

RESEÑAS

Jaime Mariazza Foy

Fiesta funeraria y espacio efímero. El discurso de la muerte y su simbolismo en las exequias de tres reinas de España en Lima en el siglo XVII.

Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013; 200 pp.

La significativa investigación, *Fiesta funeraria y espacio efímero. El discurso de la muerte y su simbolismo en las exequias de tres reinas de España en Lima en el siglo XVII* es un estudio integral del proceso por el cual la solemnización de la muerte vinculada a la casa real de España se constituyó en nexo, intercambio y legitimación de la política colonial en el Perú a través del arte y en su beneficio, pues en su oportunidad contribuyó en más de un sentido a incentivar la dinámica creativa en los distintos sectores involucrados. La muerte, presencia recurrente en la cultura virreinal, es abordada desde su condición de eje en el que convergen el arte, la política y lo social, enmarcados en el espectáculo, lo protocolar y lo simbólico. Una cuidada organización que sobrepasó lo evidente y se proyectó a niveles de interpretación compleja.

La noticia del fallecimiento del rey, o de un miembro de su familia, era un acontecimiento que iniciaba una serie de trámites pues era obligación de los súbditos celebrar las honras fúnebres dentro de los seis

meses siguientes. La principal responsabilidad en los virreinos correspondía a sus altas autoridades, quienes disponían instrucciones para la mejor y más decorosa ceremonia de acuerdo al rango que tenía la ciudad en la que ejercían sus cargos y al de ellos mismos. Junto con los elementos concretos que debían ejecutarse, como los vinculados a las ceremonias de luto, la decoración del templo principal, el catafalco, el revestimiento de los altares y otros pertinentes, como los sermones encomendados especialmente y que guardaron un correlato de soporte mutuo en la apología del difunto y la formalización artístico ideológica integral de la ceremonia, se encargaba una *Relación* u *Oración Fúnebre*, acompañándola de un grabado que reflejaba el aspecto del monumento, así como la magnificencia y excepcionalidad del ajuar funerario preparado para la fecha central. Esta se enviaría a la metrópoli como prueba meritória de haber cumplido con el respeto debido al monarca o su familiar. Se han conservado pocas de esas estam-

pas, aunque las descripciones en la *Relación* permiten un acercamiento a su aspecto general. Sin embargo la descripción literaria, en el sentido de la ékfrasis, se vincula al grabado en cuanto fuentes paralelas, pero no siempre coincidentes para la observación analítica posterior. La reseña literaria puede ser más enfática en los detalles que muestra y el grabado tener mayor iniciativa creativa. Como fue señalado por fray Martín de León O.S.A. en la narración de los funerales de Margarita de Austria en Lima, “Algo se verá en su estampa, (algo)... [y] lo que no pudo dar a entender el buril, en la siguiente descripción se verá” (citado por Pouncey 1985:21)¹. Por esta circunstancia, considerando la importancia del encargo y que el grabado solía realizarse antes de la preparación del monumento, existe la posibilidad que no se cumpliera el proyecto en toda la extensión que éste muestra, o que hubiera variaciones que no consigne. Es factible que el grabador incluyera elementos inexistentes, o no lo hiciera con algunos de los que constituyeron el monumento culminado. La transgresión o afán de virtuosismo en el resultado final que ha llegado como documento gráfico, tanto como en el carácter erudito, laudatorio y panegírico de la descripción textual, son opciones que Mariazza tiene en cuenta, cons-

ciente de la aspiración de prestigio de sus autores. En este aspecto es válida la consideración metodológica de lo verosímil como concepto guía.

En el caso de Lima, la ciudadanía cumplía en estas fechas con incorporarse al imaginario de la corte real de la que estaba distanciada, y participaba activamente de una escenografía compleja que, en mayor o menor sentido, se estaba cumpliendo en todo el Reino. En la medida de su suntuosidad, podía incluso estimar que se encontraba en la corte misma. Gracias a las *Relaciones* obligadas en estas oportunidades, y a los grabados que solían acompañarlas, puede conocerse las tendencias estilísticas y las propuestas iconográficas que iban perfilándose, y con mayor libertad que en sus formalizaciones estables, pues el hecho de que no perdurarían abría la posibilidad de una relativa independencia compositiva en las estructuras funerarias, e incluso alguna audacia en la combinación de elementos. Los mensajes formales podían encubrirse sutilmente en la condición de la ceremonia y permitir cierto atrevimiento a quienes los proponían.

El templo mayor sufría una metamorfosis luctuosa que convertía su espacio interior en expresión del dolor por la pérdida, que también se reflejaba en el exterior urbano. En el siglo XVII, en el escenario del *apparatus funebris* de los templos, todo coadyuvaba tanto a la aflicción como al asombro: la riqueza de los

1 POUNCEY, Lorene (1985) “Túmulos of Colonial Perú” en *The Art Bulletin*, vol. 67,1; pp.18-32.

ornamentos, la calidad y disposición de las telas que cegaban los retablos y ventanas, las costosas luces de los hachones, cirios y velas que suplían vacilantes la iluminación natural al tiempo que, como la vida, se extinguían irremediabilmente. Los fulgores de la luz aliviaban la vista del asistente mientras se acostumbraba a la penumbra de un interior transfigurado, en el que deslumbraba el resplandor del catafalco. Cobraban importancia las pinturas y esculturas de temas alusivos, entre las que las de la Muerte tenían preeminencia, aunadas a la calidad de los textos y jeroglíficos que prefiguraban simbólicamente al difunto y convertían la zona fúnebre en un gran escenario que la población podía disfrutar y asimilar, sin apartarse del objetivo de la ceremonia. Los sentidos estaban atentos a la música que producían los instrumentos que acompañaban a las voces en los rezos, al aroma de las flores que debieron cubrir los espacios relevantes del templo, todas las sensaciones que hacían estos momentos memorables para el observador, frente a un soberano lejano y ahora inexistente, del que la población se apropiaba en la percepción de su homenaje. Los sermones y responsos debieron señalarlo e insistir en ello, como una forma de confirmar la excepcionalidad de la paradigmática figura real en ese trance, de su poder y su triunfo sobre la muerte, a la vez que ratificaban la fidelidad y reconocimiento de sus

súbditos y, paralelamente, haciendo una reconvención sobre lo pasajero de las riquezas temporales. Es difícil precisar cuánto de esta enorme parafernalia se ignoraba como espectáculo y que tanto los asistentes lo disfrutaban como tal.

Para cumplir su cometido el catafalco, elemento efímero y notable en su presencia física, debía reflejar la magnificencia y calidad del personaje al que honraba, pues era inevitable vincular al individuo con el ritual que suscitaba, en tanto signo de su propia grandeza. No poco contribuía la competencia por superar anteriores intentos por parte de los auspiciadores y de los creadores. Colocada la estructura en el crucero del templo, mantenía una relación axial con la puerta principal de ingreso y con la plaza que la precede. La nave central asemejaba un gran camino que era complementado con las laterales, conduciendo a los silenciosos dolientes al último homenaje en cortejos dispuestos en estricto, y no poco controversial, ordenamiento protocolario. La dramatización del ceremonial fue indispensable para que cumpliera los objetivos múltiples proyectados.

En el programa que conformaba el monumento funerario nada era gratuito, ningún elemento había sido seleccionado al azar o desprevenidamente en su disposición ni en los ornamentos, pero se requería una delicada creatividad para darles la fuerza persuasiva ajustada a la belleza, que

debía asombrar y transmitir la esperanza en la resurrección, el triunfo sobre la muerte. En algunos casos la novedad estribó en adecuar un proyecto aprobado al espacio destinado para su desarrollo, lo que pudo introducir variables en los usos acostumbrados, pero no estaba prevista la innovación absoluta. En el siglo XVII y, como sucedía frecuentemente en los encargos oficiales, se buscaba conservar cierta tradición en cuanto al éxito de una u otra formalización, por lo menos en las características estructurales básicas del mueble, como la planta octogonal con escalinata, alusiva a la resurrección, el baldaquino o el “templete-torre” de pisos superpuestos en disminución progresiva, muy recurridas y de alto valor simbólico, que culminaban en la victoria sobre la Muerte, cuya figura coronaba el monumento en su sentido ascensional. La progresión de la forma piramidal representaba al hombre integral así como, al alcanzar su mayor peralte, al alma incorpórea celestial y redimida. El simbolismo de los órdenes arquitectónicos clásicos se mantuvo vinculado a la condición del difunto y con frecuencia se utilizaban en conjunto, distribuidos en los distintos cuerpos, los que fueron cobrando mayor importancia y majestuosidad en alzado y volumen. No fue obstáculo en este aspecto el que la frecuencia de las ceremonias, y su alto costo, favorecieran la reutilización de todo o partes del conjunto.

El libro de Jaime Mariazza nos informa de todo esto en extenso. Presenta un recorrido preciso y fluido acerca del origen y desarrollo de esta ceremonia luctuosa, desde su inicial simplicidad hasta la complejidad simbólica y artística del túmulo, en el que destacan especialmente los programas alegóricos relacionados a la muerte, y aquellos que identificaron los casos analizados. Cumpliendo el propósito histórico artístico de reconstruir la obra de arte desde sus paradigmas, el autor dedica su indagación a las ceremonias que Lima organizó para tres reinas de España, Margarita de Austria, esposa de Felipe III (1584-1611) ocasión en la que imprimió el primer libro de exequias preparado por fray Martín de León en 1613; Isabel de Borbón, consorte de Felipe IV (1602-1644) cuyo túmulo fue trazado en 1645 por Pedro de Noguera, apartándose de la tradición sevillana; y de la financiada en gran parte por el virrey conde de la Moncloa en 1697 para Mariana de Austria-Estiria, segunda esposa de Felipe IV (1635-1696), con túmulo diseñado por fray Cristóbal Caballero, todas ellas figuras relevantes que personificaban la proximidad al rey, especialmente la última, en su condición de Regente, hasta que a sus catorce años su hijo asumió el trono como Carlos II.

La naturaleza de estos homenajes implicó sentimientos de mayor proximidad y simpatía, que se reflejaron en los motivos iconográficos mora-

les y virtuosos representativos de las cualidades de las reinas en vida. Formalmente, también supusieron una mayor flexibilidad compositiva. Mariazza hace una puntual descripción de cada uno de los monumentos funerarios, lo que permite recrear el proceso de su conformación y comprender las soluciones estructurales y plásticas que, en cada oportunidad, tomaron sus auspiciadores y creadores ajustándose al impacto de su interpretación simbólica. El recorrido visual, hábilmente organizado por el autor, hace posible seguir la configuración del conjunto en su contexto, pues sustenta cada decisión arquitectónica y plástica con la oportunidad de su selección, y confirma la homogeneidad estilística e ideológica que logró cada monumento.

Margarita de Austria falleció a los 27 años de sobrepardo de su octavo hijo, el 3 de octubre de 1611. Su esposo murió diez años después. En Sevilla, previsible referente, se preparó un amplio pero austero programa. El Ángel custodio figuró en su túmulo porque le era muy devota, y un programa iconográfico cuya preocupación especial era vincular a la reina con otras mujeres de la dinastía real. Fue señalada la Benignidad, la Fecundidad, la Religión y la Majestad como sus mayores virtudes. Las honras que le dedicó esa ciudad fueron consideradas notables por su grandiosidad. En comparación con el monumento de Lima, los motivos consignados y

la organización fue diferente. Mariazza describe el tipo “templete-torre” del túmulo limeño conformado por dos cuerpos y cupulín rematado con una linterna, y ésta con un cráneo coronado, por lo que coincide en términos generales con la hipótesis de que su modelo formal y decorativo fue el levantado a la muerte de Felipe II, trazado en Sevilla por Juan de Oviedo en 1598, cuya estampa habría sido traída por el virrey Mendoza y Luna. Sin embargo, la creatividad de Juan Martínez de Arzona no se ciñó estrictamente al modelo, lo que otorgó una proyección más concreta y delicada al conjunto, tal como la precisa y detallada descripción de Mariazza permite apreciar. La explicación amplía la comprensión de estas estructuras en cuanto la libertad de aplicarlas indistintamente, y al hecho de no estar sujetas a cánones estrictos y excluyentes. El autor también destaca la actualidad intelectual de los religiosos locales, quienes participaron en un concurso “de ingenio” para los jeroglíficos que fueron incorporados, y el detalle con el que fray Martín de León, autor del libro de exequias, los describió. Es importante también el que, como en este caso, el libro pudiera venderse, con la posibilidad de establecer el precio de acuerdo a la complejidad gráfica que tuviera cada ejemplar, lo que explica la diversidad en las versiones existentes hoy.

Isabel de Borbón y Medicis (1602-1644), esposa de Felipe IV, falleció el 6

de octubre de 1644, a los 44 años de edad y 29 de matrimonio. Tuvo ocho hijos, de los que no sobrevivió ningún varón para suceder en el trono. Las honras se celebraron en Sevilla dos meses después de fallecida y con austeridad debido a problemas económicos. El sobrio túmulo de planta cuadrada y tres cuerpos, referidos a la vida, muerte y resurrección, culminaba en una cúpula sobre la que remataba una aguja alusiva a la elevación del alma de la difunta al cielo, debido a sus cualidades expresadas en los temas iconográficos que relevaban sus virtudes, Misericordia, Piedad y Justicia entre otras, así como leones, castillos y la figuración de la Muerte de luto y con guadaña. En Lima, el virrey Pedro de Toledo, marqués de Mancera, aceptó seguir un modelo salmantino octogonal de tres cuerpos, que Pedro de Noguera se comprometió a mejorar. Es interesante que el Cabildo Diocesano ofreciera contribuir con la mayor parte del costo a cambio de disponer de él terminada la ceremonia, una muestra de la aplicación abierta de dichas estructuras y de su uso por tiempo prolongado como lo fue, entre otros, el del príncipe Baltazar Carlos (1644) para su padre Felipe IV en Zaragoza, diecinueve años más tarde (Sebastián 1981:108)². Aunque se especifica que el libro de exequias

preparado por Gonzalo Astete y Ulloa adolece de precisión terminológica para describir el monumento, y que la organización textual es inadecuada al tipo de discurso acostumbrado, el grabado de Guillermo de Oliva suple en gran parte esa deficiencia. De acuerdo a la descripción que brinda Mariazza, fue una imponente estructura con un definido sentido ascensional y estilísticamente consistente, cuya linterna remataba en un Ave Fénix. Respecto a ejemplos anteriores, y al optimismo que revelaba esa configuración estructural, también hace notar que un nuevo concepto orientó el repertorio simbólico, en el que prevaleció el carácter despiadado y agresivo de la muerte.

Mariana de Austria (1635-1696), segunda esposa de Felipe IV, falleció a los 61 años, con fama de santidad. Solamente dos de sus seis hijos sobrevivieron, el último sería el futuro Carlos II, a quien entregó el gobierno en 1675. El túmulo de Mariana de Austria en Sevilla igualmente tuvo que superar dificultades económicas por lo que fue utilizada una estructura previa. De planta cuadrada, estuvo conformado por tres cuerpos en sentido ascensional, en el último de los cuales fue colocada la tumba. Se redujo la inversión en todos sus aspectos y fueron sobrios los elementos iconográficos y suntuarios en la catedral sevillana. En contraste, seis meses después en Lima, una importante ceremonia funeraria, a cargo del vi-

2 Sebastián, Santiago. *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, Alianza EditoriL, 1968

rrey Melchor Portocarrero Lasso de la Vega, hizo honor a la condición de la reina. Fray Cristóbal Caballero O.M. fue encargado de la obra. El túmulo, de planta octogonal y tres cuerpos en ascenso decreciente, que describe Mariazza, presentó una estructura compleja y rica en elementos simbólicos vinculados a exaltar a la monarquía hispana que la reina regente condujo. La comparación entre el texto de Bernardo Romero González de Villalobos y el grabado, le permite al autor confirmar la importancia de establecer ajustes y correspondencias entre ellos y ratificar la, en ocasiones, independencia de ambas creaciones. El túmulo en el grabado es una estructura sólida que impresiona por su estabilidad y sobriedad formal, así como por su amplitud espacial.

El estudio concluye con un capítulo dedicado a analizar los elementos ornamentales que destacaron en los catafalcos, vinculados a las cualidades reconocidas en las reinas, que fueron descritos en los libros de exequias pero no aparecen suficientemente detallados en los grabados, lo que se orienta a consolidar la apreciación de los conjuntos en sus aspectos precisos. El análisis inicia con la interpretación simbólica de la estructura del túmulo, altamente relevante respecto al mensaje ofrecido por la integridad del monumento. Su arraigo en la tradición filosófica que identifica y explica Mariazza es expuesto con claridad y sustentado con fuentes de los diver-

sos periodos históricos, a partir de las que se confirma la “reiteración de conceptos abstractos representados bajo las formas concretas de la arquitectura del túmulo”. Aplica el mismo procedimiento pormenorizado a los elementos simbólicos configurados en las pinturas, esculturas, jeroglíficos, emblemas y formas literarias, resaltando las distintas y amplias direcciones de los discursos, orientados a la ponderación monárquica, a destacar los valores personales de las difuntas y confirmar el interés político de las ceremonias. Se desprende de la complejidad de los símbolos seleccionados para distinguir a cada una de las reinas, la amplia erudición virreinal y el talento para aplicarla. De acuerdo a la importancia y trascendencia del hecho que lo suscita, el lenguaje de la obra de arte se conduce como altamente simbólico, de algún modo encubierto, dirigido a un observador que alcanza su significación a partir de factores individuales de índole perceptiva, emocional e intelectual, por lo que es fundamental la actuación de los responsables de formularlo. En esta ocasión se destaca la labor de quienes fueron encargados del resultado obtenido en cada una de las instancias creativas, como el libro de exequias, la traza del túmulo y el grabado que lo perennizó. Así, registra la participación de Fray Martín de León y Cárdenas O.F.M, Juan Martínez de Arzona y Francisco Bejarano para Margarita de Austria;

Gonzalo Astete y Ulloa, Pedro de Noquera y Guillermo de Oliva en el caso de Isabel de Borbón y, en el de Mariana de Austria, Bernardo Romero Gonzáles de Villalobos, Cristóbal Caballero y Pedro Nolasco.

No hay duda que, tal como el autor destaca con propiedad, esta publicación llena un vacío en un tema fundamental para la historiografía del arte peruano virreinal, al que contribuye ofreciendo un enfoque metodológico desde la consideración de su objeto de estudio como obra de creación artística. Con este objetivo aparece respaldada en un amplio sustento teórico, y es considerada integralmente en sus múltiples aspectos y objetivos como son el catafalco, el aspecto protocolar involucrado en la ceremonia, y lo artístico intelectual de los testimonios gráficos y textuales. La investigación señala la importancia de la formalización limeña en el siglo XVII reflejada en las estructuras proyectadas, también evidencia que la creatividad local introdujo modificaciones enriquecedoras a los modelos hispanos, acordes con los rasgos formales y estilísticos que caracterizaron la sobriedad y originalidad del arte virreinal limeño, enmarcadas en un amplio conocimiento técnico y teórico. En el virreinato del Perú las tendencias artísticas peculiares se consolidaron tempranamente y fueron expresadas en un complejo sistema que las identifica. Mariazza señala que en los dos últimos ejemplos que estudia se mo-

dificaron los cánones arquitectónicos y que el espacio escenográfico fue diferente a los prototipos europeos, en especial en el de Mariana de Austria, lo que se reflejó igualmente en la arquitectura de la época. En el sentido de la inclusión local en la ceremonia, en una pintura en el lado izquierdo del catafalco de Margarita de Austria, aparece una escena representando a un indio que ofrece como tesoro de dolor sus lágrimas a Felipe III, en el contexto de otras representaciones cuyos temas aluden a la aflicción por la pérdida de la reina, como la ciudad de Lima que entrega su divisa a la Muerte, y América hace lo propio con el cerro de Potosí.

Como se explicitó en un debate pastoral de mediados del siglo XX, a propósito de este tema y que lo mantiene vigente,

...el simbolismo funerario. Quiérase o no, los ritos fúnebres han ido revistiéndose de formas más o menos expresivas y legítimas. Materialmente el simbolismo de que tratamos consta de detalles que parecería lícito desdeñar. Tales son las colgaduras, las flores, los túmulos, las luminarias, etc. Pero como quiera que esos detalles traducen y revelan decisiones y afirmaciones, llegan a tener importancia considerable. *Querámoslo o no*, imponen una visión y una concepción determinadas de los actos ceremoniales, y *son los que más vivamente impresionan al común de las gentes*, las cuales suelen sentirse tanto más con-

movidas cuánto más carecen de instrucción y de familiaridad con la fe de la Iglesia (*El misterio de la muerte y su celebración* 1952: 295).

Fiesta funeraria y espacio efímero. El discurso de la muerte y su simbolismo en las exequias de tres reinas de España en Lima en el siglo XVII es un definitivo

aporte a la historia del arte virreinal peruano, enfocado de manera seria y precisa, que contribuye a respaldar futuras investigaciones con la seguridad de la amplia información que brinda, y la sobriedad y claridad con la que es expuesta (*Martha Barriga Tello*).