

El arte funerario de Francisco Eduardo Tresguerras: la penitencia para alcanzar la vida eterna

Luz Paola López Amezcua
Centro Internacional de Mejoramiento de Maíz y Trigo

RESUMEN

Francisco Eduardo Tresguerras (1759-1833) fue un artista neoclásico que transitó entre los siglos XVIII y XIX ejecutando proyectos de arquitectura, pintura, escultura y literatura. Pese a que promovió un arte racional como el neoclásico, no pudo evitar que el contexto barroco se hiciera presente en sus obras. De manera particular, en este artículo se aborda el programa iconográfico que pintó en la capilla de San Plácido de la ciudad de Celaya, Guanajuato, así como el arte funerario de Nueva España y los conceptos de arrepentimiento de los pecados y desprecio a la vida mundana para aspirar a la existencia eterna en el reino celestial.

Palabras clave: Tresguerras, muerte, arte funerario, penitencia, barroco, Nueva España.

ABSTRACT

Francisco Eduardo Tresguerras (1759–1833) was a neoclassical artist whose life spanned the 18th to 19th centuries, when he carried out projects in architecture, painting, sculpture and literature. Despite promoting an art both rational and neoclassical, he could not prevent the Baroque context from appearing in his works. This article focuses on the iconographic program that he painted in the chapel of San Plácido in the city of Celaya, Guanajuato; as well as on funerary art in New Spain and the concepts of repentance of sins and disregard for mundane life to aspire to the eternal existence in the Celestial Kingdom.

Keywords: Tresguerras, death, funerary art, penance, Baroque, New Spain.

“Éste es el Juicio infalible, que aterrará al pecador, el día cruel. Día del Señor y la verdad más terrible que el juez deja [...]”. Así se inicia una sentencia del mural de *El Juicio Final* en San Plácido, una capilla que tomó su nombre por contener en el altar principal las reliquias del santo italiano del mismo nombre. Este conjunto forma parte del templo del Carmen de la ciudad de Celaya, Guanajuato, de estilo neoclásico y con la autoría de Francisco Eduardo Tresguerras, artista autodidacta contratado entre 1802 y 1807 para erigir ese inmueble en su ciudad natal. Además de la arquitectura del recinto, Tresguerras ejecutó pinturas y esculturas en el edificio.

Uno de los aspectos que llama la atención de *El Juicio Final* es que, bajo un Jesucristo glorioso, encontramos la propia osamenta del artista, colocada en medio de la composición entre los justos y los pecadores, ante lo cual no podemos dejar de preguntarnos por qué Tresguerras aparece pintado en ese conjunto y, además, como osamenta.

En Celaya se ha propagado una especie de leyenda según la cual Tresguerras se pintó así en el mural porque uno de los grandes miedos de su vida era ser enterrado vivo. Sin duda implicaría un error analizar este elemento sin tomar en cuenta el con-



Francisco Eduardo Tresguerras, *El Juicio Final*, mural

texto total de la obra; como bien dice Jean Claude Schmitt (1999: 34): “Ninguna imagen está aislada, con frecuencia forma parte de una serie [...]”. Así, para hacer una interpretación de este conjunto de pinturas, nos será de gran ayuda el contexto tanto del entorno de la pintura como del tiempo en que se realizó. Además de este mural apocalíptico, otros dos completan una serie: *La resurrección de Lázaro* y *El entierro de Tobías*, relacionados



La osamenta de Tresguerras en el mural de *El Juicio Final*

con *El Juicio Final* por la idea de muerte y resurrección. Asimismo la capilla tiene una serie de criptas y osamentas pintadas con simbología alusiva a la vida eterna, por lo cual mediante este trabajo se busca señalar los elementos bíblicos incluidos en estas obras, para dar paso al análisis de la obra en conjunto, mediante la revisión del significado de la muerte en Nueva España, a modo de entender el contexto religioso en que el artista ornamentó la capilla de San Plácido.

Morirse en Nueva España

A principios del siglo XIX, los ideales religiosos de la mentalidad barroca del siglo XVIII seguían vigentes. Como explica Benito Navarrete (2001: 349), estamos frente a una espiritualidad barroca “pesimista y moralizante”, encaminada a concebir a la vida como un momento fugaz y a la muerte como un castigo, de tal suerte que hay que prepararse lo mejor posible para tener una “buena muerte, cuyo ritual cotidiano incluía oraciones, honras fúnebres, lutos, duelos, exequias, ofrendas, entierros, sermones, procesiones, entre otros” (Bazarte y Malvido, 1991: 68). La Iglesia tenía un papel importante en el ritual de la muerte, ya que aparte de la esencia de la doctrina católica, la cual contiene postulados de vida-muerte-resurrección, se ocupó de organizar a la gente para involucrarla en el ritual; de ahí la existencia de instituciones como gremios y cofradías (*idem*).

Por cierto, Francisco Eduardo Tresguerras formó parte de la Archicofradía del Cordón de San Francisco, agrupación cuyo postulados principales eran el rezo de los “hermanos” por las almas de los difuntos y la ayuda económica para entierros y misas. Es importante mencionar que el artista hizo un novenario a la Virgen de los Dolores, de la

cual fue muy devoto, donde se le ruega su asistencia a la hora de la muerte. Con estos elementos es posible formarse una idea acerca de la inquietud del artista por alcanzar la vida eterna, una inquietud que sin duda flotaba en el ambiente que lo rodeaba.

¿Por qué los novohispanos concebían a la muerte como “presente, constante y masiva” en todo momento? (*idem*). Debido al marco histórico que les tocó vivir. Similar a lo ocurrido en la Edad Media con las pestes y enfermedades, las sociedades del Antiguo Régimen vivieron en un contexto con pocos avances sanitarios y médicos, lo cual originó que la muerte se convirtiera en parte de lo cotidiano (Rodríguez, 2006: 2). Una de las formas de reforzar visualmente esta mentalidad fue el arte. Manifestaciones religiosas como las *vanitas*, las postrimerías, los túmulos funerarios, el “árbol de la vida” o “árbol vano”, ésta última encaminada a mostrar la fugacidad de la vida para instar a la gente a recurrir a la penitencia, fueron los instrumentos para recordar de manera permanente que la vida terrestre se acaba (Navarrete, 2001: 357). Se trata de obras con una marcada intención pedagógica para hacer conciencia sobre el paso efímero por este mundo, para lo cual se mostraban cuerpos descarnados que contrastaban con el lujo y el placer terrenales ante la advertencia de perder la gloria eterna por ceder a las tentaciones mundanas y pasajeras.

Vayamos a la obra de Tresguerras en la capilla de San Plácido. El análisis se hará en forma cronológica, según como la Biblia presenta los acontecimientos, por lo cual primero nos remontaremos al Antiguo Testamento, donde veremos el mural *El entierro de Tobías*, para luego abordar el Nuevo Testamento con *La resurrección de Lázaro* y *El Juicio Final*. Después abordaremos el resto de las pinturas de criptas y osamentas para conocer en conjunto el programa iconográfico de la obra de Tresguerras en esta capilla.



Alegoría de la muerte **Imagen** Acervo de la Pinacoteca del Templo de la Profesa

Como base tomaré el análisis iconológico de Erwin Panofsky (1976: 13-26), mediante una breve descripción del contenido de cada obra, para luego dar paso a la interpretación de los motivos. Debo advertir que omito la descripción formal de la obra porque ése no es mi objetivo, así como “las tendencias esenciales de la mente humana” en la interpretación.

El libro de Tobías se encuentra contenido en el Antiguo Testamento y narra la historia del joven Tobías, hijo único de Tobit y Ana, de la tribu de Neftalí. Tobit se encarga de dar limosna a los pobres y de sepultar a los muertos. Cierta día queda ciego y el arcángel Rafael se le aparece para acompañar a Tobías a cobrar un dinero que le deben a su padre en otra ciudad. En el trayecto, Rafael le ordena que mate a un pez y guarde el hígado y la hiel del mismo; también le hace saber que le dará a Sara como esposa, una judía que ya ha enterrado a siete esposos, pues un demonio está enamorado de ella y mata a todo aquel que osa casarse con ella. Con el hígado del



Francisco Eduardo Tresguerras, *El entierro de Tobías*



Cita en la pintura de Tobías

pez Tobías aniquila al demonio, y con la hiel le regresa la vista a su padre (Nácar y Colunga, 2003: 573-584).

La pintura de Tresguerras se localiza del lado derecho del altar de la capilla. Ésta muestra a 13 personas que atestiguan el entierro de dos cuerpos. Siete son mujeres y el resto hombres, incluido un niño. La vestimenta de la mayoría de los personajes es poco llamativa, excepto la de algunas mujeres y la del hombre que aparece en primer plano, con túnica amarilla. Entre las primeros observamos diversas actitudes, desde las que se muestran afligidas ante el entierro de los cuerpos hasta las que parecen más resignadas. Dos jóvenes yacen en el interior de los sepulcros, acatando las indicaciones del hombre de la túnica amarilla. Uno de los cuerpos está amortajado por completo; otro está descubierto y se nota con claridad su estado de descomposición. Los personajes se hallan en un escenario de arquitectura clásica; incluso su ropa tiene tintes griegos, de seguro en un afán de Tresguerras por retomar las formas clásicas que dictaba el estilo neoclásico.

La representación de Tobías ejecutada por Tresguerras no es la que se solía hacer sobre este pasaje; en otras obras sobre el tema, algunas pintadas por Botticelli, Rembrandt y Tiziano, se representa al joven Tobías acompañado en el camino por el arcángel Rafael. Del mismo modo, la iconografía lo describe como un joven que camina junto a un ángel. Es el momento oportuno para recurrir al pasaje que aparece en la parte superior del mural, donde aparecen dos frases, una del libro de Tobías y otra de Romanos:

Tobia pietas mortuos sepeliens Tob II V 2

Flete cum flentibus. Rom XII V 15¹

¹ Tobías el piadoso sepulta a los muertos. Tobías, capítulo 2, versículo 2/ Llorar con los que lloran. Romanos, capítulo XII, versículo 15 (Nácar y Colunga, 2003: 1432).



Francisco Eduardo Tresguerras, *La resurrección de Lázaro*

A los cuerpos se les daba sepultura en fosas que yacían bajo árboles, como se observa en la pintura de Tresguerras (Browning, 1998: 419). El mensaje del mural parece más claro: la caridad de sepultar a los cuerpos y tomar conciencia de la descomposición del cuerpo físico, es decir, de la fragilidad de la condición humana. Los padres carmelitas de Celaya contaban en su templo con un cementerio, el cual “tenía un profundo significado para la vida, ya que los feligreses debían recordar su vulnerabilidad terrestre, prepararse para la próxima partida de su alma y rogar por el descanso eterno de los muertos” (Bazarte y Malvido, 1991: 68). De este modo es posible interpretar que los carmelitas buscaban transmitir un mensaje de arrepentimiento como pecadores, a la par que se muestran como los practicantes de aquella caridad, al contar con un cementerio para albergar los cuerpos de los fallecidos.

El evangelista Juan narra en el Nuevo Testamento la historia de Marta y María, dos amigas de Cristo que tienen un hermano llamado Lázaro, el cual fallece días antes de recibir una visita de Jesús. Al enterarse de lo ocurrido, éste ordena retirar la piedra del sepulcro donde yace Lázaro. Marta replica: “Señor, ya hiede, pues lleva cuatro días”, ante lo cual Jesús la cuestiona acerca de su fe y le ordena a Lázaro que se levante del sepulcro con “el rostro envuelto en un sudario” (Nácar y Colunga, 2003: 1360-1361).

En la pintura de Tresguerras, ubicada del lado izquierdo del altar, hay una cantidad considerable de personas, incluyendo a las hermanas de Lázaro –las mujeres que aparecen en primer plano, agachadas y afligidas–. En el fondo se observa una población.

Según María Soledad de Silva (2010: 129-130), la representación de la resurrección de Lázaro, junto con la curación que hace Jesús de un leproso, se usan como alegoría de la penitencia, en especial el episodio sobre Lázaro, pues “resucita, del mismo modo que el pecador por la confesión y la penitencia recupera la vida espiritual”. El sacramento de la penitencia, también llamado de la reconciliación o confesión, forma parte de los siete sacramentos de la Iglesia católica, y se le considera uno de los indispensables para la salvación del alma, pues el católico dice sus faltas a un sacerdote, quien lo perdona en el nombre de Dios a cambio de una penitencia, la cual puede ser oración o ayuno (Lugo, 2011: 42, 44-45). Aplicada al arte la penitencia, Émile Male (1952: 163) nos dice que tras el concilio de Trento “el arte defiende los sacramentos [...] y, en primer lugar, el sacramento de la penitencia”.

En *El Juicio Final*, el tercero y último mural de Tresguerras, se aprecia cómo el sacramento de la penitencia continúa siendo reforzado. Derivada del libro del Apocalipsis, esta pintura se encuentra del lado izquierdo del altar de la capilla de San



En *La resurrección de Lázaro* se lee la siguiente cita: *Quem soror ac populus deflebant morte peremptum / Ante dies quatuor quique sepultus erat / Sublatis humili vinculis hic ecce resurgit / Ad vocem Jesu LAZARE AMICE veni!* [Sus hermanas lamentan su muerte / Hace cuatro días que fue sepultado / Se eliminan las cadenas que lo aprisionan / ¡A la voz de Jesús de LÁZARO, AMIGO, veni!]

Plácido, justo al lado de *La resurrección de Lázaro*. El término “Apocalipsis” proviene del griego y significa “revelación” (García, 2001: 1711), lo cual alude a las revelaciones que Dios hace a los seres humanos por medio de visiones sobre el futuro que se descifran de acuerdo con la interpretación de símbolos que aparecen en estas visiones.

El Apocalipsis del Nuevo Testamento se escribió durante la primera centuria de nuestra era. Una teoría ubica la primera parte en 70 d.C., durante el imperio de Nerón, y se habría concluido en el año 95 bajo el gobierno de Domiciano, en el marco de una persecución contra los cristianos. De ahí que a lo largo del texto se haga referencia a “la Bestia”, la cual representa al imperio romano. Por eso, el principal propósito de ese texto era transmitir la fe al pueblo cristiano en cuanto a que Dios vencería y castigaría a la Bestia para que no aquél no desistiera de su religión.

El Apocalipsis se divide en varios apartados, entre los cuales se ubica la escena tantas veces propagada por la religión y representada en el arte: el momento de la segunda venida de Jesucristo, quien separa a los justos de los pecadores.

Conocido también como Juicio Universal o Segunda Parusía, la tradición de pintar los juicios finales en Europa tuvo mayor énfasis durante la Contrarreforma, aunque en el caso de España se retomaron en el siglo xv en el marco de los conflictos contra musulmanes, judíos y protestantes, así como por la instauración de la Inquisición española. La tradición apocalíptica siguió durante el xvi para permitir que la monarquía tuviera mayor control sobre sus reinos conquistados, entre ellos, desde luego, los americanos (Domínguez, 2002: 327-332). Aparte del objetivo evangélico, el investigador Antonio Rubial (1998: 13) explica que el éxito de los temas apocalípticos en Nueva España se debió a “[...] la presencia de catástrofes cíclicas que asolaron el territorio desde el siglo xvi; a la mortandad provocada por las epidemias se unían temblores, lluvias excesivas, sequías, hambres, cometas y eclipses que eran a menudo interpretadas por los novohispanos como anuncios del próximo fin del mundo; el último sello estaría por abrirse [...]”.

Tanto en la metrópoli como en las colonias, los juicios finales fueron la mayoría de las veces costeados por cofradías. A esta manifestación artística se le conoció como “retable de ánimas”, pues además de mandarse a hacer con las imágenes propias de las ánimas dolientes del purgatorio, se elaboraban los juicios finales, que en ocasiones también incluían en su composición al purgatorio (Domínguez, 2002: 327-332).

En el mural de *El Juicio Final* de Tresguerras se observa la división en dos partes: el cielo y la Tierra. Desglosemos primero el nivel del cielo: el firmamento muestra al Sol y a la Luna. En la parte central aparece la figura de Jesucristo, quien con la mano derecha señala a los elegidos y, con la izquierda, a los pecadores. A la derecha del

juez se encuentra la Virgen María y a su izquierda, el apóstol san Juan, ambos “primicias de la resurrección” (Male, 1952: 44-47, 75). Recordemos que, según la tradición, la Virgen subió en cuerpo y alma al cielo. De ambos lados, acompañan a Jesús los que parecieran ser santos y mártires; un personaje a la derecha porta un cáliz, que significa la sangre derramada, en tanto que un hombre y una mujer a la izquierda portan cruces, que son los “instrumentos de sacrificio” (*idem*; Monreal, 2000: 527-528), al representar el medio por el cual Cristo murió por redimir a los pecadores. Al fondo, del lado izquierdo, se ve a un religioso carmelita que posiblemente represente a san Simón Stock o a san Juan de la Cruz, pilares de la orden de los carmelitas descalzos, como una manera de mostrar la influencia celestial que tenía esta orden para la salvación de las almas (Rubial, 1998: 19).

En esta composición del cielo aparecen varios tipos de ángeles. Debajo de Jesucristo y de su corte se ubican cuatro ángeles que hacen sonar sus trompetas, de seguro en representación de las siete trompetas descritas en la Biblia como plagas y calamidades que asolarán a la humanidad.

Vayamos ahora al nivel de la Tierra, dividido en tres partes. La de la derecha muestra a los justos que salen de su tumba en forma de calavera y se encarnan para ir al paraíso. Dos ángeles asisten a estos justos, donde observamos a hombres, mujeres y el que al parecer es un fraile de espaldas. Los ángeles son los encargados de ejecutar las órdenes de Dios y custodios de



Imagen de Jesucristo



Los demonios atormentan a los pecadores



Los pecadores

los hombres (Anaya, 2006: 138-139). En el centro de la imagen hay un esqueleto que emerge de la tierra, cuya lápida tiene las iniciales FET: Francisco Eduardo Tresguerras. Más adelante nos ocuparemos de analizar este elemento.

Del lado izquierdo aparecen los pecadores, atormentados por demonios con tridentes, instrumentos propios para martirizar (Monreal, 2000: 552). Al fondo está una fumarola que evoca al infierno, lugar donde los condenados pasarán la eternidad. Tanto del lado de los justos como de los pecadores, los personajes juzgados parecen de la misma edad, quizá para evocar la tradición en cuanto a que el día del Juicio todos los muertos resucitarán a la edad de 33 años (Male, 1952: 76), la misma que Cristo resucitó, a diferencia de lo marcado en la Biblia, donde se dice que de la tumba emergen “los muertos grandes y los muertos chicos”.

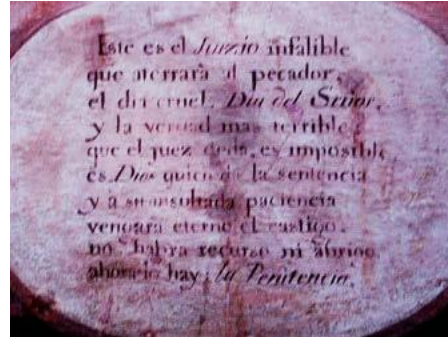
Los muertos salen de fosas en la tierra, que es una representación tomada de las obras de teatro, pues con anterioridad la pintura y la escultura emulaban esta resurrección con cuerpos saliendo de cuevas, lo cual implicaba una gran dificultad al momento de recrear esta escena en las funciones teatrales; por motivos de practicidad, los actores emergían de rectángulos colocados en el escenario (*ibidem*: 157-158.). Los seres humanos aparecen desnudos, como para dar a entender que ante el juicio de Dios todos somos iguales.

El mural muestra dos textos, uno en la parte superior y otra en la inferior. El primero dice en latín:

*Ecce dies domini veniet, crudeliter indignationis plenus,
et trahet evorsisques ad ponendam terram in solitudinem
et peccatores eius conterendos de ea (Isa XIII).²*

En la parte inferior se aprecia un medallón con una sentencia que parafrasea a la anterior, con la diferencia de que ofrece la posibilidad de obtener la salvación a través de la penitencia:

² Ved que se acerca del día de Yavé, y cruel, con cólera y furor ardiente, / para hacer de la tierra un desierto y exterminar a los pecadores. / Isaías, capítulo 13, versículo 9 (Nácar y Colunga, 2003: 952).



Éste es el Juicio infalible, que aterrará al pecador, el día cruel. Día del Señor y la verdad más terrible que el juez deja, es imposible, es Dios quien da la sentencia y a su insultada paciencia, vengará eterno el castigo, no habrá recurso ni abrigo y ahora lo hay: la Penitencia.

Esta frase resume lo que los padres carmelitas buscaban transmitir a sus feligreses: recurrir a la confesión.

La puerta hacia la eternidad

En la parte posterior de la capilla hay una puerta que conduce al altar principal, en el interior del templo del Carmen. La puerta se divide en tres secciones. La superior presenta un nicho con una cripta y un esqueleto. La central es rematada por unas alas en cuyo interior se observa una mano esquelética que porta una vela. Tanto la vela como la mano cadavérica que la sostiene representan la fugacidad de la vida (Tervarent, 2002: 522).

Esta figura aparece rodeada por mariposas, las cuales contienen la inicial de cada uno de los días de la semana, acompañados a su vez por su respectivo signo zodiacal. Las alas de mariposa significan las horas (*ibidem*: 40). La cita de esta imagen se refiere a que desconocemos la fecha de nuestra muerte, por lo que debemos hacer méritos para alcanzar la vida eterna:

*Latet ultimus dies, ut observentur omnes.*³

³ Ocultó el día de nuestra muerte para emplear de forma útil los días de nuestra vida.



En conjunto, la composición nos invita a estar atentos y a aprovechar cada hora y día de nuestras vidas para ser buenos cristianos, pues la muerte puede llegar en cualquier momento. Debajo, y de modo simétrico de cada lado de la puerta, cuelga una cadena compuesta por tres serpientes aladas en forma de círculos que simbolizan a la eternidad (*ibidem*: 469).

La resurrección prometida por Cristo es el triunfo sobre la muerte, de modo que el alma, cuyo cuerpo despojado ha seguido los preceptos del buen cristiano, tiene derecho a cruzar la puerta del cielo para gozar de la vida eterna.



La obra del artista como escenario para representarse

Tresguerras fue un artista que gustaba de autorretratarse tanto en pintura como en la literatura. En el mural de *El Juicio Final* plasmó su retrato a manera de osamenta, al cobrar conciencia de que él mismo terminaría siendo un despojo humano, como parte de la mentalidad barroca en que las representaciones artísticas incluían los retratos ante la muerte. En el muro del lado derecho del altar, al lado de *El entierro de Tobías*, Tresguerras hizo un autorretrato de la que sería su edad al momento de ornamentar la capilla. De manera simétrica aparece otro retrato del artista a una edad madura –65 años–, según refiere la frase de la pintura: *Cataplexis hoc munus oppert anno 1871*.

Este retrato fue realizado en 1871 por José María Yerena, quien fue discípulo de Tresguerras. La palabra *cataplexis* significaría “catalepsia,” es decir, muerte aparente. En 1833 Tresguerras murió de cólera *morbus*. Durante esta epidemia se cuenta que en la ciudad de Celaya muchas personas fueron enterradas vivas debido a la contingencia de la situación. José María Yerena se encargó de dar sepultura a su maestro, y muchos años después, en 1872, relataba que temía que Tresguerras hubiera sido enterrado con vida: “Todavía se conmovía al referir a quien quería escucharlo que él se



Autorretrato de Tresguerras



Tresguerras pintado por José María Yerena

encontraba temeroso de que a su maestro don Francisco se le haya sepultado con vida [...]” (Zamarroni, 1959: 218-222).

De ahí quizá que se empezara a decir que la osamenta del artista en *El Juicio Final* respondió a su temor de ser enterrado vivo, cuando posiblemente los postulados barrocos de la penitencia eran entendidos de manera diferente por los fieles de la época. En este caso se manifiesta el principio de “implicación” señalado por Gombrich (1983: 16) en cuanto a las obras de arte: por un lado la intención de Tresguerras como artista y, por el otro, la especulación que le atribuimos los observadores a la obra, donde podemos llegar a extremos como dejar de lado el sentido común e involucrar la psicología del artista.

Los nichos de la muerte

Por último, el conjunto entero de la capilla ostenta en la parte inferior de sus tres muros —con la excepción del altar— nichos donde se aprecian cráneos en varias posiciones y criptas vacías a la espera de los próximos cuerpos. Retomando a Schmitt con la jerarquía en la composición, ahora podemos ver la obra en conjunto. En la parte

superior de la capilla están las pinturas, que a modo de mascarón de representación teatral muestran cráneos. En la iconografía religiosa las calaveras son signo de “meditación de la muerte y desprecio de las cosas de este mundo” (Monreal, 2000: 458). Lo mismo significarían los huesos que cuelgan un poco más abajo. La parte central la ocupan el mensaje de salvación y los medios para obtener la vida eterna. Y en la parte inferior, otra vez los cráneos en los nichos, pero ahora en alusión a la muerte como putrefacción del cuerpo físico y podredumbre, motivo por el que se hallan en el nivel más bajo.

Conclusiones

El tema iconográfico de la capilla de San Plácido es la penitencia, cuyos motivos presentan un claro ejercicio de intersección (Gombrich, 1983: 19-20) de temas acerca de lo efímero de la vida terrestre, los tormentos para los pecadores y la resurrección para los justos a través de los pasajes bíblicos de *El entierro de Tobías*, *La resurrección de Lázaro* y *El Juicio Final*. Mendoza Villafuerte (2003: 53) explica que la pintura novohispana



que abordó a la muerte se divide en cuatro categorías: anatomías moralizantes, las *vanitas*, las variaciones sobre el tema de la muerte y los retratos de la muerte.

La obra de Tresguerras se adscribiría principalmente en las “anatomías moralizantes”, pues las pinturas revisadas aquí muestran esqueletos como signo de putrefacción para cuidar el alma y acercarse a las enseñanzas de la Iglesia (*ibidem*: 53-54). En el caso del esqueleto en el mural de *El Juicio Final*, se trata de un retrato de él mismo ante la muerte.

Tresguerras como artista hizo cierta apropiación del arte sobre la muerte, como sucedió con otros artistas novohispanos que tomaron las bases del *ars moriendi* proveniente de Europa. Sin embargo, en la mayoría de los casos hicieron adecuaciones (*ibidem*: 38, 53), pues con Tresguerras observamos, aparte de las anatomías moralizantes, ciertas similitudes con los *vanitas* y en ciertos casos con el árbol vano.





Aunque en estas obras pesa el estilo de Tresguerras, no olvidemos que fue contratado por una orden religiosa con ideas y principios filosóficos claros. En Celaya los carmelitas tenían un colegio de teología moral encaminado a preparar a los confesores (Ornelas, 2009: 20-21). Así, se vislumbra un claro objetivo de los carmelitas a principios del siglo XIX de fomentar el sacramento de la penitencia con los murales de la capilla y una forma de propaganda para que los fieles acudieran a ellos para confesarse y sepultar a sus difuntos. La imagen dice más que mil palabras y hay que saber leerla. En este caso nos interesaba conocer la intención de los carmelitas de Celaya al realizar esta obra, la cual, como revisamos a lo largo del texto, tiene marcadas intenciones de penitencia y caridad por los difuntos.

Bibliografía

- ANAYA LARIOS, José Rodolfo, *Ensayos iconográficos e históricos de Querétaro*, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro (Humanidades), 2006.
- BAZARTE, Alicia y Elsa MALVIDO, “Los túmulos funerarios y su función social en Nueva España: la cera, uno de sus elementos básicos”, en *Espacios de mestizaje cultural: anuario conmemorativo del V centenario de la llegada de España a América*, México, División de Ciencias Sociales y Humanidades-Departamento de Humanidades-Área de Historia de México-UAM-Azcapotzalco, t. 3, 1991, pp. 65-88, en línea [http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/524/5_los_tumulos_funerarios.pdf?sequen=1], consultado el 12 de noviembre de 2013.
- BROWNING, W. R. F., *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Paidós, 1998.
- DOMÍNGUEZ TORRES, Mónica, “Imágenes de dos reinos: las interpretaciones del juicio universal en el orbe hispánico del seiscientos”, en *Archivo Español de Arte*, vol. LXXV, núm. 299, 2002, pp. 293-334, en línea [<http://archivospañoldearte.revistas.csic.es>], consultado el 11 de abril de 2013.

- GARCÍA, Santiago (coord.), *Biblia de Jerusalén Latinoamericana*, Madrid, Desclée de Brouwer, 2001.
- GOMBRICH, E. H., “Introducción: objetivos y límites de la iconología”, en *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 13-48.
- LUGO OLÍN, María Concepción, “Los sacramentos: un armamento para santificar el cuerpo y sanar el alma”, en Antonio RUBIAL y Doris BIANCO (coords.), *Cuerpo y religión en el México barroco*, México, Construcción de Identidades y Visiones del Mundo en Sociedades Complejas-Programa de Mejoramiento del Profesorado-SEP, 2011, pp. 41-62.
- MALE, Émile, *El arte religioso*, México, FCE, 1952.
- MENDOZA VILLAFUERTE, I., “Estudio de la producción novohispana de retratos de monjas muertas”, tesis de licenciatura en historia del arte, Puebla, Departamento de Filosofía y Letras-Escuela de Artes y Humanidades-Universidad de las Américas, 2003, en línea [http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lha/mendoza_v_i/indice.html], consultado el 2 de noviembre de 2013.
- MONREAL Y TEJEDA, Luis, *Iconografía del cristianismo*, Barcelona, El Acanalado, 2000.
- NÁCAR FUSTER, Eloino y Alberto COLUNGA CUERTO, *Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003.
- NAVARRETE PRIETO, Benito, “Iconografía del árbol de la vida en la península ibérica y América”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, Arte, Espacios y Sociedad*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 349-358, en línea [www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/028f.pdf], consultado el 26 de noviembre de 2013.
- ORNELAS LEAL, Lorena de la Cruz, *El templo del Carmen de Celaya: breve descripción de su historia, retablo y reliquias*, Celaya, Ayuntamiento Constitucional de Celaya 2006-2009/Consejo Consultativo Editorial del Bajío, 2009.
- PANOFKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1976.
- RODRÍGUEZ BABÍO, Amparo, “Iconografía de la muerte: el paso del triunfo de la Santa Cruz”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, núm. 573, 2006, pp. 752-756, en línea [<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2414031>], consultado el 2 de noviembre de 2013.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio, “*Civitas Dei et novus orbis*. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XX, núm. 72, primavera de 1998, pp. 5-37, en línea [www.redalyc.org/articulo.oa?id=36907201], consultado el 22 de abril de 2013.
- SCHMITT, Jean-Claude, “El historiador y las imágenes”, en *Relaciones*, vol. XX, núm. 77, 1999, pp. 17-47, en línea [www.colmich.edu.mx/relaciones/index.php?option=com_content&task=view&id=41&Itemid=28], consultado el 26 de agosto de 2013.
- SILVA VERÁSTEGUI, María Soledad de, “Espacios para la penitencia pública y sus programas iconográficos en el Románico Hispano”, en *Clío y Crimen*, núm. 7, 2010, pp. 111-135, en línea [www.durango-udala.net/portalDurango/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/1_3434_3.pdf], consultado el 26 de noviembre de 2013.
- TERVARENT, Guy, *Atributos y símbolos en el arte profano*, Barcelona, Serbal, 2002.
- ZAMARRONI ARROYO, Rafael, *Narraciones y leyendas de Celaya y del Bajío*, Celaya, Periodística e Impresora de México, t. I, 1959.