

# Procesos de activación y funcionalidad de la escultura funeraria orante novohispana. Una propuesta interpretativa

José Alejandro Vega Torres

Centro de Estudios Sociales Universitarios y Americanos (CESUA)

## RESUMEN

El presente artículo presenta una propuesta de interpretación simbólica de la escultura orante novohispana. Estas piezas, pertenecientes al ámbito funerario, fueron colocadas en diversos recintos religiosos con la finalidad de hacer memoria y recordar las hazañas y virtudes de los finados que hubieran donado una cantidad de dinero a diferentes comunidades religiosas. Sin embargo, más allá de que representen a importantes personajes del ámbito civil y eclesiástico de la sociedad novohispana, dichas piezas debieron recibir cierta activación dotándoles de vista, y una orientación espacial para formar un diálogo entre lo sagrado y estas piezas que representarían a dichos donantes en una especie de anticipación de la gloria celestial.

*Palabras clave:* escultura funeraria, donantes novohispanos, simbolismo, activación de imágenes, agencia.

## ABSTRACT

The objective of this article is showing an interpretative proposal about New Spain funerary sculpture. I think that these pieces show elements that could have activated them; as the spatial orientation, the view towards the main altar and even the polychrome according to authors as Freedberg and Gell have commented on their studies. These pieces, which represent donors from civil and ecclesiastical life, are part of a second body that allowed them to continue interacting with their society.

*Keywords:* Funerary sculpture, symbolism, novohispan donors, activation of images, agency.

La escultura funeraria novohispana ha sido una de esas expresiones materiales desdeñadas y poco estudiadas. Basta ver que muchos de estos ejemplares han sido olvidados, mal comprendidos e incluso destruidos a través de los siglos. Hace ya 100 años que Manuel Romero de Terreros en su libro *Arte colonial* comenzó con el estudio de estos materiales. En cambio, Manuel Toussaint, hace 76 años, amplió la visión en *Escultura funeraria de la Nueva España*, texto en el que describió algunas piezas que Romero de Terreros omitió en su momento. Mencionó esculturas que ya han desaparecido, en su mayoría esculturas orantes. Dio su opinión sobre la factura de ellas, sin embargo, la interpretación de estos elementos conforme a su contexto y posible aproximación simbólica me parecen ausentes. Sirva pues como antecedente mencionar que las interpretaciones que se han llevado a cabo sobre las esculturas funerarias, hasta este momento, son vagas y han quedado al nivel descriptivo en catálogos y descripciones de documentos dispersos.<sup>1</sup>

### *Activar imágenes*

La vivencia dramática y cruda de la muerte hasta antes de la época del desarrollo tecnológico<sup>2</sup> ha hecho que se busque un puente poderoso que produzca imágenes consoladoras, sustituto de los fallecidos, un soporte que parezca “como si” aún pudieran permanecer:

Por estas razones debemos otorgar a las imágenes toda la importancia que merecen porque pertenecen a la realidad y no puramente (como recurso simple y caduco) al ámbito de

---

<sup>1</sup> Otras obras que han mencionado la existencia de estas piezas, sin ser necesariamente textos de análisis centrados en este tipo de esculturas, son las siguientes: Francisco de la Maza (1939: 74-75; y 1946); Manuel Toussaint (1954); Gonzalo Obregón (1964); José Miguel Quintana (1970: 76, n. 5); Efraín Castro y Alonso Armida (1981) y Jorge Bernal Ballesteros (1987).

<sup>2</sup> Al respecto, debo comentar que si bien la muerte es un hecho cotidiano, ésta se entendía o vivía de manera diversa entre las diferentes civilizaciones. Al respecto, autores como Philippe Ariès mencionan que la vivencia de la muerte ha transitado de una “muerte domada”, propia de las civilizaciones más antiguas, a una “muerte salvaje”, propia de las civilizaciones modernas. De esta forma, la muerte era vivenciada no sólo de manera cotidiana, sino de una forma en la que la putrefacción de los cuerpos era algo que no se escondía, se podía observar en los pudrideros, cementerios e incluso en las calles. Las enfermedades, muchas de ellas incurables, reducían considerablemente la esperanza de vida. Es por ello que considero que el arte se constituye en un puente entre la vivencia de la muerte y la creación de un soporte imaginario permanente, que es en este caso la escultura. En nuestras civilizaciones tecnologicizadas, ese soporte lo ha constituido la fotografía de nuestros difuntos.

la representación [...] A este respecto, la representación es lo contrario de lo que siempre se pensó que era. La representación es algo milagroso porque nos induce erróneamente a pensar que es realista, pero sólo es milagrosa porque es algo distinta de lo que representa (Freedberg, 1998: 485).

David Freedberg menciona que las esculturas, en especial aquellas que pertenecen a un contexto religioso, son consagradas de diversas maneras para que éstas sean habitadas por una esencia o entidad anímica que las hace no sólo sacras, sino también, las constituye como algo vivo, un doble de lo que representan.

Este estudioso señala que, desde la antigüedad, a las esculturas se les realizaba una serie de ritos para que estuvieran consagradas. Tanto entre los egipcios como entre los antiguos babilonios existía una ritualidad para hacer que sus dioses o las ánimas de sus muertos habitaran en sus esculturas, ya fuera medio barriendo el lugar donde se depositaría, recitando plegarias o cantos, lavar o bendecir con agua bendita: “El rito babilonio constaba cuando menos de diez frases: barrer el suelo, ungir, ofrecer, lavar la imagen y abrirle la boca, incensar, rociar agua bendita, libar, ofrecer una comida, adornar con finos tejidos, etc., entre otras cosas [...] Se le abre la boca y se le ofrece alimento; se le giran los ojos hacia la luz del sol [...]” (Freedberg, 1998: 107). Otros ritos citados son los que celebraban los monjes budistas para consagrar sus estatuas que representan a Buda, las cuales no son nada, sólo una simple pieza, hasta que se consagran al pintarle los ojos, o bien, por el rito de “apertura de los ojos”: la esencia divina radica en la escultura al “pinchar” los ojos de la escultura con unas agujas de oro: “Tanto entre los budistas tháis como entre los Kampuchea, la etapa final en la ceremonia de consagración la representa un rito en el que se abren los ojos a la efigie pinchándole las pupilas con agujas. En la ceremonia hindú de consagración se utiliza una aguja de oro para realizar este rito, conocido como el *netra moska*” (Freedberg, 1998:11).

Investir o dar “vida” a una imagen se entiende, según Freedberg, como la etapa final que se da a una escultura, e inaugura, a su vez, su nuevo estatus: “Es la etapa final porque se realiza cuando se dan los toques finales a la estatua; pero también inaugura el nuevo estatus de la imagen, porque ésta es colocada en un santuario o en otro entorno sagrado. Como todos los ritos de consagración, es a la vez un rito de fin y de comienzo; es esencia, marca la transición de objeto inanimado hecho por el hombre a objeto con vida” (Freedberg, 1998:107). Resumiendo, tenemos entonces varios actos para consagrar una escultura:

- 1) “Abrir” o pintar los ojos.
- 2) Dotar de vestimenta e incluso ponerle accesorios.
- 3) Se le orienta hacia un contexto de lo sagrado. Ya sea dentro de un espacio u orientando su mirada hacia lo divino.
- 4) Bendecir o lavar la imagen con agua bendita o lustral.

La escultura funeraria, como he dicho, se constituye como un segundo cuerpo permanente, estable e inmutable. Es el segundo cuerpo de reyes, monarcas, nobles y príncipes europeos. En Inglaterra y Francia, países de los que hablaré más adelante, a las efigies se les vestía, se les aplicaba pelo natural, y aunque sus imágenes se basaban en la toma de impresiones de yeso del rostro, pies y manos del fallecido, se les daba la apariencia de “vida”, se le “abrían los ojos”, se les dotaba de ellos, aunque la mascarilla mortuoria los presentaba cerrados. En nuestra escultura funeraria novohispana sucede algo similar. Aunque no sabemos qué ritos se llevaban a cabo para “consagrarlas”, pienso más bien que en vez de consagrar las piezas, más bien eran investidas con la esencia del difunto, cuando alguna parte del cuerpo se asocia a su escultura, soporte eterno del individuo, doble corporal permanente. La escultura funeraria novohispana también la hallamos policromada, con los ojos pintados y aún más: su mirada se orientaba hacia el altar mayor o hacia la imagen de un santo en particular; nos atreveríamos a decir que están representando a los personajes como si estuvieran vivos.

#### *El orante ante lo divino. El espacio de ubicación como agencia*

En este apartado me interesa analizar el diálogo que estas esculturas orantes establecían con el lugar en el que estaban depositadas. Al observar el emplazamiento de algunas de las esculturas que actualmente se conservan dentro de su contexto original, es posible reconocer un patrón: su ubicación en el presbiterio del templo, en la mayoría de los casos en la nave del lado del evangelio. En la figura siguiente (cuadro 1), algunas de las esculturas también se ubicaron en capillas con privilegios familiares; regularmente estas piezas se colocaban en el lado del evangelio. Además, como si se escenificara una hierofanía, los bultos funerarios miran hacia el altar para dirigir sus oraciones a la imagen titular, o bien, a Cristo transfigurado en la sagrada forma.

**Cuadro 1. Esculturas en contexto**

<i>Nombre de la pieza</i>	<i>Orientación de la mirada</i>	<i>Ubicación</i>	<i>Templo</i>
Buenaventura Medina y Picazo	Mira hacia la escultura de la Purísima Concepción	Presbiterio de la capilla de los Medina y Picazo, lado de la epístola	Capilla de los Medina Picazo, Templo de Regina Coelli, Ciudad de México
Melchor de Cuéllar	Mira hacia el altar mayor	Presbiterio, del lado del evangelio	Templo del Santo Desierto de Tenancingo, Estado de México
Manuel Fernández de Santa Cruz	Mira hacia el altar mayor	Presbiterio, lado del evangelio	Templo de Santa Mónica, Puebla
Miguel Cerón Zapata	Mira hacia el altar mayor	Presbiterio, lado de la epístola	Templo de Santa Mónica, Puebla
Pedro Ruiz de Ahumada	Mira hacia el altar mayor	Presbiterio de la capilla doméstica, lado del evangelio	Capilla doméstica. Templo de San Francisco Javier, Tepozotlán, Estado de México
Diego Lagarchi (desaparecida)	Miraba al altar mayor	Presbiterio, lado del evangelio	Iglesia del convento de Capuchinas, Puebla
Nicolás Fernando de Torres (desaparecida)	Miraba al altar mayor	Presbiterio, lado del evangelio	La escultura se encontraba en la iglesia del Carmen, San Luis Potosí
Diego Osorio de Escobar y Llamas (desaparecida)	Miraba hacia el altar mayor	Presbiterio	La escultura de piedra estaba sobre su sepulcro, en el convento de la Santísima Trinidad, Puebla
Melchor de Covarrubias	Mira hacia el altar mayor	Presbiterio, debajo de una tribuna, del lado del evangelio	Templo del Espíritu Santo, Puebla
Manuel de la Canal	Hacia la imagen de la Virgen de Loreto	Presbiterio, lado del evangelio, en la capilla	Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, Guanajuato
María de Hervas	Hacia la imagen de la Virgen de Loreto	Presbiterio, lado de la epístola	Oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, Guanajuato
Manuel González	Mira hacia el altar mayor	Presbiterio, lado del evangelio	Templo de San Mateo, Huichapan, Hidalgo
Antonio Alcalde (hoy en el Museo Regional de Guadalajara)	Miraba hacia el altar mayor	Presbiterio, lado del evangelio	Santuario de Ntra. Señora de Guadalupe, Guadalajara

Desentrañar el significado simbólico arquitectónico del templo cristiano es un punto de partida necesario, pues la escultura que nos es motivo de estudio formaba parte de un complejo sistema de significados simbólicos, en conjunto con las formas de la arquitectura. El presbiterio, la parte más sagrada del templo cristiano, tomó como modelo la arquitectura sagrada descrita en el Antiguo Testamento. En el libro del Éxodo se señala que a Moisés le fue revelado el arquetipo del templo en el monte Sinaí. En este lugar, considerado como una elevación sagrada, le fueron dictadas las características de una tienda, donde la presencia de Dios habría de habitar: “Hazme un santuario, y habitaré en medio de ellos. Os ajustaré a cuanto voy a mostrarte como modelo del santuario y todos sus utensilios” (Éxodo 25:8-9). Más adelante se expresa: “Toda la morada la harás conforme el modelo que en la montaña te ha sido mostrado” (Éxodo 26:30). Diversas construcciones religiosas y civiles han pretendido imitar este patrón que se ha aceptado no sólo como sagrado, sino también como inmemorial.<sup>3</sup> En el caso de los templos cristianos, la imagen arquetípica a seguir fue, sin duda, el Templo de Jerusalén, construido por el rey Salomón, el cual también obedeció a las revelaciones de diversos profetas, como es el caso de Ezequiel. Comenta Rafael García Mahiques que dentro de la historia de la arquitectura cristiana, el concepto del templo como reflejo de lo celeste también se puede encontrar en la arquitectura religiosa de oriente. Desde su construcción, la rotonda del Anástasis y la basílica de los Santos Apóstoles en Constantinopla son consideradas como espejos de la Jerusalén Celeste (García Mahiques, 2009: 28). Asimismo, el autor complementa que santos como Cirilo en el siglo IV d.C. consideraban que: “En estos mismos años, Cirilo, obispo de Jerusalén, predicaba ya que la Iglesia terrena era imagen de la Jerusalén de arriba, siendo este pensamiento una constante de su catequesis” (García Mahiques, 2009: 28)

Con base en lo argumentado por Mircea Eliade en su *Tratado de las religiones*, un templo es la manifestación de una hierofanía tópica; esto es, que la construcción es reflejo de lo sagrado que se ha posado en un lugar (Eliade, 1975: 352). Cada templo tiene la finalidad de representar el cosmos estable. Por esta razón, en varias culturas las piedras que conforman los templos tienen una connotación primaria: su perdurabilidad ya es signo de una posible hierofanía y pueden ser un medio para la

---

<sup>3</sup> En este caso sólo hablaremos de la arquitectura religiosa, sin embargo, cabe aclarar que, para el antropólogo Mircea Eliade, toda arquitectura desde la dedicada al culto religioso, como también la arquitectura civil, entre ellos palacios e incluso los hogares comunes, partieron de un arquetipo sagrado. Asimismo, Eliade consigna que hasta los actos más profanos o comunes como cazar, cultivar, ejercer la sexualidad, etc., se explican por ciertas leyendas mágicas o religiosas y también por arquetipos. *Vid.* Mircea Eliade (2008: 16-20 y 35-41).

manifestación de lo sagrado. Se puede decir que los templos son considerados *centros del mundo*. En ellos, la concepción de espacio sagrado implica la repetición *ad infinitum* de la hierofanía de origen, de la revelación que dio pie a la conformación característica de ese espacio sagrado, en estos casos representado por los templos.<sup>4</sup> El templo es también una imagen arquetípica del cielo, del paraíso e incluso del hombre mismo, pues incluye su experiencia como parte de un cosmos sagrado: “Todos los sistemas y las experiencias antropocósmicas son posibles en la medida en que el hombre se convierte él mismo en un símbolo [...] El hombre no se siente ya un fragmento impermeable, sino un cosmos vivo, abierto a todos los otros cosmos vivos que le rodean. Las experiencias macro cósmicas ya no son para él exteriores” (Cassirer, 1997: 47).

Respecto de la estructura “microcósmica” del templo judeocristiano, según Martha Fernández, en las iglesias cristianas la “planta está dividida en tres secciones: coro, nave y presbiterio, transposición del *ulam*, el *hekal* y el *debir*”, la estructura tripartita del templo de Salomón (Fernández Ahijado, 2003: 79). El *ulam* hacía las veces de vestíbulo; el *hekal*, o casa, conformaba el cuerpo del templo, y el *debir*, que se disponía “en lo más interior de la casa”, constituía el *sacra sanctorum*, en el que se resguardaba el arca de la alianza de Yahvé (Reyes 6:3-4). En gran parte, el carácter modelico y sagrado del templo de Salomón radicaba en sus medidas y proporciones, las cuales también fueron reveladas a Ezequiel: “midió también el largo, y eran veinte codos, y el ancho sobre el frente del templo, veinte codos, y me dijo: *Éste es el Santísimo*” (Ezequiel 40: 47). La visión de san Juan en Patmos reveló que ésta era la misma forma que tenía la Jerusalén Celeste: “La ciudad era cuadrada; su largo era igual al ancho” (Apocalipsis 21: 16).

El cubo tiene relación con lo revelado: representa la tierra, el cimiento de lo estable, la inmutabilidad y la eternidad de Yahvé (Hani, 2018: 26). Asimismo, Martha Fernández menciona, siguiendo a Mircea Eliade, que el cuadrado alzado en la forma de un cubo es una *imago mundi*: el cuadrado y su versión cúbica tridimensional, a lo largo de la historia, ha representado la imagen del mundo, con su centro, los cuatro puntos cardinales, el cenit y el nadir. Tal concepción del mundo también se encuentra referida en las Sagradas Escrituras<sup>5</sup> (Fernández García, 2009: 283). Como

---

<sup>4</sup> “Allí, en aquella área, la hierofanía se repite [...] Por eso esos centros se dejan difícilmente despojar de sus prestigios y pasan, a la manera de una herencia, de una población a otra, de una región a otra” (Mircea Eliade, 1975: 329-330).

<sup>5</sup> Habrá que recordar también que las formas cúbicas a su vez nos remiten al número 4, que se puede interpretar como los cuatro ríos del paraíso, las cuatro escuadras en las que Dios dividió a las 12 tribus de Israel, o bien, los cuatro ángeles que custodian al mundo.

podemos resumir hasta aquí, el cuadrado es referencia a un símbolo sagrado de significados múltiples muy importantes: “El cuadrado y su desdoblamiento tridimensional, o sea, el cubo, es por tanto la imagen de lo manifestado, por lo que se le relaciona también con tres imágenes bíblicas de capital importancia: el *deber* del Templo de Jerusalén, así como la Nueva Jerusalén descrita por Ezequiel y la Jerusalén Celestial de san Juan” (Fernández García, 2011:194). Por su lado, Rafael García Mahiques señala al respecto: “En dicho sentido, tiene importancia el hecho de que la ‘nueva Jerusalén’ tenga forma cuadrada, como también el templo, ya que la figura cuadrilátera —cuadrada o rectangular— está en la base de la construcción del templo cristiano” (García Mahiques, 2009: 27). Efectivamente, en algunos de los templos visitados pude constatar que el presbiterio adopta la forma de un cubo y que en ellas se ubican las efigies de los donantes. Tal es el caso del templo de San Mateo Apóstol, Hui-chapan (figuras 1 y 2), del templo del convento de monjas agustinas de Santa Mónica, en Puebla (figuras 3 y 4) o el templo del Santo Desierto de Tenancingo, en el Estado de México (figuras 5 y 6).<sup>6</sup>

Como podemos observar, las esculturas de los benefactores fueron puestas en el sitio más importante del templo. Esta ubicación dotó a las efigies de una agencia particular. Alfred Gell sugiere una relación interesante entre las imágenes y los espacios que ocupan. Propone que, al introducir una imagen en un espacio considerado sagrado, ésta es “animada” por ese hecho: “Disponemos de dos estrategias básicas para convertir leños y las piedras —conceptuales— en *cuasi* personas bajo la forma de artefactos. La primera consiste en animar al ídolo, simplemente, asignándole un papel como otro social; la segunda, en proporcionarle un homúnculo o un espacio para uno” (Gell, 2016: 177). Si bien Gell se refiere a las figuras de ídolos, me parece que la importancia simbólica del presbiterio, el más sagrado de los espacios del templo, es suficiente para considerar que la ubicación dotó a estas imágenes de una agencia particular.<sup>7</sup>

A partir de la reconstrucción de las historias individuales de las esculturas, he podido discernir que éstas fueron erigidas de manera post mórtem, por lo que la decisión de colocarlas no recayó, al parecer, en la iniciativa del mismo donante, sino

---

<sup>6</sup> Los templos en los que pude ubicar esculturas orantes tienen presbiterios de planta cuadrada. Sin embargo, los presbiterios pueden adoptar formas semicirculares o semihexagonales, como reflexiona Martha Fernández (2003: 69).

<sup>7</sup> El término agencia, empleado por el antropólogo Alfred Gell, se refiere a aquella función de la cual se ha dotado a un objeto, y cómo ésta actúa sobre un espectador o paciente, provocando determinadas actitudes o comportamientos.





**Figuras 1 y 2** Contexto y escultura de Manuel González. Templo de San Mateo Apóstol, Huichapan, Hidalgo. Fotos: Alejandro Vega.



**Figuras 3 y 4** Contexto y escultura de Manuel Fernández de Santa Cruz. Templo de agustinas recolectas, Puebla. Fotos: Alejandro Vega



**Figuras 5 y 6** Contexto y escultura de Melchor de Cuéllar. Santo Desierto de Tenancingo, Estado de México. Fotos: Alejandro Vega.

en la de otras personas. Aunque en ocasiones los familiares estuvieron involucrados, su inclusión dentro del programa del altar mayor dependió directamente de las autoridades eclesiásticas, que eran conscientes del privilegio que implicaba su ubicación y que debieron justificarla de algún modo. Intentamos aquí reconstruir, a partir de los valores simbólicos de su forma cúbica, el significado del que pudo dotárseles.

En primera instancia, el donante se muestra como un ser que se encuentra ante lo sagrado y se arrodilla para orar ante el altar principal, donde radica la presencia de Cristo sacramentado, o de su madre como principal intercesora. El orante es una figura que ha entrado ante lo atemporal y lo inmortal, pues su escultura, aparte de sustituir al cuerpo físico del fallecido, se ha colocado como un mediador más ante lo divino, entre lo terrestre y lo celestial, y se encuentra también expectante a la resurrección. Si bien la forma cúbica expresa lo revelado, entonces la figura del orante aquí contenido entre un cenit y un nadir simbólicos se encuentra en la relación entre el cielo y la tierra. Asimismo, al ser la figura cúbica la forma revelada de la Jerusalén Celeste —según fue vista por san Juan en la isla de Patmos—, los justos y los que están inscritos en el libro de la vida por sus buenas acciones, serán parte de los habitantes de ese lugar (Apocalipsis 21:1-4 y 17: 23-27).

Estas tallas muestran a los donantes figurados a la espera del paraíso, como si se tratara de parte de los elegidos que han entrado en el libro de la vida. Pero esta contemplación directa de la gloria era una anticipación del futuro venturoso que espera a sus almas después de la segunda venida de Cristo y no una enunciación en el tiempo presente, pues sólo los santos, muertos sin pecado, podían gozar de la presencia divina. En ningún caso se sugirió una vida de santidad, de modo que las almas de los benefactores debían expiar sus pecados en el purgatorio, donde podían ser reconfortados por el “refrigerio” que les brindaban las misas y oraciones que les dedicaban los miembros de la Iglesia militante. Pero las esculturas orantes no sólo enunciaban: eran ellas mismas parte de esta ayuda para que las almas de los difuntos benefactores alcanzaran la gloria más rápido.

Vale la pena recordar aquí que el orante, desde los siglos III y IV d.C., estuvo asociado a la figura de la *pietas* romana que garantiza a perpetuidad la oración y que, además, como lo expone Manuel Sotomayor, al orante se le relacionaba con el acceso al paraíso desde entonces (Sotomayor, 1961: 3). Jesucristo, como el Cordero Pascual, según lo visto por el apóstol Juan, será él mismo el templo de la ciudad celestial: “En el caso de la visión de San Juan, no había templo, sino que Cristo presidía la ciudad, y es Cristo quien también preside los presbiterios en los templos novohispanos de la evangelización” (Fernández García, 2003: 79). De esta manera, el presbiterio

representa en una forma sintética a la Jerusalén Celeste que es presidida por Jesús y en la que los donantes se han incluido como parte de esta hierofanía en la que oran y adoran arrodillados al Cordero de Dios. Debemos considerar de manera resumida que el templo cristiano en sí ya es considerado reflejo de aquella ciudad celeste: “Es esencial pues, en el lenguaje simbólico cristiano, que el templo se convierta en figura de la Iglesia como asamblea de los cristianos, como ‘Ciudad de Dios’” (García Mahiques, 2009: 27).

*La agencia y activación de la escultura funeraria virreinal.*

*El poder de la vista y la viveza de la imagen*

Otro punto de comparación importante en las tradiciones escultóricas de la península ibérica y la Nueva España es la diferencia en el uso de materiales para la elaboración de los bultos funerarios. En España, el material preferente para éstas fue el alabastro, aunque también se elaboraron efigies en mármol y en bronce dorado, como las que Pompeo Leoni diseñara para el palacio del Escorial. Las esculturas muestran la gran destreza de los escultores: los rostros y manos son anatómicamente proporcionados, con detalles veristas como la representación de las venas; la indumentaria de la época es cuidadosamente representada y, aunque inexpresivos, el realismo individualizado de los rostros suele estar bien logrado.<sup>8</sup> Al respecto, Cristina Pascual señala:

El material que, en un principio, más se explotó para este tipo de escultura fue el alabastro, ya que era más cercano al mármol, en cuanto a su textura y aspecto, sin embargo, no llegaba a poseer la misma calidad, blancura y pureza de éste último. El alabastro tenía algo especial, otorgaba prestigio a todo aquel escultor que lo labrara, tarea para lo cual se requería de gran maestría, y obviamente, de mucha experiencia, puesto que, al ser un material duro, su labra no sólo era lenta (lo que encarecía el coste) sino que corría el peligro de ser estropeada al fallar el escultor y quedar por lo tanto, inservible (Pascual, 2017: 11).

---

<sup>8</sup> Como ejemplo, podemos mencionar las efigies de los condes de Fuensaldaña, en las que es posible observar la destreza de Pedro Praves en recrear a la perfección a la pareja y la efigie de Pedro Cuadrado con su armadura y al pie su celada.

Cristina Pascual agrega que se tomaba como muestra de destreza y calidad que las efigies funerarias se labraran en una sola pieza de alabastro. En cuanto a otros materiales —mármol o bronce—, su uso fue menos común entre las efigies funerarias españolas:

Para obras de mayor calidad, aunque de manera excepcional se empleaba el mármol y el bronce, materiales más costosos, puesto que permite crear mejor las sombras y matices sobre su superficie que en cualquier otro. Como dato de interés, el mármol era obtenido de las canteras de Extremoz (Portugal), cuando todavía pertenecía a la corona española. Y en cuanto a la utilización del bronce, añadir que es menos habitual, ya que los artistas españoles no estaban acostumbrados a su utilización ni los talleres preparados para su empleo. Como caso excepcional, lo veremos en el sepulcro de los Duques de Lerma en Valladolid (Pascual, 2017: 12).

Por otro lado, Carmen Fernández Ahijado afirma que la madera fue la menos empleada para la elaboración de la escultura funeraria española, porque, pese a sus ventajas, las cualidades de este material no eran las más idóneas para un sepulcro que trataba de inmortalizar la memoria:

La madera se asociaba a transitoriedad. Fue el material mayoritariamente usado para los grandes túmulos de las exequias por su carácter efímero. Sin embargo, ofrecía algunas ventajas sobre los materiales pétreos o metálicos, como era su bajo coste, su fácil obtención y transporte, su talla rápida y exenta de riesgos de quiebra de la pieza, la posibilidad de labrar la estatua en un solo bloque y la aplicación posterior de una policromía y dorado que proporcionara un mayor realismo y aspecto de riqueza a la figura sepulcral; caracteres que no convenían al monumento sepulcral pensado para la posteridad (Fernández Ahijado, 2003: 319).

Aunque aquí habría que marcar una diferencia entre las figuras de laicos y las imágenes de culto.<sup>9</sup> En la península, el uso de materiales finos como el mármol o el alabastro fue, sin duda, un símbolo de estatus, pero además permitió diferenciar visualmente las efigies de los sepulcros de las de los santos, que, pese a ser de madera, no se tenían por transitorias. Las efigies funerarias novohispanas comparten los

---

<sup>9</sup> Agradezco a la doctora Denise Fallena Montaña, investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, esta idea que me aclaró profundamente el porqué de la factura de estas esculturas.

procesos de manufactura, materiales y técnicas de la escultura religiosa hispánica. Es decir, se produjeron imágenes de bulto redondo y medias tallas a partir de embones. También se empleó el dorado y la policromía, aunque entre las efigies funerarias ciertamente se observan diferencias: pocas tienen aplicaciones de materiales adicionales, siendo la colocación de ojos de vidrio el elemento más notable, sobre todo en nuestras tallas funerarias del siglo XVIII. No encontramos, en cambio, imágenes vestidas o de candelero, aun cuando su uso se había extendido para la imaginería devocional.

Aunque también en España existieron algunos bultos tallados en piedra y madera policromados, me parece pertinente enfatizar de nueva cuenta que la tradición escultórica de tallas funerarias en Nueva España se caracterizó por la preferencia de la madera policromada, precisamente por la “viveza” que puede otorgar la imagen terminada. Pero fue esta misma característica la que acarrió una valoración negativa cuando el canon artístico que se formó en la Italia en el siglo XVI rechazó su “exceso de naturalismo”. David Freedberg refiere que las esculturas de terracota pintada de Guido Mazzoni, hechas con “moldes vaciados de personas vivas y muertas” y a las que se consideraba poseedoras de una “ semejanza absoluta en el reino de la ilusión de vida”, cayeron en desuso para ser sustituidas por obras de “mayor expresión emocional”.

El tipo de escultura representado en forma elevada por las obras de Mazzoni rápidamente vio menguado su estatus canónico en la Italia a lo largo del siglo XVI cuando abundaron las discusiones sobre el tema del estatus y el rango de la historia del arte. Sin embargo, hacia la misma época vemos en España el vigoroso crecimiento de un género similar. La escultura española policromada en piedra y madera nos proporciona ejemplos constantes de la continuidad que se percibía entre viveza y la cualidad de parecer real (Freedberg, 1998: 279).

Freedberg se refiere a la escultura devocional, sobre la que agrega: “a veces se vestían las esculturas con ropas de verdad o se incrustaban adornos reales —flores, por ejemplo, o coronas con joyas— en orificios o hendiduras practicadas a propósito para este fin; pero, con mayor frecuencia, eran las ricas y múltiples capas de policromía las que producían la visión de una vida real y con aliento, pues ésta era exactamente la finalidad de tales esculturas” (Freedberg, 1998: 280). Este realismo exacerbado que conmovía a las miradas devotas de los fieles fue lo que expulsó tanto a la escultura española como a la novohispana del canon de las “manifestaciones estéticas elevadas”.

La escultura funeraria novohispana no puede competir con las calidades de las esculturas peninsulares si el juicio se funda sobre el ideal que privilegió el uso del már-

mol, el apego a las proporciones clásicas y la capacidad expresiva de los rostros. En el caso español, las imágenes de culto fabricadas en madera policromada y, con frecuencia, ataviadas con ricos vestidos, fueron escasamente valoradas como arte. Como ha mostrado Marjorie Trusted, los juicios negativos se fundaron en gran medida en el uso del color y en un realismo que resultaba incómodo a la mirada protestante. Resultan reveladoras las palabras del viajero Richard Ford (1796-1858), quien se quejaba del abandono de los cánones de la antigüedad y la similitud que guardaban las imágenes policromadas con un “cuerpo muerto”: “The imitation is so exact in form and colour, that it suggests the painful idea of a dead body, which a statue does not. But no feeling for fine art or good taste entered into the minds of those who set up those tinsel images” (Trusted, 1996: 3).

El argumento no era nuevo. Gottfried Herder recoge una disertación sobre el uso del color en la escultura en el libro de Friedrich Riedel (1742-1786), *Teoría de las bellas artes y las ciencias* (1767), que sostiene lo siguiente acerca de la coloración en la escultura: “A través del color la semejanza se hace demasiado grande, la semejanza demasiado semejante, incluso idéntica con la naturaleza, cosa que debería ser evitada. En la distancia, la estatua pintada podría incluso tomarse por un ser humano viviente, aproximarse uno hacia ella” (Herder, 2006: 71).

Pero las características plásticas que encontramos en la mayoría de piezas de nuestro corpus —ojos, dotación de mirada y policromía— se asociaron también con la activación de estas efigies. En este sentido, todo lo anterior lo podemos relacionar con la eficacia que produce esta “tecnología del encantamiento”, que enriquece la agencia que el propio difunto y los espectadores externos recibirían como mensaje y que provocaba una respuesta determinada. De ahí que se diera tanta relevancia a la policromía, en especial a la del rostro, para aparentar estar vivas, tal como explicita un contrato para una serie de vírgenes talladas por Montañés para un convento chileno. Según señala Freedberg:

Todas ellas debían mostrar en sus rostros “tal expresión que parezca que miran a quienes están cerca de ellas, quizá elevándole sus plegarias”. “Estar viva” [...] “mirando a quienes están próximos” [...] “con los ojos abiertos” [...] “como si hablara” [...] “reprochándole su sufrimiento”: metáforas como éstas anuncian más que ninguna otra cómo la respuesta se basa en el intento de reconstituir la vida de la forma representada (Freedberg, 1998: 281).

La “viveza” de estas esculturas orantes —dada por la policromía más que por el realismo de la talla— permitió que estas efigies fueran percibidas como similares, es



decir, que despertaran empatía. Pero las expresiones sobre la vitalidad que transmitían no expresaba sólo una pretensión mimética de carácter estético, sino que revelan el estatuto de estas imágenes. Su empleo vincula a estas esculturas con la tradición de las *vera effigies*. Aunque la tridimensionalidad tiene otras implicaciones, la coincidencia en estas denominaciones no es casual, si tomamos en cuenta que se trata en ambos casos de manifestaciones pictóricas y que eran realizadas por los mismos maestros pintores. Javier Portus ha hecho notar al respecto:

Una serie de términos empleados en la España de esa época para referirse a los retratos en general desvelan algunos rasgos de la naturaleza de estas piezas y sirven para intuir la distancia que separaba una *vera effigies* de cualquier otro tipo de representación sagrada. Se trata de palabras relacionadas con el verbo ‘vivir’, cuya importancia radica en lo muy frecuentemente que aparecen en la cercanía de las menciones a este tipo de cuadros (Portus, 1999: 174).

Tras examinar fuentes literarias y documentales en las que se hace referencia a los retratos de venerables y santos, Portus rescata expresiones como:

Al cadáver le pintó “muy al vivo” un artista y sus devotos pusieron su retrato “al vivo” junto a su sepultura; para elogiar al autor de una biografía de su tío, Jerónimo Batista de Lanuza afirma que “más al vivo nos pinta V.P. a mi tío en esta historia, que lo hubieran hecho el pincel, y el buril”; los carmelitas desean una imagen “al vivo y propia” de san Juan de la Cruz; de fray Juan de la Magdalena se hicieron varios retratos “y algunos tan al vivo, que vive en ellos la memoria de su original” (Portus, 1999: 174).

Como señala el mismo autor, las citas —entre las que bien podríamos incluir las referencias a las efigies de los reyes en los túmulos novohispanos— “son citas repetitivas, que aisladas quizá no sean muy significativas, pero cuya importancia radica precisamente en su abundancia, que permite asegurar que existía una relación entre retrato y ‘viveza’ que va más allá de la pura fórmula de caracterización estética” (Portus, 1999: 174). Aunque en la mayor parte de los casos estudiados por Portus la santidad estaba involucrada, la prohibición para proclamar la santidad de una persona antes de que fuera reconocida por Roma, llevó a que las referencias consideraran también a “venerables” a los que no se les abrieron causas de canonización, pero que eran honrados al interior de sus instituciones por considerarse como modelos ejemplares.

La función sustitutoria de este tipo de imágenes se producía en varios niveles distintos. El más profundo —ya lo hemos visto— consistía en una transmisión de los poderes devocionales o taumatúrgicos ligados al “original”. A otro nivel más inmediato, los retratos actuaban como recordatorio de una vida y una personalidad considerados ejemplares, que estimulaban al fiel a su imitación [...] A veces, sin embargo, los escritores subrayan que el tipo de edificación religiosa que se obtiene de los retratos procede de la posibilidad que tienen quienes los ven de consolarse con la falta del modelo (Portus, 1999: 175).

El uso de las imágenes como consuelo después de la muerte —“sea pues algún alivio para los que no gozamos de su presencia, ni de su vista, el poder registrar su semblante”— es también un lugar común en las referencias. Este encuentro se hacía posible gracias a la frontalidad de la mirada, una cualidad que, como señala Hans Belting, aportaron los retratos de la Edad Moderna:

El rostro frontal que busca nuestra mirada (del mismo modo como lo haría un cuerpo vivo en el trato con el espectador) es en cierto modo una máscara que se separó del cuerpo gracias a la copia en pintura. Detrás del retrato se oculta un rostro mortal, con el que debemos establecer comunicación a través del medio, a través del rostro pintado. El retrato no es un documento, sino un medio del cuerpo en el sentido de que exhorta al espectador a participar (Belting, 2007:156).

Gracias a este “segundo cuerpo que ocupa el puesto del cuerpo verdadero”, la persona “representada *in absentia*” podía no “únicamente atraer la contemplación, sino también ser reconocida por medio del recuerdo y de ruegos por la salvación del alma” (Belting, 2007:156). De lo anterior se desprende que la mirada fue uno de los elementos de mayor relevancia para la función de estas imágenes sustitutas, ya sea que se tratara de pinturas o esculturas.

Tanto David Freedberg como Alfred Gell apuntan a que, en varias tradiciones culturales, pintar a las imágenes con viveza, incluir ojos pintados o de cristal, dotarlas de vestimenta, joyería o pelucas, fue una forma común de consagración o activación. En especial en el caso de las esculturas que pertenecen a un contexto religioso, la efigie necesitaba consagrarse para que fueran habitadas por una esencia o sustancia divina que las hacía no sólo sacras, sino que también las constituía como algo vivo, un doble de lo que representan (Freedberg, 1998:107; y Gell, 2016: 159-163). En el caso del corpus escultórico con el que contamos, todas las piezas están dotadas de ojos pintados y, en el caso de las esculturas del siglo XVIII, se les colocaron ojos de cristal,

con lo que también se les impuso una mirada, es decir, se les proporcionó una orientación hacia dónde mirar.

En efecto, al ser estas esculturas las imágenes de un segundo cuerpo, debieron ser dotadas no sólo de agencia y funcionalidad, sino que fueron contextualizadas por medio de acciones que las sacralizaran para estar en los espacios a los que fueron destinadas. Yo quisiera proponer el término “ritualizar” a cambio de sacralizar, pues este último término es más conveniente para las imágenes sagradas. El “ritualizar” estas imágenes, tengo para mí, constaría en darles cabida dentro de los espacios sagrados, por medio de determinadas acciones, con las que la escultura funeraria tendrá su lugar y, por consecuencia, la imagen del difunto también tendría presencia.<sup>10</sup>

Investir o dar “vida” a una imagen se entiende, según Freedberg, como la etapa final que se da a una escultura, e inaugura, a su vez, su nuevo estatus: “Es la etapa final porque se realiza cuando se dan los toques finales a la estatua, pero también inaugura el nuevo estatus de la imagen, porque ésta es colocada en un santuario o en otro entorno sagrado. Como todos los ritos de consagración, es a la vez un rito de fin y de comienzo; en esencia, marca la transición de objeto inanimado hecho por el hombre a objeto con vida” (Freedberg, 1998: 107).

Existe un efecto o agencia asociada a la mirada.<sup>11</sup> Alfred Gell ha detectado el “poder” que la vista dada a las imágenes puede otorgar a su observador. Para este antropólogo, ciertas deidades, ídolos o imágenes ejercen una especie de bendición a su observante, como lo constató en imágenes sagradas de la India; a este efecto se le llama “darshan” o bendición por medio de los ojos. Esta relación me parece que puede estar presente entre la escultura orante y lo que observa; es decir, la presencia divina en el altar mayor. Gell propone que la mirada es una manera de contacto, es una forma de sustituir el tacto; es más, la vista va hacia dos sentidos, se dirige de la imagen hacia el espectador y de éste hacia la imagen sagrada: “El ver es un avanzar de la mirada hacia el objeto. La vista lo toca y adopta su forma. El tacto es la conexión definitiva por la que lo visible se resigna a ser aprehendido. Mientras el ojo toca el objeto, se comunica la vitalidad que late en él” (Gell, 2016: 159-180)

---

<sup>10</sup> Son ritos todas las conductas corporales más o menos estereotipadas, a veces codificadas e institucionalizadas, que se basan necesariamente en un conjunto complejo de símbolos y creencias. Los ritos funerarios, comportamientos variados que reflejan los afectos más profundos y supuestamente guían al difunto en su destino post mórtem, tienen como objetivo fundamental superar la angustia por la muerte de los sobrevivientes. Vincent-Louis Thomas (2006: 115).

<sup>11</sup> Alfred Gell señala que el proveer de ojos a las imágenes es un acto de animación de las mismas y que remite a que éstas tienen “interioridad”, es decir, poseen mente e intenciones.

Basándome en las ideas anteriores, me parece que un fenómeno análogo de contacto por la vista sucede con los ejemplos de nuestro corpus escultórico. Por un lado, si asumimos que estas esculturas orantes son un “segundo cuerpo” de los fallecidos, como he dicho, ellas están orientando su vista hacia la presencia de lo sagrado, pero también la presencia divina en el altar mayor “mira” hacia esa escultura, donde ese “segundo cuerpo” es tocado por la presencia sagrada. No debemos olvidar que para la época de la Contrarreforma y gracias al Concilio de Trento (1545-1563), el culto a la eucaristía se impulsó fuertemente ante el ataque y la herejía del movimiento protestante que negaba la presencia de Cristo en la sagrada forma (Gómez, 2006: 14). Me parece relevante hacer la apreciación de que en esta relación de la escultura que mira hacia el altar, también encontramos el propósito de la época, de enaltecer el culto a la eucaristía como el centro de la santa misa. No está por demás considerar que la sesión XXII del Concilio de Trento, de 17 de septiembre de 1562, definió: “El decreto sobre el sacrificio de la Misa, definiéndose éste como verdadero y auténtico sacrificio. Es el verdadero sacrificio de expiación por los vivos y los muertos [...]” (Gómez, 2006: 498). Es notable entonces que, si la escultura orante es un “doble cuerpo” del finado, entonces, éste opere como una extensión del fallecido que le permite recibir los dones del sacrificio de la misa y, en este sentido, “estar presente y en comunión” con la presencia real de Cristo:

El verdadero sacrificio de expiación que, en esa genuina comunidad intercomunicativa que para el catolicismo es la comunidad de los fieles, opera por vivos y por muertos, pero un sacrificio que es representación, memoria y aplicación del realizado en la cruz, e identificándose el sacrificio de la cruz y el de la misa [...] Se entiende por comunión, palabra procedente de la latina *communio*, y ésta a su vez correspondiente a la griega *koinonia*, designante de acción de unir y participar, la unión de las personas con Dios. Desde la perspectiva eucarística, significa la participación de los fieles en el cuerpo y la sangre de Cristo, aunque también tiene connotación de unión con la iglesia [...] (Gómez, 2006: 502).

Pero hay algo también importante en cuanto al contexto de la mirada y es que, esta acción, según Gell, el intercambio de la mirada, provee de animación a la imagen: “La animación proviene de ese intercambio ocular porque, aunque no adoptemos una perspectiva mística ante las imágenes, seguimos teniendo derecho a describirlas con verbos de acción como ‘mirar’, ‘sonreír’, ‘gesticular’, etc.” (Gell, 2016: 163). La mirada del dios al adorador confiere la bendición del primero, mientras que éste ya ha dirigido la suya para tocar a la deidad. El resultado es la unión con el dios,

una integración de conciencias de acuerdo con la interpretación religiosa. De esta forma, la escultura orante, al estar en contacto con la mirada de lo divino, recibe la agencia de “bendición y animación” que la presencia sagrada le otorga.

Asimismo, infiero que estos actos de dotar vista y orientación fueron, a su vez, maneras de socializar una figura que hará de un cuerpo permanente, que, si bien recibe la mirada de lo divino, también interaccionará con la feligresía que ora y de la cual también el difunto-escultura recibe los beneficios de las plegarias y de las propias celebraciones litúrgicas. De esta manera, siguiendo a Gell, la imagen se transforma en una “persona” con agencia. De esta forma, puedo adelantar hasta aquí que la agencia o acción principal de estas esculturas orantes recae, primero, sobre el propio difunto, al darle un cuerpo sustituto que le permite interaccionar con su comunidad y con lo divino. Segundo, la agencia de la presencia divina recae también sobre el difunto-escultura en una especie de escenario, en donde las miradas de lo divino y lo terrestre se enlazan para tocarse. Usando el término de “personalidad distribuida” de Alfred Gell, estas esculturas orantes son extensiones de las personas que representan:

En cuanto a pacientes (espectadores), sufrimos el efecto de una agencia que media las imágenes de nosotros mismos porque, como personas sociales, estamos presentes no sólo en nuestros cuerpos individuales, sino en todo lo que alrededor nuestro testimonia nuestra existencia, nuestros atributos y nuestra agencia [...] No estamos acostumbrados a pensar en las imágenes —retratos, etc.— como fragmentos de la gente, como extremidades por expresarlo así (Gell, 2016: 144).

### *Conclusiones*

Como hemos notado a lo largo de esta presentación, existen diversos elementos que nos permiten inferir una posible activación de estas piezas escultóricas. La ubicación espacial de las mismas, en presbiterios de templos y capillas, es un acto en sí mismo que les otorga una activación. Si bien dichas piezas son representaciones de los finados, también son extensiones de las mismas personas, que les da un segundo cuerpo y que les permite, por medio de su efigie, estar presente en los actos litúrgicos de su comunidad, además de simular un futuro que anticipa su estancia en el paraíso.

La vista y la orientación de estas piezas, como lo ha notado David Freedberg y Alfred Gell, es fundamental para entender un acto de activación de imágenes que se ha suscitado entre diversas culturas y tiempos. De esta forma, la escultura funeraria

está dotada de vista, de ojos pintados o de vidrio, que se dirigen al altar mayor. Sucede entonces un fenómeno similar al observado en la India por Gell, un *darshan*; es decir, un contacto entre vistas, un tocarse que va de lo divino hacia lo humano. Este efecto produce una activación, o incluso, una animación de las imágenes. Me parece que, en el caso de la escultura funeraria orante novohispana, similar fenómeno simbólico y ritual ha ocurrido al colocar estas imágenes en relación con un espacio considerado sacro. De esta manera, me parece que las piezas que he podido reconocer, en su contexto, cubren las características de una activación simbólica.

Por último, la preferencia de efigies de madera policromadas sobre las de alabastro y mármol nos permite inferir que, de acuerdo con lo expuesto, la policromía de estas piezas daba una “viveza” a ellas, bajo el pensamiento de su época. El resultado era un símil de lo vivo. La policromía, en este caso, también permite una cierta activación de estas imágenes funerarias, cuyo fin era el de expresar las virtudes políticas y de injerencia en su sociedad, así como también las virtudes morales y religiosas, mensajes que eran recibidos por la comunidad de feligreses que formaban parte de esa Iglesia militante, cuya labor era orar por los miembros de la Iglesia purgante, en la que los efigiados estaban inmersos después de su muerte.

### *Bibliografía*

- BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz Editores, 2007.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge, “Historia del arte hispanoamericano”, t. II: *Siglos XVI a XVIII*, Madrid, Alhambra, 1987.
- CASSIRER, Ernesto, *Antropología filosófica*, México, FCE, 1997.
- CASTRO, Efraín y Alonso ARMIDA, *Churubusco. Colecciones de la iglesia y ex convento de Nuestra Señora de los Ángeles*, México, Dirección de Monumentos Históricos-INAH, 1981.
- ELIADE, Mircea, *Tratado de las religiones*, Madrid, ERA, 1975.
- , *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- FERNÁNDEZ AHIJADO, Carmen, “Una escultura funeraria infantil de madera en el Instituto Valencia de don Juan”, *Archivo Español de Arte*, vol. 76, núm. 303, 2003.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Martha, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, México, Coordinación de Humanidades-UNAM, 2003.
- , “La imagen del cielo en la arquitectura novohispana. Mantos, doseles y cortinajes”, en Gisela VON WOBESER y Enriqueta VILA VILAR (eds.), *Muerte y vida en el más allá. España y América, siglos XVI-XVIII*, México, IIH-UNAM, 2009.
- , “La imagen del paraíso en la arquitectura novohispana. Capillas pozas”, en *Estudios sobre simbolismo en la arquitectura novohispana*, México, UNAM / INAH, 2011.

- FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, España, Cátedra, 1998.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, “La Jerusalén Celeste como símbolo de la Iglesia”, en *El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad*, España, Generalitat Valenciana / Universidad Jaume I (Biblioteca Valenciana), 2009.
- GELL, Alfred, *Arte y agencia. Una teoría antropológica*, Buenos Aires, SB Editorial (Paradigma Indicial), 2016.
- GÓMEZ NAVARRO, Soledad, “La eucaristía en el corazón del siglo XVI”, en *Hispania Sacra*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006.
- HANI, Jean, *El simbolismo del templo cristiano*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2018.
- HERDER, Johann Gottfried, *Escultura. Algunas observaciones sobre la forma y la figura a partir del sueño plástico de Pígalión*, Valencia, Universitat de Valencia, 2006.
- MAZA, Francisco de la, *San Miguel de Allende: su historia, sus monumentos*, México, IIE-UNAM, 1939.
- , *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, México, IIE-UNAM, 1946.
- OBREGÓN, Gonzalo, “Un sepulcro plateresco en México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. IX, núm. 33, 1964.
- PASCUAL CALZÓN, Cristina, “La escultura funeraria en el Valladolid barroco”, tesis de grado en historia del arte, Universidad de Valladolid, España, 2017.
- PORTUS PÉREZ, Javier, “Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LVI, núm. 1, 1999.
- QUINTANA, José Miguel, *Los historiadores de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1970.
- SOTOMAYOR, Manuel, “Notas sobre el orante y sus acompañantes en el arte paleocristiano”, *Analecta Sacra Terraconensis. Revista de Ciencias Históricas-eclesiásticas*, núm. 34, 1961.
- THOMAS, Vincent-Louis, *La muerte. Una lectura cultural*, Madrid, Paidós Studio, 2006.
- TOUSSAINT, Manuel, *La catedral y las iglesias de Puebla*, México, Porrúa, 1954.
- TUSTED, Marjorie, *Spanish Sculpture. Catalogue of the Post-Medieval Spanish Sculpture in Wood, Terracotta, Alabaster, Marble, Stone, Lead and Jet in the Victoria and Albert Museum*, Londres, Victoria and Albert Museum, 1996.