

# Notas sobre los catafalcos de la monarquía hispánica y su simbolismo, a la luz de sus ejemplos físicos (siglos XVII y XVIII). El conjunto pictórico de Taxco<sup>1</sup>

La arquitectura efímera funeraria hispánica de los siglos XVII al XIX es un tema de los más estudiados en la actualidad por historiadores del arte, si bien estos estudios se iniciaron desde una perspectiva algo distinta, puramente histórica. En paralelo, se han venido identificando, además de las fuentes documentales, ciertos elementos materiales en el ámbito iberoamericano, lo que permite reconstruir paulatinamente algo que sólo se conocía por descripciones y algunas fuentes gráficas. En este contexto, y como nueva línea de trabajo, se presenta un ejemplo de interpretación interrelacionada entre estos elementos constructivos, a la luz de la emblemática e iconografía barrocas, para demostrar cómo estos objetos aportan datos sobre honras y exequias reales celebradas en los territorios de la monarquía hispánica. Se ha elegido para ello el conjunto de paneles, restos de un túmulo real, procedentes de Santa Prisca de Taxco, que se analizan, tanto en lo material —comparándolos con ejemplos españoles— como en lo conceptual, reconstruyendo su programa decorativo y las alteraciones del mismo a causa de los avatares históricos. Asimismo se ha podido establecer que estos lienzos proceden, probablemente, de un túmulo erigido en honor de Carlos III.

*Palabras clave:* iconografía, muerte, catafalcos, túmulos, exequias reales, oratoria, ánimas, Atienza, la Torre de Esteban Hambrán, Felipe IV, Carlos II, Fernando VI, Carlos III, Santa Prisca, Fénix, Cisne, Toisón, arte, emblemática, historia.

The Hispanic funerary ephemeral architecture from the 17th to the 19th centuries is one of the most studied topics by art historians, although these studies were initiated from a different, purely historical perspective. In parallel, we have come identifying, besides them sources documentary, some remains materials, both in America as in Spain, and is possible rebuild what only is known by descriptions and some images. In this context, and as a new line of research, we propose an example of interpretation connected between the Spanish and American constructive elements, analyzed to the light of the emblematic and iconography of the Baroque, to demonstrate that provide new data on them funeral rites and Royal obsequies held in them territories of the Hispanic monarchy. A set of painted panels from Santa Prisca de Taxco are analyzed, both materially and in the conceptual, compared with Spanish examples. Is proposed also a reconstruction of its decorative program, including the changes and losses because of the historical vicissitudes. Finally, it has been established that these paintings are probably part of one higher tumulus, erected in honor of Carlos III.

*Keywords:* iconography, emblematic, history, art, ephemeral architecture, tumuli, engraving, Royal Obsequies, oratory, souls in Purgatory, Atienza, La Torre de Esteban Hambran, Felipe IV, Carlos II, Fernando VI, Carlos III, Santa Prisca, Phoenix, Swan, Golden Fleece.

## Propósito de este trabajo y estado de la cuestión



modo de introducción y sin intención de realizar un recorrido exhaustivo, preciso es comentar que el tema de la arquitectura efímera funeraria hispánica viene siendo uno de los temas más estudiados en la actualidad por los historiadores españoles del Arte, si bien estos estudios se iniciaron desde una perspectiva algo distinta, puramente histórica. Sirva

\* Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.

<sup>1</sup> Agradezco al párroco de Atienza, Agustín González, las facilidades otorgadas para la consulta del archivo parroquial y el examen y fotografiado del catafalco; al director del Museo de Arte Virreinal de Taxco, Saturnino Abarca Villada, por las facilidades otorgadas para el examen del túmulo y fotografiado del mismo, y al investigador Jesús Gómez Jara por darme a conocer su trabajo acerca del catafalco de la Torre de Esteban Hambrán y por las fotografías del reverso que, gentilmente, me hizo llegar. Asimismo, a Nuria Salazar Simarro y a Alicia Bazarte.

de ejemplo el monumental trabajo acerca de Carlos II, publicado por el duque de Maura en 1911,<sup>2</sup> en el que se introduce un comentario sobre el valor testimonial de estas ceremonias al mencionar por vez primera las honras de Felipe IV, si bien habrán de pasar varias décadas antes de que este aspecto despierte el interés de los estudiosos.

En efecto, en España, el enfoque era muy distinto del actual, pues a principios del siglo xx los libros de honras y documentación complementaria fueron estudiados por su valor de documentos históricos sobre las circunstancias que rodeaban la muerte de los monarcas. Un ejemplo de ello es la tardía fortuna crítica de obras como la de Rodríguez de Monforte, de quien se tratará más adelante.<sup>3</sup>

Así, en un primer momento se localizaron libros, en su mayoría contemporáneos, que proporcionaban noticias sobre las correspondientes honras fúnebres de distintos personajes además de la realeza, cuyos lutos eran de celebración obligatoria en todas las ciudades del reino. En paralelo se ha venido identificando, además de las fuentes documentales, cierta cantidad de elementos materiales relacionados con exequias reales y señoriales en la península Ibérica (España y Portugal)<sup>4</sup> y sus islas.

<sup>2</sup> Gabriel Maura Gamazo, duque de Maura, *Carlos II y su Corte*, 2 t., Madrid, Librería de F. Beltran, 1911, pp. 103-137. Además de las honras mencionadas, incluye en las pp. 132 a 135, un elenco de bibliografía respecto a la enfermedad y muerte del rey, y las honras celebradas en lugares de España y las Indias e Italia.

<sup>3</sup> Pedro Rodríguez de Monforte, *Descripcion de las honras que se hicieron a la catholica Mag.d de D. Phelippe quarto Rey de las Españas y del nuevo Mundo en el Real Convento de la Encarnación que de horden de la reyna nra señora como super intendente de las reales obras dispuso D. Baltasar Barroso de Ribera Marques Malpica Mayordomo y Gentil Hombre de cámara de su Magd. que Dios aya y Gouernador de la guarda Alemana y escrivio el doctor D. Pedro Rodríguez De Monforte cappn. de honor de su Magd. Calificador de la suprema examinador sinodal deste Arçobispado y Cura de s. Iuan de Madrid*, Madrid, Francisco Nieto, 1666.

<sup>4</sup> En Portugal destacamos un gran programa iconográfico basado en honras reales, que descubrimos en la ciudad de Évora;

Recordaremos que algunos estudios tempranos sobre este tema, enfocados ya desde la perspectiva histórico-artística, fueron realizados en México, como el de Francisco de la Maza, quien publicó en 1946 una recopilación, básicamente descriptiva, de las piras correspondientes a las honras celebradas en México desde la época de Carlos V hasta la mitad del siglo xix.<sup>5</sup> Esta publicación fue muy poco difundida en España, por lo que su fortuna crítica ha sido tardía.

Desde el punto de vista artístico, el estudio de las honras fúnebres en España conoce su auge hacia la mitad del siglo xx, y puede decirse que comienza con estudios como las publicaciones de Antonio Bonet Correa<sup>6</sup> y Jose Maria Azcarate,<sup>7</sup> quienes incidieron en el estudio de los libros de cuentas y la documentación gráfica (grabados, dibujos, etc.) disponible. A partir de entonces el tema se hace popular entre los historiadores del Arte y son muchas las publicaciones relativas a la época de los Austrias y los Borbones, cuya bibliografía se ha incrementado últimamente. En 1992, Victoria Soto Caba realizó una recopilación semejante a la de Francisco de la

véase Benito Rodríguez Arbeteta, *Cor regis in manu Domini*, Madrid, 2013. Trabajo de fin de máster, que defendimos en la Facultad de Geografía e Historia de la UNED el 20 de febrero de 2013; Eadem, "Notas sobre la emblemática barroca hispánica: su difusión en Portugal", Juan José Iglesias Rodríguez, Rafael M. Pérez García, y Manuel F. Fernández Chaves (eds.), *Comercio y cultura en la edad moderna. Actas de la XIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, pp. 3063-3079.

<sup>5</sup> Francisco de la Maza y de la Cuadra, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México: grabados, litografías y documentos del siglo xvi al xix*, México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1946, *passim*. Algunas de sus interpretaciones son discutibles, especialmente su visión de la presencia del mundo prehispánico en los trazos de algunos dibujos de corte popular; véase, por ejemplo, las pp. 62 y 63.

<sup>6</sup> Antonio Bonet Correa, "El túmulo de Felipe IV, de herrera Bar-nuevo y los retablos baldaquinos del barroco español", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, csic, 1961, pp. 285-295.

<sup>7</sup> Jose Maria Azcárate, "Datos sobre túmulos de la época de Felipe IV", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XXVIII, Valladolid, Univeridad de Valladolid, 1962.

Maza, publicando estampas de todos los túmulos reales que pudo encontrar hasta el momento en España.<sup>8</sup>

Los reinados de Felipe IV y Carlos II han sido objeto de gran atención, como demuestra la notable aportación de Steven N. Orso sobre el primero,<sup>9</sup> así como las numerosas publicaciones de María Adelaida Allo Manero.<sup>10</sup> En paralelo, se estudian otros aspectos, tanto de las exequias reales como de otros estamentos: emblemática y simbología, oratoria, etiqueta, liturgia, música, costes económicos, etcétera, sin que falten interpretaciones en clave religiosa, etnográfica, de ensayo o filosófica, entre otras miradas.<sup>11</sup>

No obstante, predominan los estudios histórico-artísticos, basados sobre todo en las fuentes gráficas y textuales relativas al ornato del escenario, el *castrum doloris*, donde se alzaba la pira o túmulo.

En contrapartida, son muy escasos los restos localizados actualmente en España, de ahí la im-

portancia que reviste la identificación de cualquier elemento físico que, perteneciente a este tipo de estructuras, haya podido llegar hasta nuestros días. Por ello, proponemos una aproximación al tema desde otro punto de vista: el análisis de los escasos vestigios materiales existentes ya que, a pesar de ser tan general y reiterada la realización de exequias, ha dejado tras de sí escasas huellas físicas.

En este contexto, el hallazgo y la interpretación interrelacionada de elementos constructivos con determinadas características, a la luz de la emblemática e iconografía barrocas, aportará nuevos datos sobre honras y exequias celebradas en los territorios de la Corona española, que se conocen gracias a descripciones, pero no materialmente.

Se pretende aquí establecer una comparativa entre lo poco que ha sobrevivido, tanto en España como en México. El estudio se centra además en una nueva mirada sobre los paneles hallados en la iglesia de Santa Prisca de Taxco, con los que se ha erigido un túmulo facticio en el museo de la localidad.

En 1981, Santiago Sebastián realizaba una corta mención al túmulo<sup>12</sup> mexicano de Toluca y al español de la Torre de Esteban Hambrán, en Toledo, publicado por Cruz Valdovinos un año antes,<sup>13</sup> lo que constituye las primeras noticias acerca de ejemplos físicos de este tipo de arquitectura efímera.

Poco a poco se han venido identificando otros restos materiales, especialmente túmulos populares pertenecientes a las hermandades o cofradías “de ánimas”, que han sobrevivido gracias a su reutilización y uso hasta mediados del siglo xx y aun al

<sup>12</sup> El túmulo, referido aquí como montaje efímero erigido en honor del difunto, recibe otros nombres en la documentación, tales como “pira”, “túmbulo”, “máquina de espanto”, “catafalco”, etcétera.

<sup>13</sup> Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 115 y 410, respectivamente. El túmulo toledano fue publicado por J. Manuel Cruz Valdovinos en 1980, y se recoge en el apéndice de la segunda edición.

<sup>8</sup> Victoria Soto Caba, *Catafalcos reales del barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, UNED, 1992, *passim*.

<sup>9</sup> Steven N. Orso, *Art and Death at the Spanish Habsburg Court. The Royal Exequies for Philip IV*, Columbia, University of Missouri Press, 1989, *passim*.

<sup>10</sup> De su ingente aportación, destacamos: María Adelaida Allo Manero, “Iconografía funeraria de las honras de Felipe IV”, en *España e Hispanoamérica, Cuadernos de investigación: Historia*, t. 7, fasc. 1-2, 1981, pp. 73-96; EADEM: “Líneas de investigación sobre el lenguaje emblemático del arte efímero. Las composiciones simbólicas para las exequias reales de la Casa de Austria”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 85, 2001, pp. 5-12; EADEM, “Las exequias reales de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica”, en *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, núm. 10, 1993 (ejemplar dedicado a Manuel Expósito Sebastián), pp. 597-602; véase la bibliografía reciente de esta autora en [http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=29769]; consultado el 20 de octubre de 2014, a quien agradecemos las noticias al respecto.

<sup>11</sup> Entre otras publicaciones con estos tipos de enfoque, destacamos las de Javier Varela, *La muerte del rey: El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1990; Claudio Lomnitz, trad. de Mario Zamudio Vega, *Idea de la muerte en México*, México, FCE, 2006; Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Valencia, Encuentro, 2011.

presente. Destacan el mencionado de la Torre de Esteban Hambrán en Toledo<sup>14</sup> y, en clave más popular, los de Río Negro del Puente<sup>15</sup> y Abraveses de Tera,<sup>16</sup> ambos en la provincia de Zamora. Estos ejemplos (correspondientes al tipo más económico de gradas o pirámide escalonada que se utilizó también en las Indias, como testimonia el caso de la pira de Toluca), se complementan con otros hallazgos, algunos de los cuales permanecen inéditos.

A este corto grupo hemos aportado el mejor conocimiento del llamado “catafalco de Atienza” (figura 1),<sup>17</sup> de compleja decoración programática, que según tradición oral se usaba para colocar exento o bien en lo alto de gradas de distintas alturas, siguiendo el uso de las cofradías de ánimas y difuntos, extendidas a lo largo de la geografía española, que encargaron su mobiliario tomando frecuentemente como modelo los túmulos reales y nobiliarios y sus decoraciones alegóricas.

Hemos dado a conocer también algunos restos materiales de un túmulo de grandes dimensiones, de tipo arquitectónico. A este respecto, es necesario consignar que son escasísimos los elementos funerarios anteriores al siglo XIX que proceden con seguridad de túmulos arquitectónicos, entendiendo

como tales los erigidos con estructuras más complejas que los de pirámide escalonada, por lo que el hallazgo de tres “pináculos” en el museo de Zamora, reutilizados pero correspondientes a un túmulo de grandes dimensiones, presumiblemente real, pues se vincula iconográficamente con los erigidos a la muerte de Felipe IV<sup>18</sup> constituye hasta la fecha una excepción.

También podemos mencionar un catafalco de posible uso infantil,<sup>19</sup> así como la localización de diversos restos de los que paulatinamente iremos dando noticia.

Procedentes de exequias reales, aparte de los restos conservados del museo de Zamora, sólo conocemos hasta la fecha la importante serie de paneles pintados de las llamadas “Exequias florentinas”, organizadas en honor de Felipe II y Margarita de Austria,<sup>20</sup> y al conjunto, ya mencionado, de paneles pintados localizados en Taxco (Guerrero, México),<sup>21</sup> que pertenecieron posiblemente a un túmulo real borbónico, aparentemente de modestas dimensiones.

Sin los textiles y el resto del ajuar mueble no puede entenderse lo que verdaderamente significaron las grandes máquinas arquitectónicas, por lo

<sup>14</sup> Véase José Manuel Cruz Valdovinos, “Un catafalco rococó en la torre de Esteban Hambrán”, en *Goya*, núm. 155, Madrid, 1981, pp. 272-279. Más reciente: Jesús Gómez Jara, “Una escenografía catequística sobre la muerte, el catafalco de ánimas de la Torre de Esteban Hambrán”, en César Pacheco Jiménez (coord.), *La muerte en el tiempo: Arqueología e historia del hecho funerario en la provincia de Toledo*, Talavera de la Reina, Toledo, Colectivo Arrabal, 2011, pp. 451-476.

<sup>15</sup> Tomás Montesinos, “Túmulo funerario. La muerte de Carballeda”, en vv.aa., *Las edades del hombre: Encrucijadas*, Astorga, Fundación Las Edades del Hombre, 2000, pp. 97-98.

<sup>16</sup> Véase el breve análisis iconográfico de Emiliano Pérez Menca, *Catafalco de Abraveses de Tera: La cuatro caras*; disponible en [<http://epmencia.blogspot.com.es/2013/11/catafalco-de-abraveses-de-tera-la.html>]; consultado el 14 de noviembre de 2014, a quien agradecemos las noticias al respecto.

<sup>17</sup> Benito Rodríguez Arbeteta, “Nemini Parco: el catafalco y la Cofradía de Ánimas de Atienza”, en Francisco Javier Campos (coord.), *El mundo de los difuntos: Culto, cofradías y tradiciones*, San Lorenzo del Escorial, EDES, 2014, pp. 303-326.

<sup>18</sup> Benito Rodríguez Arbeteta, “Datos sobre la reutilización de piezas en los lutos reales del Barroco. Identificación de tres elementos constructivos”, en *Tiempos Modernos. Revista electrónica de Historia Moderna*, vol. 8, núm. 29, 2014; disponible en [<http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/398/425>]; consultado el 3 de enero de 2015.

<sup>19</sup> Algo más tardío que los mencionados, es interesante por sus inscripciones el pequeño ejemplar —quizá para uso infantil y posiblemente con partes antiguas reaprovechadas— del Museo Sacro de Bembibre.

<sup>20</sup> Véase el catálogo realizado con motivo de su exposición en Valladolid: vv.aa., *Glorias efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, *passim*.

<sup>21</sup> Véase, entre los diversos estudios, el trabajo de Ricardo Prado Núñez y Rafael Barquero Díaz Barriga, *Los túmulos de Santa Prisca*, Chipalcingo, Guerrero, Instituto Guerrerense de Cultura, 1991, *passim*.



Figura 1. Imágenes de la Muerte doctora en el catafalco de Atienza, España.

común cargadas de significados simbólicos de raíz que pueden aproximarnos a la realidad de estas solemnidades. Cabe mencionar el muy suntuoso de los príncipes de Éboli, conservado en la Colegiata de Pastrana (Guadalajara, España), que incluye juego de blandones, cruz, equipo, paño funerario y ajuar litúrgico, ricamente trabajado en terciopelo, seda, oro, ébano y bronce. El más antiguo de los paños funerarios conservados es, posiblemente, el de los condestables de Castilla, en Burgos, ya que se describe en un inventario de 1542.<sup>22</sup>

Volviendo al conjunto de paneles encontrado en la iglesia de Santa Prisca de Taxco, por tratarse (al menos parcialmente) de restos de un túmulo creado en origen para exequias reales, proponemos una visión comparativa con los programas simbólicos de dos ejemplos españoles, que demuestran cómo, en el ámbito social, el prestigio de las representaciones reales fue tan intenso que condicionó el aspecto de toda esta maquinaria fúnebre durante siglos.

<sup>22</sup> VV.AA., *Isabel la Católica: la magnificencia de un reinado: quinto centenario de Isabel la Católica, 1504-2004*, Valladolid, Sociedad Estatal Conmemoraciones, Junta de Castilla y León, 2004, p. 427.

### La “muerte-viva” y la “muerte doctora” de Atienza

El esquema ideológico presente en las imágenes que decoraban los túmulos reales puede resumirse en dos aspectos básicos: 1) en lo político; el rey (o la reina, o el príncipe) ha muerto, pero la dinastía continúa, y se perpetúa, y 2) en lo religioso; el rey ha vivido y fallecido como buen cristiano, ha defendido la religión y goza de la vida eterna.

Una de las formas de expresar estas ideas es proponer un programa simbólico contenido en imágenes que debían interpretarse, fueran jeroglíficos, personificaciones, elementos heráldicos y otros. Visualmente se recurre a la representación de la muerte como ser vivo, imagen ya empleada en las “danzas de la muerte” medievales en las que se presentaba como esqueleto en posturas activas.

Era preciso también trazar un guión, pues normalmente se elaboraban secuencias a modo de un relato, siguiendo las pautas de una acción dramática. Esta podía ser variable, pero pretendía un mismo resultado: la muerte, aparentemente invencible y señora del mundo, pierde su poder cuando Dios

lo dicta, tanto en la Tierra (día del Juicio Final, tras la Resurrección) como en el plano celestial, ya que el justo que asciende al cielo se libera del infierno, que es la muerte eterna. Es decir, se provoca el terror y espanto al espectador, pero puede ser salvado gracias a una buena y cristiana forma de morir, lo que finalmente tranquiliza y predispone a considerar un “final feliz”.

Así, la representación de la muerte puede variar, desde su visión como ejecutora implacable a la de una compañera y guía amistosa, que muestra pautas de conducta para que el cristiano se libere de su poder más temido: la eternidad del condenado.

Por ejemplo, en el “catafalco” de la iglesia de la Santísima Trinidad de Atienza, su compleja decoración pictórica presenta una serie de esqueletos o “muertes” en actitudes vivaces. Dos de ellos se han pintado ataviados con vestimentas de doctor, y otro con ropas reales, junto con la frase “*Tota vita discendum est mori*” (“A lo largo de la vida hay que aprender a morir”), máxima que proviene del *Diálogo de la brevedad de la vida*, obra creada por el filósofo y político hispano romano Lucio Anneo Seneca. La primacía de la luz sobre las tinieblas fue un tema popular en la España del barroco, e incluso el teatro del Siglo de Oro exploró las posibilidades teológicas de este concepto, como puede verse en algunos autos de Pedro Calderón de la Barca.<sup>23</sup>

Como se verá más adelante, esta idea está asimismo relacionada con la decoración de los túmulos novohispanos, concretamente el de Taxco, simbolizada aquí en la figura del remate, que se ha identificado, a nuestro juicio impropriamente, como fénix.

Interpretando el resto de las imágenes de Atienza a modo de secuencia, ya advertíamos que la intención del pintor es presentar la muerte como sabia y docente, capaz de compartir su sabiduría con

otros, pues enseña a los vivos —en especial a los de la Cofradía de Ánimas local y los feligreses de esta población— cómo determinada forma de vivir debe ser el aprendizaje para bien morir. Y para ello toma imágenes que evocan las honras fúnebres de todos los estamentos, con el rey al frente y los príncipes de la Iglesia, incluso el Papa, un trasunto de las viejas “danzas de la muerte” medievales.

Así, la muerte, al igualar las clases sociales, toma prestada parte de la iconografía regia, por lo común sus signos de poder (corona, cetro, manto, etc.), en esta ocasión consistentes en un manto púrpura y la corona, que el esqueleto sujeta boca abajo. Completa la secuencia una muerte junto a una tiara y un capelo (alusivos a obispos y cardenales) con la advertencia genérica de que nadie, por mucho que sea su poder terrenal, se salva de morir.

El hecho de que por dos veces se repita la escena de la muerte ataviada con ropajes académicos (bonete hispánico o de cuatro picos, gola y capa negra), al principio y final del relato visual, refuerza la idea de una enseñanza. El catafalco representa en realidad un ataúd en cuyo interior la muerte se manifiesta de diversas maneras, pero siempre en provecho del difunto, pues otra de las imágenes sirve de colofón a esta lección: la muerte sopla una vela que no se apaga, su poder no sirve. Y, ¿qué vela es esa? Obviamente la luz de Cristo, la Vida Eterna. “*Et lux in tenebris lucet, et tenebrae eam non comprehenderunt*” (“La luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la percibieron”). Jn 1,5.<sup>24</sup>

Todo ello podría observarse por los fieles en las ceremonias fúnebres, pues el catafalco estaba pensado para colocarse sobre un túmulo con base de tarimas decrecientes, de una o varias gradas según el tipo de solemnidad, con su correspondiente cera para la iluminación, también con número variable de blandones, de cuatro a 16. En las exequias más

<sup>23</sup> Benito Rodríguez Arbeteta, “Nemini Parco...”, *op. cit.*, p. 316.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 315.



Figura 2. Túmulo de la Torre de Esteban Hambrán (Toledo, España). Detalle con Muerte Doctora.

humildes, el catafalco se situaba directamente en el suelo o sobre una alfombra, y se cubrían una o dos mesas con paños negros, colocando encima una cruz y una calavera o algún motivo similar.

Aunque constan pagos por tapizar el túmulo de tela negra, es de suponer que siendo desmontable tendría su propia decoración y podría llevar asociados otros jeroglíficos mortuorios. Por su parte, el catafalco, desde lo más alto y visto de frente, mostraba la calavera con el bonete y gola<sup>25</sup> advirtiendo que, a lo largo de la vida, no cabe distraerse, bajar la guardia ni un momento, porque “*A momentum pendet aeternitas*” (“La eternidad depende de un instante”). Es famosa la anécdota del emperador Carlos V, quien asistió a una representación de sus propias exequias, muriendo poco después. Famiano Strada<sup>26</sup> glosa tal suceso en clave religiosa, añadiendo una frase de Séneca relacionada con la que se utiliza en el catafalco: “Debemos prepararnos más para la muerte que para la vida”, pues la vida ya se vive, pero la muerte ha de venir.

Por tanto, no hemos de ver aquí la muerte como una reina distante, ni derrotada ni victoriosa, sino como una maestra que enseña al vivo el camino correcto, la buena muerte, puerta de la verdadera vida (la vida eterna). El tema de la “muerte sabia”, maestra

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 308, n. 10.

<sup>26</sup> Filippo Picinelli, *El mundo simbólico. Las aves y sus propiedades*, Colegio de Michoacán, 2012, pp. 285-286, apartado 332.

o doctora, como imagen positiva para el hombre de recto vivir, se encuentra asimismo en otros restos de túmulos, como el de la Torre de Esteban Hambrán, donde aparece en el plano frontal, flanqueando una muerte guerrera o caballerosa. Con la pluma en su mano muestra un libro abierto, donde se lee la misma enseñanza: “*Sicut Vita / finis ita*” (“Según haya sido la vida, así será el fin”) (figura 2).<sup>27</sup>

Otra referencia, más sutil, aparece en los paneles del Museo de Toluca, donde la escena del hombre que extrae un panal de abejas (símbolo, entre otros conceptos, de la oratoria), de la boca de un león, explicada con la leyenda “En la boca de la Muerte/el que vive con cordura/halla toda la dulzura”. Así, la muerte implacable se convierte en una amiga y maestra que guía por el camino que conduce a la verdadera vida.

### Sobre la decoración y la estructura de los túmulos, a la luz de los ejemplos físicos

Refiriéndonos a los ejemplos supervivientes, es preciso destacar que el catafalco de Atienza, además de su decoración simbólica, tiene pintados algunos detalles más que acentúan el trampantojo, simulando en los laterales estar cubierto por un paño mortuario rematado con una cenefa de encaje, sobre el que se disponen las cinco escenas de esqueletos y la calavera frontal. De esta forma se crea una doble ilusión: o se trata de ventanas a través de las que se contemplan diferentes asuntos o bien pinturas enmarcadas que se han dispuesto sobre el paño fúnebre, al igual que el que cubría en ocasiones parte de los túmulos reales y de las altas jerarquías sociales.

El empleo de la pintura es especialmente adecuado para la decoración de construcciones en madera. En cuanto a la estructura, la forma más simple de elevar es el sistema de tarimas formando una pi-

<sup>27</sup> Jesús Gómez Jara, *op. cit.*, p. 463. El autor lo menciona como clérigo, aunque entendemos que aquí dicta magisterio.

rámide escalonada (túmulos turriformes), lo que se impuso también por razones económicas tanto en España como en las Indias. Victoria Soto resalta su pobreza compositiva y menor costo, calificándolo de solución “casera”,<sup>28</sup> ya que era fácil de construir y revestir con paños negros decorados a veces con pasamanería de galones o encajes dorados, plateados o en crudo. Obviamente, en el caso de exequias reales al menos no se escatimaba el paño, decorado con ricas franjas.

De hecho los propios túmulos, por su elevado y a veces imprevisto coste, se consideraron lujo superfluo y se prohibieron o se limitaron en algunas pragmáticas,<sup>29</sup> aunque consta que éstas no se cumplieron, pese a que llegaron a imponerse multas muy elevadas a los infractores, incluso a la alta nobleza.<sup>30</sup>

En buena parte de los restos materiales que se han identificado hasta la fecha, la pintura imita el textil bordeado por el galón decorativo, en todo o en parte, sistema por el que los comitentes se ahorra- ban el tener que revestir de paño el túmulo cada vez que se armaba, ya que la tela, además de ser costosa, se mancharía con facilidad a causa de la cera derretida que se consumía en el entorno, quedando inservible. Así se hizo en el caso de los túmulos de la Torre de Esteban Hambrán y la pira de Toluca.

El grabado publicado por De la Maza que representa el túmulo del marqués del Villar del Águila, erigido en 1744 en Querétaro (figura 3),<sup>31</sup> muestra otro túmulo turriforme, con zócalo o basamento y cinco cuerpos escalonados, pintado fingiendo paños negros con pasamanería perimetral y distintos

<sup>28</sup> Victoria Soto Caba, *op. cit.*, p. 222.

<sup>29</sup> En la época que nos ocupa, y en Nueva España, las exequias se restringieron a tenor de algunas disposiciones, como la Real Cédula de 1776, que incluía normas sobre las medidas de los túmulos y núm. de luces; véase Ricardo Prado Núñez y Rafael Barquero Díaz, *op. cit.*, p. 63, n. 28.

<sup>30</sup> Véase Victoria Soto, *op. cit.*, p. 73.

<sup>31</sup> Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 75, lám. 9.

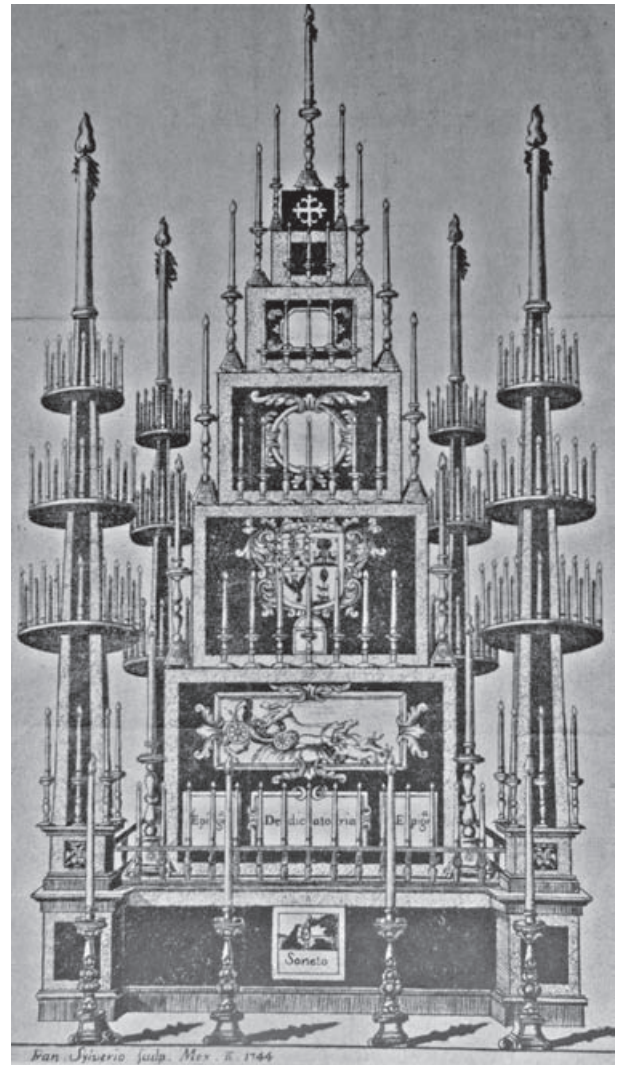


Figura 3. Túmulo del marqués del Villar del Águila, erigido en 1744 en Querétaro.

motivos alegóricos y heráldicos, lo que recuerda al paño funerario de los príncipes de Éboli, ya mencionado, y otros, como los de la catedral de Segovia.

En el museo de Bellas Artes de Toluca se conservan 16 paneles pintados de parecida estética, presumiblemente partes de un túmulo, que se presentan en la sala armados en cuatro alturas, en una composición facticia, ya que no está documentado su uso. Proviene de la iglesia del Carmen, donde se encontraban desarmados.<sup>32</sup> La estructura de pirámide

<sup>32</sup> María de los Ángeles Rodríguez Álvarez, *Usos y costumbres*





Figura 4. Túmulo de la Torre de Esteban Hambrán. Vista lateral.

escalonada parece indicada para su reconstrucción y probablemente sea la correcta, precisamente por la imitación de los textiles con su franja decorada, pero no deja de ser hipotética, lo que destacamos aquí en relación a lo que se comenta más adelante sobre otro hallazgo, algo posterior: los paneles pintados de Taxco.

Otro ejemplo excepcional de decoración funeraria, en este caso con marcos fingidos, enriquecidos con alegorías e imágenes, y un frontal de altar textil simulado mediante la pintura, es el mencionado catafalco o túmulo rico de la parroquia de Santa María de la Torre de Esteban Hambrán (Toledo) (figura 4), que, al igual que el de Atienza hasta hace pocos años, posee la particularidad de estar en uso.

*funerarias en la Nueva España*, Zamora, El Colegio Michoacano/El Colegio Mexiquense, 2001, p. 193.



Figura 5. Túmulo de la Torre de Esteban Hambrán. Vista del reverso.

Se trata de una estructura liviana, de marcado carácter teatral, con base en lienzos integrados en un armazón de madera, que se ensambla formando visualmente una pirámide algo abierta, escalonada en cuatro alturas (falta la trasera), con remate de un ataúd entre figuras recortadas llorosas y una cartela con imagen de un ánima bendita en lo alto. Tiene tres elementos recortados en forma de cuadros de marco fingido y esqueletos, también recortados, con sus cartelas. Lleva los escudos de Santo Domingo y la Inquisición o Santo Oficio, entre numerosas y complejas pinturas con textos alegóricos.<sup>33</sup>

Al dorso, se advierten los restos casi perdidos de unas pinturas similares, aunque más simples, que se han reaprovechado pintando por detrás (figura 5), y donde figura una firma, la de Luis Cosón, y la fecha de 1753, lo que marca al menos una fecha *post quem*. La decoración pintada conserva algunos detalles de trampantojo, como la imitación realista del encaje blanco de los manteles de altar.

En su estado actual el túmulo es, simplemente, una decoración espectacular e imponente, a modo de bambalinas, no pisable, al carecer de estructura sólida que permita deambular por sus niveles.

Su presentación originaria podría haber tomado la forma, en planta, de medio hexágono, tal como es

<sup>33</sup> Para una visión ordenada de todos los paramentos y figuras recortadas, véase Jesús Gómez Jara, *op. cit.*, *passim*.

representado por Barquero Díaz en una de las escenas del nivel inferior del túmulo de Toluca, con la leyenda “*Amor in túmulo sedet*”,<sup>34</sup> donde aparece un amorcillo, con los ojos vendados y sin fuego en su antorcha, sentado sobre un pequeño túmulo muy similar al dorso del que se comenta, con fingida decoración textil y borde de pasamanería, decorado con tibias cruzadas y calaveras. No creemos que se trate de un error de perspectiva, pues el pintor se ha esforzado por destacar volumétricamente el último nivel (donde solía colocarse la cruz o algún objeto simbólico a modo de remate), mientras que el resto parece insinuar un túmulo abierto de estructura ligera.

Más complejo es el caso del Museo de Arte Virreinal de Taxco, donde se conservan paneles procedentes de al menos dos túmulos que se han armado en pirámide escalonada de cuatro lados. Asimismo, se custodian en el mismo museo parte de los blandones encontrados conjuntamente y una gruesa cadena larga de techo, con eslabones de hierro parcialmente dorado que llevan cada uno cuatro flores de lis caladas en su interior.

Creemos acertada la opiniones de Prado Núñez y Barquero Díaz<sup>35</sup> y, posteriormente la de Víctor Mínguez entre otros,<sup>36</sup> sobre la serie principal, que procedería de los restos de un túmulo erigido para la celebración de exequias de algún rey español fallecido en el siglo XVIII. Partiendo de esta premisa, existen algunas anomalías que es preciso aclarar.

En lo referente al montaje y disposición de los paneles, parte de éstos se hallan numerados, comenzando con el número 7, mientras que dos más no tienen número o bien no se halla visible, a los que se suma un tercero de diferentes dimensiones que creemos parte del mismo conjunto.

<sup>34</sup> Véase imagen disponible en [http://www.asisucedo.com.mx/2013/05/28/conoce-el-túmulo-funerario-del-museo-de-bellas-artes]; consultado el 23 de octubre de 2014.

<sup>35</sup> Ricardo Prado Núñez y Rafael Barquero Díaz Barriga, *op. cit.*

<sup>36</sup> Víctor Mínguez Cornelles, “La muerte...”, *op. cit.*, p. 165.

Ante la reconstrucción que se presenta, como obra completa, la pregunta es obvia: ¿dónde se colocarían los que faltan? Por otra parte, los tres niveles del actual montaje, incluyendo tres paneles de pintura popular que no pertenecen al conjunto,<sup>37</sup> alcanzan una altura total de apenas 3 m, a los que podrían añadirse 1.68 m de altura adicionales si se incorporara el panel que representa a Europa, que, según plantean Prado Núñez y Barquero Díaz, sería parte del nivel inferior.

Con todo, un resultado total de 4.60 m queda muy lejos de la altura de los grandes túmulos regios, de dimensiones colosales que superan los 30 m, algo que estaría acorde con las dimensiones del escenario, la iglesia de Santa Prisca. Si, por las razones que más adelante se expresan, los paneles corresponden realmente a un túmulo erigido en honor de Carlos III, debe recordarse que poco antes, en las exequias del prócer José de la Borda, fallecido en 1778, se levantó en Santa Prisca (cuya obra había costado entre 1751 y 1758) un túmulo que podría ser similar a los de pirámide escalonada.<sup>38</sup>

Parece extraño para la mentalidad de la época dedicar al rey un monumento fúnebre similar en tamaño y estructura a los empleados para los particulares. Además, a Taxco, como rica ciudad minera, le correspondería erigir un túmulo costoso, con preferencia de tipo arquitectónico y de considerable al-

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 166. Existe la hipótesis de que estos paneles fueran copia de escenas desaparecidas. Aunque es una cuestión abierta por carecer de documentación conocida, pensamos que, al ser estas escenas de tipo religioso, no se entiende bien su uso, ya que si el propio blasón real fue cubierto con alegorías mexicanas, no parece que, en este contexto, se quisieran evocar imágenes relacionadas con el pasado virreinal. En definitiva, podría ser parte de un túmulo de cofradía de ánimas que, al igual que el de la Torre de Esteban Hambrán, no se concibió para ser contemplado en redondo.

<sup>38</sup> María de los Ángeles Rodríguez Álvarez, *op. cit.*, p. 225. Aunque se ha sugerido que pudiera ser comitente del túmulo real el hijo de José de Borda; Manuel de la Borda y Verdugo, cura eclesiástico de Cuernavaca, no parece viable esta opción, ya que los paneles del posible túmulo de Carlos III son más antiguos que los añadidos en el cuerpo superior.

tura, siguiendo los estilos en boga del momento, el rococó o el más avanzado estilo neoclásico (que no es el caso) que dejaría atrás las piras apiramidadas del barroco, más provincianas y baratas. Lo contrario hubiera sido contraproducente.

Por otra parte, el elaborado programa iconográfico que presentan los paneles implica un nivel intelectual que mal se aviene a la posibilidad de que el túmulo propuesto, exiguo en sus proporciones, proviniera de un ámbito diferente, de menor grandiosidad, como sería el caso de alguna iglesia secundaria. Además, y contrariamente a los restos conocidos, que simulan o se revisten de telas negras con pasamanerías más o menos ricas, los lienzos de Taxco tienen el fondo blanco y, tanto los marcos internos de rocalla como los perimetrales son amarillo ocre, evocando los dorados con los que posiblemente se ensamblaran.

Por todo ello, proponemos una hipótesis alternativa, como es que realmente sean restos de un gran basamento con zócalo de diferentes alturas, sobre el que se erigiría un túmulo mayor, posiblemente de baldaquino, con colgaduras. Un ejemplo de estos grandes zócalos es el túmulo erigido en México a la muerte de Luis I.<sup>39</sup> También se emplearon en

<sup>39</sup> Véase la descripción de José de Villerías, *Llanto de las estrellas al ocaso del sol anochecido en el oriente. Solemnes exequias, que la augusta memoria del Serenissimo, y Potentissimo Señor Don Luis I. De las Españas*, México, 1725, en Santiago Sebastián López, "Arte Funerario y Astrología: la Pira de Luis I", en *Ars longa: cuadernos de arte*, núm. 2, 1991, pp. 113-126; disponible en [<http://espacoastrologico.org/artefunerario-y-astrologia/>]; consultado el 8 de enero de 2015: "[...] Erigiose toda la máquina sobre un cuadrado plano, que tuvo ciento veinte pies Geométricos de circunferencia, y más de quarenta de diámetro: sobre que se levantaba el zócalo hasta ocho pies de altura, en cuyos angulos imitó tan al vivo la perspectiva quatro pedestales, que rehundiendo ingeniosamente en virtud de los claros y oscuros los espacios intermedios, agradaban más con el engaño que pudieran con la verdad. Subiase al Pavimento descansadamente por dos escaleras de a tres baras de ancho, ocho gradas de derme, y un pie de huella, de las quales una caía a la parte del Coro, y otra a la de el Altar, dejando libres los costados para la Pintura [...] La superficie exterior de este fundamento (quitando los que

los túmulos de Fernando VI, hermano de Carlos III, fallecido en 1759, y María Amalia de Sajonia, que murió al año siguiente, realizados en la Ciudad de Mexico,<sup>40</sup> o el de la misma reina, levantado en Manila,<sup>41</sup> este último con decoración parecida al de la Torre de Esteban Hambrán, incluyendo las figuras medio descarnadas que asimismo se encuentran en las pinturas de escuela sevillana y virreinal mexicana.

Además, decoración de la pira de Fernando VI coincide con las pinturas de Taxco en presentar fanfarria de banderas y armas, y otras escenas que posiblemente sirvieron de modelo para éstas. Nótese asimismo que aparecen con frecuencia representaciones de las cuatro partes del mundo (Europa, Asia, África, América).

### Los paneles funerarios de Taxco y su programa decorativo

Prado Núñez y Barquero Díaz<sup>42</sup> indican que probablemente los paneles pintados del museo de Taxco, que consideran parte de un túmulo turriforme, habrían sido creados para las exequias de Carlos III, algo que encaja como hipótesis plausible, pero que es necesario argumentar más allá de las cuestiones estilísticas. En cuanto a que este túmulo real sea en efecto turriforme, hemos expresado nuestras dudas

ocupaban las dos entradas) se partió altemadamente en veinte tableros de vara y quarta de ancho, y dos y media de alto, que fingiendo a iguales trechos muy hermosos relieves de Arquitectura, y despejando en la parte superior vistosos requadros, adornados pulidamente de molduras y cartelas, en que se colocaron los hyeroglíficos [...]. El grabado que acompaña muestra con toda claridad un doble zócalo, el primero con paneles de tipo paisajístico similares a los de Taxco y el segundo con los blasones de los reinos de España.

<sup>40</sup> Véase imágenes en Francisco de la Maza y de la Cuadra, *op. cit.*, pp. 95 y 99, figs. 12 y 13, respectivamente.

<sup>41</sup> Archivo General de Indias (AGI), MP Estampas, 143, 1762.

<sup>42</sup> Para las referencias de este capítulo, continuamos empleando el trabajo de Ricardo Prado Núñez y Rafael Barquero Díaz Barriga, *op. cit.*, pp. 38-63, así como la numeración que dieron a los paneles.

más arriba, al tiempo que proponemos otra posibilidad (figura 6).

Por ello es preciso acometer un estudio más profundo de la iconografía y cotejarla con los nuevos descubrimientos de monumentos funerarios, arriba mencionados, que se localizan principalmente en España y han aportando nuevos datos sobre la arquitectura efímera barroca, sus fuentes iconográficas, su utilización y el entorno social que les dio vida.

Tras proponer las posibilidades estructurales pasamos a analizar, siquiera parcialmente,<sup>43</sup> sus aspectos estilísticos y el programa decorativo. Respecto a éste, las escenas paisajísticas con esqueletos representando la muerte “viva”, en actitudes activas, se integran al estilo de los restos de Atienza y Toluca en la tradición de la pintura barroca, mientras que los marcos de rocallas y el fondo de colores claros corresponde a la estética del rococó, que se decanta por las paletas suaves y los dorados, aspecto que nos sitúa preferentemente en la segunda mitad del siglo XVIII, posiblemente en sus últimas décadas.

También el gusto por la representación de trofeos militares “a la fanfarria” se encuadra en esta época, y pueden verse composiciones semejantes en la escultura decorativa de los grandes edificios oficiales de este periodo.

Inicialmente debe aclararse que, en lo relativo a las escenas protagonizadas en Taxco por esqueletos (la “muerte viva”), la interpretación que se les asigna<sup>44</sup> no es, a nuestro juicio, adecuada, ya que en la retórica visual de los túmulos reales hispánicos las acciones de la muerte no están dirigidas al reino sino al personaje, el rey difunto, frontera sutil, ya que el rey encarna tanto al Estado como a la dinastía.

<sup>43</sup> Se excluyen de este estudio algunos aspectos, como la presencia de los animales simbólicos relacionados genéricamente con la monarquía hispánica, especialmente el águila y el león, en el contexto funerario regio. Acerca de ellos, en breve será publicado un artículo complementario.

<sup>44</sup> Ricardo Prado Núñez y Rafael Barquero Díaz Barriga, *op. cit.*, p. 45.



Figura 6. Taxco. Vista general del montaje actual en el museo.

Por tanto, la muerte no destruye los símbolos heráldicos de los reinos representados genéricamente por Castilla (castillo o torre y león), sino que borra el blasón personal del difunto, pues ya no lo necesita, y le advierte que no escapará a su poder, por muy alto que vuele.

Es posible que esta incorrecta interpretación haya sido la causa de su supervivencia, al ver en estas escenas la destrucción de la Corona española, lo que se aviene con las ideas de emancipación.

En cuanto al lenguaje visual, este tipo de representaciones, por macabras y directas, serán sustituidas en proporción creciente, a lo largo del siglo XVIII en la metrópoli o en Nueva España, por imágenes menos crudas, apaciguadoras, como ninfas, la Paz o la Fama llorando, programas astrales, imágenes de las Virtudes, el águila de México doliente, etcétera, elementos que expresan el dolor contenido ante la

---

ausencia en vez del horror ante la descomposición de la carne.

Sólo en ámbitos populares permanece el gusto de lo macabro, presente en los catafalcos relacionados con las cofradías de ánimas, que aún representan la dureza de los tormentos infernales y los cadáveres en sus ataúdes. En el caso de Taxco se aprecian dos líneas estéticas: la decoración, elegante y clara, a la moda, y las escenas, ya arcaizantes, deudoras aún de la crudeza barroca. Pero hay más: los repintes, consecuencia de al menos una reutilización en la etapa republicana, ocultaron, hasta las recientes restauraciones, el sentido original de las escenas.

Todo ello —a juzgar por la numeración, faltan series completas (del 1 al 6), existiendo tres paneles sin número visible— abre la posibilidad de que existieran más elementos. De ser así es posible únicamente, en el mejor de los casos, una lectura parcial, pero nunca completa.

### **La *damnatio memoriae*: el escudo real y la imagen de España**

Además de la importancia que tienen los paneles de Taxco por su rareza, otra circunstancia viene a convertirlos en un conjunto singular: el hecho de que fueran reutilizados en un contexto nuevo, el México posthispánico, donde se consideró preciso desligarse del pasado eliminando las referencias a la etapa de integración en la Corona española.

El resultado es que, a la lectura iconográfica de este conjunto, ya compleja de por sí, se superpone otra correspondiente a ideas contrapuestas que transforman y ocultan los elementos originales.

Un proceso de eliminación paulatina del pasado virreinal mexicano fue decretado con el mandato republicano de la Constitución de 1824, en cuyo artículo primero se expresaba que: “La nación mexicana es para siempre libre é independiente del go-

bierno español y de cualquiera otra potencia”. Esto se acompañaba de un intento, promulgado “desde arriba”, de borrar todo vestigio de la “dominación española”.

Visto desde fuera, el caso es parecido al de Portugal en su Restauración o separación de la Corona: se marcó un paréntesis, propiciando el retorno a lo que podría denominarse “fase anterior”, en este caso el mundo prehispánico, lo que ofrecía ciertos problemas de encaje, pues estaba muy alejado de la mentalidad europea presente en la mayoría de la población, que seguía teniendo un elevado componente de sangre española. Por otra parte, la religión mayoritaria mexicana continuaba siendo la católica, según se expresaba en la misma Carta Magna, lo que implicaba cierto respeto al arte virreinal novohispano religioso, siempre y cuando no mostrara directamente los símbolos de “la dominación”.

Toribio Esquivel Obregón, en su artículo “Crisis industrial”, publicado en el diario *La Prensa* el 15 de junio de 1892, *Una visión sobre la economía de México en 1891*, cierra su trabajo, muy crítico con la etapa virreinal: “Cuando el reformador quiso volver al pueblo la conciencia de sí mismo y regenerarlo, hubo de borrar hasta el último vestigio de la dominación española, para dejar que el espíritu y el carácter nacional siguieran sus propias y naturales tendencias”.<sup>45</sup>

De ello se deduce que, en opinión de ese autor, el carácter nacional mexicano era opuesto al pasado español, por lo que era preciso borrarlo, incluso si se aplicaba una *damnatio memoriae*<sup>46</sup> sistemática.

Por supuesto tales designios no se llevaron a cabo en su totalidad, y la historiografía mexicana

<sup>45</sup> Toribio Esquivel Obregón, *Una visión sobre la economía de México de 1891 a 1945*, Archivo Toribio Esquivel Obregón. recopilación hemerográfica, México, 1977, Universidad Americana, caja 2, exp. 10, p. 30.

<sup>46</sup> O “condena de la memoria”, castigo romano, reservado a los enemigos del estado, similar al ostracismo griego, que borraba todo vestigio de un suceso o persona, prohibiendo recordarlo.



Figura 7. Panel B-4. El escudo real y el repinte del siglo XIX.

contemporánea viene rescatando su pasado virreinal con criterios de independencia científica, lo que ofrece un panorama mucho más ajustado de su verdadera naturaleza. El caso que estudiamos es, posiblemente, un ejemplo de este cambio de actitud y mentalidad, lo que, unido al valor histórico que ya posee de por sí, se incrementa éste a la luz de esta nueva perspectiva.<sup>47</sup>

Esto se concreta en dos casos: un panel exento con figura de matrona sosteniendo el escudo de España (el de Castilla en su versión simplificada), y un panel (B-4) (figura 7)<sup>48</sup> con el escudo real entre trofeos que, antes de la retirada parcial de repintes estaba cubierto por el águila con la serpiente y el nopal, ante un fondo de celajes por el que se transparentaba la corona.<sup>49</sup> Actualmente el repinte, retirado parcialmente, permite entrever lo que había debajo: el escudo real con los cuarteles o divisiones correspondientes a sus reinos principales. Tiene

<sup>47</sup> En aplicación de lo dispuesto por el Congreso mexicano de 1825 de borrar toda evidencia de los escudos reales en los edificios públicos, el repinte con el águila mexicana ocultaba plenamente el escudo real, no complementándose sino sustituyéndolo, de lo que se deduce que, siendo todavía útiles los paneles decorados para ciertas funciones en la iglesia de Santa Prisca, hubo que adecuarlos a los nuevos tiempos, eliminando las referencias originales.

<sup>48</sup> Seguimos la numeración propuesta por Prado y Barquero, *op. cit.*

<sup>49</sup> Véase ilustración en *ibidem*, p. 44.

una cartela en la parte superior con el texto: “*Arma mea non tuli mecum 1.Reg.21&8*”, parte del versículo 8, capítulo 21, del Libro de los Reyes: “(y David dijo á Ahimelech:) ¿No tienes aquí á mano lanza ó espada?, porque no tomé en mi mano (mi espada ni) mis armas, por cuanto el mandamiento del rey era apremiante”.<sup>50</sup> David, huyendo del rey Samuel, visita al sacerdote Abimelech en el Templo y le solicita comida y un arma, pero allí sólo se encuentra la espada de Goliath, vencido por David, que había sido ofrendada al santuario. Abimelech, considerando que esa arma había sido suya, permite que se la lleve. Quizás este pasaje aluda a que, tras la muerte, cada uno dispone como defensa únicamente lo que ha hecho en la vida, es decir, sus buenas acciones.

Volviendo al escudo, un dato de especial importancia para la correcta datación de todo el conjunto es la interpretación heráldica de este blasón, parcialmente cubierto por el repinte republicano.

Las partes visibles plantean problemas de interpretación no sólo en las anomalías apreciables en ciertos cuarteles, sino también en los esmaltes o colores. En general este escudo, al menos en su parte apreciable guarda, como ya se apuntó más arriba, relación directa con el túmulo de Fernando VI realizado en México<sup>51</sup> descrito por Antonio Moreno, “Lágrimas de la Paz vertidas en las exequias del Señor Don Fernando de Borbón, por excelencia el Justo, VI Monarca de las Españas [...] celebradas en la Augusta Metropolitano templo de esta Imperial Corte de México. Año de 1762”,<sup>52</sup> ya que los modelos utilizados en el panel B-2 (armas en triunfo o fanfarria) y el panel del escudo, B-4 (escudo), son los mismos.

<sup>50</sup> Cursivas mías.

<sup>51</sup> VV.AA., *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994, pp. 284-285, fig. 198.

<sup>52</sup> Francisco de la Maza y de la Cuadra, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México: grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX*, México, UNAM, 1946, pp. 97-99.

Estas no son las únicas coincidencias, ya que los lienzos de Taxco se inspiran también en grabados que reproducen los jeroglíficos que adornaban el túmulo del joven rey, lo que indica de forma fehaciente que fueron realizados con posterioridad.

Por otra parte, el escudo pintado en Taxco se basa en un modelo anterior a la nueva disposición sobre el escudo de España de 1763.

Considerando que en los túmulos el blasón es el propio del rey, se trata pues de un escudo personal, casi con certeza, de Carlos III, aunque existe una anomalía en los cuarteles que representan el reino de Nápoles, cuyas barras se han pintado de azul en vez del rojo preceptivo. Aunque pudiera tratarse de una deficiente interpretación de la heráldica, podría no ser así, aludiendo a una circunstancia biográfica de Carlos III, quien fue rey de Nápoles y Sicilia entre 1734 y 1759, hasta ser llamado a la sucesión en España, por fallecimiento de su padre y hermanos. Es posible entonces que el monarca usara personalmente una modalidad de escudo distinta al empleado como general en los reinos.

En la iglesia de Santiago el Real de Medina del Campo (Valladolid, España), se conserva un escudo de Carlos III en un lienzo pintado en la pared de la epístola del altar mayor con el cuartel de Nápoles en azul y blanco (figura 8).

Como complemento a este escudo, el panel B-2 presenta, encuadrado entre rocallas, un trofeo de armas a la fanfarria, con media armadura frontal con el yelmo empenachado, dos rodelas, cuatro cañones a los costados, cuatro banderas (en las blancas se distingue la Cruz de San Andrés), picas, hachas, lanzas, bolardos, trompetas y dos atabales, todo enmarcado por una banda o filacteria dividida en dos tramos, con el texto: "*Occisus est... et perierunt/ arma bellica. 2. Reg. 1&25 et 27*".

La frase, basada libremente en un fragmento del libro segundo de los Reyes, versículos 25-27, refiere la pregunta retórica que realiza David en su endecha sobre la muerte de Saúl y su hijo en la batalla de Gilboé contra los filisteos.



Figura 8. Escudo de Carlos III. Medina del Campo, España. Iglesia de Santiago el Real.

Se cambia aquí el género, pasando de plural a singular, y eliminando "*robusti*" ("los fuertes"): "*25 quomodo ceciderunt fortes in proelio Jonathan in excelsis tuis occisus est 26 doleo super te frater mi Jonathan decore nimis et amabilis super amorem mulierum 27 quomodo ceciderunt robusti et perierunt arma bellica*" ("¿Cómo cayeron los valientes en la batalla? ¿Cómo fue muerto Jonathan en tus altos? Duélome por ti, mi hermano Jonathan, hermoso sobremanera y amable más que el amor de las mujeres. Como una madre a su hijo único, así te amaba yo. ¿Cómo cayeron los fuertes y perecieron las armas de combate?").

La frase, adaptada a la muerte de un solo sujeto, hace referencia a la desgracia e inestabilidad que provoca en un reino la muerte del rey.



Figura 9. Panel exento con inscripción Europa. Obsérvese el marco de rocallas bajo los repintes.

Otro de los paneles que pueden ayudar a identificar cuál sea el monarca difunto sería el que se exhibe exento, que analizamos guiados por la fotografía publicada por Prado Núñez y Barquero Díaz realizada antes de su restauración (figura 9).<sup>53</sup>

Extremadamente deteriorado, representa una escena de interior, con suelo enlosado en perspectiva y cortinajes rojos, donde se sienta en alta silla rococó una mujer ataviada con manto real y corona, que sujeta con la mano izquierda el escudo de Castilla con las lises borbónicas, mientras señala a una mesa donde reposa un arca y encima, un libro abierto, repintado sobre la composición original, donde apenas se lee: “[...] amor [...] la constitución / No puede ser [...] <Dios(?)> [...] el que ab<o>/rrese a su Hermano [...]”.<sup>54</sup> De la boca de la matrona sale una filacteria, asimismo un repinte, con la siguiente letra latina: *Deux nobis haec otia*

<sup>53</sup> Ricardo Prado Núñez y Rafael Barquero Díaz, *op. cit.*, p. 38.

<sup>54</sup> Quizá se refiera a un pasaje de San Juan: “El que aborrece a su hermano está en tinieblas, y en tinieblas anda sin saber adónde va, porque las tinieblas han cegado sus ojos” (1 Jn 2,9-1 l). La alusión a la Constitución dota a estas frases incompletas de un presumible significado político, posiblemente en el contexto emancipatorio. En esta pintura es plausible que existan tres capas de repintes, mientras que la imagen original ha quedado oculta definitivamente tras la reciente restauración, que elimina las transparencias.

*facit*<sup>55</sup> (“Dios nos ha concedido este descanso”), frase tomada de las *Églogas* de Virgilio (E., I, 6), que solía ponerse en las portadas de las casas de campo. Debajo se transparentan los restos de otra filacteria, con su frase latina prácticamente perdida: “*fere <t>rum > <Flev <i/t> > <omni [...] > <Reg.3&31 [...]*”.

La indicación remite al Libro de los Reyes, que actualmente es el Segundo Libro de Samuel, 3: 31-32, y que corresponde al siguiente pasaje, incompleto quizá por corresponder a media filacteria: “*Porro rex David sequebatur feretrum. Cumque sepelissent Abner in Hebron, levavit rex David vocem suam et flevit super tumulum Abner; flevit autem et omnis populus*”<sup>56</sup> (“Y el rey David iba caminando detrás del féretro, cuando sepultaron a Abner en Hebrón. El rey prorrumpió en sollozos ante la tumba de Abner, y todo el pueblo se puso a llorar”). Esta referencia a Abner es un recurso frecuente en la oratoria panegírica hispánica del barroco, y puede estar relacionada con el arca (o féretro) sobre el bufete que aparece en la escena.

En la parte inferior derecha se aprecia la palabra “<Eur>opa” en letras mayúsculas, con parecida grafía a la que se encuentra en el panel C-4, rodeada de trazos que podrían ser restos de otras palabras.

Esto parece un repinte, al igual que parte del suelo, las cortinas, la filacteria y el libro abierto so-

<sup>55</sup> De difícil lectura, se transcribió incorrectamente, quedando sin identificar. Véase Ricardo Prado Núñez y Rafael Barquero Díaz, *op. cit.*, p. 39: “*Devi Nobis Hace Ocia Fecit*”.

<sup>56</sup> 2 Samuel 3, 31-33.31 *Dixit autem David ad Ioab et ad omnem populum, qui erat cum eo: “Scindite vestimenta vestra et accingimini saccis et plangite ante exequias Abner”. Porro rex David sequebatur feretrum. 32 Cumque sepelissent Abner in Hebron, levavit rex David vocem suam et flevit super tumulum Abner; flevit autem et omnis populus. 33 Plangensque rex et lugens Abner ait: “Numquid, ut mori solent insensati, mori debuit Abner?” 31 Luego David dijo a Joab y a todo el pueblo que estaba con él: “Rasguen sus vestiduras, vístanse de luto y láméntense por Abner”. Y el rey David iba caminando detrás del féretro, 32 cuando sepultaron a Abner en Hebrón. El rey prorrumpió en sollozos ante la tumba de Abner, y todo el pueblo se puso a llorar.*



bre el arca. Si se observa atentamente se aprecian, semiocultas, las hojarascas del marco barroco que enmarcan en óvalo apaisado la escena y que se corresponden estéticamente al resto de la serie. El repinte, al igual que el realizado con el escudo, elimina las referencias borbónicas, sustituyéndolas por ideas más acordes con el México de la Independencia.

Es obvio que la mujer es imagen de España, según la iconografía de Covarrubias Orozco,<sup>57</sup> que la figura como la diosa Atenea portando el escudo castellano, idea que se recoge también en el virreinato, como atestigua el biombo llamado “De las Naciones” del Museo Franz Mayer, en el que se ve una matrona entronizada acompañada de Atenea, muy semejante a la pintura de Taxco, acompañada de una cartela que le identifica como España.<sup>58</sup> En todo caso es frecuente en la iconografía interna que Europa esté representada por España, en cuyo caso es probable que la escena se completara con un lienzo adicional, simétrico, representando a América, al tiempo que se completaría la filacteria, la mesa o bufete y el arca, ahora cortadas.

Quizás existieran otros paneles con imágenes simbólicas de Asia y África, completando todas las partes del mundo conocido, donde la monarquía hispánica poseía territorios.

En cuanto a la escena superpuesta, aunque no es identificable la frase completa escrita en el libro, asociada a la frase de Virgilio, parece que la figura de la matrona hispánica, con su escudo a la vista, adopta un aire pasivo, como de un pasado ya superado, con referencia a luchas fratricidas.

<sup>57</sup> Sebastián Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sanchez, 1610, centuria III, p. 212.

<sup>58</sup> Basado en la serie de grabados, que incluye el que representa a España: “Virtudes y defectos de los pueblos europeos”, de Paul Decker, 1737; véase Marita Martínez del Río de Ledo, “Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos”, en *vv.aa.*, *Juegos de ingenio y agudeza, la pintura emblemática en la Nueva España*, México, Museo Nacional del Arte/El Equilibrista, 1994, pp. 133-150 y 144-145.

## La muerte destruye el blasón del rey y le persigue hasta los cielos

De menores medidas que la serie B, los paneles de la serie C complementan el sentido. La numeración ficticia propuesta por Prado y Barquero, se basa en los números existentes en algunos paneles, pintados sobre los marcos fingidos de la esquina superior izquierda. Posiblemente se hayan pintado mucho después, para una posible reutilización, ya que dejan sin razón de ser a las elaboradas molduras de trampantojo que delimitan cada escena. Además, por la disposición del escudo real, el orden sería: B-1, imagen principal (castillo) (figura 10); B-2, imagen secundaria (león) (figura 11); C-3, escudete (escudo de menor tamaño, colocado en el centro del mayor, con las flores de lis borbónicas) (figuras 13 y 14), y al exterior, rodeando, el collar de Toisón con una posible referencia a la Orden del Espíritu Santo en la cruz añadida al vellocino o carnero (C-1) (figuras 17 y 18).

Así ordenados constituyen una secuencia en la que la muerte, representada por un esqueleto, destruye los blasones básicos del rey: el escudo de Castilla, que representa a España (castillo y león, contracuarterelados) surmontado por el escudete con las lises, impuesto por el cambio de dinastía, y el collar de Toisón como principal insignia de la Casa Real española (figura 17). El panel C-2 (figura 19) muestra el águila dinástica portando la corona, a la que la muerte amenaza.

Iniciando la acción, la primera escena (B-1) representa a la muerte, con un sudario negro, que hace palanca con su guadaña para derribar una torre, en un lúgubre paisaje en el que se esparcen restos de sillares (figura 10).

La banda o filacteria dice: “*Ululate [...] quia devastata est fortitudo vestra, Ysaías 25 & 14, l'*”, elipsis de la frase completa: “*Ululate (naves maris), quia devastata est fortitudo vestra*”, lo que se traduce: “*Gemid (naves de Tharsis), porque ha sido devastada vuestra fortaleza*”.



Figura 10. Panel B-1. La Muerte derriba la torre.

Este pasaje de Isaías es conocido sobre todo por su mención de Tarsis, en el extremo del Mediterráneo, desde lo antiguo identificada con la Península Ibérica<sup>59</sup> y el reino de Tartessos, recurso que también se utiliza en la oratoria fúnebre española.<sup>60</sup>

La torre o castillo es la figura heráldica del jefe o cuartel principal del escudo de Castilla/España, seguida por el león rampante (de pie).

Como curiosidad indicaremos que la imagen de la muerte derribando una torre, aunque en diferente contexto, aparece en un grabado del libro de Joaquín Bolaños, "La portentosa vida de la muerte", editado en México y fechado en 1792, que consiste en una biografía ficticia, moralizante, de la Parca como si de un personaje vivo se tratara, incluyendo su propia muerte, en la línea tradicional de la "muerte-viva" que se ha comentado más arriba.<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Véase [<http://www.wikicristiano.org/diccionario-biblico/4327/tarsis/>]; consultado el 23 de octubre de 2015.

<sup>60</sup> Como ejemplo tardío, en la oración fúnebre de las honras del héroe Gravina, el paralelismo entre las naves de Tharsis y España: *Oración fúnebre, que en las solemnes exequias del exc.mo. Sr. D. Federico Gravina. [...] celebradas [...] en la Iglesia de R.R.P.P. Carmelitas Descalzos de la ciudad de Cádiz a XXIX. de mayo de MCDXXXVI, dixo el doctor Don Josef Ruíz y Roman [...]*, Madrid, Imprenta Real, 1806. En la p. 38 se utiliza la misma frase.

<sup>61</sup> Blanca López de Mariscal, *Fray Joaquín Bolaños. La portentosa vida de la muerte*, México, El Colegio de México, 1992, cap. XXIII, p. 205 de la ed. original.

En el panel B-3 un marco de rocallas muestra un paisaje con fondo montañoso y cielo claro. En el primer plano, la muerte, con arco y flecha en las manos, contempla como cae un león herido por sus saetas (figura 12).

En el cielo, flota una filacteria con el mote: "*Percusit leonem::in diebus nivis. 2. Reg. 23&. 20*", que corresponde al libro segundo de los Reyes (2 Samuel: 23), episodio en el que Bananías, secretario y consejero de David y hombre de fuerza desmesurada, mata un león en un día nevado.<sup>62</sup> Quizás el pasaje fue elegido por esta precisión. La muerte es el héroe Bananias, que caza al fiero león, imagen de España y también de su soberano,<sup>63</sup> "un día nevado", es decir, un día de invierno.

Como es usual entre las series de jeroglíficos que se dedican a las exequias reales, varias aluden a circunstancias personales del finado.

En este caso, un día de nieves, referido al invierno, resulta acorde con la fecha de fallecimiento de Carlos III, quien murió el 14 de diciembre de 1788, por lo que es otro argumento más para afianzar la hipótesis de que el conjunto de paneles pintados procediera de un túmulo erigido en su memoria.

Volviendo a la escena del panel, la representación de la muerte como arquera, contrapuesta a la

<sup>62</sup> *Et Banaías filius Ioiada viri fortissimi magnorum operum de Capsehel ipse percussit duos leones Moab et ipse descendit et percussit leonem in media cisterna diebus nivis* ("Después, Benaia hijo de Joiada, hijo de un varón esforzado, grande en hechos, de Cabse-el. Este hirió dos leones de Moab: y él mismo descendió, e hirió un león en medio de un foso en el tiempo de la nieve").

<sup>63</sup> El león es uno de los símbolos más representativos de la monarquía hispánica, utilizado en gran cantidad de exequias como las de Felipe IV, María Luisa de Orleans, Carlos II, Felipe V, María Amalia de Sajonia (en esta ocasión convertido en símbolo astral), etcétera. Sobre este tema recurrente ver dos de los estudios realizados en las últimas décadas del siglo xx. Sobre el león y su significado en el entorno regio: Steven N. Orso, *op. cit.*, 1989, pp. 82-83; véase Letizia Arbeteta Mira, "Cordero y León, Carlos II en el salón de los Espejos", *Reales Sitios*, 1993, 30 (118), pp. 33-40. Respecto a esta figura y algunos de sus significados en un contexto global, véase Víctor Mínguez, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013, pp. 127-143 y 160-162.



Figura 11. Panel B-2. Detalle y grabado de las Honras de Felipe VI en México.



Figura 12. Panel B-3. Muerte con arco y flecha en las manos mata a un león.

figura del amor, también arquero, es frecuente en la simbología funeraria cristiana, tema recurrente, vigente desde la Edad Media en toda Europa, con ejemplos innumerables en casi todos los países.

Asunto gran fortuna crítica, ha sido objeto de numerosos estudios parciales y sistematizaciones, alguna referida al ámbito hispánico.<sup>64</sup>

En el contexto de la oratoria fúnebre regia, esta imagen fue empleada asiduamente, como es el caso de las exequias de María Luisa de Orléans, primera mujer de Carlos II, fallecida en 1689. Y respecto al mundo novohispano pudo verse en ocasiones como las exequias de Carlos V, donde ya se presentó la Muerte como arquera. Su imagen, durante siglos corona, alternando el arco con la guadaña, diversos túmulos idianos. Aparece también junto al lecho del agonizante Carlos II en los jeroglíficos de sus exequias, escena repetida innumeradas veces, como la del políptico-*vanitas* del museo de Tepozotlán y que volvemos a encontrar en un grabado de Antonio Moreno<sup>65</sup> visualmente semejante al que nos

<sup>64</sup> Véase Víctor Mínguez Cornelles, "La muerte arquera cruza el Atlántico", *SEMATA, Ciencias Sociales e Humanidades*, 2012, vol. 24, pp. 149-170.

<sup>65</sup> De un conjunto de grabados que ilustran la obra de autor desconocido: *Lagrymas de la Paz, vertidas en las Exequias del Señor D. Fernando de Borbon por excelencia el Justo Monarca, de los que con*

ocupa,<sup>66</sup> que reproduce uno de los 43 jeroglíficos<sup>67</sup> que decoraban el zócalo y pedestales de la pira de Fernando VI, alzada en la catedral de México el año 1762 .

Aquí el parecido no se limita a la postura del esqueleto, tan similar al pintado en Taxco que evidencia ser su fuente de inspiración; también está el león, en este caso abrazado a un olivo, árbol de la paz, que representa al rey difunto.

Superponiendo el grabado a una reproducción de similar tamaño del panel pintado, verificamos que ha sido prácticamente calcada la figura del esqueleto: la imagen es exactamente la misma, a excepción del arco, que en el grabado es corto y en la pintura más largo, mientras que las costillas, el coxis, la columna vertebral, los omóplatos, las cuen-

*tan esclarecido nombre ilustraron la Monarchia Española*, México, Imprenta del Real Colegio de San Ildefonso, 1762.

<sup>66</sup> Véase imagen y breve comentario en Víctor Mínguez Cornelles, "La muerte...", *op. cit.*, p. 165. Curiosamente el autor, que en la p.166 describe el "túmulo" de Taxco, al mencionar la escena de la muerte asaeteando al león, no parece advertir la filiación de ésta con el grabado, pese a que publica su imagen prácticamente al lado; véase la n. 65.

<sup>67</sup> Noticias en Francisco de la Maza y de la Cuadra, *Las piras...*, *op. cit.*, 1946, pp. 97-99. Una aproximación iconográfica en Santiago Sebastián, "Los jeroglíficos del catafalco mexicano de Fernando VI", en *Arte funerario, Coloquio Internacional de Historia del Arte*, vol. I, México, pp. 231-236.



Figura 13. Panel C-3. La muerte pisando las flores de lis y señalando la azucena marchita.

cas orbitales y otros detalles del peculiar esqueleto son los mismos. Además, son iguales el marco de rocallas e incluso el remate del cortinaje que cuelga en la parte superior izquierda.

Pero aunque las imágenes son similares, la intencionalidad difiere, lo que demuestra que el grabado se ha utilizado únicamente como apoyo compositivo de la escena, pero no en lo conceptual, aunque también se encuentran un león, la muerte con el arco y el árbol/olivo, que en Taxco no tiene papel alguno.

El emblema grabado tiene un epigrama distinto (lo que refuerza la idea de que se utilizó para ser aplicado a una circunstancia distinta) y el león del grabado es rampante, con las patas apoyadas en el árbol, mientras que el de Taxco parece derrumbarse, aunque tras un atento examen observamos que sus patas traseras, de postura un tanto incoherente, están tomadas asimismo del grabado y, para completar la figura, el anónimo pintor resuelve el tema con claro desconocimiento de su anatomía, pues debe presentarlo en una posición diferente, para la que no dispone de referencias plásticas.

Todo ello demuestra que el grabado es fuente directa del panel pintado. Podría pensarse que los paneles proceden de un túmulo de Fernando VI con variantes locales, pero las frases latinas apuntan a



Figura 14. Panel C-3. Detalle de las cuatro flores de lis.

un programa muy diferente, original en el campo de las exequias reales y ciertamente complejo, por lo que creemos como más probable que se copiara directamente el grabado publicado en el libro de honras, adaptándolo a la nueva escena deseada. Esto sirve para establecer una fecha de 1762 hacia adelante.

Además, puesto que el escudo es utilizado en los primeros años del reinado de Carlos III como rey de España, y que aparecen trofeos militares y el Toisón exclusivo de los varones, está claro que los paneles están dedicados a un difunto masculino que ha de ser, necesariamente, Carlos III, lo que confirma las hipótesis precedentes.<sup>68</sup>

Siguiendo con la secuencia, el panel C-3 representa un paisaje cenital en cuyo primer plano se aprecia la figura de la muerte con manto negro, apoyada en la guadaña; bajo su pie apresa una flor de lis. Hay otras tres esparcidas sobre el suelo. Señala a una mata seca de azucenas. Una cartela dice: "Ex

<sup>68</sup> Hemos evaluado asimismo la posibilidad de que el túmulo estuviera dedicado a Carlos IV, pero ni su escudo ni la fecha y lugar de su muerte, 1819, en Nápoles, aconsejan valorar esta posibilidad, ocho años después del Grito de Dolores. No obstante, murió en enero y exilado, reinando en España su hijo Fernando VIII. Anteriormente, Carlos IV había abdicado en favor de Napoleón, hecho que fue origen de la Guerra de la Independencia española.



Figura 15. Cadena de hierro con lises doradas. Museo de Arte Virreinal. Taxco.

*siccatum ect [sic] foenum, et cecidit flos. Ysai 4<0> &7'. La cita proviene de Isaías, en el contexto de un pasaje penitencial expresado en el capítulo 40 y los versículos 6-8: "Omnis caro fenum, et omnis gloria eius quasi flos agri; 7 exsiccatum est fenum, et cecidit flos, quia spiritus Domini sufflavit in eo. Vere fenum est populus. 8 Exsiccatum est fenum, et cecidit flos; verbum autem Dei nostri manet in aeternum" ("Toda carne es como la hierba y todo su esplendor como flor del campo. La flor se marchita, se seca la hierba, en cuanto le dé el viento del Señor, pues ciertamente hierba es el pueblo. La hierba se seca, la flor se marchita, mas la palabra de nuestro Dios permanecerá eternamente") (figura 13).<sup>69</sup>*

<sup>69</sup> Cursivas mías.



Figura 16. Cadena con eslabones flordelisados. Detalle.

El fragmento en cursivas se ha extrapolado de forma que alude, apoyado por la imagen, a la azucena o flor de lis, figura heráldica que aparece en el escudo de los Borbones, repetida tres veces y sobre campo de azur (azul), blasón importado por la rama borbónica española.



Figura 17. La Muerte rompe el collar del Toisón.

En el contexto de que “toda carne es hierba” entendemos que, de nuevo, se trata de una alusión al monarca como persona y no como encarnación del Estado, precisamente porque el escudo real tiene sólo tres flores de lis y aquí hay cuatro, una más que probablemente representa al difunto. Así, el pueblo es hierba, y el rey también. La misma anomalía heráldica la encontramos en la cadena, ya mencionada, que se conserva en el museo, quizás utilizada para sostener un baldaquino textil (figuras 15 y 16).

A continuación, en el panel C-1, vemos en otro paisaje boscoso a la Muerte que, con la capucha de su manto echada sobre el cráneo, remata su tarea, separando los eslabones de un collar, el del Toisón de oro. En el suelo aparecen esparcidas las piezas y entrepiezas que lo componen, además del colgante que representa el vellocino o “tusón”, insignia de la Orden,<sup>70</sup> y que los miembros de ésta tenían obligación de llevar sobre sí en todo momento.

La presencia de una cruz, no habitual en los collares de la Orden, sugiere el empleo doble de

<sup>70</sup> Respecto al Toisón, véase Letizia Arbeteta, *op. cit.*, 1998, y Víctor Mínguez, “El Toisón de Oro: insignia heráldica y emblemática de la monarquía hispánica”; Rafael Zafra Molina y José Javier Azanza (coords.), *Emblemática trascendente, hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp. 11-38; Letizia Arbeteta Mira, “Las joyas Reales de la Monarquía Hispánica: una aproximación iconográfica”, *Aurea quersoneso: Estudios sobre la plata iberoamericana, siglos XVI-XIX*, México, Conaculta/IHAH, 2014, p. 379.



Figura 18. Panel C-1. Detalle del Toisón.

las insignias, tanto del Toisón como la cruz correspondiente a la Orden francesa del Espíritu Santo.

La filacteria dice: “*Et tulit catenam de collo:: et con <fre >git eam. Jeremias. 28. & 10*”. El texto mencionado, en la versión vulgata, completa la frase, cambiando la palabra “cadena” por “yugo”: Jer. 28,10 *Et tulit Hananias propheta iugum de collo Ieremiae prophetae et confregit illud* (“El profeta Ananías tomó el yugo que estaba sobre el cuello de Jeremías y lo quebró”). Este pasaje hace referencia al yugo de madera simbólico que llevaba Jeremías y que rompió el profeta Ananías, anunciando que los pueblos —entre ellos el judío— se liberarían pronto del yugo de Nabucodonosor, rey de Babilonia. Sin embargo, Dios habla a Jeremías y le ordena decir a Ananías que por el yugo que rompió pondrá otro de hierro, sometiendo todos los pueblos, hasta las propias bestias, al poder de Nabucodonosor, y que por tanto Ananías era un falso profeta y debía morir en ese año, lo que sucedió en el mes de septiembre.

En una primera lectura es obvio que la Muerte asume el papel de Ananías, rompiendo los eslabones del collar del Toisón, símbolo del yugo de madera, según se indica. En el pasaje bíblico, al romperlo Dios lo sustituye por uno de hierro. Así, en lugar de quebrar el poder del rey, lo hace más fuerte. Y

Ananías (la Muerte), por su falta, ha de perecer en breve.

El Toisón es la joya identificatoria de los monarcas hispánicos, no la corona, por lo que la referencia a un personaje real difunto, varón (recordemos que las mujeres no podían pertenecer a la Orden) está clara.

Quizás este peculiar pasaje pueda leerse también en clave política, refiriéndose a la monarquía española (representada aquí por el poderoso rey de Babilonia, en el sentido de imperio muy poderoso), que sufrió diversos levantamientos internos o bien a acechanzas enemigas. Éstos, en lugar de mermarla, la habrían vuelto más fuerte.

En lo exterior, y ciñéndose al reinado de Carlos III, podría referirse al Tratado de París, firmado en 1763 poniendo fin a la guerra de entre Inglaterra y los nacientes Estados Unidos de América, por el que España recuperó Menorca, Florida y la costa de Honduras.

El siguiente y último panel de la serie, colocado en orden, sería el C-2 (figura 19), que se representa de nuevo en un paraje boscoso, desértico y crepuscular. En el cielo, donde aparecen unas estrellas y entre un rompimiento de nubes, asciende un águila, con una corona en el pico. La muerte aparece corriendo, alzando el brazo izquierdo a modo de advertencia mientras en su diestra lleva un reloj de arena alado en el que ha caído toda la arena, imagen del tiempo agotado. Una larga filacteria, que cruza toda la composición, dice: “*Si exaltatus fueris, ut Aquila, et si inter sidera posueris nidum tuum: inde detraham te. Abd.1*”, lo que corresponde a Abdías.1,4: “*Si exaltatus fueris ut aquila et si inter sidera posueris nidum tuum, inde detraham te, dicit Dominus*” (“Aunque te alcas como el águila, aunque coloques tu nido entre las estrellas, de allí te precipitaré, dice el Señor”).

El sentido de este jeroglífico se inscribe en una de las más usadas imágenes en el entorno funerario: “*Venit hora*” (“Llegó la hora”), el momento



Figura 19. Panel C-2. Vista general. Grabado de las Honras de Felipe IV, Monasterio de la Encarnación, Madrid.

mismo de la muerte. Aquí, la Parca exige al águila que baje desde las alturas, pues todo es inútil, ya que, por muy lejos que vaya, le alcanzará. En la *Descripcion de las honras...* de Pedro Rodríguez de Monforte, obra ya mencionada que es uno de los libros con ilustraciones de jeroglíficos más difundido en el ámbito hispánico, aparece uno de ellos bajo el lema “*Venit hora*”, con el reloj alado y una

calavera coronada debajo, que representa al rey, idea que se repite, antes y después, en numerosas ocasiones.<sup>71</sup>

Aquí la iconografía se basa en el águila, figura heráldica vinculada a los Trastámara castellanos y después a los Austrias hispanos, en su doble significado: ave imperial e imagen de Júpiter, el rey de los dioses grecorromanos. Es incorporada asimismo por la dinastía Borbón española, ya que, en definitiva, su derecho a la sucesión proviene del parentesco con los Habsburgos. La idea es sutil: el rey, representado por la corona, puede vivir gracias a la sucesión dinástica, pero la muerte le reclama, utilizando las mismas palabras que Dios, por lo que se entiende que actúa en su lugar, exigiendo al vivo, sea quien sea, que se someta a su poder.

### La Muerte vencida

El espectador de esta teatralización barroca, que ha contemplado los jeroglíficos hasta llegar a este punto, siente que le abruma el poder de la muerte: nadie escapa, es implacable hasta con los más poderosos.

Sin embargo no es ese el mensaje final que se desea transmitir: la muerte es poderosa, sí, pero lo es más la fe de Jesucristo, que garantiza triunfar sobre tan inmenso poder.

Por ello cuando se representan escenas como éstas, en las que la muerte avanza, imparable, arrasando todo, a diferencia de la Edad Media (recuérdense pinturas como *El triunfo de la Muerte*, de Brueghel), en lugar de dejar al espectador preso de angustia y aterrorizado, se le propone una esperanza. El poder de la muerte tiene también dos límites:

<sup>71</sup> Acerca del águila y este mote, véase José Javier Azanza López, "Los jeroglíficos de Felipe IV en la Encarnación como fuente de inspiración en las exequias pamplonesas de Felipe V", en Rafael Zafra Molina, José Javier Azanza (coords.), *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2001, pp. 40, 52-53.



Figura 20. Panel C-4. Vista general.

1) individual, pues cuando muere el sujeto ya no lo puede volver a matar, sino que depende del Juicio Divino para decidir su vida o su muerte eterna, y 2) universal, el futuro Juicio Final que llegará con el fin de los tiempos, cuando los muertos resuciten y quede la muerte sin papel alguno. En definitiva, volvemos a la vieja idea de que "la muerte también muere".

Así se aprecia en la escena del panel C-4, que transcurre en un paisaje similar a los anteriores, aunque algo más despejado. En la parte superior izquierda, un hermoso ángel ataviado de ropajes dorados y rojos flota sobre una nube tocando un clarín.<sup>72</sup> Al otro extremo se sienta la muerte sobre el tocón de un gran árbol talado, apoyando su mano en la cabeza, las piernas cruzadas, en postura meditativa o de cansancio.

En el suelo están esparcidas sus armas: la hoz, el arco con su flecha, las otras flechas en su carcaj. En el cielo flota una cartela con la frase: "Ubi est, mors, victoria tua? Corinth. 15&55" ("¿Dónde está, muerte, tu victoria?") (figura 20).

La cita remite a la primera Carta a los Corintios, c. 15, versículo 55, que completo dice: "¿Dónde está, muerte, tu victoria? ¿Dónde está tu agui-

<sup>72</sup> A diferencia de la trompeta, el clarín no tiene válvulas.



jón?”. El versículo anterior alude a la resurrección, momento en que la Muerte perderá todo su poder, aclarándose después: 54: “Cuando lo que es corruptible se revista de la incorruptibilidad y lo que es mortal se revista de la inmortalidad, entonces se cumplirá la palabra de la Escritura: La muerte ha sido vencida”.

Uno de los jeroglíficos pintados para las exequias de Carlos III en Pamplona (reutilizado para otras exequias mediante el sencillo procedimiento de tapar las referencias al difunto y sustituirlas por otra, en este caso “Isabel”, refiriéndose quizás a su nieta María Isabel, fallecida en 1848) utiliza la misma frase, coincidencia que ya señala Javier Azanza.<sup>73</sup>

Se acompaña de una imagen que coincide con el sentido de las existentes en Taxco: la personificación del rey como una flor de lis, unida a la tierra por un tallo que corta con una guadaña la Muerte, representada en un esqueleto vivaz, idea que aclara en soneto que le acompaña, escrito en romance:

Soneto / De las iras de Dios ministro triste, /avorto de la envidia i el pecado./ A cvio agudo azero azicalado, /nadie en el vniverso se resiste:/ Aunque con (Carlos) isabel tv furia embiste, / i executas en (el)la el golpe airado,/ la parte principal, que le ha informado./ sobre tronos de luz excelsa asiste; /volando sobre el sol i las estrellas/ a la rejión celeste haze partida, / i golfos surca ia de inmensa gloria./ Pvues si con tu rigor sv dicha sellas, /dandole por cadvca Eterna vida: /¿Dónde está dura Mverte tv victoria?

<sup>73</sup> Javier Azanza López, “Oración fúnebre, emblemática y jeroglíficos en las exequias reales: palabra e imagen al servicio de la exaltación regia”, en Rafael Zafra Molina y José Javier Azanza (coords.), *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, p. 183, fig. 6. Este autor, en un trabajo anterior, ya había advertido la coincidencia entre la lis y el jeroglífico C-3 de Taxco; véase José Javier Azanza López y José Luis Molins Mugueta, *Exequias reales del Regimiento pamplonés en la Edad Moderna. Ceremonial funerario, arte efímero y emblemático*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2005, pp. 246-247.

Sin embargo nadie parece haber reparado en el tocón donde se sienta la muerte, correspondiente a un árbol de gran porte, probablemente secular, lo que puede simbolizar las propias obras de la muerte, que ha sido desarraigada del mundo tras haber finalizado su trabajo.

En el jeroglífico que nos ocupa, tangente al marco superior, se aprecia un texto que podría ser un repinte, pues su grafía se parece a la inscripción “Europa” que aparece en el panel exento con figura de matrona. Dice: “*Magnas id fama per urbes*”. Pertenece a *La Eneida*, de Publio Virgilio Marón: “*Ex templo Libiae, magnas id fama per urbes. /\_Fama, malum qua non aliud velocius ullun [...]*”, que Baltasar de Vitoria traduce como: “Por los Lugares todos, y Ciudades/ de Lybia vuela la ligera Fama./ La Fama un Mal, un monstruo, que en presteza/Ninguno otro le excede, ni le llega [...]”.<sup>74</sup>

Es posible que se refiera a algún difunto o conmemoración, ya en época republicana, para los que, a tenor de los repintes del lienzo exento, se reutilizaron estas pinturas, ocultando algunos elementos y cambiándolos por otros, como estas alusiones clásicas, que le dotarían de un nuevo sentido, más profano.

### ¿Fénix que resucita o canto del cisne?

En el almacén o bodega de la iglesia de Santa Prisca, además de estas pinturas y otro conjunto de carácter marcadamente popular, aunque asimismo interesante, se encontraron diversos objetos, como candeleros, recipientes para aguas de color y un largo etcétera que alcanzaba las 800 piezas, entre ellas la imagen de un ave, tallada en madera, que se estimó correspondía a los restos de túmulos, como posible remate de uno de éstos, posiblemente el “de los

<sup>74</sup> Baltasar de Vitoria (OFM), *Segunda parte del Theatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid, imprenta de Juan de Ariztia, 1738, pp. 482-483.



Figura 21. Cisne. Madera policromada.

esqueletos” que ya hemos comentado y que, en el montaje actual, se ha colocado en su cima.

Reiteradamente identificada por la crítica como “Ave Fénix”, se ha venido citando por ser imagen de la Resurrección. Los fénix, según los describe Plinio en su *Historia natural*, en Arabia son aves grandes, parecidas al águila, con plumaje color púrpura, un

collar de plumas doradas y cola azul,<sup>75</sup> cuando envejecen, se autoinmolan en las llamas y vuelven a renacer, por lo que son asociados frecuentemente al mundo funerario. El problema es que la imagen en cuestión es blanca, tiene el cuello largo y carece del pico de águila propio de los fénix.

Se trata, en realidad, de un cisne, y como tal también posee una importante tradición relacionada con la muerte, avalada por tradición muy antigua, que ya recogía Eliano, citando las palabras de Platón: “[...] Nuestros antepasados creían que después de cantar la canción llamada ‘del cisne’ moría” (figura 21).

Su origen más cercano, a partir del Renacimiento, podría remontarse a los jeroglíficos de Horapolo (su edición príncipe es de 1505), concretamente el que viene señalado como: “III-Viejo que cultiva la música: “Como representan ‘viejo que cultiva la música’ [...] pintan un cisne, pues este entona su canto mas dulce cuando envejece”. Recogiendo esta analogía del cisne con el hombre, el autor interpreta que éste canta mejor al envejecer, cerca ya de la muerte.

En el entorno funerario cristiano la imagen cobra un significado adicional, mucho más rico, ya que representa al alma pura, despojada de los pecados mediante la confesión, que se prepara a enfrentarse con la muerte, lanzando una especie de cántico de gloria como el de los primeros mártires.<sup>76</sup>

Esta antigua imagen platónica de la “confiada aceptación” del morir, quizás explique su inclusión en los programas iconográficos del barroco, pues Horapolo comenta:

[...] el cisne tiene sobre los hombres ciertas ventajas, pues sabe cuándo le llega el término de su vida, y sin

<sup>75</sup> Véase “El mito del Ave Fénix”, en Plinio, *Historia natural*, Barcelona, A. Anglada Aufruns, Bosch, 1983, p. 139.

<sup>76</sup> Véase los distintos significados simbólicos de la figura en el apartado “El cisne”, en Filippo Picinelli, *op. cit.*, pp. 275-290.

embargo, sobrelleva con buen ánimo la cercanía de la muerte, ya que ha recibido de la Naturaleza el más bello don: tiene fe en que en la muerte no hay nada de triste y doloroso. Los hombres sienten miedo de lo que ignoran y consideran a la muerte como el mayor de los males. En cambio, tan grande es el buen ánimo del cisne, que hasta el momento final de su vida canta y rompe en un canto fúnebre, que es, por así decirlo, un homenaje a sí mismo [...].<sup>77</sup>

La emblemática hispánica ha tratado asimismo este asunto en clave cristiana. Por ejemplo, una versión de este asunto fue empleada por Hernando de Soto en su *Emblemas moralizadas*, publicada en 1599, a la muerte del marqués de Tarifa, presentando a los cisnes como imagen de la buena muerte.<sup>78</sup> Para el tema que nos ocupa resulta muy interesante la relación entre fénix y cisne que establecen Hernández y Jerónimo de Huerta en su traducción de la *Historia Natural* de Plinio, publicada en 1627.<sup>79</sup>

<sup>77</sup> Las referencias a Eliano, Platón, Horapolo y Huerta, entre otros, en Horapolo, *Hieroglyphica*, Jesús María González de Zárate (ed.), Madrid, Akal, 1991, pp. 337-339.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 338; véase imagen y comentario completo en Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, ed. e introd. de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, emblema III, cap. VII, pp. 19v-21.

<sup>79</sup> Jesús María González de Zárate, *op. cit.*, p. 338: Plinio, *Hist. Nat.*, X, XXIII, “[...] que lo que fabularon muchos de su canto [...], el cual afirman ser en extremo suave y sonoro, aunque lúgubre y triste: unos dicen que le entonan y levantan cerca de su muerte, apartados en soledad, agradecidos y alegres de ver que se llegue su partida para ir a gozar de los dioses, de quien eran criados y siervos, como dijo Sócrates en el Fedón de Platón, y por esta causa los Indios y Egipcios tenían a estas aves, como a la Fénix, por sabias. Otros dicen que cantan en cualquier tristeza y congoja, haciendo muestra del ánimo con que vencen el dolor y penas, mucho mejor que los hombres. Otros dicen que viendo la luz del alba antes de salir el sol, por que estando el aire quieto y sereno se oiga más fácil su voz. También afirman otros que cantan a las riberas del mar, sino lo contradicen las tempestades y borrascas, y otros que tan solamente cuando sopla el viento céfiro [...] De aquí salio el proverbio de los antiguos griegos ‘Cygnea cantio’; y queriendo los egipcios significar a un viejo músico, pintaban a un cisne, el cual como cantor fue dedi-

En el entorno funerario regio de los monarcas hispanos, ampliamos el texto de Famiano Strada, arriba citado, sobre el emperador Carlos V, quien es comparado con un cisne:

[...] El emperador Carlos V fue también un cisne que predijo para sí mismo la muerte, porque pensaba que así debían ordenarse nuestras cosas, como si se tratara de una marcha qué terminara nuestra vida; según refiere Famiano Strada, vistiendo toda la servidumbre de luto, cantando los monjes responsos en fúnebre ceremonia, asistió a su propio funeral [...] Este ensayo le resultó favorable, porque, al día siguiente [de] estas exequias simulada[s], fue presa de la fiebre, se fue consumiendo poco a poco y murió con harto sentimiento de piedad y devoción. [...].<sup>80</sup>

En 1665, al morir el rey Felipe IV, en las honras que se hacen en la Corte, uno de los jeroglíficos recoge la tradición del canto del cisne, que, agonizando sobre la orilla del mar, aparece junto a un arpa, mientras que otro nada entre las aguas. Conocemos la escena por el grabado que realizara Pedro de Villafraña para la edición de Rodríguez de Monforte, ya mencionada.

El epigrama que le acompaña hace hablar al cisne, imagen del difunto, en este caso el rey: “En el morir considero \N goço tan superior, \Que afecto cantar mejor \En albricias de que muero”.

Estos ejemplos, extraídos entre las muchas referencias literarias, bastan para demostrar la pertinencia de un cisne entre los restos del catafalco real de Taxco, pues le dota de un sentido final: es el alma del difunto que, cantando un himno de gloria, se eleva a los cielos.

cado a Mercurio, aunque otros dedicaron a Apolo, no solamente por ser ave cantora, sino por la blancura de su cuerpo, que significa luz del día, como la negrura del cuervo, la oscuridad de la noche [...].”

<sup>80</sup> Filippo Picinelli, *op. cit.*, p. 285.

---

## Conclusiones

Aunque la temática de las solemnidades funerarias del barroco en el ámbito hispánico es tema que ha sido objeto de numerosos estudios, hemos propuesto un cambio de enfoque, basado en el análisis y comparación de los escasos restos materiales que han sobrevivido hasta nuestros días, algunos pertenecientes a grandes máquinas fúnebres.

Los túmulos novohispanos, puestos en relación con restos similares en España, como el catafalco de la Torre de Esteban Hambrán, el de Atienza y algunos otros materiales publicados o no, ofrecen, en su calidad de objetos físicos, una demostración palpable de sus usos y transformaciones, imposibles de apreciar más allá de la documentación disponible si ésta no se apoya en vestigios. Esto permite avanzar en la comprensión real del papel de estas obras efímeras, verdaderos testimonios materiales de la Historia, en sus respectivos entornos sociales y, aunque mucho se ha escrito, todavía queda mucho por decir.

En cuanto a los lienzos existentes en Taxco, si bien son numerosos los autores que señalan coincidencias con otras representaciones funerarias regias, entendemos que faltaba una primera aproximación global, ordenando las secuencias, definiendo lo que falta y separando lo que no corresponde al conjunto. Por ello, a la vista de lo que se expone en el museo, concluimos que posiblemente su montaje originario no sería una pirámide, sino el zócalo o base de un túmulo mucho más alto, tal vez en forma de baldaquino, como sugieren las peculiares cadenas que se conservan conjuntamente, así como el panel “sobrante” que se encuentra expuesto sobre pared y que, a nuestro juicio, pertenece al mismo conjunto. Las dimensiones del túmulo original, hoy sumamente exiguas, estarían más acordes con la magnificencia de la iglesia y la importancia del difunto.

Respecto a su programa iconográfico, el examen físico de las pinturas ha permitido observar que la numeración no corresponde a la disposición originaria de los lienzos, faltando en varios de ellos lo que indica una reutilización. Determinadas frases simbólicas son asimismo repintes que transforman dos escenas (en las que aparecen imágenes de la monarquía hispánica) cambiando su sentido inicial, lo que puede deberse al rechazo del pasado hispánico que tuvo lugar en el México del siglo XIX.

Aun siendo incompleta, hemos realizado una lectura ordenada de la acción representada, sus fuentes teóricas y gráficas, así como sus paralelos en la retórica funeraria regia. Por ello, se han aportado nuevos datos sobre su uso originario, puesta en escena e iconografía, avanzando la sistematización efectuada por Prado y Barquero.

Puede concluirse, en definitiva, que el tiempo y los avatares históricos han ido alterando el aspecto de este conjunto y su simbolismo. En cuanto al ave complementaria —en realidad un cisne y no un fénix, como reiteradamente se ha afirmado— abunda en la hipótesis, ya resuelta con el examen del escudo y otras circunstancias, de que estamos ante los restos de un túmulo provincial reaprovechado,<sup>81</sup> que fue creado en origen con ocasión de las exequias de un personaje real, probablemente Carlos III.

<sup>81</sup> En la época estudiada, el influjo de las cofradías de ánimas en la cultura popular simplifica las imágenes luctuosas del poder, reservando únicamente los emblemas más usuales, de fácil reconocimiento, tales como figuras heráldicas, blasonario y demás. Aunque corrientes de opinión recientes creen advertir la presencia de cierta visión crítica desde la ilustración, esto debería ser demostrado fehacientemente, ya que el respeto a la figura regia seguía vigente en todos los reinos de España y, si acaso, los túmulos reales tendían a ser más contenidos y serios, plenamente ortodoxos desde el punto de vista religioso y muy estudiados desde la perspectiva de la propaganda política.