

BEATRIZ BERNDT LEÓN MARISCAL

*Todo emana de su persona,
a imagen del soberano:
reflexiones a partir de un retrato
del virrey duque de Linares¹*

A la Mtra. Juana Gutiérrez Haces, *in memoriam*

DENTRO DEL REPERTORIO PICTÓRICO NOVOHISPANO sobresale el retrato conmemorativo que Juan Rodríguez Juárez (1675-1728) hizo de don Fernando de Alencastre Noroña y Silva, segundo duque de Linares, marqués de Valdefuentes y de Govea, conde de Portoalegre (1661-1717), quien fungió como virrey de la Nueva España entre 1710 y 1716. Sin duda, retratar a un personaje de su rango se encomendó a uno de los principales pinceles de la ciudad de México en la segunda década del siglo XVIII: Juan Rodríguez Juárez, quien a la par de haber sido reconocido como pintor de temas religiosos se desenvolvió con soltura dentro del género del retrato, conforme lo muestran las cualidades plásticas del lienzo del que parten las reflexiones de este ensayo.

La obra es una de las escasas imágenes con valor artístico que se conservan en torno a la estancia y gestión del segundo duque de Linares en territorio

1. El presente texto es una versión de mi trabajo para optar por el grado de Maestría en Historia del Arte (Universidad Nacional Autónoma de México, 2007) y se entregó en julio de 2008 al compilador de este número monográfico. Agradezco al Dr. Jaime Cuadriello, a la Mtra. Juana Gutiérrez[†], a la Mtra. Tita Gerlero, al Mtro. Rogelio Ruiz Gomar y al Dr. Gustavo Curiel sus comentarios al trabajo de titulación.

novohispano. Además de tratarse del retrato de cuerpo entero más antiguo que se conoce de un virrey laico, su calidad le ha conferido un lugar destacado dentro de la historia del arte en México. Desde el primer comentario sobre la pintura, escrito en 1861 por José Bernardo Couto, hasta la década de los años ochenta del siglo xx, autores como Agustín Velázquez Chávez, Manuel Toussaint o Elisa Vargaslugo la mencionaron por su pertenencia a un acervo, como un ejemplo sobresaliente de la producción del autor o del género de retrato en el repertorio virreinal. En 1990 el historiador del arte Markus Burke dio un giro historiográfico al tocar el problema de su categoría estilística, asunto que retomó dos años después. Sin embargo, el óleo encierra múltiples preguntas que aún no han sido tratadas. Por ello, los objetivos de este escrito son el proponer una reflexión referente al uso e intención del cuadro, sobre sus estrategias simbólicas y significado, sobre su categoría estilística, así como discurrir sobre su relación con otros retratos del personaje y el propósito para el cual fueron ejecutados.

Retrato físico, político y moral del segundo duque de Linares

En esta pintura al óleo, el duque de Linares está en el primer plano de la composición, de cuerpo entero y de pie, mirando fijamente al espectador (fig. 1a). Con aire digno, el modelo posa con el cuerpo girado en tres cuartos, conforme a una de las soluciones compositivas que prevalecían en el género de retrato de corte. La expresión de sus ojos azules y el tono nacarado de su piel atenúan la palidez del rostro; a la vez, sorprende la voluntad del artista por reproducir con verosimilitud tanto la nariz aguileña como los labios de un hombre de aspecto contenido que rebasa los cincuenta años.

El gobernante trae puesta una peluca blanca de cascada, de uso obligado en ceremonias, misma que da mayor luz al rostro. Viste también una casaca azul, cerrada en la cintura, larga hasta las rodillas, y que sobresale por una apariencia que imita al terciopelo, así como por unos botones dorados entremezclados con un riquísimo bordado en hilo de oro que cubre el frente de la vestidura y la vuelta de la manga. Por influencia de la moda francesa, el duque de Linares también luce una corbata de chorrera de fino encaje que combina con la delicadeza de los puños. Ésta permite ver en su extremo una venera de la Orden de Santiago sujetada con una cinta roja, rodeada además por un cerco decorado con oro y pedrería que circunda el centro esmaltado o a la porcelana en donde



1a) Juan Rodríguez Juárez, *El virrey segundo duque de Linares*, 1711-1718, óleo sobre lienzo, 208×128 cm. Museo Nacional de Arte, “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012”; b) detalle del rostro.

está la cruz de gules en forma de espada.² El fondo azul de una chupa asoma detrás de esta pieza de joyería con la insignia de la orden militar española. Un poco más abajo, y a la altura de un moño, la mano derecha sostiene una comunicación escrita con un signo de invocación y la abreviatura *Ex^{mo} S*,³ en tanto la siniestra sujetaba un guante, acaso perfumado de ámbar gris, que se ha

2. De manera vulgar, a esta cruz se le denominaba “lagarto”. Véase Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1734, tomo IV, p. 351. Cabe agregar que el segundo duque de Linares fue comendador mayor de la Orden de Santiago en Portugal.

3. Una forma reducida del tratamiento “Excelentísimo Señor”. A fin de contribuir al registro de obra, en este artículo se translitera la firma autógrafa y el texto en el lienzo, así como lo escrito en un cuadro que acaso era su *pendant*. Para la transcripción paleográfica de partes de leyendas en otras pinturas, o de información procedente de fuentes impresas y manuscritas, se siguen las reglas enumeradas en: Archivo General de la Nación, *Normas para la transcripción de documentos*

despojado de la diestra. Bajo el brazo izquierdo, el modelo lleva un sombrero tricornio con un filo rojizo coronado por pequeñas plumas blancas en el borde, accesorio que está próximo a la empuñadura recta de una espada. En todos los detalles sobresale el oficio del pintor para reproducir la calidad de texturas y materiales, valores táctiles que también son perceptibles en las medias de seda bordadas, así como en los zapatos de estilo francés con tacón rojo y hebilla.

Rodríguez Juárez quizá ubicó al duque de Linares en alguna estancia de Real Palacio de México. En este caso, el pintor recreó parte de un aposento en el que se observa una vidriera con emplemado, así como un fuste y base de columna que sirven como fondo arquitectónico. En el zócalo del pedestal está la firma del pintor [*Ioannes Rodriguez Xuarez, Fecit.*], en tanto en el dado hay una tarja con una leyenda biográfica del personaje, así como información relativa a la muerte y entierro del virrey en junio de 1717 (escrita en los últimos renglones con letra de menor tamaño, de ahí que acaso sea posterior a la ejecución del cuadro).⁴ Añade suntuosidad un gran cortinaje rojo con el escudo de armas reproducido dos veces entre los amplios pliegues de tela que descienden hasta el piso jaspeado con diseño reticular. A la derecha del duque de Linares y adosada a la pared, hay una mesa con patas de forma serpentina que terminan en una gran voluta. Encima del mueble hay una bandeja de porcelana con motivos vegetales, sobre la cual descansan un reloj y un bastón de mando.

El representante del titular de la monarquía —cuyo apellido Alencastre procede de la casa real portuguesa— heredó el título nobiliario más alto de su abuelo materno, Fernando de Noroña, primer duque de Linares. Se conoce que fue hijo de Agustín de Alencastre y Sande, segundo duque de Abrantes, marqués de Puerto Seguro, Sardoal y Valdefuentes, conde de Mejorada, quien además poseía la dignidad de Grande de España y la distinción de comendador de la Orden de Santiago. Por otra parte, su madre fue doña Juana de Noroña y Silva, cuya familia también era de origen lusitano. Contó con cuatro hermanas

históricos, México, Archivo General de la Nación, 1979, 2 ff. (Folleto 17). Agradezco a Flora Elena Sánchez Arreola sus observaciones en torno al tema.

4. En la tarja se lee: “D.ⁿ Fernando de Le / ca / tre Norona, y Silba D / Duque de Linares, Marques / de Valdefuentes, Porta Ale / gre, y Gobea: Comendadorma / ior de la orden de Santiago / en Portugal, Gentil homb^r / dela Camara de / u Mage / tad Theniente General de / us / Exercitos, Gobernador / General de / us Reales Arm^a / enel Reyno de Napole / electo Virrey del Reyn^o / de Serdeña. Vicario Gene^r. / dela Toscana; electo Vi / rey del Peru, Virrey, y Capt/ Gen.^l dee / ta nueva Esp^a / murio en 3 de Junio, y se enterro el / dia 6 d^o en la pеa de / te Al / tar a/ o d 1717.”

y un hermano mayor, Juan de la Cruz,⁵ quien habría de convertirse en obispo de Málaga y Cuenca, a quien se le dedicaría un sermón fúnebre impreso en México a un año del deceso de don Fernando, conforme se tratará más adelante. El futuro gobernador de la Nueva España contrajo matrimonio en 1685 con Leonor de Silva, con quien procreó tres hijos: Agustín, María Teresa e Ignacia, de los cuales dos fallecieron a temprana edad. A la par, se sabe que llegó a este territorio viudo y que antes de morir sólo le acompañaba su hijo Agustín José de Alencastre, de quien su abuelo cuidaría tras quedar huérfano en 1717.⁶

Junto con el virrey Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque, su antecesor en el cargo (1702-1710), el segundo duque de Linares mantuvo la cohesión del reino durante el periodo que duró la Guerra de Sucesión. Mientras permaneció en el mando, mejoró las condiciones en la Real Casa de Moneda, dispuso que se vigorizara el comercio marítimo, sancionó a funcionarios corruptos de la Real Hacienda e impidió la elaboración de aguardiente. A la par, para perseguir a malhechores restableció la jurisdicción de la Santa Hermandad (denominada pocos años después Tribunal de la Acorizada), determinó que se hicieran fortificaciones para controlar a los ingleses, reocupó la provincia de Texas, fundó la población de San Felipe de Linares, además de continuar la pacificación de la Nueva Vizcaya y la reducción de la Sierra Gorda, entre otras medidas económicas, militares, de justicia y gobierno. También quedó registro de que en agosto de 1716, al entregar el mando del virreinato a don Baltasar de Zúñiga Guzmán Sotomayor y Mendoza, marqués de Valero, en una interesante relación le advirtió: “[...] a todos agasaje, que de ninguno espere, y de muy pocos se fíe, porque aquí a la voz de mando temen

5. Hasta este punto la información detallada procede de Endika de Mogrobojo, *Diccionario hispanoamericano de heráldica, onomástica y genealogía* (adición al *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, por Alberto y Arturo García Carraffa), colaboración de Aitziber, Irantzu y Garikoitz de Mogrobojo-Zabala, Bilbao, Mogrobojo-Zabala, s.d.[c. 2000], vol. XVIII (III), p. 10.

6. “Papeles y testamento del duque de Linares, virrey de esta Nueva Esp[a]ñ[a], perteneciente a la condición y entrega de su caudal a su padre, por don Ignacio de Salcedo”, México, 1717-1718. Archivo General de la Nación (en adelante AGN), *Inquisición*, vol. 1543, exp. 1, ff. 9v-10r. Cabe señalar que el retrato de un familiar del duque de Linares se conserva en el Museo Nacional del Virreinato, INAH; la pérdida parcial del texto en el lienzo impide precisar la identidad del personaje. Véase VV. AA., *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato [...]*, Tepotzotlán, Estado de México, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1996, tomo III, siglos XVII-XX, segunda parte, p. 174.

y obedecen poco, y a la del ruego o encargo se ríen y no cumplen nada de lo que prometen”,⁷ observación que sin duda refleja un carácter cauto.

En la ciudad de México, además de construir el acueducto de Arcos de Belem e iniciar la remodelación de las Casas de Cabildo, el duque de Linares se granjeó el reconocimiento de los habitantes por repartir limosnas, brindar auxilio a enfermos e interesarse por finalizar la reconstrucción del Real Palacio de México. Mas su voluntad por ayudar en distintas causas religiosas acrecentó la idea que se tenía de su magnanimidad, entre otras razones porque regaló alhajas a múltiples imágenes marianas a fin de adornar sus marcos y vidrieras, ajuaró el Santuario de la Piedad con un comulgatorio de plata y otorgó una pensión semanal de 50 pesos a las monjas de Santa Inés y Santa Catalina de Siena, además de vestir a las que habitaban en San Juan de la Penitencia. En la cartela de un retrato suyo pintado en 1723 por Francisco Martínez (ca. 1692-1758),⁸ también se registró que dio gran cantidad de donativos para la enfermería de los sacerdotes de la Congregación de San Pedro, que fundó numerosas obras pías y que “[...] erigio el Aniversario de las Animas de los Militares en el oratorio de S[an] Phelipe Neri, y la Co[n]gregacion de la Buena Muerte [...].” Diecinueve años después de su fallecimiento, el público de la *Gazeta de México* leyó una reseña que no sólo lo traía a la memoria como gobernante, sino como un hombre

[...] muy benigno, amable, y liberal, y tan caritativo que en una de las epidemias que por aquel tiempo contagaron este reyno, assignó quatro medicos, y otras tantas boticas, para alivio, y curacion de los menesterosos; y los más de los templos conservan dadivas de su magnificencia. Dedicaronse algunos en el tiempo de su gobierno, [...].⁹

Aunque su mandato significó un período de importante actividad constructiva para las comunidades franciscana y jesuita, así como para los hipólitos y terciarios agustinos, su predilección por la orden del Carmen estuvo a la vista de sus contemporáneos, quizá por tratarse de una entidad de marcado carácter peninsular que procuraba la vida contemplativa y la oración. De hecho, en

7. *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos*, estudio preliminar, coordinación, bibliografía y notas de Ernesto de la Torre Villar, compilación e índices de Ramiro Navarro de Anda, México, Editorial Porrúa, 1991, tomo II, p. 777.

8. Sobre esta obra se tratará más adelante.

9. Reseña del virrey don Fernando de Alencastre Noroña y Silva, segundo duque de Linares, en *Gazeta de México*, México, núm. 107, octubre de 1736, p. 850.

su testamento se puntualizan razones personales a las que podía obedecer su inclinación, pues entre los primeros herederos que enumeró está una de sus hermanas, sor Manuela de la Concepción, quien profesó como descalza en el convento de Santa Teresa en Madrid, así como dos de sus tías, las carmelitanas Felipa de Santa Teresa y Josefa de Jesús María, quienes habitaban en el de Santa Ana en dicha población.¹⁰ Acorde a su última voluntad, el segundo duque de Linares además dispuso que de haber fallecido alguna de sus parientes, el dinero designado pasara directamente al convento en donde residieron.

Si bien es cierto que el testador condicionó la entrega de sus bienes a los religiosos de la orden en la Nueva España —pues previno que sólo se entregaran en caso de que muriese en el territorio—, durante su estancia en México dio a las carmelitas descalzas de Santa Teresa la Antigua constantes limosnas, un hermoso frontal de plata para el altar mayor y aceite perpetuo; en tanto a las de Santa Teresa la Nueva, a pocos años de su fundación, enviaba semillas y pescado, las cuidó de vestir y arregló su coro con siete mil pesos. El duque destinó en su testamento dos mil pesos a cada comunidad, mas distinguió al nuevo convento con la donación de obras de plata y un dosel. Por su parte, los carmelitas de San Joaquín también conocieron de su generosidad al suministrarles en vida lo necesario para su enfermería y para que terminaran la tapia que resguardaba su edificio. No obstante, tuvo una mayor cercanía con los religiosos descalzos de San Sebastián, a quienes dio cuantiosas limosnas, un copón de plata sobredorado para el oratorio de los profesos y un ostensorio para exponer el Santísimo, a la par de dotar el aceite de las lámparas a perpetuidad. Con independencia de estas generosas atenciones materiales, también distinguió a esta última comunidad al efectuar su retiro de Semana Santa en el lugar, además de resolver que, de morir en la capital novohispana, ahí habría de recibir sepultura.¹¹

10. “Papeles y testamento del duque de Linares, virrey de esta Nueva Esp[a]ñ[a], perteneciente a la condición y entrega de su caudal a su padre, por don Ignacio de Salcedo”. México, 1717-1718. AGN, *Inquisición*, vol. 1543, exp. 1, ff. 3v-4r.

11. La información sobre las disposiciones del duque después de su muerte proceden de *ibidem*, ff. 3r, 4v-5r. Las noticias sobre su carácter liberal se retomaron de Fray Andrés de San Miguel O.C.D., *Manos desatadas del mejor Abner el excellentísimo señor don Fernando de Alencastre Noroña y Silva, duque de Linares [...] Oración fúnebre que se declamó el mismo día que se cumplió el primer año después de su muerte, el padre fray Andrés de San Miguel, carmelita descalzo [...]*, México, Herederos de la viuda de Miguel de Rivera, 1718, p. 19. Conforme se advierte, este autor es homónimo del arquitecto y tratadista español (1577-1652) que trabajó en la Nueva España.

Como sus dolencias le impidieron regresar a la corte de Madrid al término de su gobierno, el duque de Linares fue el sexto representante de la persona regia que falleció en la Nueva España. Mientras se extinguía su vida en San Cosme, en las cercanías de la ciudad de México, el enfermo permaneció custodiado por dos frailes del convento de San Sebastián, quienes estuvieron a su lado para brindarle cobijo espiritual. Una semana antes del trágico desenlace, el virrey sucesor Baltasar de Zúñiga Guzmán Sotomayor y Mendoza, marqués de Valero, ordenó que se transportara a la Virgen de los Remedios hasta la morada de quien agonizaba a fin de que le sirviera de consuelo.¹² Ese día y los subsiguientes se dirigieron distintas súplicas y oraciones a Dios, en un intento por paliar el grave estado de salud del moribundo. Al ser inminente su deceso, el arzobispo de México, quizá acompañado por quien le seguía a la cabeza del cabildo catedralicio, le administró los sacramentos de penitencia, eucaristía y extremaunción.

Por la importancia de la investidura que ostentó el duque, un secretario pudo dar fe de su muerte el 3 de junio de 1717, informándose con presteza al virrey sucesor, al regente, oidores y fiscales de la Real Audiencia, al arzobispo y al deán, quien daría la orden de que doblaran las campanas de catedral para difundir la triste noticia, tañido al que se sumarían paulatinamente los de otras iglesias de la ciudad. A la posa o toque por el muerto seguramente se unirían los disparos de cañón, cuya carga se despediría por intervalos hasta el momento del entierro.

Distintos cirujanos prepararon el cuerpo del difunto: lo embalsamaron “[...] con aquellos ungamentos, aromas, confecciones, polvoras, y barnizes, con que los cadáveres se suelen precaver de corrupcio[n], é ingrat olor [...]”¹³ tras lo cual se le vistió, se le envolvió con el manto capitular que usaba en las juntas de la Orden de Santiago, y se le cubrió con las insignias propias de su

Viene a propósito señalar que la relación entre la orden regular y el virrey, así como el hábito de retiro de este último en un convento, tienen un antecedente en el vínculo que la monarquía católica estableció desde tiempo atrás con los religiosos benedictinos y jerónimos. Véase Javier Varela, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1990, pp. 22 y 23.

12. José Ignacio Rubio Mañé, *El Virreinato*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas / Fondo de Cultura Económica, 1983, vol. I: *Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*, pp. 163-165. El marqués de Valero recibió el nombramiento del cargo el 22 de noviembre de 1715; el segundo duque de Linares le entregó el mando el 16 de julio de 1716, *ibidem*, p. 296.

13. Crónica sobre la muerte y el ceremonial funerario del virrey don Juan de Acuña, marqués de Casafuerte, en *Gazeta de México*, México, núm. 76, marzo de 1734, p. 604.

alto rango. En su testamento, el duque dispuso lo que se habría de ejecutar para su velorio y entierro:

[...] amortajado mi cuerpo, se ha de pasar al convento de religiosos descalzos de Nuestra Señora del Carmen de esta ciudad, donde estará con seis hachas veinte y quatro horas, y después de ellas se me dará sepultura con los oficios y humildad, que acostumbran para si dichos religiosos, sin perjuicio de los derechos parroquiales, y prohíbo expressamente qualquiera pompa funeral, y es mi voluntad se den a d[ic]ho convento de mis bienes, quattro mill pesos de oro comun, por via de limosna [...].¹⁴

Aunque no hay información que precise lo que aconteció en el trayecto hacia San Sebastián, en el norte de la ciudad, en la ruta posiblemente se colocaron algunas vigas o guardias a fin de evitar un desorden o que entraran personas ajena al acompañamiento que participó en el traslado del cadáver. Los espectadores al pie de la calle o ubicados en ventanas y azoteas quizá advirtieron que si bien el segundo duque de Linares ya no ejercía el cargo de virrey desde julio de 1716 —esto es, once meses antes de fallecer—, el cortejo fúnebre estaba compuesto, conforme era propio en estas ocasiones, por individuos que pertenecían a variados cuerpos y corporaciones.

La marcha avanzaría a paso lento, deteniéndose sólo cuando el clero cantaba el responso. A la cabeza seguramente caminaron miembros de cofradías, hermandades y congregaciones, con sus mayordomos o representantes sosteniendo una vela y con el cetro o vara que acostumbraban portar en funciones públicas. Seguirían los gobernadores y justicias de las parcialidades de Santiago y San Juan vestidos de luto; la Archicofradía de la Santísima Trinidad; los seglares de la orden tercera de San Agustín y San Francisco; la comunidad betlemita, la de San Hipólito, la de San Juan de Dios, así como los religiosos mercedarios, carmelitas descalzos, agustinos, franciscanos y dominicos. Caminarían después integrantes de la Archicofradía del Santísimo Sacramento; diáconos con ciriales y una cruz procesional; integrantes de la Congregación de San Pedro; los infantes de coro, seises y acólitos de catedral, detrás de los cuales avanzaban los músicos, capellanes de coro, ministriales que tocaban por oficio instrumentos, y el cabildo catedralicio con el deán. La procesión acaso continuaría con

14. “Papeles y testamento del duque de Linares, virrey de esta Nueva Esp[a]ñ[a], perteneciente a la condición y entrega de su caudal a su padre, por don Ignacio de Salcedo”. México, 1717-1718. AGN, *Inquisición*, vol. 1543, exp. 1, f. 3r.

cinco pajes vestidos de luto con tela de bayeta, que llevarían cuatro hachas encendidas y un guión con lema y figuras negras. Posteriormente, acapararía la atención de los espectadores el cuerpo envuelto del difunto, cargado por turnos por miembros de la Real Audiencia, los tribunales, las órdenes religiosas y por dolientes. Detrás irían caballos, cada uno con un manto corto de bayeta y con las ancas cubiertas por un telliz de terciopelo negro con pasamanos (es decir, con adornos de galones, borlas, flecos o cordones) en plata, además de tener bordado el escudo de armas del segundo duque de Linares. El arzobispo de la iglesia metropolitana de México haría los oficios cerca del cuerpo;¹⁵ después andarían con aire solemne el Consulado, el tribunal formado por los protomedicos, así como colegios de la ciudad —el de San Juan de Letrán, el imperial de Santa Cruz para indios caciques, el de San Ramón Nonato, el de Cristo, el mayor de Santa María de Todos los Santos— con una bandera negra, con su rector al frente y con el color de manto y beca que les pertenecía.¹⁶ En seguida avanzarían a paso lento los bedeles de la Real y Pontificia Universidad de México con prendas de bayeta y con las mazas de la institución enlutadas, mientras les seguían maestros, doctores y el rector, cada uno con bonete negro y con las borlas y muceta del color que correspondía a su facultad. La corporación que iría inmediatamente después sería el Ayuntamiento de la ciudad, con sus porteros con mazas enlutadas, con sus tenientes, ministros, cuerpo de regidores y cabildo. En el caso de ésta y otras entidades, el público y la gente del cortejo fúnebre pudieron reconocer el escalafón social de sus integrantes o de quien fungía como diputado, pues los grados más bajos iban en la parte anterior, mientras que la jerarquía ascendía hacia atrás. Lo mismo se aplicaba para

15. Aunque en fuentes escritas no se especifica el lugar que debía ocupar, véase la ubicación de los prelados en Varela, *op. cit.*, figuras 20 y 44.

16. Véase la crónica sobre la muerte y el ceremonial funerario del virrey don Juan de Acuña, marqués de Casafuerte, en *Gazeta de México*, art. cit., núm. 76, pp. 602-606. El autor de este artículo describió los preparativos y el desarrollo del ceremonial fúnebre de quien desempeñó el cargo de virrey entre 1722 y 1734, de ahí que se tome como base para reconstruir el orden del cortejo fúnebre, si bien en dicha crónica incluyó una breve referencia sobre el sitio que ocuparon los colegios y el protomedicato en la ceremonia de junio de 1717. Información de esta fuente se sintetiza en Manuel Romero de Terreros, “Funerales del Marqués de Casa Fuerte”, en *Ex Antiquis, Bocetos de la vida social en la Nueva España*, Guadalajara, Ediciones Jaime, 1919, pp. 111-117.

Las pautas y rituales relativos a la enfermedad, muerte, entierro y exequias de un virrey quizás eran relativamente constantes al momento del estudio de caso, pues hacia 1717 se contaba con el antecedente de cinco virreyes fallecidos en la Nueva España. A la par, cabe tomar en consideración que durante el reinado de Felipe IV se normó la etiqueta del ceremonial funerario en su corte.

el cuerpo político que continuaría en la procesión, conformado por oficiales del Tribunal Mayor de Cuentas y de Real Hacienda, a quienes seguiría la Real Audiencia con su presidente, el virrey marqués de Valero, máxima autoridad de la Nueva España, quien también ostentaba los cargos de gobernador y de capitán general de los ejércitos. Detrás de su primacía irían los cuatro ayudas de cámara de su predecesor, criados que sirvieron al virrey duque de Linares atendiendo lo relativo a su vestido, pero que en esa dolorosa ocasión cargarían la tapa de su ataúd sucesivamente. A su retaguardia irían tanto una compañía de infantería como un destacamento montado con divisas de luto y con los fusiles y espadas con las bocas o puntas hacia abajo en señal de duelo, mientras que un tambor, tamborillo y clarín sonarían con moderación. Al final del acompañamiento luctuoso un cochero, quizá, condujo la estufa que sirvió al duque cuando fungió como virrey, pero que ese día atravesaría las calles de la ciudad de México totalmente cubierta de bayeta negra.

Una vez que el cortejo fúnebre llegó a la sede en donde el cuerpo del difunto se habría de velar y sepultar, el prior y la comunidad del convento de San Sebastián salieron a recibirla con su cruz. En su templo ya estaría preparado el lugar para exponer el cadáver rodeado por hachas y con un guión en la parte anterior, de manera que lo viera toda la concurrencia. Tras la velación, se llevaron a cabo los funerales con gran dolor y fasto, celebrándose la misa y oficios respectivos. Aunque el cuerpo del duque de Linares no recibió sepultura en el lapso y con la austерidad que dejó estipulada, los carmelitanos le otorgaron un sitio especial en la iglesia, ya que según cuenta fray Andrés de San Miguel (*ca. 1664-1742*): “[...] se le mejoró de lugar, poniéndole una vara mas arriba, bajo de la misma peana del altar, en donde yace, y en donde espera el dia de la resurrección universal”¹⁷, información que concuerda con la última frase en la cartela del retrato realizado por Juan Rodríguez Juárez: “murió en 3 de junio, y se enterró el dia 6 de junio en la peana de este altar año de 1717”.

Las campanas doblaron durante dos semanas y se celebraron misas en todos los altares. Mientras tanto, los religiosos del convento de San Sebastián bajaron a su iglesia durante el novenario para decir el responsorio por la persona muerta, aplicaron constantes sufragios por el alma del duque, pronunciaron oraciones a Dios y a los santos, además de oficiar diariamente misas sobre su sepultura. Mas

17. Fray Andrés de San Miguel, *op. cit.*, f. 1r. El cuerpo quizás se colocó “en el lado derecho del presbyterio del altar mayor”, conforme se especifica en la crónica sobre la muerte y el ceremonial funerario del virrey don Juan de Acuña, marqués de Casafuerte, en *Gazeta de México*, art. cit., núm. 76, p. 606.

deseosa de agradecer los favores y beneficios concedidos por su ilustre protector, junto con el afán por concluir una serie de actos en honor de su persona, la comunidad de San Sebastián celebró una honra al cumplirse un año del deceso, a la cual asistieron miembros de otras órdenes, prelados y nobles.

El reconocimiento de las virtudes de un patrono carmelitano

La capilla de catedral interpretó la vigilia durante esta ceremonia, en tanto que el prior¹⁸ ofreció con solemnidad la misa y fray Andrés de San Miguel¹⁹ pronunció un edificante sermón. En su discurso fúnebre *Manos desatadas del mejor Abner el excellentísimo señor don Fernando de Alencastre Noroña y Silva, duque de Linares [...]*, el predicador aprovechó el signo de una mano para ejemplificar la disposición y liberalidad que el homenajeado tuvo para con el hombre común, así como su vehemencia para obrar a favor de Dios y del monarca Felipe V. De igual manera, halagó la grandeza espiritual del personaje, habló de su generosidad y capacidad de mando, además de estar a la vista el dolor que sentía la comunidad carmelita tras la muerte de su patrono. Puesto que muchos agradecían lo variado de la ayuda prestada, en el impreso en el que se incluyó dicho sermón se equiparó al duque con el centimano Briareo, además de considerar que el rendimiento de los religiosos era equivalente al del rey David cuando asistió a los funerales de Abner.

En el primer caso, el de un personaje derivado de la mitología clásica, Briareo tiene dos facetas encontradas. Virgilio lo menciona en la *Eneida* (VI, 287)

18. Aunque fray Andrés de San Miguel indicó que el carmelita Miguel de San José —confesor del duque— presidió la ceremonia, en una relación de superiores del convento de San Sebastián se especifica que entre 1717 y 1718 fungió como prior fray Pablo de Santa María, mientras que a Miguel de San José se le menciona como responsable del priorato hasta 1719. Véase Fray Juan de la Cruz, O.C.D., *et al.*, “Libro de las cosas memorables de este convento del Carmen de México. Prelados que han sido y son de él [...],” México, 1677-1850, p. 7. Cito por la copia mecanografiada del manuscrito conservado en la Biblioteca del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey; Centro de Estudios de Historia de México Carso (CEHM) microfilme (Fondo CCCLIII, rollo 45, doc. 1783). Agradezco a Fray José de Jesús Orozco, O.C.D., y a la Lic. Josefina Moguel su orientación durante la consulta de este material.

19. Beristáin de Souza informa acerca de este carmelita poblano: “Fue poeta y orador muy aplaudido, y religioso singularmente estimado de los sabios, particularmente querido del virrey duque de Linares”; José Mariano Beristáin de Souza, *Biblioteca hispanoamericana septentrional ó catalogo y noticias de los literatos [...]*, Amecameca, Tipografía del Colegio Católico, 1883, tomo II, p. 269.

como un ser fantástico que produce espanto a Eneas al descender al inframundo junto con la Sibila, equiparándolo en dicho pasaje con una visión fantasmal semejante a la de monstruos como la Hidra de Lerna, la Quimera o las Gorgonas. Por el contrario, en la *Ilíada* (I, 403-404), Homero se refiere a este gigante de cien manos, recio y fornido, como el defensor de Júpiter cuando un grupo de deidades, entre las que estaban Juno, Neptuno y Minerva, pretendió atarle en el Olimpo. En dicho episodio, el poeta también señala que el hijo de la Tierra y del Ponto (el mar) era llamado Briareo por los dioses y Egeón por el género humano. Sin duda, su capacidad para actuar y su papel bienhechor sirvieron a fray Andrés de San Miguel para establecer un paralelismo entre estas cualidades del centimano y las acciones virtuosas del segundo duque de Linares.

Por otra parte, en el Antiguo Testamento se da noticia de que Abner fue un militar que sirvió a la casa de Saúl mientras emprendía una guerra contra la de David, si bien al ser objeto de una ofensa se alió con este último con el propósito de asegurarle una victoria como rey de Judá e Israel. Joab y Abisai, hijos de un seguidor de David, asesinaron poco después a Abner a fin de vengar la muerte de su hermano Asael, a quien el general quitó la vida al combatir en Gabaón. En reconocimiento a Abner, David participó junto con el pueblo en el traslado del cadáver, lloró ante su sepulcro y cantó una elegía para lamentar la infiusta pérdida, a la par, se abstuvo de consumir alimentos, pues conforme expresó a sus criados había muerto un gran oficial del ejército (*II Sam* 3, 31-39).

Tanto en la referencia homérica como en este pasaje bíblico resulta claro que los atributos y acciones de los personajes fueron un recurso oportuno para adular al duque de Linares, así como para dar una idea cabal del ánimo que afligía a los carmelitanos en ocasión de la honra de quien, como Abner, fuera servidor del monarca, teniente general de los ejércitos reales y un resuelto protector.

Además del discurso fúnebre, fray Andrés de San Miguel redactó otro texto en el que describió un túmulo construido en la capilla mayor del templo, de la cual era autor de sus contenidos literarios e icónicos. Al dar idea de la arquitectura efímera erigida, fray Andrés destacó su buena disposición y simetría, además de registrar lo relativo a su programa simbólico, compuesto, entre otros elementos, por objetos e indumentaria militar, un guión “enlutado”, el escudo de armas del benefactor y empresas relativas a sus virtudes. Al referirse a la vista frontal del cenotafio, fray Andrés de San Miguel indicó que se colocaron ahí las efigies de unos muchachos cuyo aspecto material aparecía ser de mármol, los cuales provocaban asombro “[...] por tener muy bien recortados los cuerpillos, siendo de no menor admiración la diversidad de sus posturas.

Oy [hacia agosto y septiembre de 1718, momento de la edición de los escritos del carmelita] sirven de adorno á un retrato de su *Ex[celencia]ja que se á puesto, en el sepulchro*”,²⁰ testimonio que permite caer en la cuenta de que al escribir y leer su sermón fray Andrés elaboró un retrato del homenajeado por medio de palabras y frases, mientras que el óleo, como recurso complementario, describió visualmente al duque.²¹

El dato que registra fray Andrés de San Miguel también permite inferir que el cuadro al que se hace referencia es el de Juan Rodríguez Juárez, el cual se colocaría en el punto del presbiterio en donde se dio sepultura. La obra acaso se encomendó al artista antes de la primera mitad de 1717, una vez que el segundo duque de Linares se desempeñó como patrono y dio muestras de su generosidad e inclinación al convento. En cuanto a la posibilidad de que el lienzo se solicitara al pintor entre junio de 1717 y el primer semestre de 1718 —es decir, del momento del deceso al de las honras celebradas al cumplirse un año—, ésta también resulta difícil de confirmar sin un documento probatorio. No obstante, llama la atención que las últimas líneas de la leyenda en la tarja, con información relativa al fallecimiento y entierro del duque, se escribieron —o añadieron— con letra más pequeña y en un espacio reducido.

Con relación a la ejecución de la pintura, cabe preguntarse si el lienzo lo costeó la comunidad carmelita o bien algún particular deseoso de traer a la memoria al ilustre patrono y gobernante. En su testamento, el segundo duque de Linares destinó cuatro mil pesos de oro común a manera de limosna para el convento de la orden del Carmen en donde se le diera sepultura.²² Al recibir dicha cantidad, los religiosos de San Sebastián pudieron encargar y sufragar la obra para recordar a su bienhechor. Aunque hasta el momento no se cuenta con información que permita acreditar lo anterior, existe otro dato sugerente que también invita a considerar al personaje anónimo que costeó la impresión de *Manos desatadas del mejor Abner [...]*, pues conforme se lee en la portada, la obra se publicó por cuenta de un “[...] bienhechor de la orden muy aficion-

20. Fray Andrés de San Miguel, *op. cit.*, f. 3r. Las cursivas son mías.

21. Sobre la celebración de virtudes de un personaje con vida ejemplar, y sobre la correspondencia entre figuras de un discurso fúnebre y el contenido emblemático de un retrato, véase Jaime Cuadriello, “Emblema heroico y sermón fúnebre: el retrato póstumo del capitán Manuel Fernández Fiallo de Boralla”. Agradezco al autor por facilitarme una copia del texto (2007).

22. “Papeles y testamento del duque de Linares, virrey de esta Nueva Esp[a]ñ[a], perteneciente a la condición y entrega de su caudal a su padre, por don Ignacio de Salcedo”. México, 1717-1718. AGN, *Inquisición*, vol. 1543, exp. 1, f. 3r.

nado al señor duque de Linares”, quien pudo mantener cierta cercanía con el homenajeado, pues incluso dedicó la edición a su hermano don Juan de la Cruz de Alencastre Noroña, obispo de Málaga. En la dedicatoria al prelado, el patrocinador expresó que sufragó los gastos de impresión con el afán de que en el futuro se imitaran las muestras de agradecimiento de los carmelitas descalzos de San Sebastián, así como para guardar memoria del segundo duque de Linares, de quien se consideraba “el mas intimo afecto”.²³

Lo cierto es que el retrato referido formó parte del rico acervo pictórico del convento carmelitano, cuyo valor halagó un cronista de la orden décadas después: “Todas las piezas de la sacristía, aguamanil, escalera, portería, refectorio, sala de profundis, capilla de nuestro padre San Elías, se adornaron con la decencia que hoy se ven con muchas y buenas pinturas en que se gastaron muchos pesos”.²⁴ Y es que al correr del tiempo, la comunidad recibió cuantiosas limosnas de sus patronos con el objeto de encargar las imágenes necesarias. Según dio noticia fray Juan de la Cruz, durante el último cuarto del siglo XVI y hasta 1669 el convento contó con protectores ilustres, como los virreyes Álvaro Manrique de Zúñiga, marqués de Villamanrique, Gaspar de Zúñiga y Acevedo, conde de Monterrey, y Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros, además de miembros de la Real Audiencia, regidores y nobles de la ciudad de México, junto con otros habitantes de la capital como el “técnico de desagüe”, matemático, armero mayor, polvorista y arquitecto Alonso Arias.²⁵ Al selecto grupo habría de sumarse posteriormente el virrey duque de Linares, cuya liberalidad y prestigio motivó a sufragar un retrato a modo de reconocimiento.

La obra de Rodríguez Juárez permaneció alrededor de 145 años en el convento de San Sebastián, hasta la década de los años sesenta del siglo XIX, momento en que el inmueble y sus ocupantes sufrieron los efectos de las leyes de Reforma. En su *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, escrito entre

23. Fray Andrés de San Miguel, *op. cit.*, sin foliatura [f. III recto de la dedicatoria]. ¿Acaso este personaje anónimo sufragó otros dos impresos relativos a las honras fúnebres que tuvieron lugar un año antes en Santa Teresa la Nueva? ¿Cabría esta posibilidad al asentarse en uno de ellos que era un “benefactor, afecto al dicho convento, y al señor Duque difunto”? Véase la obra de Pedro Muñoz de Castro, *Ecos que en los concavos del Monte Carmelo resonantes. Validos tristes de las Racheles ovejas del aprisco de Elias*, [...], México, por los Herederos de la viuda de Miguel de Ribera, s.d. [c. 1717], así como la de fray Miguel Zapata, *Sermón funeral, que en las honras de el exsellentísimo señor d[on] Fernando de Lencastre [sic] Noroña y Sylva, duque de Linares [...]*, s.l. [México], s.e. [Herederos de la viuda de Miguel de Ribera], s.d. [c. 1717].

24. Fray Juan de la Cruz *et al.*, *op. cit.*, p. 96.

25. Véase una relación de bienhechores en *ibidem*, pp. 17-25.

1861 y 1862, José Bernardo Couto rememoró que Juan Rodríguez Juárez “[...] También se distinguió en el retrato, como su hermano Nicolás. En el convento del Carmen [bajo la advocación de San Sebastián] hay uno del *Virrey duque de Linares*, de cuerpo entero, ejecutado por él, de bastante mérito. Sospecho que son también de su mano algunos otros que allí he visto, como el del *Marqués de Altamira*, notable por el carácter y la verdad del rostro”,²⁶ afirmación que sin duda resulta de interés, pues es quizás la primera referencia historiográfica en torno a la capacidad del pintor como retratista, además de que el autor registró que en la comunidad descalza había otros retratos que bien podían formar una galería de benefactores (fig. 2a y b).

De hecho, en el óleo de Pedro Sánchez de Tagle, segundo marqués de Altamira (Museo Nacional de Historia, INAH), se lee una leyenda en la que se especifica que fue un seglar especialmente afecto a la orden y a la comunidad a semejanza del segundo duque de Linares. El texto que acompaña al cuadro destaca desde el inicio los grados militares y políticos del acaudalado asturiano —general de los reales ejércitos, mariscal de campo, caballero de la Orden de Calatrava, regidor de la capital del virreinato, entre otros—, poniéndose de relieve su jerarquía como benefactor hasta 1724, fecha de su deceso y entierro. En los últimos renglones de la inscripción incluso se especifica: “Yaze en este sepulcro y pide lo encomienden a Dios”.²⁷ Una nota reproducida cuatro años después en la *Gazeta de México* informa que su viuda también recibió sepultura en dicho convento, referencia que corrobora el vínculo entre el marqués, su consorte y los carmelitanos.²⁸

26. José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, estudio introductorio de Juana Gutiérrez Haces, notas de Rogelio Ruiz Gomar, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995 (Colección Cien de México), p. 102.

27. Agradezco al Mtro. Arturo García Arena, jefe del Departamento de Resguardo de Bienes Muebles del Museo Nacional de Historia, las facilidades brindadas a fin de observar y fotografiar la obra al encontrarse en bodega. En la tarja se lee: “El Mré. de Campo / Grál de los R.^s Egerci= / tos D.ⁿ P.^o San.^{ez} de Tagle / Cavallero del Horden de / Calatrava Gentil hombre de / boca de su Mag.^d Marquez / de Altamira Regidor de esta / Ciudad, y Gobernador Jus= / ticia m.^{or} y Ad- ministrador G.¹ / del estado, y Marquessa= / do del Valle &^a. fue natur / al dela mui noble Villa de Santillana, / Cabeza de sus Asturias en las montañas, / y Arzobispado de Burg.^s fallesio Año de 1724 de edad de 61 a.^s y meses fue / sing.^r deboto de nra Relig^{on}, y espez.^l / bien echor deste Conv.^{to} Yaze / en este sepulcro y pide lo / encomienden a Dios”.

28. Nota sobre la muerte y entierro de la marquesa de Altamira, viuda de Pedro Sánchez de Tagle, en *Gazeta de México*, México, núm. 12, noviembre de 1728, p. 93.



2a) Juan Rodríguez Juárez, *Pedro Sánchez de Tagle, segundo marqués de Altamira*, óleo sobre lienzo, 210.5 x 126.2 cm. Museo Nacional de Historia. Conaculta-INAH-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”; b) detalle del rostro.

El devenir de la pintura

Poco después de que José Bernardo Couto escribió su testimonio, las imágenes de estos dos patronos se integraron a un lote de cuadros que pasaría a la Academia de San Carlos. Con el objeto de conformar un acervo de pintura novohispana en el establecimiento, a partir de 1855 Couto estableció comunicación con distintas órdenes religiosas. Las comunidades de San Diego, San Francisco, San Agustín y los congregantes de San Felipe Neri acogieron su propuesta de comprarles lienzos o de sustituirlos con obra realizada por miembros de San Carlos. Más tarde la empresa se encauzó a raíz del acuerdo presidencial del 19 de diciembre de 1861, por medio del cual la propia autoridad gubernativa ordenaba el traslado de piezas a la Academia. Puesto que en ese periodo el gobierno resguardaba gran cantidad de óleos en el monasterio concepcionista de La Encarnación, dos profesores agruparon aquellos que por su valor artístico

merecían integrarse a la colección de la “antigua escuela mexicana” iniciada por Couto. Por mandato del Ministerio de Justicia, José Lamadrid entregó en mayo de 1862 un lote de 105 cuadros, algunos de los cuales estaban firmados por pinceles destacados de la Nueva España. Por las referencias de autoría o títulos en el inventario de piezas entregadas, se conocen algunos que procedían de la Casa Profesa, de los conventos de San Agustín, San Francisco y San Sebastián. En el último caso, se cae en la cuenta del sitio de origen, dado que en el registro se incluyen tanto el “Retrato de Fernando Locasti [sic] y Silva” como el “Retrato de Pedro Manuel [sic] Sánchez de Tagle”, bienhechores de dicha comunidad carmelita.²⁹

El Dr. Rafael Lucio contó con la fortuna de observar directamente la obra depositada en La Encarnación, por lo que publicó en marzo de 1864 un folleto sobre pintura novohispana de los siglos XVII y XVIII. En dicho impreso, el autor halagó el diseño de José Bernardo Couto por conformar una galería, pues: “[...] adquirió algunas obras mexicanas para la Academia, que aunque están lejos de formar una colección completa, han sido muchas escogidas con inteligencia, y con el tiempo tendrán grande interés para la historia del arte”,³⁰ juicio acertado según se reconoce por la calidad del conjunto al que se integraron los retratos procedentes de San Sebastián. Junto con el Dr. Lucio, los pintores Santiago Rebull (1829-1902) y Pelegrín Clavé (1811-1880) prosiguieron al año siguiente con el proceso de selección de obra, con lo cual aumentó el contingente que habría de llegar a la Academia una vez resuelto el problema de espacio para colgar o almacenar piezas.³¹

29. “Inventario de las pinturas que por orden del Ministro de Justicia e Instrucción Pública ha entregado el C. José Lamadrid á la Academia Nacional de San Carlos”. México, 28 de mayo de 1862. Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (en adelante AASC), gaveta 39, exp. 6541, doc. 6, sin foliatura. *Apud* Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (1844-1867)*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976 (Estudios y Fuentes del Arte en México, 35), p. 329.

30. Rafael Lucio, *Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII*, México, J. Abadiano, 1864, p. 5.

31. “Oficios. Permiso para que los profesores Pelegrín Clavé y Santiago Rebull, así como el Dr. Lucio efectúen la comisión de seleccionar obra en el Convento de la Encarnación”. México, 17 de enero de 1865. AASC, gaveta 39, exp. 6541, doc. 2, sin foliatura, y “Oficio en donde se ordena a los profesores Clavé y Rebull a ir a la Encarnación a fin de seleccionar obra, para que ésta después se recoja y mande a la Academia”. México, 17 de enero de 1867. AASC, exp. 6541, doc. 3, sin foliatura. *Apud* Báez, *op. cit.*, p. 328.

En diciembre de 1866, cuando San Sebastián ya estaba desocupado y se había fraccionado su terreno en lotes, el retrato del duque fue trasladado del establecimiento docente a Palacio Imperial para embellecer sus muros junto con otra efigie de un virrey de cuerpo entero.³² Tiempo después retornaría a San Carlos, razón por la cual se incluyó, junto con el óleo de Pedro Sánchez de Tagle, en un inventario de pintura que data de 1879. En este documento, la obra perteneciente a la institución se enumeró acorde con el área en que se ubicaba: en la galería de Paisaje, en la de Escuelas Europeas, en la primera y segunda de la Escuela Antigua Mexicana, en la dedicada a la Escuela Moderna Mexicana, en la Sala de Arquitectura, en la tercera sala de estudio de pintura, en las bodegas, o en la Secretaría, por mencionar algunos espacios. A propósito de este último, en el expediente se lee:

Cuadros que se hallan en la S[ecreta]ría.

Aunque la pareja de retratos de San Sebastián no estaban en donde se exponía la colección de pintura novohispana, adornaban la Secretaría junto con otros 18 óleos sobre lienzo, lámina y tabla. Entre éstos se registraron una *Presentación de la Virgen con el Niño* [sic]³⁴ de Baltasar de Echave Orio (ca. 1558-ca. 1622), un *Santo Cristo* de Sebastián López de Arteaga (1610-1652), una *Purísima rodeada de varios santos* de Juan Francisco de Aguilera (activo en el primer tercio del siglo XVIII) y un *Retrato del Ilmo. Sr. Dr. Manuel Rubio y Salinas* de la autoría de Miguel Cabrera (ca. 1695-1768). Dado que algunas de estas imágenes han llegado hasta nuestros días, se comprende que varias permitían formarse una idea del carácter y la calidad de la pintura producida en el pasado.

32. "Lista de cuadros de pinturas que por orden de S[u] M[ajestad] va llevando el Sr. Santiago Rebull para Palacio". México, 29 de mayo de 1866. AASC, gaveta 38, exp. 6505, doc. 2, sin foliatura. *Apud ibidem*, p. 321.

33. "Inventario de las galerías de pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes". México, 3 de diciembre de 1879. AGN, *Instrucción Pública y Bellas Artes*, caja 3, exp. 45, f. 8r.

34. En opinión del Mtro. Rogelio Ruiz Gomar, debe tratarse de *La presentación de Jesús al templo*, óleo que actualmente pertenece al acervo del Museo Nacional de Arte, INBA.

De igual manera, el retrato del duque de Linares se incluyó en el selecto repertorio que la Academia envió en 1885 a la Exposición Universal de Nueva Orleans.³⁵ El lienzo se embarcó junto con un lote de medallas, de esculturas en mármol, de proyectos de arquitectura y un grupo de pinturas de la época virreinal y del siglo XIX, entre éstas de paisaje. Para el caso del repertorio novohispano, junto con el óleo de Juan Rodríguez Juárez se mandó obra de su hermano Nicolás (1667-1734), así como de Luis Juárez (ca. 1585-1639), Sebastián López de Arteaga, Miguel Cabrera y Rafael Ximeno y Planes (1759-1825), entre otros artífices que desarrollaron su actividad desde el siglo XVII hasta el establecimiento de la Academia y los últimos años del virreinato. El conjunto pictórico era en su mayoría de tema religioso, salvo por el cuadro del duque de Linares y el *Retrato del niño Joaquín Manuel Fernández de Santa Cruz* de Nicolás Rodríguez Juárez. Al regresar de Nueva Orleans, esta última pieza y otras más llegaron maltratadas —se enlamaron por humedad, sufrieron desprendimiento de capa pictórica—, pero por fortuna el óleo con la efigie del virrey duque llegó “En buen estado”.³⁶

Por otra parte, en un documento que data de 1903 consta que el “Retrato del Mariscal de Campo [Pedro] Sánchez de Tagle [...]” permanecía almacenado en una bodega de la Academia junto con otros lienzos, después de que el artista catalán Antonio Fabrés (1854-1938) los desalojó con la intención de ampliar su estudio. La imagen del patrono de San Sebastián se incluyó ese año dentro

35. “Ynventario de los siguientes objetos de arte, que el mayordomo de esta escuela entrega por orden del Supremo Gobierno [...] al S[eñ]or D[o]n Ramon Alcaraz, Presidente de la Comision Especial Económica de la G[ene]ral Mexicana, para la Exposición Universal de N[ue]va Orleans p[ar]a su empaque, remisión y exhibision en la expresada exposición”. México, 10 de noviembre de 1884. AASC, gaveta 60, exp. 7501, doc. 1, sin foliatura. *Apud* Eduardo Báez, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (1867-1907)*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993 (Estudios y Fuentes del Arte en México, 36), vol. I, p. 273. “Factura de las obras que presentó la Escuela de Bellas Artes á la Comisión Económica para su envío a la Exposición Universal de Nueva Orleans”. México, 31 de diciembre de 1885. AASC, exp. 11038, doc. sin numerar, sin foliatura. *Apud* Eduardo Báez, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (1781-1910)*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003 (Estudios y Fuentes del Arte en México, 52), p. 284.

36. “Estado en que llegaron los objetos de la escuela que se mandaron á la Exposición de Nueva Orleans”. México, 23 de octubre de 1885. AASC, gaveta 61, exp. 7560, doc. sin numerar, sin foliatura. *Apud* Báez, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (1867-1907)*, *op. cit.*, vol. I, p. 285.

de un lote de pinturas y estampas que se trasladaron al Museo Nacional;³⁷ en consecuencia, se le separó del retrato del segundo duque de Linares, obra de la cual tal vez era *pendant* por su tema y medidas. Si bien ambas piezas poseen calidad en su factura, la del segundo duque está firmada por Juan Rodríguez Juárez, por lo cual posiblemente se le concedió mayor valor artístico como para permanecer en la colección de San Carlos. En contraposición, la efigie de Pedro Sánchez de Tagle —un exitoso comerciante de la Nueva España que además ocupó cargos militares y políticos— bien podría ajustarse a la galería de personajes de relevancia histórica que se envió al museo, entre los cuales había retratos de Carlos V y Carlos III, así como de virreyes del último cuarto del siglo XVIII y del periodo de la Independencia.

El cuadro que sirve como eje conductor de este estudio permaneció en el recinto académico hasta la década de los años treinta, momento en que inició su etapa de exhibición en espacios museísticos. Al salir de la Academia junto con un importante conjunto pictórico, su custodia recayó en la Secretaría de Educación Pública; poco tiempo después se mostró en el Museo Nacional de Artes Plásticas, ubicado en el nuevo Palacio de Bellas Artes. Al publicarse el catálogo del acervo en 1934, el investigador Manuel Toussaint incluyó biografías de artífices, algunos datos de ficha técnica (título y medidas), transcripciones de firmas, además de una breve descripción o comentario, estuviesen las obras en salas o en almacenaje. Por ende, el lienzo se registró por vez primera de forma detallada: “67. Retrato del duque de Linares / L. 1.35 x 2.08 / F: IOANNES RODRIGUEZ XUAREZ / Figura de cuerpo entero. Lujosamente vestido y con gran peluca empolvada, aparece el Virrey en pie. Sobre una consola, el bastón de mando”.³⁸ Hacia 1964, la pieza y la colección se incorporaron a la naciente Pinacoteca Virreinal de San Diego, INBA, en donde permanecieron durante 36 años, hasta que en el año 2000 se trasladaron al Museo Nacional de Arte, INBA, su sede actual, como parte de un lote que se reintegró a un grupo de pinturas que procedía originalmente de la Academia.

37. “Museo de Historia”. México, septiembre de 1903. AASC, gaveta 103, exp. 9714, doc. 8, f. 2r. *Apud ibidem*, vol. II, pp. 724 y 727. El envío de la obra explica la razón por la que actualmente pertenece al Museo Nacional de Historia, INAH.

38. Manuel Toussaint, *Museo Nacional de Artes Plásticas. Catálogo de pinturas. Sección Colonial*, México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934, p. 60.

Estrategias simbólicas en la obra y su significado

Más allá del contexto religioso, académico o museístico, el espectador puede advertir que en el lienzo de Rodríguez Juárez hay soluciones propias del retrato de corte, vigentes en España desde el siglo XVI y presentes tanto en la composición como en los objetos que denotan el cargo y la categoría de la persona retratada. Conforme se observa en algunas efigies de representación de Carlos V y Felipe II realizadas por Tiziano (ca. 1485-1576) y Antonio Moro (ca. 1519-1576), el pintor veneciano revitalizó un modelo derivado de la tradición germánica conforme al gusto y las necesidades de los Habsburgo, en tanto el flamenco sentó una huella profunda y duradera al internacionalizar ese tipo de retrato.³⁹ En dichas imágenes, los miembros de la dinastía se muestran de cuerpo entero, en tamaño casi natural, con la figura girada en tres cuartos, apoyada en una pierna mientras la otra está ligeramente flexionada y colocada delante. Los personajes miran al espectador con dignidad y distancia, o con el tono mayestático propio de un monarca o príncipe. Por su parte, las manos de los varones están sobre la empuñadura de una espada o sobre una mesa, de manera que el signo hace referencia a las actividades militares y de despacho. En segundo plano hay un entorno sencillo, el cual muestra la vista parcial de una estancia en donde está colocada una mesa o silla, así como un cortinaje, columna o balaustrada como detalles decorativos.

La efígie del segundo duque de Linares, de pie en un interior, sigue un esquema básico de representación que se mantuvo vigente en España desde el reinado de Felipe II hasta los primeros años de gobierno de Felipe IV, mismo que pasó a la Nueva España conforme lo muestran distintos retratos civiles realizados por pintores locales del siglo XVII. Si bien es cierto que en esa centuria Diego Velázquez (1599-1660) revitalizó la manera de retratar al monarca y a miembros de la corte, el cuadro de Rodríguez Juárez guarda mayor relación con convenciones compositivas establecidas con anterioridad. A la par, se advierte la pervivencia de elementos simbólicos de poder, aunque están representados con menor sobriedad como un efecto propio del gusto barroco. Por otra parte, al derivar de un modelo cortesano, lo gestual y la postura del cuerpo también

39. Véase el ensayo de Leticia Ruiz Gómez, “Retratos de corte en la monarquía española (1530-1660)”, en *El retrato español. Del Greco a Picasso*, edición a cargo de Javier Portús, catálogo de exposición (Museo Nacional del Prado, del 20 de octubre de 2004 al 6 de febrero de 2005), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 92-120.



3. Juan Rodríguez Juárez, *El virrey segundo duque de Linares*, detalle, 1711-1718.

son contenidos y elegantes, de forma que reflejan la superioridad y autoridad de la persona retratada. Asimismo, la calidad plástica del lienzo hace eco de los atributos y jerarquía del gobernante, al tiempo de contribuir a embellecerlo con el objeto de acreditar tanto su perfección física y moral, como su consecuente capacidad de mando.⁴⁰

En cuanto a los objetos que denotan el cargo y la categoría del duque de Linares, éstos sin duda merecen consideración (fig. 3). El virrey usa ropa propia de un acto protocolario; la ostentación de su atuendo afrancesado y el que siguiera el gusto del momento permiten inferir que el cliente o el propio pintor tuvieron plena conciencia del efecto que la imagen tendría en quien la contemplara, no sólo por su porte señorial, o por la moda y riqueza en el vestir, sino por hacer eco de las transformaciones inherentes a la nueva era borbónica.⁴¹ Por otro lado, el documento que el duque sostiene en la mano derecha y en el que se alcanza a leer “Ex[celentísimo]mo S[eñor]” está relacionado con la acción y efecto de mandato, si bien escribir y leer eran usos que también denotaban civilidad. Unido a este signo de las tareas administrativas de despacho, las facultades de mando militar del representante de la persona del monarca están presentes en

40. Sobre la belleza física de un monarca como instrumento para reflejar virtudes y atraer lealtades, consúltese el primer capítulo de Miguel Morán Turina, *La imagen del rey. Felipe V y el arte*, Madrid, Nerea, 1990.

41. Como antecedente cabe traer a la memoria el retrato de Luca Giordano (1634-1705) en el que Carlos II ya está representado a la francesa (Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial).

la bengala o bastón rodeado por una banda roja. Como dicho atributo se encuentra al lado del virrey y capitán general, quizás no resultó necesario pintarlo sujetando la empuñadura de su espada, con el objeto de manifestar mediante este además que estaba presto a defender el territorio.

En el campo de la emblemática, al aprovecharse en imágenes relativas a la moral o al arte de enseñar a gobernar, una mesa tuvo significados vinculados con la adecuada educación de un príncipe, así como con la vigilancia y el buen juicio de un monarca.⁴² En el ámbito del retrato cortesano, tampoco debe comprenderse como un simple mueble de trabajo o como un objeto de uso común, sino como un símbolo de justicia, autoridad y grandeza de un rey, porque la etiqueta dictaba que en ciertos actos solemnes el soberano debía estar en pie cerca de estos enseres o apoyado sutilmente en ellos.⁴³ Desde el siglo XVI la mesa se representó de forma común, si bien cobró mayor relevancia en la obra oficial o de aparato del siglo XVIII pues sobre ésta se depositaba el cojín con la corona real. Y aunque en el cuadro novohispano hay una bandeja sobre la cual está colocada la bengala del virrey, Rodríguez Juárez pintó una mesa que por su color imita una de madera fina cercana al ébano, material común en el mobiliario palatino.⁴⁴

En cuanto al cortinaje, éste fue un elemento presente en el retrato de corte español desde el siglo XVI y por extensión al desarrollarse el género en la Nueva España. El pintor lo incluyó en el segundo plano como parte de un suntuoso decorado, además de colocar el blasón del duque de Linares a manera de estampado en el textil. El juego de cortinas cubre el fuste de una columna, pieza que estaba en desuso en el retrato hispano hacia 1716, aunque en la pintura virreinal se le aprovechó ocasionalmente pues su base era un soporte útil para colocar y camuflar las tarjas en donde se escribía información.

42. Véanse distintos ejemplos en Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, fuentes clásicas y traducción de los motes: Rev. Edward J. Vodoklys, S.J., presentación: Peter M. Daly y Sagrario López Poza, Madrid, Akal, 1999.

43. El 16 de octubre de 1659 Felipe IV recibió a un embajador francés para disponer lo referente a la boda de la infanta de España con Luis XIV, acto durante el cual el monarca permaneció al lado de una mesa: “[...] recibióle Su Majestad en el salón, arrimado a un bufete, y en pie; y así estuvo todo el tiempo que duró la función”, Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, prólogo de Juan A. Ceán y Bermúdez, Madrid, M. Aguilar, 1947, tomo III, (106) don Diego Velázquez de Silva, párr. 10, p. 928.

44. Agradezco al Dr. Gustavo Curiel sus comentarios sobre el uso del ébano y la caoba, maderas que permitieron dar forma a los diseños concebidos por ebanistas franceses e ingleses de la época.

Conforme se advierte, el incluir una mesa, una columna o cortinajes fue una convención pictórica inherente a este tipo de obras, práctica a la cual se debe agregar la representación de un reloj. De hecho, este último es un elemento muy sugerente en el óleo de Rodríguez Juárez por sus múltiples significados. En dicho cuadro es de los llamados de mesa, en forma de tabernáculo y con una campanilla labrada en la cima; el cajetín externo es de gusto sobrio, de ahí que la cara central y los cuadrantes únicamente estén tallados en madera con formas ornamentales y arquitectónicas, mas exentos de policromía, grabado o incrustaciones en metal, esmalte o pedrería. En esa época un reloj era apreciado por su alto costo, mismo que evidenciaba la privilegiada condición social de quien lo poseía, a la par de manifestar el interés que el dueño tenía por el mundo científico, así como el valor funcional y estético que se confería a dicho aparato. Por otra parte, también conviene señalar que al objeto en el lienzo se le otorgó un carácter suntuario al incorporarlo al entorno.

Manuel Rivera Cambas dio noticia que Felipe V ordenó que se estableciera una biblioteca pública cercana al Real Palacio de México, a la que se integrarían ejemplares americanos del reino animal, vegetal y mineral. Al referirse al gobierno del duque de Linares, el ingeniero e historiador señaló que el virrey apoyó dicho designio pues comprendió “cuánto bueno para la civilización abrazaba el proyecto” de “[...] remitir todas las piedras, animales, plantas, frutos ó cualquiera otra cosa que no fuera común y tuviera algo extraordinario por su especie o tamaño”.⁴⁵ Según Rivera Cambas, el duque de Linares favoreció la formación de dicho gabinete al dirigir una circular a distintas autoridades del virreinato, con la idea de formar la colección de objetos curiosos, dignos de exhibición y estudio.

A partir de la información precedente, se podría estimar que la presencia de la máquina para medir el tiempo guarda correspondencia con el espíritu inquisitivo o la inclinación científica del momento. Las nociones del matemático, físico y astrónomo inglés sir Isaac Newton relativas a la existencia del tiempo, a su propiedad para contener el universo —el espacio físico del mundo— y a los cambios que en él tienen lugar, ya gozaban de difusión y acogida. Lo mismo sucedía con las consideraciones del filósofo René Descartes sobre el origen de las ideas, entre ellas la relativa al tema. En la Nueva España, las hipótesis y teorías que procuraban explicar matemáticamente la recurrencia de fenómenos

45. Manuel Rivera Cambas, *Los gobernantes de México. Galería de biografías y retratos de los virreyes, emperadores, presidentes [...]*, México, Imprenta de J. M. Aguilar Ortiz, 1872, tomo I, p. 310.

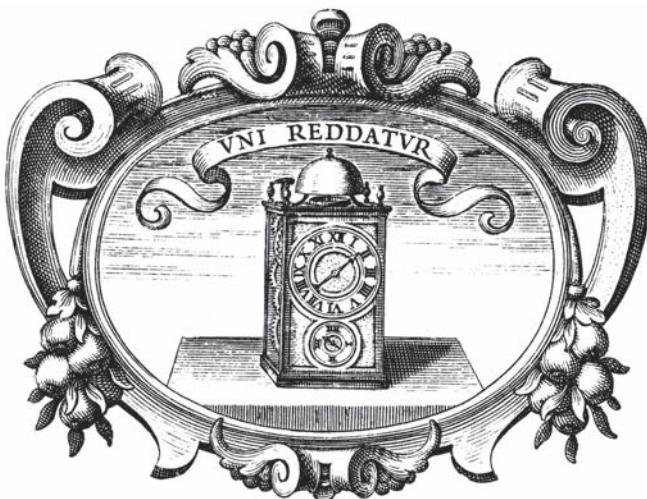
físicos impulsaron el quehacer científico desde 1680 hasta mediados del siglo XVIII.⁴⁶ Gracias a los estudios europeos y locales, se desarrolló una nueva forma de entender el concepto del tiempo —la sucesión de eventos o fenómenos cambiantes que la mente humana comprende como hechos pasados, presentes y futuros—, su secuencia o duración, además de impulsar el uso de un sistema de referencia estandarizado para medir intervalos temporales.

A diferencia de una estampa o un dibujo que pusiera a la vista la maquinaria o el funcionamiento de un reloj, en el retrato del duque de Linares no hay un interés por examinar en detalle asuntos técnicos o por describir con precisión científica. En este caso, el aparato sólo muestra su aspecto externo —con ayuda de la línea, el color y el volumen—, a manera de un registro que reproduce la realidad visible del mundo. A partir de la representación de este motivo, Rodríguez Juárez brindó información visual sobre los avances en el diseño de relojes, sobre la belleza de uno de sus modelos, pero, antes que nada, sobre la actualidad del arte de la relojería, al atraer y ocupar la atención de la sociedad de su momento.

Estas nociones permiten entender la presencia de instrumentos cronométricos en el retrato del segundo duque de Linares o en el de gobernantes posteriores, como el de Juan de Acuña, marqués de Casafuerte (Museo Nacional de Historia, INAH), el de Agustín de Ahumada y Villalón, marqués de las Amarillas (Ayuntamiento de la Ciudad de México) o el de Antonio María de Bucareli y Ursúa (Museo Nacional del Virreinato, INAH). No obstante, resulta necesario subrayar que el reloj se incluyó por vez primera en la efigie del protector de San Sebastián. De ahí que el óleo también resulte novedoso dentro de la producción de su tipo, por introducir iconografía científica dentro del repertorio de imágenes de virreyes. El investigador Elías Trabulse ha expuesto con anterioridad la significación de este tipo de iconografía en el arte, no sólo por su valor estético, sino por su potencial comunicativo, por ser un complemento idóneo del lenguaje para dar idea cabal de un problema, y porque “[...] abre la posibilidad de acercarnos a la concepción de la ciencia que se tenía en el pasado y con ello al grado de modernidad científica alcanzada”.⁴⁷

46. Sobre las teorías científicas del periodo y su significado, consúltese la obra del historiador Elías Trabulse.

47. Elías Trabulse, “La imagen artística y el desarrollo científico”, en *Arte y ciencia en la Historia de México*, coordinación editorial de Cándida Fernández de Calderón y Alberto Sarmiento, México, Fomento Cultural Banamex, 1995, p. 24.



4. Anónimo, Emblema 57, *Uni reddatur*, siglo XVII, grabado calcográfico. Tomado de Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano, representada en cien empresas [...]*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1994 [primera ed. Milán, 1642].

A la par, conviene recordar que algunos asuntos u objetos correspondientes a la ciencia fueron de utilidad en el campo de la emblemática. En este sentido, existe una sugerente relación entre la figura del reloj sobre la mesa con el emblema 57 *Uni reddatur* (Sea atribuido a uno) que el jurista Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648) concibió para el libro *Idea de un príncipe político cristiano, representada en cien empresas [...]*. Tanto en la imagen en la primera edición de 1642, como en la valenciana de 1660 y la madrileña de 1675, se observa un reloj con forma de tabernáculo encima de una mesa, con campana en la cima, dos esferas al frente y con engranajes en un cuadrante lateral (fig. 4). La forma del reloj posee alguna similitud con la del lienzo de Rodríguez Juárez, pero más allá, la conexión radicaría en el contenido, pues se sostiene que al actuar como la maquinaria de dicho aparato, las manos del gobernante marcan el devenir de sus súbditos, así como las pautas a sus consejeros, quienes sólo le deben asistir en sus tareas pues es él quien ordena y ostenta autoridad absoluta, idea que se ajustaba a un sistema que veía en la figura del monarca a quien encabezaba el cuerpo político.

En la descripción del túmulo funerario impresa en *Manos desatadas del mejor Abner [...]*, fray Andrés de San Miguel también aprovechó el signo del reloj.

En este caso comparó el funcionamiento de su maquinaria con el desempeño de quien sustituía a la persona del monarca, al establecer un paralelo entre las manecillas que indican las horas y las manos del virrey que señalan para mandar, otorgar o proveer. Y es que en la cultura simbólica de la época el motivo del reloj resultó útil para transmitir este significado, además de que también lo aprovecharon tratadistas de emblemática para denotar ideas afines sobre el gobierno, la justicia o el poder absoluto de un soberano. Otros elementos presentes en el retrato cortesano y que en el ámbito de la emblemática representaron nociones relativas al arte de gobernar fueron la columna (entre otros conceptos, para evocar la rectitud, claridad y firmeza de gobierno) y la mesa (en algunos emblemas vinculada con la vigilancia y prudencia regia, o bien con la instrucción dada a un príncipe).⁴⁸

Entre la tradición y los preceptos artísticos cambiantes

Como se indicó con anterioridad, el óleo de Rodríguez Juárez sigue en lo formal convencionalismos propios del retrato de corte utilizados desde el siglo XVI hasta mediados de la siguiente centuria, mismos que habrían de echar raíces en el virreinato junto con el tratamiento dado al género por el sevillano Francisco de Zurbarán (1598-1664), cuyos modelos en tamaño natural resaltan sobre fondos sobrios y con pocos objetos. Aunque el retrato del duque de Linares no guarda relación con esta última fórmula, el autor aplicó en algunas áreas cierto contraste de luz y sombra, derivado de la pintura sevillana que necesariamente recuerda la escuela de José Juárez (1617-1661) y Antonio Rodríguez (1636-1691), abuelo y padre del artista novohispano. Por otra parte, también se cae en la cuenta de que la composición carece de las innovaciones que desde el siglo XVII renovaron aspectos formales y estéticos del retrato oficial producido en las cortes de Inglaterra, España o Francia, pues pintores como Van Dyck (1699-1641) y Velázquez ya habían puesto en uso amplios espacios abiertos y perspectivas profundas en un segundo plano, además de desplazar lateralmente a las figuras principales o de representarlas —como en *Las Meninas*— en un cuadro dentro de otro, otorgando un mayor peso a la idea de lo representado.

Con independencia de ello, ciertos elementos del lienzo de Juan Rodríguez Juárez hacen eco de las novedades pictóricas que en las primeras décadas

48. *Vid. supra* n. 42.

del siglo XVIII introducirían en España pintores como Michel-Ange Houasse (1680-1730) y el retratista Jean Ranc (1674-1735). Estos artistas procedentes de la corte francesa emigraron tras formarse en un ámbito artístico en donde Hyacinthe Rigaud (1659-1743) sobresalió como creador de retratos de aparato, efigies que obedecen a un sentido decorativo por su gran formato y profusa ornamentación, además de tener un fin de propaganda al incluir objetos que resaltan la condición de realeza de un monarca, conforme se observa en las imágenes de Luis XIV y de su nieto Felipe V. El artífice Nicolas de Largillière (1656-1746) trabajó a la par en dicha línea mayestática, si bien ejecutó otros retratos de menor ostentación en los que quedó de manifiesto su interés por la apariencia externa de las cosas y el refinamiento en el color. Igualmente, el género evolucionó al dar renovada importancia a los accesorios para identificar al personaje conforme a la moda impuesta por Pierre Mignard (1612-1695). El entorno academicista y la producción de estos pintores sin duda habrían de incidir en el gusto cortesano francés y en la formación de retratistas como Houasse, quien hacia 1715 —de manera contemporánea al gobierno del duque de Linares— comenzó a prestar sus servicios en la corte de Felipe V.

Conforme se ha mostrado a lo largo de este ensayo, Rodríguez Juárez solucionó a la manera tradicional algunos aspectos compositivos, pictóricos e iconográficos del retrato del duque de Linares, pues los artistas o el gusto local no olvidaron ciertas fórmulas de representación practicadas con anterioridad. Sin embargo, con la llegada de la nueva dinastía borbónica, al renovarse el panorama pictórico cortesano español y tras difundirse el nuevo carácter de las obras, la pintura novohispana transitó hacia un estadio diferente, en el que asimiló la soltura, la claridad cromática y el sentido decorativo que anticipaban la implantación de otro estilo. La pincelada suelta, rápida y libre en algunas áreas del lienzo de Rodríguez Juárez, el uso de tonos rosados o blanquecinos de gran delicadeza, el transmitir cualidades táctiles en el encarnado, el color elegante e intenso en la vestimenta afrancesada del virrey, así como el pintar una mirada que transmitía cierta vida interior, fueron soluciones que supusieron un cambio en el retrato oficial en el virreinato.

Para caer en la cuenta de cómo Juan Rodríguez Juárez varió su tratamiento del género, basta cotejar el cuadro aquí analizado con un retrato anterior fechado. En 1695 el pintor ejecutó el óleo de Juan Escalante Colombrés y Mendoza (Museo Nacional de Historia, INAH),⁴⁹ en el cual el entorno no posee

49. Agradezco a Oscar Flores la referencia a esta obra.

importancia pues sólo hay un fondo oscuro, sumado a que la figura principal está entre la mesa, la tarja, el blasón y el cortinaje, sin que estos elementos estén subordinados a ella. Casi dos décadas después, el artista otorgó relevancia a un fondo arquitectónico, imprimió menor pesadez a las figuras al moderar su distribución —el retratado ya está en primer plano—, y modeló las formas con mayor suavidad al matizar el colorido antes que al contrastarlo. Estos recursos, junto con los expuestos en el párrafo anterior, permiten advertir la adaptación del autor a preceptos artísticos cambiantes.

Cabe subrayar que Rodríguez Juárez realizó la efigie del duque de Linares en el momento en que iniciarla la contratación de pintores franceses en la corte de Felipe V. Puesto que obtuvo la información artística de manera temprana, se puede inferir que el mismo patrocinador del retrato —¿acaso el personaje anónimo que costeó la impresión de *Manos desatadas del mejor Abner* [...]?— pudo instruir o informar al pintor sobre las innovaciones que debía tener la obra finalizada. Otra hipótesis es que Rodríguez Juárez, conforme era habitual en el ámbito pictórico virreinal, tuviera acceso a estampas para familiarizarse y comprender las novedades artísticas.⁵⁰ En este caso, antes que preocuparse por el tratamiento de detalles gestuales o iconográficos, el autor examinaría con detenimiento la imagen e interpretaría el esquema de la composición para asimilar algunos rasgos estilísticos. Desde esta perspectiva, conviene reconocer en Juan Rodríguez Juárez a un artífice que no sólo dominó la técnica de su oficio y defendió su condición de arte liberal, sino a un artista que tuvo la agudeza para incorporar a sus conocimientos una manera renovada de pintar.

A propósito del tránsito entre los valores artísticos introducidos al cambio de centuria, el investigador Markus Burke escribió que el cuadro del segundo duque de Linares significa en sí una “extraordinaria fusión entre la sobria tradición retratística española de la Edad Dorada con el emergente rococó francés, estableciendo en efecto el estilo rococó internacional en el retrato mexicano”, opinión que el autor matizó dos años después de la siguiente forma: “Se puede decir que los hermanos Rodríguez Juárez establecieron en México una versión

50. Desde 1991, Markus Burke sostuvo la posibilidad de que Rodríguez Juárez aprovechara fuentes gráficas o bien que recibiera recomendaciones de quien sufragó el cuadro. Véase Markus Burke, “Fernando de Alencastre Noroña y Silva, duque de Linares”, en *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, catálogo de exposición (Metropolitan Museum of Art, de octubre de 1990 a enero de 1991), Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1990, p. 428.

temprana del estilo rococó internacional para retratos".⁵¹ La rectificación de este último punto permite advertir la complejidad del tema, de ahí que se requieran estudios detallados para considerar o replantear la manera en que Rodríguez Juárez y otros autores del territorio⁵² interpretaron los estilos que estuvieron en boga durante los últimos años del reinado de Luis XIV, en la Regencia inmediata y tras el ascenso de Luis XV. Asimismo, cabe tomar en cuenta que si bien el rococó se generalizó en Francia como movimiento decorativo a partir de la década de 1730, éste habría de echar raíces en el virreinato hasta mediados del siglo XVIII.

Significado y función de otros retratos del segundo duque de Linares

Además de los problemas de uso e intención, de significación y de estilo tratados hasta el momento, otro punto a considerar en torno a la obra es la relación del óleo pintado por Rodríguez Juárez con respecto a otras versiones. Por ejemplo, como parte del acervo del Salón de Cabildos del Antiguo Ayuntamiento de México se conserva un retrato de medio cuerpo en el que el duque de Linares también está en primer plano mirando al espectador (fig. 5). Aunque el aspecto del rostro es parecido al de San Sebastián, difiere en el color y brillo de la tez, además de que la expresión tiende más a la severidad. Al personaje se le representó con una bengala en la mano derecha, en tanto la izquierda sostiene un sombrero apoyado en un pretil, con las alas vueltas hacia arriba "a la francesa". En el frente de su casaca de terciopelo azul se observa un pequeño moño rojo así como un bordado con diseño similar al de una versión de cuerpo entero sobre la que se comentará más adelante. Un cortinaje pende en segundo plano con el escudo nobiliario a manera de estampado en la tela: el blasón tiene encima la corona ducal, tres extremos del travesaño de la cruz de

51. *Idem* para la primera cita; para la segunda: Markus Burke, *Pintura y escultura en Nueva España. El Barroco*, México, Azabache, 1992, p. 139.

52. Pintores como José de Ibarra (1685-1756; alumno de Juan Rodríguez Juárez), Francisco Martínez, Miguel Cabrera, Juan Patricio Morlete Ruiz (1713-1772), Francisco Antonio Vallejo (1721/22-1785) o Andrés López (activo entre 1763 y 1811) prolongaron, hasta el decenio de los ochenta del siglo XVIII, el uso de soluciones compositivas e iconográficas al elaborar retratos de virreyes de medio cuerpo, hecho que además de mostrar una vertiente del género en la tradición local, plantea un problema relativo a las personalidades y estilos que descollaron dentro del mismo.



5. Juan Rodríguez Juárez (atrib.), *El virrey segundo duque de Linares, ca. 1710-1716*, óleo sobre lienzo, s.m. Gobierno del Distrito Federal/Secretaría de Cultura-Coordinación de Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural-Salón de Cabildos. Imagen tomada de Eusebio Gómez de la Puente, *Iconografía de gobernantes de la Nueva España* [...]. México, Eusebio Gómez de la Puente, 1921.

Santiago marcados en la parte posterior, en tanto los cuarteles están invertidos con respecto a los de la pintura de San Sebastián. El conjunto de cortinas deja ver una escena de batalla compuesta por una fortaleza en llamas, cañones que abren fuego y espesas nubes de humo, vista que acaso evoca la actividad militar del duque cuando se hallaba en campaña.

Este cuadro decora una pieza de entrada al salón de cabildo y forma parte de una galería de gobernantes que data de la época virreinal. Para continuar dicha serie pictórica, Juan Rodríguez Juárez realizó tiempo después un retrato del virrey Baltasar de Zúñiga Guzmán Sotomayor y Mendoza, marqués de Valero, e hizo un par de óleos del siguiente representante de la figura del rey, Juan de Acuña y Bejarano, marqués de Casafuerte (uno se conserva en la sede de gobierno capitalino y el otro en el Museo Nacional de Historia, INAH). Estos tres lienzos cierran un interesante repertorio que refleja la disposición del pintor para prestar sus servicios a la corte local, a la par de mostrar su capacidad como retratista.

Además de la serie en el Ayuntamiento, la existencia de otro conjunto pictórico pone de relieve que en la Nueva España existía una tradición de retrato de virreyes. Hacia 1666 Isidro Sariñana (1630/31-1696) dio testimonio de que en la Sala de Real Acuerdo del palacio virreinal había una galería de 24 gobernadores, la cual iniciaba con Hernán Cortés y concluía con la efigie de Antonio

Sebastián de Toledo Molina y Salazar, marqués de Mancera.⁵³ Según su descripción, los lienzos decoraban la extensa pieza junto con una rica colgadura de damasco carmesí, un baldaquín con el escudo de armas reales, un retrato de Carlos II bajo dicho dosel, así como una pintura de mayor formato, al parecer una versión de la obra *Carlos V, a caballo, en Mühlberg* (1548; Museo Nacional del Prado), calificada por el párroco como “de mano del Ticiano”. Veintiséis años después, durante el motín e incendios del 8 de junio de 1692, Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) desempeñó un papel decisivo al evitar que el fuego consumiera la Sala de Real Acuerdo y el Tribunal de Cuentas.⁵⁴ El ilustre criollo impidió la destrucción de dichos espacios al derribar junto con otras personas algunas puertas en el lado sur del Real Palacio, de manera que las llamas no alcanzaron la decoración e interiores, si bien resulta factible que la temperatura y el humo afectaran el entorno.

Como pintor con experiencia, Rodríguez Juárez pudo realizar décadas después de la tragedia otro retrato de medio cuerpo del duque, a fin de integrarlo al conjunto pictórico de virreyes que decoraba la Sala de Real Acuerdo junto con otras imágenes de corte político (fig. 6). En dicha versión, que hoy pertenece al acervo del Museo Nacional de Historia, INAH, el representante de la persona del monarca tiene una posición y un gesto casi idénticos a los de la composición que estaba en el convento carmelita de San Sebastián, a la par de una fisonomía similar. Sumado a ello, en el lienzo de medio cuerpo se advierte el mismo interés por reproducir el brillo nacarado de la carne, el aspecto que imita el terciopelo y la delicadeza del bordado, además de incluir elementos como el cortinaje, el despacho, así como la bengala sobre la mesa, todo lo cual resalta el cargo del personaje y la riqueza inherente a su condición. A diferencia del cuadro en tamaño natural, el duque de Linares trae puesta una peluca blanca alzada en la coronilla y con una concavidad al centro, viste una casaca encarnada que posee una fina bordadura en hilo de plata, y sostiene bajo el brazo un tricornio negro

53. Isidro Sariñana, *Llanto del occidente en el ocaso del mas claro Sol de las Españas. Funebres demostraciones, que hizo, pyra real, que erigio en las exequias del Rey Nuestro Señor Don Felipe III el Grande [...]*, México, viuda de Bernardo Calderón, 1666, f. 14r [nueva ed.: *Llanto del occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas y Noticia breve de la deseada, última dedicación del templo metropolitano de México*, edición facsimilar de las impresiones de 1666 y 1668, México, Bibliófilos Mexicanos, 1977].

54. Carlos de Sigüenza y Góngora, *Seis obras [...] Alboroto y motín de los indios de México [...]*, prólogo por Irving A. Leonard, edición, notas y cronología por William G. Bryant, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984 (Biblioteca Ayacucho, 106), p. 132 y nota 42.



FERNANDO DE LENCAS TREÑA, CORONA Y SILVA DUQUE DE LINARES
Pintor a óleo sobre lienzo. Pintado alrededor de 1710. Conservado en la colección del Museo del Virreinato de Nueva España. Foto: INAH. © INAH. 2010.

6. Juan Rodríguez Juárez (atrib.), *El virrey segundo duque de Linares*, ca. 1710-1716, óleo sobre lienzo, 97.7 x 77.3 cm. Museo Nacional de Historia. Conaculta-INAH-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.”

con plumas blancas en el borde.⁵⁵ Resulta pertinente señalar que en todas las versiones la cabellera postiza y las prendas de vestir reflejan la penetración de la moda versallesca en el virreinato, un cambio de gusto que inició en la última década del siglo XVII. De hecho, entre 1707 y 1714 el capitán Jean de Monségur ya opinaba sobre la introducción del sombrero a la francesa en la Nueva España: “*Cet article est à présent assez stérile, mais il est sur le point de devenir bon, car les modes de l’Europe ne tardent pas longtemps à s’y introduire*”.⁵⁶ Además de lo referido sobre el cuadro, cabe advertir que el escudo heráldico del retratado está en el ángulo superior izquierdo, pero con los cuarteles invertidos con respecto a la pintura de San Sebastián.

De manera habitual se atribuye a Francisco Martínez la autoría de esta obra, pues hace unos años se adujo como argumento: “[...] hemos podido atribuirlo a Francisco Martínez porque de él existe un retrato de cuerpo entero en el Museo Nacional del Virreinato firmado por este pintor, el cual nos remite

55. En el siglo XIX se realizaron versiones litográficas de este óleo, como la dibujada por Luis Garcés para ilustrar la reseña del virrey duque de Linares en Rivera Cambas, *op. cit.*, tomo I, pp. 309-315.

56. Jean de Monségur (ca. 1660-1718/19), *Mémoires du Mexique. Le manuscrit de Jean de Monségur (1707-1709)*, introducción y notas de Jean-Paul Duviols, París, Chandeneige, 2002 (Collection Magellane), cap. XXXVIII, p. 236.

al nuestro".⁵⁷ Aunque en el acervo de esa institución museística no hay una efigie del segundo duque de Linares anónima o con firma, el Museo Regional de Nuevo León ex Obispado, INAH, conserva un retrato suyo con el nombre y apellido del artista, mismo que pasó a formar parte de la colección en 1956, procedente del Museo Nacional de Historia.⁵⁸ En ese lienzo que data de 1723, Martínez procuró reproducir un modelo anterior de Juan Rodríguez Juárez, asunto sobre el que se discurrirá un poco más adelante. Antes de hablar acerca del tema, resulta conveniente puntualizar que Martínez tendría alrededor de dieciocho años cuando el segundo duque de Linares tomó posesión del mando.⁵⁹ Si tomamos en cuenta las diferencias estilísticas que se advierten con respecto a su producción del momento y que su primera obra firmada data de 1717,⁶⁰ resulta preferible atribuir el óleo de medio cuerpo que decoraba el Real Palacio de México a un pincel con mayor práctica. El propio Rodríguez Juárez pudo recibir el encargo de ejecutar la obra al gozar de reconocimiento en plena madurez profesional, dado que realizó este tipo de retrato para representar a virreyes posteriores, así como por las semejanzas que guarda el óleo con el procedente del convento carmelita.

57. Bárbara Meyer y María Esther Ciancas, "Los autores que retrataron a los virreyes novohispanos", en *El otro yo del rey: virreyes de la Nueva España, 1535-1821*, México, Museo Nacional de Historia, INAH/Miguel Ángel Porrúa, 1996, p. 18. En esta fuente también se considera a Francisco Martínez como autor de un retrato del virrey marqués de Valero que se conserva en el Museo Nacional de Historia, INAH (*ibidem*, pp. 19 y 69).

58. Agradezco a Lydia Espinoza, directora del Museo Regional de Nuevo León ex Obispado, y al restaurador Alberto Compiani las facilidades brindadas a fin de observar y fotografiar esta obra, así como para documentar su procedencia. Cabe añadir que el óleo referido ilustra las ediciones sobre pintura novohispana de Agustín Velázquez Chávez (1939) y Manuel Toussaint (1965).

59. En un documento con fecha de 1752, Martínez declara como testigo y señala su edad: "[...] q[ue] esto que lleva d[ic]ho y declarado es la verdad so cargo del juram[en]to que lleva f[ec]ho en q[ue] se afirmó y ratificó: declaro ser de ed[ad] de sesenta a[ño]s q[ue] las gen[era]les de la ley no le tocan y lo firmo de q[ue] doy fe. Fran[cisco] Martines [rubricado]" ("Año de 1752. Matrimonio de d[o]n Juan de Larragoiti esp[añol] con d[oñ]a María Man[ue]la de Arana esp[añol]a". México, 27 de enero de 1752. AGN, *Matrimonios*, vol. 36, exp. 4, f. 18v). *Apud* Raquel Pineda Mendoza, *Catálogos de documentos de arte. Archivo General de la Nación, México. Ramo Matrimonios, primera parte*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984 (Catálogos de Documentos de Arte, 4), p. 155, núm. 1264.

60. *Retrato del beato Juan Francisco de Regis*, 1717, óleo sobre tela, 139 x 85 cm, Museo de Arte Sacro, Catedral de Chihuahua. Agradezco a Ligia Fernández por compartir sus conocimientos sobre la obra de Francisco Martínez, pintor, dorador y ensamblador sobre el que realiza su tesis doctoral.

Por otro lado, existen otras imágenes de figura entera del segundo duque de Linares. Dicho formato servía para que algunas corporaciones decoraran sus salas principales con una galería de patronos e integrantes de renombre, así como con efigies de fundadores o de reyes. En algunos casos los cuadros se empleaban en ceremonias, conforme al uso dado a la pintura del convento carmelitano de San Sebastián en ocasión del aniversario fúnebre. No está de más subrayar que la intención de estas piezas es la de perpetuar u honrar la memoria de algún benefactor o miembro,⁶¹ móvil diferente al de las series de funcionarios en el Real Palacio y el Ayuntamiento de México, requeridas para manifestar la sucesión, permanencia y legitimidad de los virreyes.

Sumada al óleo que ha servido como hilo conductor de este estudio, hay una segunda imagen del duque de Linares en tamaño natural. Ésta forma parte del acervo del Museo Franz Mayer⁶² y resulta de interés, entre otras razones, por tener escrita en el documento que el virrey sostiene con la mano la inscripción: “Juan Rodriguez Xuarez pintor de la grandesa de V[uestra] Ex[celenci]a” (fig. 7a y b). Resulta sugerente pensar que este lienzo proceda de un convento de religiosas carmelitas dado que en 1836, en una nota impresa en *Los tres siglos de México durante el gobierno español, hasta la entrada del Ejército Trigarante [...]*, se informó: “El retrato de cuerpo entero del duque de Linares se halla en la portería de Santa Teresa la Nueva, pues fue su bienhechor”.⁶³ El dato permite saber que la comunidad tenía una obra para recordar su persona, pues según dio noticia fray Andrés de San Miguel el virrey enviaba alimento a las monjas, las cuidó de vestir, arregló su coro, determinó que tras su muerte se les otorgaran dos mil pesos, y les mostró su particular estimación al ceder

61. Dentro de la vertiente de virreyes que se presentan como bienhechores de instituciones conviene recordar: *El virrey Matías de Gálvez como protector de las artes*, cuya composición le muestra al cuidado del cometido educativo y benefactor de la Academia de San Carlos (Museo Nacional del Virreinato, INAH), así como *El virrey Antonio María de Bucareli otorga la gracia de la lotería* (Templo de la Concordia, Puebla).

62. Agradezco a la investigadora Rosa Dopazo las facilidades brindadas a fin de observar y fotografiar esta obra al encontrarse en bodega.

63. Andrés Cavo, *Los tres siglos de México durante el gobierno español, hasta la entrada del Ejército Trigarante [...]*, publícalo con notas y suplemento el Lic. Carlos María de Bustamante, México, Impr. de Luis Abadiano y Valdés, 1836, tomo II, p. 114. El dato se retoma en Lucas Alamán, *Disertaciones sobre la historia de la República Mexicana [...]*, México, Imprenta de Lara, 1849, vol. III, p. 51, y en Antonio García Cubas, *Diccionario geográfico, histórico y biográfico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Antigua Imprenta de las Escalerillas, 1896, tomo I, p. 135.



7a) Juan Rodríguez Juárez, *El virrey segundo duque de Linares*, 1711-1723, óleo sobre lienzo, 221 x 129,5 cm. Museo Franz Mayer; b) y c) detalles.

“todas las alhajas” —las obras de plata y el dosel— de su oratorio, mercedes que sin duda merecían el reconocimiento a su generosidad.⁶⁴

En esta imagen se observan formas de representación derivadas de la tradición pictórica de retrato cortesano, tanto en la posición del cuerpo, en lo gestual, en el orden de la composición, como en la presencia de la mesa, la bengala, el cortinaje y el escudo de armas. Sin embargo, en este caso el blasón tiene el añadido de un manto de terciopelo carmesí forrado de armiño con corona ducal, ornamento reservado para los Grandes de España —quienes poseían los títulos de la nobleza más alta—, para los generales y ciertos minis-

64. Fray Andrés de San Miguel, *op. cit.*, f. 19r.

etros que servían a la Corona. Puesto que el segundo duque de Linares gozaba de esta categoría por su ilustre cuna, por sus empleos honoríficos y autoridad, resulta claro que al incluir dicho timbre se procuró subrayar su jerarquía.

Por su parte, junto al atributo de mando militar de la bengala no hay un reloj, sino una escultura broncinea en la cual Hércules lucha en Libia contra Anteo. Se ve al héroe, cubierto con la piel del león de Nemea, en el momento de elevar del suelo al hijo de Gea para apretarlo con los brazos y asfixiarlo, evitando que la diosa le transmitiera mayor fuerza al tener contacto con la tierra.⁶⁵ En su *Philosophia secreta: donde debaxo de historias fabulosas, se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios con origen de los idolos o dioses de la gentilidad [...]*, Juan Pérez de Moya documenta, como antecedente histórico del suceso, que Anteo fue un rey de Marruecos a quien Hércules venció cuando lo alejó de su región o lugar de nacimiento. Asimismo, el bachiller español declara como sentido natural del incidente que el héroe representa al sol que al irradian sobre la superficie terrestre permite que germinen las semillas, las cuales han tomado forma corporal en el hijo de Gea. El matemático, geómetra y cosmógrafo también relaciona dicho episodio mitológico con alusiones morales, pues explicó que Hércules representaba a un ser victorioso capaz de librarse del apego a la codicia o a lo terrenal, simbolizados por el gigante.⁶⁶ Partiendo de esta última interpretación en la que la virtud vence al vicio, el carácter alegórico de la escultura de Hércules contra Anteo permitiría exaltar la liberalidad y espiritualidad del duque de Linares como patrocinador de un instituto religioso o de una causa que requería algún beneficio.

Con respecto a otros esfuerzos de Hércules, se incluyen dos trabajos de la docena que le ordenó su primo Euristeo, rey de Micenas. Ambos están pintados en un pequeño recuadro en la base de la escultura, simulando un relieve. Del lado izquierdo está el héroe a punto de golpear con una clava a la hidra de

65. Cabe traer a la memoria las representaciones sobre el tema de la autoría de Antonio Pollaiuolo (1432/33-1498) y Andrea Mantegna (ca. 1431-1506). Sea en grabado, en pintura al temple o al fresco, el episodio de la lucha ya contaba con un tipo iconográfico definido desde la segunda mitad del siglo xv y el arranque de la siguiente centuria. Del primer autor, véase el ciclo de trabajos de Hércules en el Palazzo Venezia de Roma o la serie de pinturas que resguarda la Galleria degli Uffizi; con respecto a Mantegna, se realizaron distintos grabados calcográficos a partir de su interpretación sobre el asunto.

66. Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta: donde debaxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios con origen de los idolos o dioses de la gentilidad [...]*, Alcalá de Henares, por Andrés Sánchez de Ezpeleta, a costa de Juan Ramírez..., 1611, libro IV, cap. VIII, pp. 357-359 [1.^a ed. Madrid, 1585].

Lerna, ser fantástico que no debía morir decapitado pues cada cabeza tajada podía multiplicarse. Hércules se valió de su astucia y habilidades para destruirla: a medida que cercenaba cada cabeza, su sobrino Jolao se ocupaba de quemar el tejido del cuello con una tea encendida.⁶⁷ A la derecha de este episodio del ciclo hercúleo se representó la hazaña en la que el poderoso semidiós deja sin respuesta al Minotauro, hombre con la parte superior del cuerpo de toro, a fin de llevarlo vivo a Euristeo. Tiempo atrás, Poseidón regaló a Minos, monarca de Creta, un toro para avalar la legitimidad de su poder; pero como el rey no lo sacrificó en su honor, el dios del mar lo castigó con la unión carnal entre su consorte, Pasífae, y la bestia, así como con la consecuente gestación y nacimiento del Minotauro. Años después, Hércules habría de derrotar a este ser que asolaba Creta, además de atraparlo con vida gracias a su robustez e ingenio.⁶⁸

Pese a su aparente condición accesoria con respecto a otros elementos del lienzo, tanto en la figura de bulto como en las de la base se advierte un interés por el tratamiento anatómico. Al dibujar los cuerpos desnudos, el pintor delineó su corpulencia, a la par de crear un efecto de volumen en la musculatura por medio de toques con pinceladas claras y por la gradación de color. Este tratamiento de la figura humana pone a la vista el conocimiento de la anatomía por parte de Rodríguez Juárez, quien pese a estar especializado en otro tipo de temas resolvió adecuadamente la naturaleza corpórea y sensual del héroe clásico.

Más allá de que dichos recursos formales otorgan el vigor que requiere la temática e imprimen singularidad al óleo, éste se distingue también por una connotación ética. En los tres episodios, el hijo de Júpiter está en el momento de someter a monstruos que encarnan el mal o el vicio, asunto que tiene una intención moralizadora por tratar acerca de la superioridad del bien sobre el mal. Pero para el caso concreto del retrato que nos ocupa, la fuerza física y los atributos de Hércules ayudan a representar simbólicamente el poder moral de un hombre que obró con liberalidad, de tal grado que la disposición de su alma se opuso a la codicia, de acuerdo con el sentido moral que declara el bachiller Pérez de Moya. Por ende, la imagen no sólo describe al segundo duque de Linares en su naturaleza corpórea y fisonomía, sino que da una idea de sus cualidades humanas, valiéndose de una alegoría en la que las virtudes de una figura pagana representaron una idea inherente al cristianismo.

67. Fray Baltasar de Vitoria O.F.M., *Segunda parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, Barcelona, Imprenta de Juan Piferrer, 1722, libro II, cap. IV, pp. 85-90 [1.^a ed. Salamanca, 1623].

68. *Ibidem*, libro II, cap. X, pp. 110-112.

En este punto, cabe citar antecedentes pictóricos del entorno nobiliario o regio español en el que el papel de Hércules ya poseía una intención moralizadora, sumada a la política e histórica. En el *Arte de la pintura*, Francisco Pacheco (1564-1654) dejó constancia de su conocimiento del temple, técnica de la que se valió para adornar, con un plafón en donde dicho personaje era protagonista, la Casa de Pilatos en Sevilla. Desarrollada al inicio del siglo XVII, la alusión herculana de este programa decorativo permitió exaltar a la familia Enríquez-Ribera, la de mayor categoría en la ciudad, pues se evocó al héroe como fundador de su linaje, a la par de representarlo como un modelo de virtud.⁶⁹ Además de dar un ejemplo ético para honrar a esta casa nobiliaria, pocos años después la figura de Hércules habría de realzar los méritos de la monarquía. Aunque desde el siglo XVI se formularon alusiones referentes al vínculo del semidiós con los Austria, la serie de cuadros realizados por Francisco de Zurbarán en torno a los esfuerzos de Hércules adquirirían mayor peso simbólico al exponerse en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, junto con un grupo de lienzos de contenido bélico e histórico y con retratos ecuestres de Felipe IV y su familia. En opinión de la investigadora Rosa López Torrijos, al comparar al monarca hispano con el héroe mitológico que ha sobrepasado dificultades y derrotado a distintos seres fantásticos, se mostraba su papel como protector del catolicismo frente a sus enemigos, los “monstruos” contemporáneos. Por tanto, al tiempo que aluden a la historia de España y presentan la grandeza de la Corona, estas imágenes hercúleas ayudaron a transmitir nociones relativas al valor, los atributos y las acciones gloriosas del soberano español.⁷⁰

En la Nueva España, las cualidades de Hércules también se aprovecharon en el siglo XVII y los albores del XVIII para referirse a virreyes o príncipes. Para recibir en 1650 al virrey Luis Enríquez de Guzmán, conde de Alba de Liste, el cabildo catedral de México mandó construir una portada efímera decorada con distintas pinturas en donde la figura pagana sirvió para personificar al virrey.

69. Véase Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda y Hugas, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990 (Arte. Grandes Temas), “Libro tercero de la pintura: de su práctica y de todos los modos de ejercitárla”, capítulo II: “De la pintura al temple, su antigüedad, y diferencias y cómo se ha de obrar”, pp. 448-449; Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, pp. 129-137.

70. *Ibidem*, pp. 137-144. Sobre la colección de pinturas que decoraban el Salón de Reinos véase VV.AA., *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, edición al cuidado de Andrés Úbeda de los Cobos, catálogo de exposición (Museo Nacional del Prado, del 6 de julio al 27 de noviembre de 2005), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005.

En este caso, al hijo de Júpiter se le presentó en su modalidad de héroe pacífico como el Hércules galo versado en retórica, en acción derrotando al félido de Nemea, a la hidra de Lerna y al río Aqueloo, así como con símbolos vinculados con sus doce trabajos y fama. Cuarenta y seis años después se erigió un arco con imágenes relativas a la vida y esfuerzos del semidiós, en ocasión de los festejos de entrada en obsequio de don José Sarmiento de Valladares, conde de Moctezuma, último virrey de la Nueva España nombrado por un Habsburgo. Entre las pinturas referentes a la reputación y honor de Hércules que hermosearon dicho ornato público se incluyeron episodios de niñez, de los trabajos que le encomendó su primo Euristeo, del ascenso de su esencia inmortal a la gloria, de su enlace posterior con Hebe, junto con una invención del autor del programa simbólico en la que el personaje derriba a un águila.⁷¹ En 1709, dos años después del nacimiento del primogénito de Felipe V, se diseñó en Puebla un carro alegórico dedicado al príncipe heredero. Las hazañas de Hércules niño al librarse de la muerte, la protección de Mercurio y las enseñanzas del ayo Quirón fueron algunos temas representados en los ocho lienzos colocados en el armazón del vehículo. Tanto estas imágenes como la loa concebidas por un médico angelopolitano celebraron al futuro Luis I, pequeño de ilustre estirpe —o cuna— a quien se aplicó el carácter triunfal de Hércules infante.⁷²

Por desgracia, el cuadro con referencia hercúlea que Juan Rodríguez Juárez realizó pocos años después no cuenta con una leyenda que permita conocer, con certeza, la procedencia del mismo o la fecha en que fue realizado. No obstante, llama la atención que después de asentar su firma Rodríguez Juárez se distinga como “pintor de la grandesa de V[uestra] Ex[celenci]a” (fig. 7b), frase que se puede interpretar como un distintivo que el artista se adjudicó al describir, mediante el arte de la pintura, las cualidades morales del segundo duque de Linares, o la preeminencia y autoridad del modelo sobre otras personas.

En cuanto a la primera acepción, cabe señalar que Rodríguez Juárez estuvo habilitado para representar asuntos de la mitología clásica conforme lo requería su oficio, más allá de que su producción se centrara en otro tipo de temas. Así como otros artífices aprovecharon la significación política de las hazañas, atributos y fama de Hércules para representar a nobles, reyes y príncipes, en este

71. Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1968 (Estudios y Fuentes del Arte en México, 24), pp. 75-77 y 136-140.

72. *Ibidem*, pp. 142-146.

segundo retrato de cuerpo entero el pintor novohispano mostró físicamente al duque de Linares, e incluyó una referencia mitológica que, en un sentido alegórico, describía su carácter moral. Para no circunscribir la presencia herculana a una connotación política, cabe tomar en cuenta la noticia que fray Andrés de San Miguel divulgó en su sermón referente a las dádivas y beneficios que el personaje otorgó a las monjas de Santa Teresa la Nueva, convento de donde probablemente procede el óleo. Al consultar el testamento del duque se corrobora que éste incluso ordenó que, de fallecer en la Nueva España, a las religiosas se les entregaran dos mil pesos de oro junto con un lote constituido por: “[...] el frontal y gradas de plata, ocho blandones, dos arañas, las palabras de la Consagración, último Evangelio y lavabo, y quattro rambilletes todo de plata, que sirve en mi oratorio y el docel, que le adorna [...]”⁷³ a fin de que embellecieran un par de imágenes de Nuestra Señora de Atocha⁷⁴ y de San José, mismas que debían colocarse en un altar en el templo o en el coro, según lo determinaran las monjas descalzas.

Sin duda, esta información ofrece buenas razones para creer que el lienzo se encomendó para recordar al duque como protector de dicha comunidad, así como por haber considerado a sus religiosas para sucederle. Por la procedencia del lienzo y el fin para el cual se solicitaría, el episodio mitológico en que Hércules vence a Anteo cobra sentido según lo explica Juan Pérez de Moya en su *Philosophia secreta* [...], pues se cae en la cuenta de que alude al poder de un hombre que al alejarse de lo terrenal ha obrado con liberalidad. Por ende, en la imagen hay una intención del pintor o de quien la encomendó por describir el carácter dadivoso del personaje retratado, reforzada con episodios en los que un alma virtuosa vence simbólicamente al mal o al vicio. De lo anterior se desprende que tanto esta versión de cuerpo entero como la del convento de San Sebastián tienen su origen en los vínculos de lealtad y agradecimiento que unieron a un

73. “Papeles y testamento del duque de Linares, virrey de esta Nueva Esp[a]ñ[a], perteneciente a la condición y entrega de su caudal a su padre, por don Ignacio de Salcedo”. México, marzo de 1718. AGN, *Inquisición*, vol. 1543, exp. 1, f. 5r.

74. La historia de esta Virgen está asociada con la fundación de Madrid, con la antigüedad y pureza de sus habitantes cristianos, así como con la limpieza de sangre y el honor de sus caballeros en el momento de la Reconquista. Como patrona de la villa y de la familia real, en las primeras décadas del reinado de Felipe IV se estableció la tradición regia de visitar a la imagen en su convento, fuese para solicitar una rogativa o para llevar a cabo un ceremonial de acción de gracias. La solicitud del segundo duque de Linares con respecto a embellecer una efigie suya refleja la identificación de este aristócrata con el culto madrileño.

grupo de súbditos con el virrey y la Corona española. Y es que al actuar en representación del monarca, el duque tuvo la facultad de reproducir el sistema de patronato para distribuir bienes o favores, estableciendo por consecuencia lazos de fidelidad, gratitud o adhesión.

Junto con la interpretación de que Rodríguez Juárez procuró distinguirse como retratista de la excelencia moral del duque, resulta conveniente considerar una segunda acepción de la palabra “grandeza” a fin de ampliar la lectura de la frase que sigue a la firma del pintor. En la edición de 1734 del *Diccionario de la lengua castellana* [...], miembros de la Real Academia Española consignaron que el término podía comprenderse, entre otros posibles significados, como: “El exceso que hace alguna cosa, á lo regular y comun. [...]”⁷⁵ —definición aplicable a una virtud moral—, además de precisar líneas después que su uso “Significa tambien magestad, poder y soberanía. Lat. *Magnificentia. Splendor*”.⁷⁶ Esta última noción resulta sugerente dada la condición de superioridad y autoridad del virrey duque sobre otros súbditos en la Nueva España. En el supuesto de que el artífice manifestara subordinación a su facultad de mando o dominio, el significado de “grandeza” tendría una connotación política, caso en el que se podría estimar que el óleo se realizó durante el periodo en que gobernó el segundo duque de Linares. No obstante, dado que es difícil precisar el sentido literal de la palabra, resulta pertinente considerar esta posibilidad como la expuesta en párrafos anteriores.

En relación con la frase escrita en el papel que sostiene el aristócrata, cabe proponer otra reflexión relativa a la existencia de distintos retratos del duque y al interés de Rodríguez Juárez por distinguirse como autor de algunos de ellos. Uno puede imaginar que el patrocinador del óleo de San Sebastián solicitó al pintor una obra original o con elementos compositivos derivados de una imagen existente. De hecho, al observar y comparar las pinturas se advierte una correspondencia que permite suponer que al menos una versión de medio cuerpo sirvió como referente. Por ejemplo, en los cuadros de San Sebastián y en el que procedería de Santa Teresa la Nueva, los bordados de las casacas azules tienen un diseño similar al de la efigie del Ayuntamiento de la ciudad, mientras que las manos apoyadas sobre la mesa y el tricornio bajo el brazo guardan relación con la figura que decoraba el Real Palacio de México. Asimismo, el óleo de la casa consistorial ya presenta un escudo heráldico colocado sobre el juego de cortinas, fórmula que también se observa en el cuadro de San Sebastián. El reproducir es-

75. Real Academia Española, *op. cit.*, tomo IV, p. 73.

76. *Idem*.

tas soluciones de representación nos permite suponer que al menos una imagen de medio cuerpo —en concreto la del Ayuntamiento— puede ser anterior a las de cuerpo entero, además de fortalecer la idea de que Rodríguez Juárez estuvo involucrado en la ejecución de los lienzos firmados y en uno o dos sin firma.

Por otra parte, salta a la vista que una de las versiones de cuerpo entero es casi réplica de la otra, de no ser por ligeras variantes en la casaca, por el intercambio de una escultura de tema mitológico por un reloj, o del cortinaje estampado con flores por uno con blasones. Y aunque el óleo que procedería de Santa Teresa la Nueva posee cierta calidad plástica, hay elementos poco pormenorizados o con un trabajo desigual que podrían deberse al pincel de colaboradores del taller. En contraposición, el del convento de San Sebastián está mucho más acabado en su factura, lo cual permite deducir que Rodríguez Juárez se encargó en buena medida de pintarlo.

Para ejecutar una primera efígie, el pintor seguramente copió del natural el rostro del virrey. Al dibujar y colorear dicho boceto, obtuvo un modelo que serviría para reproducirlo en versiones posteriores. De hecho, al cotejar las imágenes resulta patente que el personaje se parece en todos los casos, conforme lo requería la naturaleza del género pictórico. Esto obedece a que el autor consiguió readaptar la figura del duque bajo el influjo de un mismo modelo fisonómico, independientemente de que disfrazara alguna imperfección, añadiera o quitara elementos en la composición, modificara el formato de la pintura, o variara ligeramente el estado de ánimo del rostro. Basta con comparar el retrato del Ayuntamiento con el que se solicitaría para Santa Teresa la Nueva para advertir que la persona se puede identificar en ambos casos, aunque en esta segunda versión de cuerpo entero se disimularan los rasgos de la edad y se suavizara la severidad de la expresión mediante el color y brillo de la carne (fig. 7c). A su vez, el aspecto nacarado de dicho rostro se acerca al del cuadro procedente de San Sebastián.

Pese a la relación que hay entre las efigies del duque de Linares y al hecho de que el artífice novohispano firmó dos de ellas, aún no existe testimonio que brinde razones más sólidas para considerar que la frase “Juan Rodriguez Xuarez pintor de la grandesa de V[uestra] Ex[celenci]a” informe, de manera irrefutable, que el autor trabajó como pintor oficial del virrey o de la corte. Sin embargo, debe subrayarse su importancia al anunciar el estatus o posición social del artista. Esto cobra sentido al considerar que el propio Rodríguez Juárez y su hermano se desempeñaron como correctores en una academia de pintura que establecieron hacia 1722, misma que anticipaba esfuerzos futuros



8a) Francisco Martínez, *El virrey segundo duque de Linares*, 1723, óleo sobre lienzo, 208 x 126 cm. Museo Regional de Nuevo León ex Obispado. Conaculta-INAH-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”; b) detalle del documento que sostiene el virrey.

por dignificar la actividad pictórica y definir que se trataba de un arte liberal. En consecuencia, además de que la inscripción se pueda interpretar como una expresión de rendimiento del pintor, sea ante la generosidad o autoridad del duque, o porque a través de su oficio pudo servirle o complacerle en más de una ocasión, ésta refuerza la idea de que Rodríguez Juárez fue protagonista y figura inspirativa en la transformación del panorama pictórico novohispano de la primera mitad del siglo XVIII.⁷⁷

Seis años después del fallecimiento del segundo duque de Linares, Francisco Martínez realizó una copia del retrato en el que se exaltaba la generosidad del virrey por medio de la lucha de Hércules contra Anteo (fig. 8a). La historiadora

77. Sobre el proceso de transformación teórica y práctica de la pintura novohispana en la época, consultese el estudio introductorio de Paula Mues en *El Arte Maestra: traducción novohipana de un tratado pictórico italiano*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006 (Estudios en torno al Arte, 1), pp. 29-83.

del arte Luisa Elena Alcalá acertadamente documentó que la Congregación de San Pedro encomendó este lienzo al pintor junto con un retrato del arzobispo Pedro Moya de Contreras y otro del cardenal Luis Portocarrero.⁷⁸ Por estar los tres óleos fechados en 1723, por la uniformidad de ciertos elementos decorativos y de sus dimensiones, la investigadora sugirió en su estudio que Martínez pudo ejecutar los lienzos para conformar una galería o para que se integraran a una colección de retratos existente. De hecho, en la leyenda que acompaña al cuadro del duque de Linares se alude al espacio o lugar en que estaba ubicado, pues se lee: “[...] y en esta [iglesia] de la S[antí]s[i]ma Trinidad [...]”, sede en donde, conforme se da noticia enseguida, tuvo lugar un suntuoso ceremonial fúnebre en honor al personaje retratado. El texto en la tarja también informa que el difunto perteneció a la Congregación de San Pedro desde el 2 de marzo de 1711 —esto es, a pocos meses de llegar a la ciudad de México—, además de traerlo a la memoria como uno de los 17 ilustres gobernantes que pertenecieron a dicha hermandad.

Puesto que reprodujo la composición con pocas variantes, Martínez entregó a quien sufragó la obra una versión cercana al original. Entre las diferencias están la vestimenta que cambió a un color guinda, el moño a un tono blanquecino con motivos florales, mientras que la bordadura se sustituyó con un nuevo diseño en hilo de plata. Además, se incluyeron una tarja con datos biográficos, una inscripción con la fecha de ejecución junto con la firma del autor, así como una cita bíblica en el contorno derecho del escudo nobiliario. En este último caso, la leyenda *Hilaremdatorem diligit Deus* corresponde a las palabras: “Dios ama al que da con alegría” (*II Cor 9, 7*), tomadas de un episodio en el que San Pablo insiste con ahínco en los efectos favorables de la largueza o generosidad. En la segunda parte de dicha epístola, el apóstol insta a quien tiene abundancia a distribuirla de forma desinteresada, a donar o auxiliar por caridad y a compartir con gusto o por voluntad, pues sostiene que al paliar la penuria o escasez de otros será reconocida la justicia del dadivoso: “Y en todo seréis enriquecidos en toda liberalidad, que por vuestra mediación produzca acción de gracias a Dios” (*II Cor 9, 11*).

Como se indicó previamente, en fuentes escritas y pictóricas se alude al carácter liberal, benigno y caritativo del segundo duque de Linares. Distintos testimonios de época aseguran que repartió continuas limosnas, que dio

78. Véase Luisa Elena Alcalá, “La obra del pintor novohispano Francisco Martínez”, *Anales del Museo de América*, Madrid, núm. 7, 1999, pp. 175-187.

donativos para ajuardar templos y embellecer sus imágenes, o bien que destinó pensiones a comunidades religiosas, además de dotarlas de víveres. De igual forma, afirman que asignó médicos para curar a quienes aquejaba un mal de salud, y que subvino a las enfermerías del convento carmelita de San Joaquín y de sacerdotes de la Congregación de San Pedro. Esta última referencia, registrada en la tarja del lienzo firmado por Martínez, resulta de interés pues tiene correspondencia con lo escrito en el documento que el virrey sostiene con la mano, en el que se lee: “D[o]n Visente Rebequ[i] m[aest]ro quirurgico de la grandeza de su Ex[celenci]a” (fig. 8b). Don Vicente posiblemente trabajaba en la enfermería de la propia hermandad, o bien participó —como registraron fray Miguel Zapata⁷⁹ y la *Gazeta de México* de octubre de 1736— en el servicio de auxilio a enfermos promovido por el personaje retratado. Lo que está confirmado hasta el momento es que el cirujano fungió como uno de los cuatro ayudas de cámara del duque —acaso su barbero—, por lo que tras ejercer dicho cargo heredó, según se estipuló en el testamento de su amo, un lote de ropa blanca y vestimentas, así como mil pesos de oro común.⁸⁰ Es factible que al entrar en posesión de los bienes, el heredero aprovechara parte de los mismos para solicitar y sufragar la ejecución del lienzo póstumo. Al asentar su nombre, quedaría constancia de su vínculo profesional con el aristócrata, así como de su interés por corresponder al favor otorgado al dar fe de la “grandeza” del duque, en una clara alusión a su liberalidad.

79. El franciscano declaró que además de enviar aves, sábanas, camisas y ropa a distintos hospitales, el aristócrata designó a “[...] quatro medicos, que co[n] salario de docientos y cincuenta pesos; los repartió por los barrios de esta ciudad, para que de en casa, en casa visitaran á todos los enfermos. Iban á boticas señaladas las receptas, y sacando por menos la cuenta de botica, y medicos, importó poco menos de treinta mil pesos. Esto es haver sido verdadero principe, y famoso medico.” Fray Miguel Zapata O.F.M., *Sermón funeral, que en las honras de el exsellentísimo señor d[on] Fernando de Lencastre [sic] Noroña y Silva, duque de Linares, [...]*, s.l. [México], s.e. [Herederos de la viuda de Miguel de Ribera], s.d. [c. 1717], f. 6r.

80. En dos puntos del documento se precisa: “16. Mando que mi ropa blanca y vestidos se repartan entre mis quattro ayudas de camara, que son Joseph Pizón, Vicente Rebequi, Alberto Vander, y Diego de Silva, y si alguno ó algunos faltaren de mi servicio, se reparta entre los que quedaren, que así es mi voluntad, como tambien lo es, que á cada uno de los susod[ic]hos se les den á mill pesos de oro comun.” (“Papeles y testamento del duque de Linares, virrey de esta Nueva Esp[a]ñ[a], perteneciente a la condición y entrega de su caudal a su padre, por don Ignacio de Salcedo”. México, 1717-1718. AGN, *Inquisición*, vol. 1543, exp. 1, f. 5r-v). Cabe recordar que don Vicente y los otros ayudas de cámara desempeñaron un papel significativo en los funerales de su amo al cargar por turnos la tapa del féretro, además de que el propio quirurgo pudo participar en el proceso de embalsamamiento del cuerpo.

Conforme se comentó antes, esta copia destinada a la Congregación de San Pedro formaba parte de una galería de protectores de la cofradía y de personajes insignes que figuraban en ella; sin embargo, conviene subrayar que al segundo duque de Linares no se le recordó únicamente como uno de los virreyes que pertenecieron a la misma, pues al incluir las palabras de San Pablo se destacó que en vida fue un hombre munificente. Por otra parte, de seguir la connotación moral que el tratadista Juan Pérez de Moya otorga al episodio en el que Hércules lucha contra Anteo, la escultura también pone énfasis en dicha cualidad, pues el héroe representa a quien se ha liberado del apego a la codicia o a lo terrenal. Cabe recordar que en el retrato de cuerpo entero que sirvió como modelo, al parecer encomendado a Juan Rodríguez Juárez para Santa Teresa la Nueva, también se ven objetos que denotan el cargo y la alta categoría social del aristócrata, así como su ánimo dadivoso al incluir la figura mitológica. Conforme se ha expuesto, el segundo duque de Linares atendió las necesidades de las religiosas de ese convento, así como de la enfermería de la Congregación de San Pedro, en donde Vicente Rebequi seguramente desempeñaba su oficio. Así como el duque donó dinero o ayudó por caridad a la entidad de la que formaban parte, no hay que pasar por alto que también compartió sus bienes al designar a las monjas y al cirujano como herederos, motivo extra para reconocer su larguezza. Dada la circunstancia semejante de los beneficiarios, resultó oportuno que Francisco Martínez sacara copia de la pintura de contenido alegórico ejecutada por Rodríguez Juárez.

Aunque el retrato procedente de San Sebastián carece de una alegoría alusiva a la liberalidad del duque y los atributos anteponen su condición como responsable del gobierno, distintas fuentes le reconocen como benefactor del convento carmelitano, de ahí que se le enterrara en un sitio privilegiado del templo y que la comunidad celebrara una honra fúnebre al cumplirse el primer aniversario de su deceso. En la descripción del túmulo funerario impresa en *Manos desatadas del mejor Abner* [...], fray Andrés de San Miguel incluso se valió del signo de la mano para referirse a las cuantiosas limosnas que donó el virrey, así como a las mercedes concedidas bajo su amparo.

En estos tres retratos y en el discurso contenido en el sermón de fray Andrés de San Miguel, un espectador de la época no sólo se formó idea de quien representaba la figura del monarca, sino de un gobernante al que se le recordaba por una cualidad moral: la liberalidad. Dicha virtud era valorada en la cultura política por el peso que poseían las relaciones interpersonales, dado que la existencia de patronos y benefactores era un mecanismo de poder

aceptado, así como por la consideración tradicional que la monarquía debía a ciertas corporaciones. Para el caso de los virreinatos, el virrey podía distribuir en nombre del monarca, además de establecer vínculos de patronazgo con distintas entidades del cuerpo social;⁸¹ como consecuencia, se generaban o fortalecían lazos de lealtad, de ahí que la unión u obligación que adquirían los súbditos con quien representaba la persona del rey supliera insuficiencias del sistema, como era la imposibilidad de controlar el reino a la distancia. Al reproducir el atributo regio de la liberalidad, el virrey designaba a cada uno lo que le correspondía o pertenecía, fuese por ley, por una norma establecida o bien por voluntad, de ahí que un carácter liberal guardara relación con la virtud de la justicia, considerada el principal objetivo del poder político.⁸²

Un efecto de esta relación de patronazgo fue que el arte de la pintura sirvió a distintas agrupaciones interesadas en conservar la efigie de su benefactor en una colección de retratos. Por ejemplo, en San Sebastián se mostraban patronos destacados del convento, como eran el segundo duque de Linares o el segundo marqués de Altamira, o bien el caso de la Congregación de San Pedro, en donde las imágenes presentaban a miembros ilustres de la hermandad. Al poseer una galería de personajes de rango, mérito y estirpe, ambas agrupaciones pusieron de manifiesto su contacto personal con quien ostentaba un poder político, económico o estamental. A esto se suma que al contar con la imagen de un bienhechor o congregante se probaría en el transcurso del tiempo que éste tuvo un vínculo con dicha comunidad o congregación, de ahí que también sirviera para construir la identidad del colectivo y su memoria histórica.⁸³

81. Además de obrar en vida con liberalidad, el duque de Linares dispuso en su testamento tanto la fundación de capellanías para que tres religiosos oficiaran misas y auxiliaran a bien morir, como el cumplimiento de distintas obras pías. Entre estas últimas contempló la entrega de dotes a treinta mujeres milanesas que deseaban tomar estado, la donación de limosna para la imagen de Nuestra Señora de Atocha, un donativo para impulsar la beatificación de Gregorio López, la entrega de capital para socorrer a conventos carmelitas, a las misiones jesuitas en California, al oratorio de la Purísima en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, así como al Monte de Piedad en Madrid. Esta información no sólo expone distintas posibilidades caritativas, permite también advertir la red sobre la cual incidía el poderoso patrono.

82. Sobre la liberalidad y el sistema de patronazgo como mecanismos para reforzar el poder regio véase Alejandro Cañeque, “Cultura vicerregia y Estado colonial. Una aproximación crítica al estudio de la historia política de la Nueva España”, *Historia Mexicana*, México, [Centro de Estudios Históricos], El Colegio de México, vol. LI, núm. 1 (201), julio-septiembre de 2001, pp. 38-44.

83. Si bien las galerías del Real Palacio y del Ayuntamiento de México guardan relación con estos últimos dos puntos, poseen un fin distinto que servía específicamente al poder monárquico,

Para cerrar estas líneas conviene hacer una última consideración con respecto al objeto que tenía la imagen del segundo duque de Linares procedente del templo de San Sebastián, reflexión que se nutre de algunos problemas planteados hasta el momento. El texto en la tarja con información precisa, el ver a un mismo modelo en distintas versiones o el estar al tanto de una tradición simbólica y de formas de representación, permitieron distinguir al personaje retratado en el lienzo, de ahí que el óleo cumpliera un propósito inherente a su género pictórico. Cuando el cuadro de Rodríguez Juárez se colocó en una galería de benefactores o se expuso en la honra fúnebre, también cumplió con la finalidad de que los carmelitas reconocieran el patrocinio del duque, con lo cual manifestaron agradecimiento y lealtad a su persona. No obstante, alrededor de este último punto hay un factor que conviene subrayar: que la imagen de quien desempeñaba el cargo de virrey, si bien no se equiparaba con la del monarca al que servía, se engrandeció como figura e instrumento del poder real. Al concebir que gozaba de las facultades de mando y patronazgo, así como de cualidades propias de un buen gobernante —entre éstas, la liberalidad—, se exaltaba su investidura, en especial en un periodo en el que habría de cambiar su perfil como funcionario.

En los primeros años del reinado de Felipe V, cuando en su corte y en la de su abuelo Luis XIV interesaba toda información sobre las posesiones americanas, se asentaron testimonios poco favorables con respecto a los representantes de la figura del soberano que pasaron a la Nueva España. El gallego Francisco de Seijas y Lobera y el francés Jean de Monségur redactaron dos manuscritos en los cuales describieron diversos aspectos del virreinato, entre los que destacan las noticias sobre los abusos cometidos por virreyes y altos funcionarios, sobre lo excesivo de su poder, así como sobre el nivel de corrupción local derivado del mal gobierno.⁸⁴ Movidos por el afán de advertir que los vicios y daños perjudicaban tanto la idea que los súbditos tenían del rey como los intereses de la Corona, los autores denunciaron las irregularidades y la impunidad de quien

pues las efigies de virreyes se solicitaron para confirmar que dichos funcionarios ocuparon el cargo de forma sucesiva, constante y legítima.

84. Véase Francisco de Seijas y Lobera (1650-1705/06?), *Gobierno militar y político del reino imperial de la Nueva España* (1702), estudio, transcripción y notas de Pablo Emilio Pérez-Mallaína Bueno, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1986 (Serie Documental, 17), discurso quinto, pp. 261-276, y discurso sexto, pp. 276-292; agradezco a Iván Escamilla por llamar mi atención sobre esta fuente. Véase también Monségur, *op. cit.*, cap. XXII, pp. 145-150 (escrito entre 1707-1708 y 1713-1714).

ostentaba el cargo, además de llamar la atención sobre la apremiante necesidad de reformar la estructura administrativa virreinal.

Entre los males que enumeran ambos autores hay algunos que afectaban la real hacienda y que ilustran cómo los virreyes podían abusar de sus atribuciones. En cuanto a los pagos de deudas o de sueldos, informan que los realizaban a partir de sus intereses, por lo que al abstenerse de cubrir lo que se debía se enriquecían con el dinero. Francisco de Seijas y Lobera detalla además que recibían sumas de monedas a cambio de protección judicial o por el reconocimiento de empleos comprados de forma lícita, más allá de que estuviesen acreditados por la Corona. Por su parte, Jean de Monségur afirma que los abusos, convertidos en “uso y costumbre”, afectaban a los vasallos al pagar impuestos exagerados por la mercancía llegada de Filipinas, al padecer la venta de puestos de gobierno o bien porque los virreyes aumentaban su caudal con el vino, la cera y el aceite que el soberano proveía para el culto.

Las acusaciones asentadas en ambos manuscritos aluden a los ámbitos administrativo, económico, jurídico, militar y social. Tras su lectura, se pone de manifiesto que las órdenes reales no se acataban en muchos casos, que la red de corrupción implicaba tanto a jueces de residencia como a familiares (en el Consejo de Indias o en este territorio) y que los representantes de la persona regia no tenían como fin último el mantener la obediencia al monarca, ni el cuidar las utilidades de la Corona. Por lo anterior, Seijas y Lobera aconsejó contrarrestar la injerencia de un virrey en temas de hacienda y justicia, para que sólo se ocupara del Real Patronato, así como de sus responsabilidades de gobernador y capitán general. La medida acaso ayudaría a prevenir que dichos funcionarios y otros españoles se levantaran en armas, traicionaran al rey y se unieran a enemigos de la monarquía católica, razones por las cuales también convenía cambiar el perfil de quien era designado en el cargo. Con respecto a esto último, Seijas y Lobera recomendó evitar el nombramiento de Grandes de España o de sus hermanos, con el objeto de enviar en su lugar a “caballeros particulares, buenos políticos y letrados españoles”, mientras que Jean de Monségur consideró provechoso nombrar a oficiales que hubiesen servido en la guerra, que desconfiaran de cualquier irregularidad o desviación y que evitaran cualquier detrimento a su reputación.

Los autores plantearon estas propuestas porque, desde su perspectiva, la codicia y avaricia de los virreyes obedecían a un problema de índole moral, más que a la distancia geográfica entre las cortes. Si bien sus opiniones no fueron muy difundidas, resulta interesante considerar que la pintura de San Sebastián y

las versiones con la lucha de Hércules contra Anteo se realizaron en un contexto en el que resultaba beneficioso propagar las facultades políticas, las cualidades éticas y las posibilidades de patronazgo de un buen gobernante.⁸⁵ Desde este punto de vista, al imprimir un carácter moral en los lienzos, su discurso cobraría nuevo significado entre los súbditos novohispanos que, a semejanza de los autores referidos, se habían formado un concepto negativo sobre el papel del funcionario. Y es que al mostrar a quien distribuía sus bienes y no tenía afición por las riquezas materiales, quizás intentaron renovar los sentimientos u obligaciones que los vasallos debían al monarca y a quien representaba su persona. De ser éste el caso, la difusión de los modelos pictóricos del segundo duque de Linares tuvo un peso más significativo al propagar ideas o valores sobre la máxima autoridad del virreinato y la forma de gobierno.⁸⁶

Consideraciones finales

En relación con la obra del convento de San Sebastián de México que sirvió como base de este estudio, queda de manifiesto que tiene una función retentiva e ideológica. En el primer caso, el patrocinador la encomendó para recordar al segundo duque de Linares, fuera al integrar el lienzo en una galería de benefactores o bien para exhibirlo en la honra que los carmelitas celebraron en junio de 1718, a un año del deceso del aristócrata. En dicha ceremonia fúnebre, fray Andrés de San Miguel esbozó un retrato moral del difunto por medio de palabras y frases, mientras que el cuadro expuesto a un lado del sepulcro describió la naturaleza corpórea, la fisonomía y las cualidades políticas del homenajeado.

Respecto a lo ideológico, Juan Rodríguez Juárez incorporó en la composición objetos derivados de la cultura simbólica, mismos que podrían parecer

85. Cabe señalar que el marqués de Villena (1384-1434) también escribió sobre el episodio mitológico. Aunque en su texto aconsejó combatir los apetitos mundanos, no centró sus reflexiones en la codicia; por consiguiente, la interpretación del bachiller Pérez de Moya encuadra más con las circunstancias en que se encomendaron las obras novohispanas. Véase Enrique de Aragón, marqués de Villena, *Los doce trabajos de Hércules*, edición, pról. y notas de Margherita Morreale, Madrid, Real Academia Española, 1958 (Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, serie II, vol. 20), cap. IX: “Como el gigante Antheo fue derribado e muerto. Estado de maestro”, pp. 83-95 [1.^a ed. Zamora, 1483].

86. Si partimos de esta premisa, podemos inferir que el óleo del convento de San Sebastián se realizó durante el periodo en que gobernó el personaje retratado.

decorativos, si bien transmiten mensajes sobre el poder político, en específico, sobre la capacidad del duque para gobernar, sobre sus atributos de mando o sobre el sistema monárquico que representaba. Motivos como la mesa (símbolo de justicia y autoridad), el despacho (la acción y el efecto del gobernar), la bengala (las facultades de mando del Capitán General del reino) o el reloj (el rey que encabeza el cuerpo político, sólo ayudado por sus ministros) eran conocidos por tratadistas de emblemática, por quienes teorizaron sobre la moral o el arte de gobernar, así como por los pintores que se valieron de estos recursos expresivos. Por otra parte, la presencia del aparato cronométrico también transmite información sobre la actualidad de la relojería en el primer cuarto del siglo XVIII, además de poner en uso iconografía científica dentro del repertorio de retratos de virreyes.

En lo tocante a la categoría estilística del óleo, Rodríguez Juárez siguió convenciones compositivas y gestuales presentes en el retrato de corte español entre el siglo XVI y la primera mitad del XVII, además de aplicar en algunas áreas un contraste de luz y sombra que recuerda la escuela de su padre y de su abuelo. En ambos casos se advierte que el artista novohispano no olvidó fórmulas de representación practicadas con anterioridad, si bien hay elementos pictóricos de la obra que deben comprenderse como un derivado de las novedades introducidas en el gusto cortesano francés y español entre la segunda mitad del siglo XVII y el inicio de la siguiente centuria. Al respecto, cabe reconocer la agudeza y habilidad de Rodríguez Juárez para asimilar, de manera temprana, nuevas soluciones de representación y valores artísticos.

Cabe subrayar que en la imagen de San Sebastián no sólo se observa la figura del virrey duque, sino a un personaje al que sus contemporáneos también traían a la memoria por una cualidad moral: la liberalidad. Aunque en dicho óleo se destaque el carácter del aristócrata como gobernante, otros testimonios escritos y pictóricos hacen referencia a su carácter liberal, valorado en la cultura política de la época pues la existencia de patronos era un mecanismo de poder aceptado para fortalecer los lazos de lealtad con el monarca y con el representante de su figura en la Nueva España. Viene a propósito apuntar que las versiones con el episodio de la lucha de Hércules contra Anteo —la alusión al poder moral del hombre dadivoso— guardan relación con las acciones del virrey duque como benefactor de las monjas de Santa Teresa la Nueva, de la Congregación de San Pedro y del cirujano que fungió como su ayuda de cámara. En estos lienzos, el motivo hercúleo deriva de la mitología clásica, mas la figura pagana otorga sentido a una alegoría propia del cristianismo. De seguirse la interpretación

moral del bachiller Juan Pérez de Moya sobre la liberalidad, se cae en la cuenta de que ésta incluso guarda correspondencia con el pasaje bíblico de donde procede la inscripción de uno de los cuadros. De esta manera, distintas fuentes se entrelazaron para fabricar una imagen virtuosa del personaje retratado, con el claro objeto de exaltarlo y de ofrecer un ejemplo moralizante vinculado a la actividad política.

Por el contexto en que fueron encomendadas las obras con la alegoría hercúlea y dada su procedencia, resulta claro que su significado ético no debe descartarse o pasar a un segundo plano. Así como distintas fuentes destacan la autoridad, entereza, clemencia, piedad o nobleza de sangre del segundo duque de Linares, también se describe su capacidad para brindar auxilio y distribuir con justicia y munificencia. Por ello, se le conservó en la memoria como un gobernante que procuró tanto paliar las dolencias materiales de sus vasallos como fomentar su bienestar espiritual. En el primer caso, ayudó a quien requería vestimenta y alimento, o a quien necesitaba recuperar la salud, mientras que, en el segundo, amparó con su caudal a conventos, donó limosnas para misas de difuntos, promovió imágenes de culto o bien fundó capellanías. A través de estas acciones, no sólo reprodujo las facultades de patrocinio del titular de la monarquía, sino que también siguió su ejemplo al preocuparse por “sanar” los males que padecían el reino y sus vasallos. Cabe subrayar que todas las referencias orales, escritas y pictóricas a la larguezza del segundo duque de Linares resultarían apropiadas para mejorar la opinión que ciertos súbditos tenían sobre el perfil ético de los virreyes, pues conforme consta en testimonios escritos poco antes de la ejecución del cuadro de San Sebastián, los desórdenes en sus gestiones eran variados y frecuentes.

En cuanto a la relación del lienzo de San Sebastián con otros retratos del segundo duque de Linares, se advierte que se modificó la iconografía, la composición y el formato dependiendo del propósito o la función de cada imagen, fuese para integrarla en una colección de pinturas de virreyes o bien en la de patronos de una entidad. Sobre el punto, conviene señalar que todas las imágenes muestran los rasgos físicos del modelo; sin embargo, las pertenecientes a una galería de gobernantes transmiten noción de la investidura del virrey y del sistema monárquico que representaba, mientras que dos versiones vinculadas a la actividad de patronazgo poseen, además de atributos políticos, una figura alegórica con el fin de exaltar una virtud moral. Más allá de sus peculiaridades y al considerarlas en conjunto, las pinturas exponen que la cultura visual tuvo un papel decisivo para que el espectador se formara un concepto de la máxima

autoridad del virreinato y de la forma de gobierno, pues de acuerdo con lo que expresó el capuchino Francisco de Ajofrín:

Todo el cuerpo político, económico, militar, criminal y civil de este vasto y dilatado reino reside en la poderosa, alta y respetable persona del Virrey, único y absoluto, que representa con facultad omnímoda la majestad de nuestro Rey y católico monarca. La magnificencia, autoridad y grandeza de un Virrey es imponderable, y sólo quien lo haya visto y examinado de cerca lo podrá creer [...].⁸⁷



87. Fray Francisco de Ajofrín O.F.M. Cap., *Diario del viaje que hizo a la América en el siglo XVIII el p. Fray Francisco de Ajofrín*, México, Instituto Cultural Hispanoamericano, 1964, vol. I, p. 66.

* Artículo recibido el 17 de mayo de 2011; aprobado el 26 de septiembre de 2011.