relacionó con la fuerza espiritual, y fue así mismo, asociado a la eternidad y la castidad porque, en el primer caso sus hojas permanecían siempre verdes, y, en el segundo porque sus hojas no se deterioran nunca. En el mundo antiguo era usado para coronar a los competidores deportivos y a los generales victoriosos, por tal razón, quien ideó el programa de árboles en honor de la reina, imaginó idealmente su coronación en el cielo en mérito de sus virtudes. El ciprés (*traspuesta en el cielo vive*) es un árbol al que se le atribuía un significado funerario a partir de la leyenda trágica de Cipariso y el ciervo de cuernos de oro narrada por Ovidio²⁰⁸. Se le asocia también a la Virgen, a Cristo y a la Iglesia en razón de que junto con el cedro, el olivo y la palmera, habría sido utilizado para hacer la cruz de Cristo. Por su parte, el Álamo (*a cuanto cubrió su sombra*), simboliza la salvación, por cuanto en la antigüedad se creía que sus hojas curaban las picaduras de serpientes. Igualmente, alude a la pasión de Cristo, connotación fúnebre que viene de antiguo. Se le encuentra en el mito de las Heliades y Faetón y en el de Hércules y la captura del perro Cerbero. Según refiere Plinio, era costumbre cubrir a los muertos con hojas de álamo oscuro durante los funerales²⁰⁹. En consecuencia, la inclusión de este árbol en el programa alegórico de la reina respondió a un conocimiento profundo de la mitología pagana y a la lectura que el tema adquirió en el cristianismo, hechos que fueron asociados a la reina. El mote que lo acompaña se relaciona con la altura que este árbol llega a alcanzar, en razón de lo cual se le imagina más cerca del cielo que cualquier otra cosa terrena, exactamente igual que Margarita con el que está identificado. El pino (*lucen sin humo mis teas*) fue el árbol de la sexualidad en la Gracia arcaica, según el mito de Atis, auto castrado después de su unión con la madre cósmica y convertido en este árbol. Sus hojas y frutos conformaron el adorno del cortejo de Baco y, por el verdor permanente de

²⁰⁷ Hesiodo. *Teogonía*, Madrid, Alianza editorial, 2008.

²⁰⁸ Ovidio, Op. Cit., X, 106-147.

²⁰⁹ Plinio el Viejo, Op. Cit. XIV, 10, XXXV, 13.



sus hojas fue relacionado con la inmortalidad, concepto con el que fue usado en el monumento fúnebre de la reina española. El sauce (*nunca se perdió su fruto*) tuvo casi siempre una connotación negativa por su supuesta infecundidad, ya que se pensaba que sus frutos caían antes de madurar. Con el cristianismo, el sauce pasó a simbolizar el pecado y el luto, y también la fe y al conjunto de fieles. Este último concepto se deriva de un pasaje del libro de Isaías en el que dios le promete la multiplicación de sus descendientes, comparándolos con sauces. Es indudable que en virtud de la piadosa fe de la reina, el sauce se incluyó en este programa como ejemplo no solo de las analogías entre el árbol y la virtud religiosa de la reina, sino como ejemplo también de la erudición de quien ideó todo el conjunto. Es sabido que la vid o parra (*de tal vid, tales sarmientos*) está relacionada con antiguos dioses paganos, especialmente Dionisios. Sin embargo, durante el cristianismo adquirió un significado eucarístico al ser interpretado como símbolo de la sangre de Cristo. Durante el Renacimiento fue considerada también como una metáfora de la alegoría de la ayuda conyugal y de la amistad, cualidades que fueron atribuidas a la reina Margarita como esposa, amiga y mujer de profunda fe. Finalmente, el olivo (*dejo pimpollos de paz*) fue conocido como símbolo de paz en todas las antiguas culturas del Mediterráneo. Fue una planta consagrada a Zeus y a Atenea que, aunque era una divinidad guerrera, su lucha tuvo el propósito de reestablecer la paz y la armonía²¹⁰. Con esta misma idea, el olivo aparece en muchas composiciones de tema religioso como medio de conciliación entre Dios y los hombres. Su presencia en el conjunto de las alegorías de la reina testimonia la naturaleza amable y bondadosa con la que fue conocida en vida.

La cúpula estaba flanqueada por cuatro imágenes en bulto de otras tantas santas Margaritas: Margarita, reina de Escocia; Margarita, monja dominica, hija del rey de Hungría; Margarita, viuda italiana y Margarita, virgen y mártir. Iban de pie sobre altos plintos. Las dos primeras llevaban corona real y las dos siguientes, coronas de laurel. Todas sostenían hojas de palma y las inscripciones que aludían a sus virtudes fueron identificadas con Margarita, reina de España. La linterna de la cúpula lucía una imagen de la muerte coronada.

²¹⁰ Hesiodo, op. cit., pág. 33, nota 9.



Una flor de lis en la corte española

Asociada a los criterios de equidad, justicia y equilibrio debido a las relaciones numéricas que provienen de la descomposición del número 8; así mismo, relacionada con la resurrección de Cristo en razón de considerarse como octavo el día en que ésta se produjo, la figura octogonal ha sido usada tanto en el diseño de plantas arquitectónicas como en el de fuentes y pilas bautismales, donde adquirió un significado de eternidad. Recordemos, por otro lado, que las figuras geométricas tienen un alcance metafórico desde que Platón estudiara la naturaleza del universo²¹¹ y desde que sus conclusiones fueran retomadas y comentadas ampliamente por teóricos del Renacimiento, como, por ejemplo, el matemático Fra Luca Bartolomeo Pacioli (1445-1514/17) en su “De Divina Proportione”, de 1498. Es así que desde Platón, la figura de ocho lados se asocia al aire y a la pirámide y ésta se halla vinculada a la muerte. Frente a este conjunto de ideas relacionadas con los valores simbólicos del octógono, sus implicancias en el monumento funerario de la reina Isabel en Lima resultan ser de la mayor claridad, aun más, cuando se tiene en el remate de la linterna que corona el conjunto una figura del Ave Fénix, en alusión a la resurrección que su leyenda señala.

La triada funeraria que señalamos en el caso anterior se repite aquí sobre la base de la figura de ocho lados en sus tres niveles. El primero, dedicado al cuerpo humano, coincide con el cambio de ubicación del cenotafio real, que pasó a ser colocado en el espacio inferior del monumento, reforzando así el vínculo entre el cuerpo humano y la tierra como una referencia indirecta a la muerte. El segundo nivel, asociado a la mente, tenía una connotación política al estar decorado con una gran estatua de la reina y otras reinas y emperatrices del mismo nombre, además de los escudos de España y Francia. El último nivel, referido al alma, se decoraba con esculturas que representaban las virtudes de la reina, por cuya gracia ella gozaba de la vida eterna en el cielo, simbolizado éste por el capulín de remate, de ocho secciones sobre el que se colocó la figura del Ave Fénix, refiriéndose al alma de la reina, renacida a la vida eterna.

²¹¹Platón, loc. cit.



Establecido así el significado general del monumento, revisemos otros detalles de su decoración. Sin que el autor del libro consultado precise la ubicación exacta de varios de los motivos que menciona, se tiene las siguientes pinturas, algunas de las cuales son atribuidas al pintor Domingo Gil²¹². Las imágenes de reyes de armas vivos, que Astete y Ulloa señala en los pedestales de las columnas del cuerpo bajo del túmulo, podrían ser las ocho figuras pintadas de la muerte, coronada con un ciprés sosteniendo arco y flecha, que pisa y hiere con un arpón a ocho reinos: Vizcaya (árbol y dos lobos) y Navarra (cadenas), daban frente a los pies de la iglesia; Toledo (corona imperial) y Sevilla (un rey en un trono), miraban hacia el lado de la epístola; Portugal (cinco quinas) y Sicilia (dos águilas), frente al altar mayor, y Aragón (barras) y Granada (una granada), hacia el lado del evangelio. A cada composición iba agregada una divisa adónica en el orden expuesto: Invidia Clotho, Nescia Vinci, Inclyta Calcat, Regna Philipi, Mortua Elisa, Vivere Digna, Et Tonat Ore y Io Triomphe.

Tal como se lee en el túmulo de Margarita de Austria, en el de Isabel se recurrió también a las imágenes de las mujeres fuertes de la Biblia. Las figuras en bulto de 1613 son ahora 16 pinturas, cada una con una tarja con su nombre e inscripciones: EVA, con árbol, serpiente y manzana, y la inscripción: *Mejor consejera fue*; SARA, relacionada con la fe, y la letra: *en la fe me la ganó*; REBECA, madre de Esau y Jacob, y la inscripción: *Dio la mano al desvalido*; LÍA, como pastora, cuya inscripción decía: *Mas fecunda con dos [...]*; RAQUEL, representada como pastora, igual que su hermana Lía, y la inscripción: *Igual fue, si no mayor*; MARTA, hermana de Moisés, con expresión alegre, su letra era: *Fue al Señor agradecida*; RAHAB, colgando una cinta de una ventana por donde salieron los exploradores de Josué, su inscripción era: *Excedióme en piedad*; DEBORAH, cuya imagen era la de una anciana sentada junto a una palmera con una vara en sus manos, su letra decía: *Prudente juzgó a los suyos*; JAEL, con clavo y martillo, con lo que mató a Sísara, la inscripción decía: *Para los malos, temible*; RUTH, con espigas en mano derecha, y la letra: *Ganó por obedecer*; ANA, madre de Samuel, con mano derecha en el pecho y los ojos al cielo, tenía la inscripción: *Negociaba en la oración*; ABIGAIL, de acuerdo a su historia en el libro primero de Samuel, 25, 1-44²¹³, su letra decía: *Atajó sabia os males*; JUDIT, con la cabeza de

²¹² Lohmann Villena. op. cit. 1940, p.12

²¹³ De acuerdo a la descripción de Astete y Ulloa, la fuente de referencia de Abigail aparece equivocadamente como perteneciente al libro primero de los Reyes.

Holofernes, y la inscripción: *Valor tuvo para mas*; SUSANA, mirando al cielo y las palabras: *en dios supo confiar*; ESTHER, vestida como reina y semblante devoto, su letra era: *Devota para con dios*; y, por último, SALOMONA, madre de los mártires macabeos, cuya letra decía: *Para con dios, liberal*.

Siguiendo el orden del autor, describe a continuación cuatro pinturas que representaban a los cuatro continentes, probablemente, sobre el cielo raso del espacio que guardaba el cenotafio. Tenían forma femenina y lloraban mirando al cielo donde aparecía una flor de lis. Cada una tenía sus insignias y divisas, y expresaban su pesar con los siguientes versos: *Duro cielo como assi / robaste la flor que adoro?/ por quien justamente lloro / sin ella fuera de mi* (Europa); *Llorada sin consuelo / mi desventura mayor / viendo se llevó mi flor / para si el envidioso cielo* (África); *Siempre triste lloraré / la ausencia de mi flor bella / y mis tesoros por ella / todos al cielo daré* (Asia); finalmente, *Llevarme el cielo la flor / que gozaba de prestado / y sin ella me ha dejado / casi muerta de dolor* (América).

Sobre los capiteles de las columnas, se colocaron ocho empresas que aludían a las virtudes de la reina: un armiño con el lema *Puritatis amans*, un peñasco golpeado por las olas del mar y el lema *Cedore nescia*, un rey de abejas coronado y la inscripción *Nulli nocens*, un sol que esparce sus rayos y la letra *Benefica in omnes*, el caduceo de Mercurio y la letra *Pacis amica*, un elefante dentro del agua con la trompa levantada a la luna y el lema *Religione clara*, un león con la cabeza vuelta a un gallo del que huía y el mote *Dei timida* (figura 23), y, por último, una fuente en el campo y la inscripción *Nemini clausa*. Todas estas formas aludían a la pureza, a la fuerza, libre de culpa, pródiga con todos, amante de la paz, piadosa, temerosa de dios y fuente de agua pura que nadie puede secar.

La decoración del cuerpo alto consistía, en primer lugar, en un buen número de flores de lis con corona de laurel, y cuatro paneles pintados en los que “hablaba la difunta...enseñando verdades y desengaños provechosos”. El primer panel lucía un ramo de flores de las maravillas o caléndulas, unas frescas y otras secas, y la inscripción *Sic Vinimus*. La segunda pintura mostraba una urna vertiendo agua y la letra *Sic Dilabi... ur*. El tercer panel llevaba representada una vela cuya luz era apagada por el viento, tenía la leyenda *Sic Extinguimur*. La cuarta y última pintura mostraba humo que

se desvanece, y la inscripción *Sic Emanescimus*. La ornamentación continuaba con figuras de leones en los ángulos, mascarones y festones alrededor del monumento. Los espacios entre los leones se llenaron con pinturas que mostraban, el primero tres coronas de laurel, una grande y dos pequeñas, con tarjas en las que se aludía a las mujeres fuertes. La corona grande estaba dentro de un corazón y la letra *Confidit in ea cor virisui*. La pequeñas llevaban en su interior las letras M, una, y F, la otra, iniciales de *Mulierem Fortem*. El siguiente espacio tenía una pintura con la representación de dos manos y dos ojos, y la letra *Operata est consilio manum suarum*. El tercer espacio mostraba la pintura de coronas de laurel en cuyo interior iban las letras D, para una, y F, para la otra, en relación con la inscripción *De Ultimus Finibus*. Junto a ellas, aparecía un hermoso cinto con la letra *Accinxit Fortitudine Lumbos Suos*. El cuarto espacio tenía las letras P y E en relación con la inscripción *Precium Eius* y una pintura que mostraba una lámpara encendida con la letra *Non extinguetur in nocte incerna esius*.

La cubierta del espacio central tenía la representación de una flor de lis destruida por las parcas y el tiempo, cuyas figuras estaban pintadas con sus atributos. El tiempo llevaba un reloj de arena en una mano y con la otra tiraba de la flor. Las parcas sostenían una rueca de hilar, un huso y tijeras. En otro sector de la misma superficie, se encontraba ocho grupos de flores pintadas, y cada una lucía una leyenda que unidas formaban un verso: *Assi me pudo ultrajar / de las parcas el rigor / y el tiempo airado robar / la vida, gala y honor / aprended flores de mi / lo que va de ayer a hoy / reyna ayer de todos fui / y hoy sombra mia aun no soy*. En la parte central de esta cubierta, había una pintura que representaba una flor de lis rodeada de cuatro figuras que sostenían una cornucopia cada una, eran el honor, la fortuna, la naturaleza y la gracia, todas con semblante alegre y prodigando sus dones a la reina.

Otras pinturas que se menciona presentaban los siguientes emblemas:

- Un sol enlutado rodeado de nubes negras (sol obscurabitur).
- La luna enluta en medio de la oscuridad (luna non dabit lumen fuum).
- Dos estrellas grandes entre tinieblas (virtudes coelum commeuebuntur) y dos estrellas pequeñas en la oscuridad (stella de coelo cadent).
- Ocho ojos llorando (flere libet) dispuestos alrededor del túmulo.



La explicación que Astete y Ulloa da sobre estas pinturas relaciona al sol con el rey Felipe IV y a la luna con la reina de Francia, hermana de la difunta. Las dos estrellas grandes eran el Príncipe de Asturias y el Delfín de Francia, convertidos idealmente en brillantes estrellas, a la manera de Castor y Pólux. Las dos estrellas menores eran la infanta de España y su primo, el hijo de los reyes de Francia, mientras que los ojos que lloraban eran los príncipes de la Iglesia.

En los cuatro ochavos del túmulo se leía, además, una letra que en conjunto formaba el siguiente verso: *Nací a la vida inmortal / Y viví para morir / Morí para ya vivir / Vida de gloria inmortal*. Adicionalmente, se distribuyeron por todo el túmulo diversas tarjetas con empresas de elogio a la reina: Una tórtola en una rama de árbol, un camello, un elefante con la trompa entre corderitos, una serpiente formando un círculo y en el medio una paloma, una osa que lame a sus oseznos, un girasol, columnas golpeadas por el viento, y una espada con ramo de oliva.

El tercer cuerpo del túmulo llevaba ocho imágenes en bulto situadas una sobre cada columna que lo sostenía. Eran imágenes de las virtudes: fe, esperanza, caridad, prudencia, justicia, fortaleza, templanza y religión. Igualmente, bajo los arcos que miraban a los cuatro frente, se ubicaron pares de esculturas que representaban a las virtudes, de la siguiente manera: fe y esperanza, hacia el frente principal mirando a la entrada del templo; caridad-religión, hacia el lado de la epístola; justicia-prudencia, mirando al altar mayor, y fortaleza-templanza hacia el lado del evangelio.

Otras pinturas mostraban lo siguiente:

- Una corona de estrellas en el cielo y abajo la reina en un coche tirado por leones por el aire. Su letra era: *nova coelos astra coronant*.
- Una pirámide alta de seis o siete gradas cuyo remate era un globo. De los cuatro ángulos de su base salía fuego. Su letra decía: *petit ardua virtus*.
- Un rey peleando contra sus enemigos y al fondo un lobo matando a la reina, con la siguiente letra: *nescio quid absente nobis turbatum est domi*.
- La muerte sentada en un trono y delante de ella dos figuras femeninas que representaban a la tierra y al cielo, discutiendo acerca de quién debía quedarse con la reina. La tierra tenía corona de espigas de trigo, un azadón en las manos y

vestía de color verde. El cielo tenía ropa de brocado, una esfera en la cabeza y un cetro en una de las manos. Junto a ellas, la reina moría con una saeta de fuego que le traspasaba el pecho. La letra decía: *siccine separat am[...]ra mors*.

- La puerta real de Madrid y allí una flor llamada *Lilium Regium* y una corona imperial contra la que el amor divino disparaba flechas desde una nube. La letra era: *abigne salus*.

Astete y Ulloa menciona también otros emblemas que describían, por ejemplo, dos flores de lis que daban origen a una tercera, muy hermosa; la muerte en un caballo blanco tirando flechas a un águila coronada en vuelo; dos ramas que remataban en una flor cada una, una flor entera y la otra cortada por una mano y un brazo que salían de las nubes; se pintó una alegoría del silencio²¹⁴; una corona grande y abajo varias coronas pequeñas caídas; un jardín de flores y en el medio una flor de lis que era cogida por una mano desde el cielo; un sol y sobre él sentada la reina; finalmente, un águila al vuelo con un cetro rematado en flor de lis entre las garras, observada por un león.

Ante el programa decorativo del túmulo de Isabel de Borbón, lo primero que sorprende es que la estructura simbólica del monumento, que basó parte de su discurso en la idea de la resurrección de la reina, es fuertemente contrastada con la imagen de la muerte que apareció aquí como un agente de destrucción, cruel y agresivo a la vez. Se escogieron escenas de la muerte de gran impacto emotivo por la crudeza de su representación. No solo pisa y hiere con su guadaña a los reinos de España, sino que se transforma en las parcas y el tiempo que destruyen una flor de lis, en viento que apaga la luz de una vela, en un lobo que mata a la reina, o en una flecha encendida que la hiere mortalmente. A diferencia de lo que se vio en el túmulo de Margarita de Austria, en el de 1645 se tiene una nueva forma de presentar a la muerte que responde a una concepción de ésta que no se tuvo en años anteriores. En el caso de la reina Margarita, la muerte apareció plásticamente estática, en un marco sereno de drama contenido. La tarea de transmitir un pensamiento escatológico corrió a cargo de la literatura. En el túmulo de Isabel de Borbón, los roles han sido cambiados. La literatura, a base de versos y letras latinas, no tuvo la carga trágica que algunas pinturas lucían y la muerte apareció aquí como un tránsito terrible, de notorio parecido al concepto que adquirió en la Edad Media tardía

²¹⁴ El autor no explica la conformación de dicha alegoría, simplemente lo menciona.



en Europa. Este sentimiento trágico de la muerte aparece desde el primer nivel del túmulo (figura 21). La lectura de éste lleva a una interpretación política-escatológica al incluir a diversos reinos españoles en el ataque de la muerte, como una forma de alusión al dolor que en todos estos reinos se sintió con la desaparición de la reina. El segundo cuerpo correspondió a un nivel histórico al presentar a cuatro reinas y cuatro emperatrices del mismo nombre entre las que sobresale una efigie en bulto de la reina Isabel de Borbón, colocada al centro del segundo cuerpo. Aquí se recogió una idea similar a lo que se vio en el túmulo de Margarita de Austria cuando ésta se presentó rodeada de cuatro santas de su mismo nombre. Dentro de este mismo nivel de interpretación se puede incluir a las ocho figuras en bulto que representaban otras tantas virtudes de la reina. Finalmente, como ya ha sido dicho, coronaba el monumento una imagen del Ave Fénix, figura de naturaleza escatológica, con la que se aludió a la resurrección espiritual de la reina.

Reina consorte, regente y reina madre

El túmulo de Mariana de Austria tuvo las mismas características simbólicas y arquitectónicas que los dos estudiados previamente. Sin embargo, a diferencia de éstos, mostró una mayor solidez de volumen y también una mayor expansión mediante la incorporación de cuatro obeliscos, que al conformar la decoración externa, subrayaron la idea de la muerte como un hecho inherente al drama humano, cuya fragilidad se simbolizó mediante hachones de luz que tales obeliscos sostenían, escenificación basada en la conceptualización del espacio inferior del túmulo. Sus rasgos mencionados le confirieron, así mismo, un compromiso más estrecho con la propuesta barroca de espacio e ilusionismo escenográfico, detalles que si bien no estuvieron ausentes en los dos túmulos anteriores, no mostraron el gigantismo de la estructura de éste. Por otra parte, la mención a la tumba de Raquel y su sustento en doce piedras, metáfora de las doce tribus de Israel, equivale a los criterios de estabilidad, eternidad y permanencia de la fe que la grandiosidad de la arquitectura del túmulo insinuaba, en abierta oposición con su naturaleza perecedera. La descripción de Romero Gonzáles de Villalobos indica que el primer nivel tenía una planta octogonal, similar a la base escalonada sobre la que descansaba, figura que repetían los ocho pilares externos que lo sustentaban. Como ha sido señalado en párrafos previos, la figura de ocho lados aludía a la resurrección, idea que se aplicó aquí en el nivel conceptualmente dedicado al cuerpo humano, insinuado



éste como sinónimo de transitoriedad. La disposición de los cuatro pilares internos formaba un espacio en cruz griega, cuyo significado estaba referido a Dios en el cielo, lectura que mantuvo desde los tiempos de la civilización caldeo-asiria²¹⁵. El segundo nivel, conformado por un templete de planta cuadrada, se apoyaba en una base octogonal originándose así el binomio muerte y vida eterna, la primera aludida por su asociación a la tierra y al hombre y la segunda por la resurrección espiritual, en base a la interpretación platónica de dichas figuras geométricas. En este espacio se colocó nuevamente el cenotafio real sobre una base escalonada rodeada de hachones, con lo que se volvió a la convención de liberar el espacio inferior del túmulo para asistir adecuadamente a la liturgia fúnebre, tal como se había visto en el monumento en honor de Margarita de Austria. El significado político del segundo nivel se acentuó con la presencia de esculturas que sostenían escudos heráldicos de diversas ciudades del imperio español y con imágenes de virtudes en la parte exterior que se identificaban con la capacidad de la corona para el gobierno de las naciones. Así, la mente, noción asociada a este nivel medio y guía conceptual de la estructura vertical, indicaba la relación entre la muerte terrena y la vida espiritual a la que la reina aspiró y logró a través de la muerte. El cenotafio y los signos políticos que lo adornaban y rodeaban no solo fueron una *representatio* de la reina difunta, el conjunto fue también un medio de hacer extensivo este anhelo a toda la monarquía hispana y, por medio de ella, todo católico de la época identificó su propio empeño en el cumplimiento de normas éticas y morales conducentes a la perfección espiritual. El tercer nivel del monumento funerario, asociado a la idea del alma elevada al cielo, el cual se simbolizaba con la cúpula de remate del conjunto, basó su retórica de triunfo, alegórico y apologético, en esculturas de las virtudes. Es de notar que la cúpula se dividía exteriormente en ocho secciones con las que la idea del resurgimiento a la vida eterna por parte de la reina difunta aparecía como una reiteración de conceptos abstractos representados bajo formas concretas de la arquitectura del túmulo.

Al estudiar los símbolos que emplearon para presentar analogías con la figura de Mariana de Austria, resulta curioso ver la cantidad de emblemas en los que aparece el águila, a veces como metáfora de la reina y otras como representación de su alma. Si bien es cierto que el águila estuvo de antiguo vinculada a los dioses paganos y se

²¹⁵ Schmkel, Hartmut. *Ur, Asur y Babilonia, tres milenios de cultura en Mesopotamia*. Madrid, ediciones Castilla, 1965.



convirtió en uno de los símbolos del poder de la antigua Roma, será a partir del reinado de Carlos V de España cuando pase a integrar definitivamente el repertorio de símbolos de la monarquía española. Empleada como alegoría de la generosidad, de la esperanza y de la virtud, además de ser promesa de rejuvenecimiento²¹⁶, a partir de la cita bíblica en Salmos 102:5 y por la actualidad que cobró desde el Renacimiento la antigua leyenda de su regeneración al lanzarse tres veces a una fuente de agua pura, asociándose así a la purificación del bautismo, encontró en el ámbito del arte funerario el espacio propicio para la vigencia de su simbolismo místico y político. La hallamos en los monumentos funerarios de las reinas que antecedieron a Mariana de Austria, sin embargo, será ésta, quien llevada por las condiciones históricas de su regencia, la empleará con mayor frecuencia en el proceso de consolidación de su imagen pública y de la dinastía que representó²¹⁷.

Al igual que el águila, otro de los símbolos mencionados por Bernardo Romero González de Villalobos en su descripción de los adornos del túmulo de Mariana de Austria es la figura del sol. Su adopción por la monarquía hispana tuvo evidentes propósitos de propaganda política y ponderación dinástica desde que Felipe II fuese comparado con dicho astro. El origen de tal analogía se encuentra en el emblema personal del rey cuyo grabado es incluido en el libro de Girolamo Ruscelli (1504-1566), *Le Imprese Illustri*, editado en Venecia por Francesco Rampazetto²¹⁸ (figura 22). El grabado muestra a Apolo en un carro tirado por cuatro caballos cruzando el cielo sobre un mar tempestuoso que golpea los muros de una ciudadela fortificada situada en un montículo. El peñón que vemos al extremo opuesto concede al paisaje la apariencia del estrecho de Gibraltar con un mar que se abre hacia el fondo. En la parte superior hay una corona y la inscripción latina *IAM ILLUSTRABIT OMNIA* y en la parte inferior tenemos un globo con el mapa del Nuevo Mundo sobre una tarja de corte manierista. El grabado se encuentra flanqueado por dos figuras alegóricas que representan a la Justicia y a la Templanza, dos de las virtudes cardinales. Por otro lado, Cesare Ripa se refiere al sol como atributo de la

²¹⁶ Guy de Tervarent. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*, ediciones del Serbal, Barcelona, 2002, pp. 28 y ss.

²¹⁷ Oliván, op. cit., pp. 197 y ss.

²¹⁸ Fue publicado el mismo año de la muerte de su autor (1566) por F. Rampazetto y vuelto a editar en 1572 (libros I a III) y en 1584 (libro IV) por Francesco de Franceschi, con agregados de Vincenzo Ruscelli. Hubo una edición de 1596 consultada por Beldon Scott en op. cit.

Doctrina²¹⁹ y su identificación con Felipe II se fundamenta en el papel de defensor del catolicismo que el rey desempeñó durante su vida.

Los sucesivos reyes de la casa de Austria hicieron uso de la imagen solar como una metáfora de su gobierno. Pasó a conformar uno de los modelos visuales del discurso monárquico, y, como símbolo de poder, aparece, principalmente, en grabados y en la literatura panegírica, vías de rápida y fácil difusión de la representación real. La frecuencia de su empleo se hizo mayor desde los tiempos de Felipe IV, cuyas exequias en Lima, por ejemplo, contaron con una profusa decoración basada en emblemas solares²²⁰. De igual manera, el túmulo de Mariana de Austria tenía escenas del sol alumbrando un cielo por donde volaba un águila, otra donde el águila miraba fijamente al sol y como fondo un cielo que se hacía tormentoso o el sol eclipsado, entre otros, cuyo significado era una insistente reiteración del propósito de equiparar a la figura de la reina con el astro rey.

La representación de las virtudes fue una práctica común en la ornamentación de los túmulos pero su separación en dos niveles, uno superior y otro inferior, corresponde al periodo de Felipe II²²¹. En el nivel superior están comprendidas las virtudes teologales que tienen a la Fe como la más importante, pues a través de ella se alcanza no solo la salvación del alma sino también la vida eterna. Como custodia de la Iglesia, la monarquía española estuvo relacionada de manera particular con la Fe, y ésta adquiere así un contenido político. En el nivel inferior, relacionadas con lo terreno, encontramos a las virtudes cardinales que representan sobre todo una filosofía moral y se hacen indispensables para el buen gobierno de las naciones. Por tal razón, su presencia en los monumentos funerarios de reyes y reinas constituyó un ejercicio programáticamente repetido, y una herramienta mnemotécnica sobre los méritos mostrados en el desempeño político en el gobierno de Mariana. De las virtudes cardinales, la Prudencia es la más importante pues está vinculada directamente con las cualidades de gobierno del rey. De igual manera, la Justicia es un don que todo gobernante debe poseer para atender con

²¹⁹ Ripa, Cesare. *Iconologia*. Edición 1603. pág. 113. Ver también: Ripa. *Iconología*, edición Hertel de 1758-60 reproducida en Dover Publications con el título *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, con ilustraciones de Gottfried Eichler. Editado y comentado por Edward A. Maser, 1971.

²²⁰ León Pinelo, Diego de. *Solemnidad fúnebre y exequias a la muerte del... Rey D. Felipe Cuarto el Grande...* Lima, Juan de Quevedo, 1666.

²²¹ J. Beldon Scott, op. cit., p. 128.



propiedad las necesidades de sus súbditos, así como la Fortaleza permite al gobernante llevar a buen término las tareas emprendidas.

En consideración a lo expuesto, resulta fácil comprender la importancia de contar en el repertorio decorativo del túmulo con figuras que recordaran los méritos de gobierno de la monarquía en su conjunto, y del monarca en particular. La ubicación de éstas, tal como vemos en el catafalco de Mariana de Austria, se hizo en función de los niveles citados: las virtudes teologales se colocaron en el tercer cuerpo mientras que las cardinales lo fueron en el segundo. Se señaló así la continuidad de una línea de pensamiento basada en la jerarquización, según las funciones que las imágenes ostentaban en el imaginario colectivo.

Otras figuras que integraron el programa simbólico del túmulo de Mariana de Austria tenían como protagonistas a leones y abejas. El león, relacionado de antiguo con modelos de fuerza física y espiritual, valor, justicia, prudencia y clemencia, fue ampliamente explotado como figura heráldica por la mayoría de las casas reinantes de Europa. España no fue una excepción. Desde que los ideólogos de Carlos V crearon el mito del origen de la casa real en la figura de Hércules²²², el león, como representación alegórica de su fortaleza, se convirtió también en un atributo dinástico de frecuente representación (figura 23). Por su parte, la abeja, como forma alegórica de una idea, viene de oriente y de Egipto, donde era concebida como representación del alma. Pasó al cristianismo como referencia a las virtudes, mientras que la colmena fue conceptualizada como metáfora de la Iglesia. En los primeros tiempos del cristianismo la miel era un símbolo eucarístico de alimento a los elegidos, confirmado más tarde por santos como Tomás de Aquino. Procedente de la tradición medieval, la abeja se convirtió en símbolo de la discreción y en virtud de antiguas leyendas recuperadas en el Renacimiento, pasó a ser la imagen de la satisfacción del valor o de la clemencia y justicia del gobernante²²³. De modo que cuando en el túmulo de Mariana de Austria se encuentra, por ejemplo, un emblema que muestra un enjambre de abejas que sale de la boca de un león que sostiene un panal en una de las patas, no es otra cosa que una variante referida a Sansón que suele aparecer en ciertos escudos heráldicos, como el de

²²² López Torrijos, Rosa. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, ediciones Cátedra, 1995.

²²³ Tervarent, op. cit., p. 23.



Ercole I de Este, duque de Ferrara, con la divisa «*de fortitudine dulcedo*», es decir, «*de la fuerza, lo dulce*»²²⁴. Otro emblema de la reina mostraba, igualmente, pequeños corazones que imitaban abejas en vuelo, en alusión a las obligaciones de gobierno que la reina cumplió e hizo cumplir sin aplicar medidas rigurosas.

Un conjunto de imágenes, pintadas o en bulto, que muestran signos funerarios como huesos o cráneos unidos a elementos heráldicos resulta común en los catafalcos pues mediante ellos se alude al luto de los reinos españoles por la desaparición de la figura real, una suerte de lectura política-escatológica que ocupó un lugar destacado en los programas alegóricos de naturaleza luctuosa. Así ha sido señalado en los túmulos de Margarita de Austria y en el de Isabel de Borbón, y apareció también en el de la reina regente como una forma ideal e insistente de proyectar, a todo el imperio español, el espacio funerario donde la reina tuvo la oportunidad de recibir el respeto y el último homenaje público que sus antiguos súbditos le brindaron.



Figura 22. Empresa de Felipe II incluida en el libro de Girolamo Ruscelli *Le Imprese Illustri*, editado en Venecia por Francesco Rampazetto, siglo XVI.

²²⁴ Ibidem, p. 24.



Figura 23. El jeroglífico *A Domino Virtus* es similar al que se menciona en el túmulo de Isabel de Borbón. Emblema 19 de *David Pecador. Empresas Morales Político- Cristianas. David Penitente*, obra de Antonio de Lorea (1674).



Figura 21. En el túmulo madrileño de Felipe IV aparece la muerte con un Sentido trágico, análogo al que mencionamos en el túmulo de Isabel de Borbón en Lima. Jeroglífico en el que la muerte corta la vida del rey mientras que los arbustos coronados representan a Mariana de Austria y a Carlos II.



CONCLUSIONES

1. Los estudios tradicionales sobre la fiesta funeraria en el virreinato peruano han puesto de manifiesto que la atención de los historiadores se ha dirigido casi exclusivamente a la decoración plástica y simbólica, centrada en el túmulo y su decoración. Los planteamientos metodológicos en todos ellos son coincidentes al centrarse en la descripción del monumento y en una mención escueta del adorno, procedimiento recurrentemente usado que, aunque válido, ha dejado de lado importantes elementos de contextualización a la vez que ha impedido la aproximación al tema desde otros ángulos. Como alternativa, el presente trabajo propone ampliar las posibilidades de análisis de la fiesta funeraria e incluir aspectos como el protocolar e intelectual que conformaron una unidad con los modelos plásticos del catafalco.

Este trabajo ha demostrado que el espectáculo de la ceremonia y el rito litúrgico fueron importantes componentes de la celebración de Estado y ha señalado igualmente su relevancia en la producción de libros funerarios, los cuales se estructuraron sobre la base de la descripción técnica del túmulo y de su ornamento plástico y también en base a las complejas ceremonias desarrolladas en cada ocasión. Los mecanismos que se integraron en la fiesta fúnebre en el virreinato del Perú son: el aporte artístico, bajo la forma de signos y símbolos de uso constante en el arte religioso; el significado social de las ceremonias fúnebres, que involucró a la totalidad del grupo humano y que se expresó mediante un protocolo rigurosamente seguido, el cual fue, a la vez, un espectáculo público de desfiles de las instituciones que participaron en la liturgia correspondiente, y, finalmente, mediante el ejercicio intelectual que llevó a la publicación de libros de narración de exequias con el respectivo prestigio académico y social para su autor.

2. Hay tres componentes que aparecen claramente identificados, cuya acción conjunta contribuyó a configurar la estructura de la fiesta fúnebre. Dicha fiesta, como otras de diferente contenido, fue el campo propicio para el despliegue de un vocabulario plástico, literario y ritual, perfectamente complementario y concordante, de acuerdo a los requerimientos ideológicos de la monarquía, en cuyo ámbito es necesario ubicar el origen de cada uno de los componentes señalados. Si bien la fiesta funeraria española dedicada a los reyes y reinas comprendía una ceremonia privada y otra pública, en el

virreinato peruano se emuló la ceremonia pública. El carácter privado de las exequias está mencionado en pocas noticias documentales con referencia a personalidades locales, cuyos funerales contaron también con túmulos en los que se expuso el cuerpo del difunto, alterando, de esta manera, su esencia de representatio.

3. La elección de los funerales de las reinas Margarita de Austria, Isabel de Borbón y Mariana de Austria como material de estudio tiene como objetivo llamar la atención sobre el hecho de que sus respectivos óbitos propiciaron los mayores funerales realizados en Lima en el seiscientos, con una enorme riqueza material y metafórica en la decoración de los túmulos erigidos. Cada uno de ellos tuvo una idea base que determinó su programa alegórico y el eje de la retórica apologética. Tales ideas fueron expresadas en íconos cuyo significado fue compartido por todos los miembros de la sociedad virreinal. Los símbolos mencionados, y sus relaciones conceptuales y aplicaciones al espacio efímero de la fiesta funeraria, formaron parte de la cultura de la época, y se encuentran plenamente corroborados en la literatura antigua y en la bibliografía conocida.

4. En lo que concierne a las honras fúnebres de las reinas Margarita de Austria (1613), Isabel de Borbón (1645) y Mariana de Austria (1697), en cada caso hubo una idea distinta que determinó el programa alegórico de la decoración del túmulo y una forma ceremonial que, con pocas variantes, se repitió durante todo el siglo XVII. Los tres monumentos funerarios fueron concebidos como turriiformes, es decir, construcciones de dos o más cuerpos con remate en capulín cuyas dimensiones decrecían conforme ganaban en altura. Las influencias de cada uno de estos catafalcos provienen, en el primer caso, de la arquitectura sevillana, mientras que en los dos casos siguientes fueron iniciativas de la arquitectura local.

5. El planteamiento iconográfico para el túmulo de Margarita de Austria se desarrolló en torno a la idea del triunfo de la muerte. Como tal, un cráneo coronado remataba el conjunto de la arquitectura efímera, y las letras latinas y castellanas que aparecían junto a las imágenes enfatizaban ciertas nociones sobre su naturaleza. La literatura empleada traduce un pensamiento trágico y pesimista en torno a la muerte, mientras que las imágenes esculpidas y los emblemas pintados se referían, en mayor medida, a las virtudes de la reina.



6. La reina Isabel de Borbón tuvo un catafalco de planta octogonal en sus tres registros y la figura del ave Fénix como remate, lo que determina claramente que el propósito que guió el esquema funerario fue el de señalar la resurrección espiritual de la difunta en virtud del significado que el octógono y el ave mencionada tuvieron en el pensamiento colectivo de la época. Por otra parte, la decoración a base de emblemas acentuó su carácter dramático al incidir en escenas donde la reina es atacada por la muerte de diversas maneras mientras que, por otro lado, la literatura de adorno mostró más bien un carácter apologético y de lamentos, sin incidir, como había sido el caso de la reina anterior, en una noción escatológica de la muerte.

7. En el túmulo de Mariana de Austria el elemento simbólico más resaltante se encuentra en la cantidad de emblemas que se pintaron con las imágenes del águila y del sol, como alegorías del cielo donde el alma de la reina voló y desde donde nos ilumina. La comparación de la monarquía hispana con los astros ha sido mencionada previamente por diversos estudiosos refiriéndose a monumentos similares en España. En el virreinato peruano esta comparación apareció a mediados del siglo XVII, en el monumento a Isabel de Borbón, acentuándose en las honras fúnebres de la reina sucesora. El conjunto funerario remataba en una paloma y una inscripción que aludían al descanso eterno de Mariana de Austria, propuesta de un ideario piadoso.

8. A pesar de las evidentes diferencias formales de cada uno de los tres túmulos construidos en honor de las reinas mencionadas, la línea ideológica sobre la que se sustentó el aspecto discursivo de sus imágenes y la literatura expuesta en cada caso, correspondió a una misma visión de la realidad y a una misma interpretación de los signos y símbolos.

9. Como rasgo frecuente en las láminas grabadas con el alzado del túmulo, no aparecen muchos detalles mencionados en los relatos escritos. Incluso pueden suscitarse diferencias sobre un mismo detalle.

10. Los distintos niveles de significación fueron creados mediante una ordenada distribución de pinturas, esculturas, jeroglíficos y emblemas, además de versos, sonetos y variadas formas literarias. La totalidad de este conjunto de figuras y letras conformó el



adorno o vocabulario de un programa ideológico proyectado para la ponderación monárquica. El monumento funerario de Margarita de Austria tuvo una enorme riqueza simbólica en su adorno de emblemas, lo que testimonia la familiaridad y conocimiento de sus creadores con autores antiguos como Plinio el Viejo, Hesíodo u Ovidio. El aspecto discursivo de cada uno de sus tres cuerpos enfatizó el carácter virtuoso de la reina determinando así su imagen pública.

11. El túmulo de Isabel de Borbón tuvo planta octogonal, figura que desde Platón fue asociada indirectamente a la muerte y a través de ésta a la eternidad. La triada funeraria corresponde a cada uno de los tres niveles del monumento real. La decoración destacó con igual empeño los símbolos políticos y aquellos referidos a las virtudes. El primer nivel del túmulo se interpreta a partir de un simbolismo político-escatológico, el segundo correspondió a un nivel histórico y virtuoso, en el que se recogió una idea similar a la que se vio en el túmulo de Margarita de Austria. Finalmente, coronaba el monumento una imagen del Ave Fénix, figura con la que se aludió a la resurrección espiritual de la reina.

12. El túmulo de Mariana de Austria tuvo una mayor solidez y expansión mediante la incorporación de cuatro obeliscos que, al conformar la decoración externa, subrayaron la idea de la muerte como rasgo inherente al drama humano, y representaron un compromiso más estrecho con la propuesta barroca de espacio e ilusionismo escenográfico. El primer cuerpo tenía forma octogonal similar a la base sobre la que se apoyaba el monumento, como metáfora de la resurrección. Se volvió a la convención de liberar el espacio central para asistir adecuadamente a la liturgia fúnebre. El segundo nivel tenía planta cuadrada que, combinada con la anterior, dio lugar al binomio muerte y vida eterna. Este nivel acentuó el significado político y de perfección espiritual. Por su parte, el tercer nivel del túmulo basó su retórica de triunfo alegórico y apologético mediante esculturas que representaban a las virtudes.

El símbolo más frecuente empleado para la alabanza de Mariana de Austria fue el águila, imagen empleada frecuentemente en el proceso de consolidación de su imagen pública. Otro de los símbolos asociados a la reina fue el sol, cuyo significado era una insistente reiteración del propósito de equiparar a la figura de la reina con el astro rey. En el nivel inferior, identificadas con lo terreno, encontramos a las virtudes cardinales



cuya representación constituyó un ejercicio programáticamente repetido y una herramienta mnemotécnica sobre los méritos mostrados en el desempeño político en el gobierno de Mariana. Otros símbolos que sirvieron para identificarla fueron la abeja y el león. La primera estaba relacionada con la discreción, la clemencia y la justicia del gobernante. El segundo fue concebido como modelo de fuerza física y espiritual, valor, prudencia, justicia y clemencia.



LISTA DE FOTOS

Figura 1.

Pedro Machuca. Diseño del túmulo para las exequias de María de Portugal. 1549. Fuente: *Túmulos del emperador Carlos V*, 1960.

Figura 2.

Túmulo para las exequias de Carlos V en Bruselas. 1559. Fuente:

Figura 3.

Juan de Valdés Leal. Detalle de pira funeraria en el lienzo *Muerte de San Ignacio de Loyola*. San Pedro, Lima. Foto: Daniel Gianoni/BCP.

Figura 4.

Defensa de la Eucaristía. Obra cusqueña. Siglo XVIII. Museo Pedro de Osma. Foto del autor.

Figura 5.

Distribución de las autoridades para las exequias de Isabel de Borbón, según libro anónimo de las honras fúnebres de la reina en la iglesia de San Jerónimo de Madrid. 1644. Foto: Museo Británico.

Figura 6.

Tapiz flamenco (1510-1520). Victoria and Albert Museum, Londres. Foto: Victoria and Albert Museum.

Figura 7.

Tánatos, 325-300 a.C., Museo Británico, Londres. Foto: Museo Británico

Figura 8.

Tumba del cardenal Lagrange. Siglos XIV-XV. Avignon.

Figura 9.

Túmulo del emperador Carlos V en Valladolid. 1559. Fuente: *Túmulos del Emperador Carlos V*, 1960.

Figura 10.

Portada del libro de Margarita de Austria en Lima. Foto de la Biblioteca Nacional del Perú.

Figura 11.

Portada del libro de Margarita de Austria en Madrid. Foto proporcionada por Rafael Ramos Sosa.

Figura 12.

Portada en el libro *Padrón de los Indios en la Ciudad de los Reyes*. 1613. Foto proporcionada por Rafael Ramos Sosa.



Figura 13.

Túmulo de Margarita de Austria. Traza de Juan Martínez de Arzona y grabado por Francisco Bejarano. Fuente: *La fiesta en Lima virreinal*, 1992.

Figura 14.

Detalle de la sección lateral derecha del túmulo de Margarita de Austria. Lima, 1613. Foto ampliada. Fuente: *La fiesta en Lima Virreinal*, 1992.

Foto 15.

Túmulo de Felipe II en Sevilla, 1598. Fuente: Adita Allo Manero, 1989.

Figura 16.

Túmulo de Felipe III, Lima, 1622. Obra de Luís Ortiz de Vargas. Reproducción de una ilustración en Anuario de Estudios Americanos, XLIX.

Figura 17.

Túmulo de Isabel de Borbón. Traza de Pedro de Noguera, grabado por Gmo. de Oliva. Lima. 1645. Foto proporcionada por el padre Carlos La Fuente, La Recoleta, Arequipa.

Figura 18.

Detalle ampliado de la foto anterior.

Figura 19.

Detalle ampliado de foto 18.

Figura 20.

Túmulo de Mariana de Austria. Traza de Fr. Cristóbal Caballero, grabado por Fr. Pedro Nolasco. Lima, 1697. Fuente: universidad de Yale.

Figura 21.

Jeroglífico de la muerte cortando la vida del rey Felipe IV. Fuente: A. Allo Manero, tesis de licenciatura, 1981, figura 1.

Figura 22.

Empresa de Felipe II incluida en el libro de Girolamo Ruscelli *Le Imprese Illustri*, editado en Venecia por Francesco Rampazetto, siglo XVI. Foto del autor.

Figura 23.

Emblema 19 de *David Pecador. Empresas Morales Político- Cristianas. David Penitente*, obra de Antonio de Lorea (1674). Fuente: Goya, revista de arte 187-188. página 97.



BIBLIOGRAFIA

FUENTES PRIMARIAS

ACTAS CAPITULARES, tomo IV, 1612, ff.89 v-90 y 1645, f. 281 v. en Archivo de la Catedral de Lima.

ALMOGUERA, Juan de, arzobispo de Lima. *Oracion panegyrica funebre en las exequias del rey n. Señor D. Felipe Quarto...*Lima, en la imprenta de Juan de Quevedo y Zarate, 1667.

ANÓNIMO. *Pompa funeral Honras y Exequias De la muy Alta y Catolica Señora Doña Isabel de Borbon Reyna...en el Real Convento de S. Jerónimo...*Publicada por el Conde de Castrillo, con licencia en Madrid por Diego Díaz de la Carrera, año 1645.

ANÓNIMO. *Corona Fúnebre*. Imprenta del “Mercurio”, Lima, 1863.

ASTETE DE ULLOA, Gonzalo. *Pompa fúnebre y Exequias...de la muerte de la Reyna nuestra Señora Doña Isabel de Borbón...*Lima, 1645.

BERMUDEZ, José Manuel. *Fama Póstuma*, Lima, imprenta de los Niños Expósitos, 1805.

BIBLIOTHECA AMERICANA, *Catalogue roisonné d'une tres precieuse collection des livres anciens et modernes sur l'Amerique et les Philipines*, Redigüé par Charles Leclerc, Maisonneve, Paris, 1878.

BORJA, Francisco de. Oración fúnebre que el Rmo. Padre Fr. Francisco de Borja....dixo en las exequias de la Excelentísima Señora Doña Angela de Guzman....Lima, Julian Santos de Saldaña, 1656.

BUENDÍA, José de. *Parentación real al soberano...Carlos II*. Lima, José de Contreras, 1701.

CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristobal. *El Túmulo, Imperial, adornado de Historias y letreros e epitaphios en Prosa y verso latino...el principe Don Carlos nuestro Señor*. En Valladolid. Por Francisco Fernández de Cordova Impresor de Su Majestad. M.D.LIX

CATANI, Baldo *La Pompa Funerale Fatt. dall' Cardinale Montalto Nella Trasportatione dell'Ossa di Papa Sisto il Quinto*, Rome, 1591.

CUENCA, Victoriano. *Parentación solemne, que al nombre...de la Católica reyna de las Españas doña Maria Amalia de Saxonia mandó hacer...el día 27 de junio de 1761...*Lima, P. Nolasco Alvarado, 1761.



ECHAVE Y ASSÚ, Francisco. *La estrella de Lima convertida en sol sobre sus tres coronas*, edición de Juan Baptista Verdussen, Amberes, 1688.

GUICHARD, Claude. *Funerailles et diverses manieres d'ensevelir des Romains, Grecs et authres nations, tant anciennes que modernes*, Lyon, 1581.

LEÓN, Fr. Martín de. *Relación de las exequias q. el ex.mo Sr. D. Juan de Mendoça y luna Marques de Montesclaros...izo en la muerte de la Reina Nuestra S. Doña Margarita...Lima, Pedro de Merchán y Calderón [1613].*

LEÓN PINELO, Antonio de. *Epítome de la biblioteca oriental y occidental...Tomo II*, impreso por Francisco Martínez Abad, en Madrid, 1738.

LEÓN PINELO, Diego de. *Solemnidad fúnebre y exequias a la muerte del...Rey D. Felipe Cuarto el Grande...Juan de Quevedo, Lima, 1666.*

LUJÁN, Mariano. *Relacion Fúnebre de las Reales exequias que a la triste memoria de la serenísima majestad la muy alta, y muy poderosa señora...Doña Maria Barbara de Portugal, católica reyna de las Españas...Lima, imprenta de la calle del Palacio, 1760.*

MALDONADO, Fr. Fulgencio. *Oracion funeral del D. Frey D. Fulgencio Maldonado...dixose en solemnísima accion de exequias del Excelentissimo Señor Marques de Guadalcazar...Lima, Francisco Gomez de Pastrana, 1632 [sic].*

MARTÍNEZ, Juan. *Relacion, de las exequias, que la muy insigne ciudad de Çaragoça à celebrado, por el Rey Don Philipe nuestro señor.* Lorenzo de Robles, Zaragoza, 1599

MENÈSTRIER, Claude François. *Des Decorations Funèbres*, Paris, 1684.

OÑA, Pedro de. *Temblor de Lima Año de 1609...Imprenta de Francisco del Canto, Lima, MDCIX.*

PERALTA BARNUEVO ROCHA Y BENAVIDES, Pedro de. *Fúnebre pompa, demonstración doliente...Lima, imprenta de la calle de Palacio, 1728.*

RÍO SALAZAR, Alonso del. *Magnífica parentación y fúnebre pompa en la ocasión de trasladarse de la sepultura de los Sres. Arzobispos y Venerables Prenbendados...Lima, 1744*

RIPA, Cesare. *Iconología*, Roma, 1593.

SAENZ CASCANTE, Miguel. *El Thaumaturgo Historia panegirica de San Gregorio...Lima, Joseph de Contreras, 1703*

SANCHEZ DE ESPEJO, Andrés de. *Relación historial de las exequias, tumulos y pompa funeral que el Arzobispo, Dean y Cabildo...hizieron en las honras de la reyna...Isabel de Borbon, en diez las de la Santa Iglesia [la Catedral], y en catorze de diciembre, las de la ciudad...MDCXLV [1645].* En Granada por Baltasar de Bolívar y Francisco Sanchez.



FUENTES SECUNDARIAS

a) LIBROS

ALTAMIRA, Rafael. *Manual de historia de España*. Buenos Aires, editorial Sudamericana, 1946.

ARCE, Javier. *Funus Imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*. Madrid, Alianza Forma, 1990.

ARIÈS, Philippe. *La muerte en occidente*, Barcelona, ediciones Argós Vergara, 1975.

BALL PLATNER, Samuel (con adendas y revisión de Thomas Ashby). *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, London, Oxford University Press, 1929.

BAYÓN, Damián. *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1974.

BERENDSEN, Olga. *The Italian Sixteenth and Seventeenth Catafalques*. New York, New York University, 1961.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Lima, la ciudad y sus monumentos*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1972.

BERISTAIN DE SOUZA, José Mariano. *Biblioteca hispanoamericana septentrional*. México, ediciones Fuente Cultural, 1947.

BIALOSTOCKI, Jan. *Estilo e Iconografía, contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona, Barral editores, 1973.

CAYO PLINIO SEGUNDO, el viejo. *Historia Natura*. Madrid, Visor Libros/UNAM, 1998. Con notas de Francisco Hernández y Jerónimo de Huerta.

CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México en 1554 y Túmulo Imperial*. México, edición, prólogo y notas de Edmundo O'Gorman, editorial Porrúa, 1963.

CHABROWE, Barbara. *Baroque temporary structures built for the Austrian Habsburgs*. Tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1970.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, editorial Labor SA, 1991.

COPELSTON, F. C. *El pensamiento de Santo Tomás*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*. Madrid, Alianza Universidad, 1973.

ELIADE, Mircea. *Images et symbols*, Paris, 1952



ESTABRIDIS C., Ricardo. *El grabado en Lima virreinal*. Lima, fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002

FLOREZ DE SETIÉN, Enrique (1702-1773). *Memorias de las reinas católicas de España*, con nota preliminar de Federico Sainz de Robles. Madrid, editorial Aguilar, colección Crisol, 122 y 123, 1945 y 1959.

FROIDMONT, Helinand de. *Les vers de la mort*. Edición y traducción al francés moderno a cargo de Michel Boyer y Monique Santucci, Champion, Paris, 1983

GIESEY, Ralph E. *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*. Geneve, Libraire E. Droz, 1910.

GIL FERNÁNDEZ, Luís. *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*. Madrid, editorial Tecnos, 1997.

GONZÁLES DE ZÁRATE, Jesús María. *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*. Valencia, 1985.

GRAVES, Robert. *The Greek Myths*. London, Penguin Books, 1957.

HARTH-TERRÉ, Emilio. *Artífices en el virreinato del Perú*. Lima, imprenta Torres Aguirre, 1945

HARTH-TERRÉ, Emilio. *Perú: monumentos históricos y arqueológicos*. México DF, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1975.

HESIODO. *Teogonía, Trabajos y Días, Escudo, Certamen*. Introducción, traducción y notas de Adelaida y María Ángeles Martín Sánchez. Madrid, Alianza editorial, 2008.

HOMERO, *La Iliada*. México DF, Compañía General de Ediciones S.A., 1962.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel. *Las fiestas en la cultura medieval*. Barcelona, ediciones Areté, 2004.

LEÓN PINELO, Antonio de. *El epítome de Antonio de León Pinelo, primera bibliografía del nuevo mundo*. Washington, editado por Unión Panamericana, 1958.

LEVILLIER, Robert (compilador), *Gobernantes del Perú. Cartas y papeles del siglo XVI* [Tomo XIV. El virrey Luís de Velasco (1596-1600)]. Madrid, 1926.

LÓPEZ TORRIJOS Rosa. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, ediciones Cátedra, 1995.

MÂLE, Emile. *El arte religioso (siglos XII-XVIII)*. México, Fondo de Cultura Económica, segunda edición, 1966.

MARCO DORTA, Enrique. *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano. Estudios y documentos*. Sevilla, 1951.



MAZA, Francisco de la. *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*. México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946.

MEDINA, José Toribio. *La imprenta en Lima (1584-1824)*. Santiago de Chile, impreso en casa del autor [4tomos], 1966.

MESA, José de [y] GISBERT, Teresa. *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972.

MINGUEZ, Víctor. *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*. Valencia, Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2001.

MORENO CEBRIÁN, Alfredo (estudio introductorio y edición), *Relación y documentos del gobierno del virrey del Perú, José A. Manso de Velasco, conde de Superonda (1745-1761)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Estéticas, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1983.

MONTES, Fr. Graciano. *La gran sacristía de San Agustín de Lima*. Lima, Sanmarti y Cia. S.A., Impresores, 1944.

MUGABURU, José (1640-1686) y Francisco (1686-1697), *Chronicle of Colonial Lima*, traducido y editado por Robert Ryal Millar. Oklahoma, Oklahoma University Press, 1975.

MURO OREJÓN, Antonio. *Cedulario Americano (1680-1800)*. Sevilla, tres tomos, Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas [tres tomos], 1956, 1969, 1977.

OLIVÁN S., Laura. *Mariana de Austria: imagen, poder y diplomacia de una reina cortesana*. Madrid, Editorial Complutense, 2007.

OTTO, Walter F. *Los dioses de Grecia*. Madrid, ediciones Siruela, 2003.

OVIDIO, *Metamorfosis*, edición y traducción de Consuelo Alvarez y Rosa María Iglesias. Madrid, Cátedra Letras Universales, 2009.

PALAO Y DULCET, Antonio. *Manual del librero hispano-americano*, Barcelona, 1948.

PANOFSKY, Edwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza Editorial, 1973.

PANOFSKY, Edwin. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 1986.

PAZ, Julián. *Catálogo de manuscritos de América existentes en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1933.



PÉREZ-MALLAÍNA BUENO, Pablo Emilio. *Retrato de una ciudad en crisis. La sociedad limeña ante el movimiento sísmico de 1746*. Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001.

PLATÓN. *Diálogos: Timeo o de la naturaleza*. Volumen II. Estudio preliminar de Francisco Larroyo. México DF, Editorial Porrúa, 2007.

RAMOS SOSA, Rafael. *Arte festivo en Lima virreinal siglos XVI y XVII*. Sevilla, Junta de Andalucía y Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1992.

SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La catedral de Lima: estudios y documentos*. Lima, publicación del Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima, 1996.

SÁNCHEZ, Luís Alberto. *El Doctor Océano. Estudios sobre Don Pedro de Peralta Barnuevo*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1967.

SAS, Andrés. *La música en la catedral de Lima durante el virreinato*, Diccionario biográfico, segunda parte, Tomo II. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos e Instituto Nacional de Cultura, 1972.

SCHMKEL, Hartmut. *Ur, Asur y Babilonia, tres milenios de cultura en Mesopotamia*. Madrid, ediciones Castilla, 1965.

SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.

SEBASTIÁN, Santiago. *El barroco iberoamericano*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2007.

SIMÓN DÍAZ, José. *Bibliografía de la literatura hispánica*. Madrid, CSIC-Instituto Miguel de Cervantes de filología hispánica, 1984.

SOTO CABA, Victoria. *Los catafalcos reales del barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*. Madrid, U.N.E.D., 1992.

TERVARENT, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona, ediciones del Serbal, 2002.

VALLEJO PENEDO, Juan José. *Fray Martín de León y Cárdenas, OSA, obispo de Pozzuoli y arzobispo de Palermo, 1585-1655*. Madrid, Revista Agustiniiana, 2001.

VARGAS UGARTE, Rubén. *Impresos Peruanos*, 12 tomos, Lima, 1935-57.

VARGAS UGARTE, Rubén. *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional*. Lima, 1947

VARGAS UGARTE, Rubén. *Historia del Perú*. 10 tomos. Lima, editorial Milla Bartres, 1981.

VARRÓN, Marco Terencio. *La lengua latina, obra completa*. Madrid, Editorial Gredos, 1998.



VERNANT, Jean-Pierre. *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*, Barcelona, editorial Paidós, 2001.

VITRUVIO POLIÓN, Marco Lucio. *Los diez libros de arquitectura*. Madrid, editorial Alianza Forma, 2000.

b) ARTÍCULOS

ALLO MANERO, Adelaida. “Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica. La influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. I (1989), pp. 121-137.

ALLO MANERO, Adelaida-ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. “El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII”. En *Artigrama*, 19 (2004), pp. 39-94.

ANGULO, Domingo. “Exequias de Carlos V en la ciudad de los Reyes”, *Revista del Archivo Nacional del Perú*, VIII (1935), pp. 135-154.

ARANA BUSTAMANTE, Luis. “Hacéis caciques aunque sea de un palo...” Kurakas ilegítimos y ladinismo en el temprano Perú colonial”. En *Investigaciones Sociales*, año X N° 17 (2006), pp. 335-363.

BELDON SCOTT, John. “The catafalques of Philip II in Saragossa”. En *Studies in Iconography*, V, (1979), pp. 107-134

BONET CORREA, Antonio. “Túmulos del Emperador Carlos V”, en *Archivo Español de Arte*, vol. 33 (1960), pp. 55-66.

CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Javier. “Exequias en Honor de Felipe III celebradas en Lima en 1621”, en *Actas del I Congreso de Historia de la Iglesia y el Mundo Hispánico, Historia Sacra* 53 (2001).

ESTABRIDIS C., Ricardo. “El grabado colonial en Lima”, en *Anuario de Estudios Americanos* XLI (1884), 1984, pp. 253-289.

ESTABRIDIS C., Ricardo “Los grabados de túmulos efímeros en Lima colonial”, en *revista Letras* (separata), 95-96 (1988), pp.33-66.

ESTERAS, Cristina y GUTIÉRREZ, Ramón. “Un túmulo funerario neoclásico en Arequipa (Perú)”, en *Anales de Historia del Arte* 9 (1999), pp.237-244.

GARCÍA BRYCE, José. “La arquitectura en el virreinato y la república”, en José Mejía Baca (edit.), *Historia del Perú*, tomo IX, Lima, editorial Juan Mejía Baca, 1981, pp.11-166.

GIL PUJOL, Xavier. “Una cultura cortesana provincial: Patria, comunicación y lenguaje en la monarquía hispánica de los Austrias”. En Pablo Fernández Alvadalejo,



- Monarquía, imperio y pueblos en la España moderna*, Alicante, Universidad de Alicante, 1997.
- HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro. “La universidad de San Marcos y el apogeo de la cultura virreinal (Lima, siglo XVII)”, en *Miscelánea Alfonso IX [Saberes y disciplinas en las universidades hispánicas]*, IX (Marzo 2005), pp. 159-180.
- HARTH-TERRÉ, Emilio [y] MÁRQUEZ ABANTO, Emilio. “Perspectiva social y económica del artesano virreinal en Lima”, en *Revista del Archivo Nacional del Perú*, XXVI (1962), pp. 353-446
- HARTH-TERRÉ, Emilio [y] MÁRQUEZ ABANTO, Alberto. “Pinturas y pintores en Lima Virreinal”, *Revista del Archivo Nacional del Perú*, tomo XXVII (1963), pp.3-117.
- KINKEAD, Duncan. “Vida de San Ignacio de Loyola por Valdés Leal”, en ediciones del Banco de Crédito del Perú, *Pintura en el Virreinato del Perú*, Lima, editorial del BCP, 1982, pp. 283-301.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo. “Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante el Virreinato”, en *Revista Histórica*, tomo XIII (1940), pp.5-14 y 345-375.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo. “Una catedral para un reino”, en ediciones del Banco de Crédito del Perú, *La basilica catedral de Lima*, Lima, editorial BCP, 2004, pp.1-51.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. “El escultor y arquitecto Diego López Bueno”, en *Calvario*, XIV (1953), p.8.
- LLORDEN, Andrés. “Biografía del Excmo. P. Fr. Martín de Leon Cárdenas”, en *Archivo Agustiniiano*, LI (1957), pp. 207-22; LII (1957), pp. 207-22; LIII (1950), pp. 173-200.
- LLORENTE, Mercedes. “Imagen y autoridad en una regencia: los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder”, en *Studia Historica, Historia Moderna*, 28 (2006), pp. 211-238.
- MACERA, Pablo. “Bibliotecas peruanas del siglo XVIII”, en *Trabajos de Historia*, 1 (1977), pp. 283-312
- MARIAZZA F., Jaime. “Una escultura de Francisco Bejarano”, en *El Comercio*, Diciembre 9, 1984.
- MARIAZZA F., Jaime. “Túmulos de Carlos V en Lima y México”, en *Carlos V y América, Terceras Jornadas de Historia*, 3 (2001), pp.195-298.
- MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús. “Muerte regia en cuatro ciudades peruanas del barroco”, en *Anuario de Estudios Americanos*, 49 (1992), pp. 189-205.



MINGUES CORNELLES, Víctor. “La metáfora lunar: la imagen de la reina en la emblemática española”, en *Millars. Espai i Historia*, 16 (1993), pp. 29-46

MÍNGUES CORNELLES, Víctor. “Imperio y muerte. Las exequias de Carlos II y el fin de la dinastía a ambas orillas del Atlántico”, en Inmaculada Rodríguez Moya (edit.), *Arte poder e identidad en Iberoamérica: de los virreinos a la construcción nacional*, Valencia, Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2008, pp.17-51.

OSORIO, Alejandra. “El Rey en Lima. El simulacro real y el ejercicio del poder en la Lima del diecisiete”, en *Documento de Trabajo*, 140 (2004), pp.1-33.

POUNCEY, Lorene. “Tumulos of colonial Peru”, en *The Art Bulletin del Collage of Art of America*, Volume LXVII (1985), pp.18-32.

POUNCEY, Lorene. “Grabados de túmulos peruanos”, en *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*, 28/29, (1989/90), pp.82-95.

RAMOS S., Rafael. “Un monumento pascual en la catedral de Lima (siglos XVI-XVII)”, en *Cuadernos de Arte Colonial*, 7 (Mayo 1991), pp. 99-108.

RUIZ DE PARDO, Carmen. “La muerte privilegiada. Reales exequias en Lima y Cuzco. Época borbónica”, en Inmaculada Rodríguez Moya (edit.), *Arte Poder e Identidad en Iberoamérica: de los virreinos a la construcción nacional*, Valencia, Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2008, pp.55-76.

SAN CRISTÓBAL, Antonio. “Los alarifes de la ciudad de Lima durante el siglo XVII”, en *Laboratorio de Arte*, 6 (1993), pp.129-155.

STRATTON-PRUITT, Suzanne. "The King in Cuzco: Bishop Mollinedo's Portraits of Charles II," en *Art in Spain and the Hispanic World: Essays in Honor of Jonathan Brown*, Paul Holberton Publishing in association with Center for Spain in America, 2010, pp. 304-321.

TORRE GARCÍA, Encarnación de la. “Los Austrias y el poder: la imagen en el siglo XVII”, en *Historia y Comunicación Social*, 5 (2000), pp. 13-29

TORRE REVELLO, José. “La crónica de las exequias de Carlos V en la Ciudad de los Reyes”, en *Boletín del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XIV (1932), pp.60-78.

VILLAFORCOS MARINAS, María I. “Fray Fernando de Valverde, OSA, y las exequias de Felipe III en Lima”, en *Archivo Agustiniiano*, 78 (1994), pp. 249-278

