

Iconografía del virrey de Nueva Granada José Solís Folch de Cardona. De linajes, palacios y conventos (1753-1770)

Iconography of the Viceroy of Nueva Granada José Solís Folch de Cardona. Lineages, palaces and convents (1753-1770)

Juan Chiva Beltrán

Universitat de València

Víctor Mínguez Cornelles

Universitat Jaume I

RESUMEN: El veintidós de agosto de 1753 llegaba a la Nueva Granada como virrey José Solís Folch de Cardona, miembro de antiguos y poderosos linajes, que recibirá una serie de ceremonias que buscaban elevar a Santafé de Bogotá al nivel de las históricas capitales virreinales. En el presente artículo se analiza cómo Joaquín Gutiérrez y otros artistas adaptan a su persona la tipología de retrato cortesano y de aparato virreinal, pero también cómo se genera una nueva tipología: la de virrey convertido en fraile tras una serie de relevantes problemas y enfrentamientos de cariz económico y político. Finalmente, y de mano anónima, se conserva un retrato mortuorio del virrey que lo vincula a las tradiciones reales de representación de monarcas difuntos.

PALABRAS CLAVE: Retrato virreinal, ceremonial, fiestas, Nueva Granada, retrato funerario.

ABSTRACT: On August 22, 1753, arrived to the New Granada as the new viceroy José Solís Folch de Cardona, member of ancient and powerful lineages, who received a series of ceremonies that sought to elevate Santafé de Bogotá to the level of the historical viceregal capitals. In this article we analyse how Joaquín Gutiérrez and other artists adapted to him the typology of courtly and apparatus viceregal portrait, but also how a new typology is generated: that one of a viceroy turned into a friar after a series of relevant problems and confrontations with other economic and political powers. Finally, and with anonymous author, a mortuary portrait of the viceroy is preserved, linking him to the royal traditions of representation of deceased monarchs.

KEYWORDS: Viceregal portrait, ceremonies, festivals, New Granada, mortuary portrait.

Recibido: 31 de mayo de 2018 / Admitido: 19 de septiembre de 2018.

1. LA IMAGEN DEL PODER EN NUEVA GRANADA

El 27 de mayo de 1717, por real cédula y en Segovia, el primer monarca de la dinastía borbónica hispana, Felipe V, reorganizaba el gobierno de América con la creación de la tercera sede virreinal, la Nueva Granada, con capital en Santafé de Bogotá y que, a grandes trazos, incluiría las tierras de las reales audiencias de Santafé, Panamá, Quito y Caracas, aunque estas últimas siempre actuaron de una forma bastante autónoma, dada la distancia y dificultad de comunicaciones con sus dos capitales virreinales, primero Lima, y ya en el siglo XVIII Bogotá. Tras una primera fase un tanto errática, el mismo monarca decide suspender el virreinato en 1723, teniendo en cuenta la gran cantidad de informes negativos sobre gastos y deudas. Sin embargo, el aumento de la población de la zona, su importancia económica, al convertirse en la gran protagonista de las extracciones de oro en el siglo XVIII, y su posición estratégica entre dos océanos, hicieron que, el 20 de agosto de 1739, Felipe V firmase una nueva cédula reinstaurando el virreinato de la Nueva Granada, que incluyó los territorios de los actuales estados de Panamá, Colombia, Venezuela y Ecuador. El 24 de noviembre de 1753 tomaba posesión de sus cargos el quinto virrey neogranadino, tercero de esta segunda etapa: José Manuel Solís Folch de Cardona.

A imagen de los otros virreinos americanos también la Nueva Granada, y especialmente la ciudad de Santa Fe, se configuró como un escenario de poder en el que se representó permanentemente el dominio español por medio de la arquitectura, la fiesta, las artes plásticas y la ceremonia. Santafé no era una ciudad excepcionalmente grande ni regular a inicios del siglo XVIII, así que, el establecimiento del virreinato hace que se inicien amplios programas arquitectónicos, vinculados a los nuevos edificios administrativos y reales. El espacio que ocupó el virrey José Solís, la llamada Casa de los Virreyes de la Nueva Granada –que no ha llegado a nuestros días– se estableció en la residencia del virrey Ceballos y Góngora, justo en el ángulo sureste de la Plaza Mayor, hoy de Simón Bolívar, en un solar que forma actualmente parte del Capitolio Nacional. De este edificio no conservamos apenas descripciones, tan solo algunos grabados muy posteriores que lo imaginan como una casa neogranadina tradicional: de dos plantas, con ventanas y balcones de rejería y un bello balcón esquinero. Sí sabemos, por el contrario, que estaba unido al resto de edificios sede del poder hispano: la Real Audiencia, las oficinas y los archivos del Virreinato, todos ocupando el mismo flanco de la plaza, como sucede en el caso de México o Lima¹. Estas primeras casas virreinales son realmente efímeras, ya que sufren los destrozos de un terremoto en 1785, y posteriormente de un gran incendio en 1786, cuando arden por espacio de doce días, hasta quedar completamente arruinadas. Posteriormente se

¹ OJEDA, R., CASTELLANOS, A. y TORRES, S., «Incendio del Palacio Virreinal en Santafé: resonancia histórica y patrimonial», en *Revista Módulo Arquitectura CUC*, 2013, pp. 163-181.

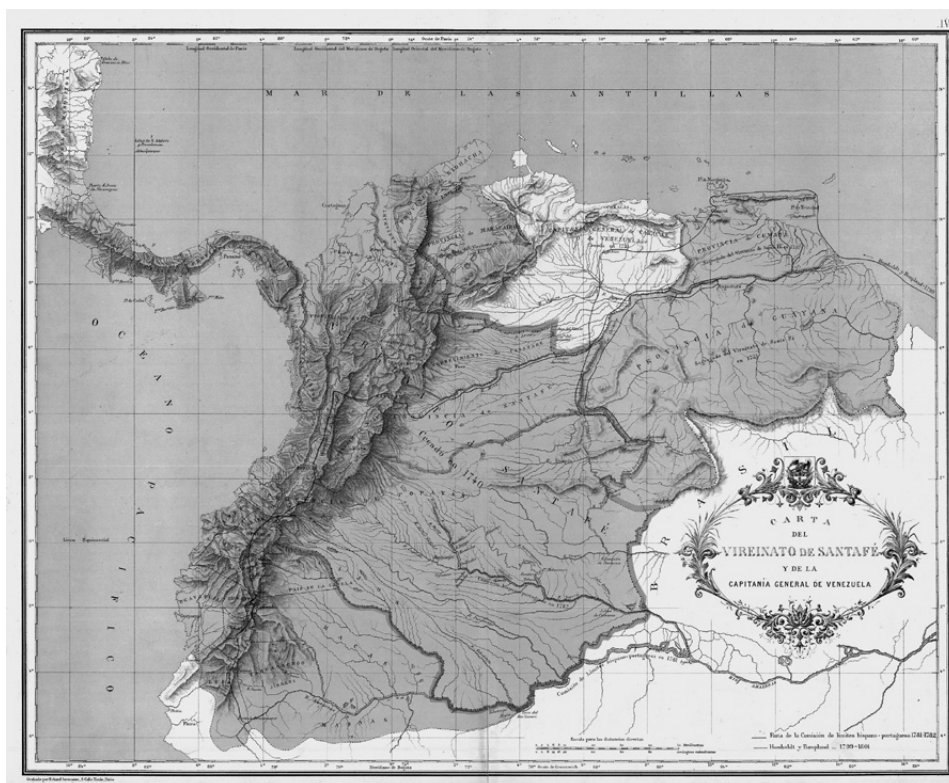


FIG. 1. *Mapa del Virreinato de la Nueva Granada en 1742, en Agustín Codazzi, Atlas geográfico e histórico de la República de Colombia, Bogotá, 1890.*

decidirá demoler el edificio, y encargar uno nuevo al ingeniero italiano Domingo de Esquiavi, el gran protagonista de la obra pública neogranadina en la segunda mitad del siglo XVIII.

Como sucedía en las ciudades de la Nueva España y el Perú, también en Santa Fe y otras villas del nuevo virreinato se desplegó por medio de la fiesta un deslumbrante aparato de propaganda, que aunó ceremonia, arte y literatura al servicio del poder. Las continuas celebraciones políticas, cívicas y religiosas de la sociedad colonial transformaban en cada ocasión la urbe en un espectacular decorado metamorfoseado provisionalmente por medio de arquitecturas efímeras, engalanamientos y luminarias. Estas escenografías pintadas y talladas por artesanos locales, imitando diseños arquitectónicos copiados de grabados procedentes de Europa, servían de soporte a multitud de elementos simbólicos que dotaban de significado a las decoraciones: emblemas y jeroglíficos, alegorías, poemas, representaciones históricas y mitológicas, escudos y estandartes, etcétera. De esta manera el poder conseguía transmitir ideología permanentemente a las clases urbanas. La ausencia de una tradición editora de relaciones festivas en Nueva Granada como la que hubo en México, y en menor medida en Perú,

dificulta el estudio de la fiesta neogranadina. Resulta relevante que algunos de los mejores materiales documentales que nos han llegado sean manuscritos policromados, como la *Descripción sucinta de las honras, y exequias, que en la muerte de nuestro Rey y Sr. D. Luis Fernando el Primero* (Biblioteca Nacional de Madrid), ilustrado con dibujos a la aguada, y la *Relación de la augusta proclamación del Señor Don Fernando Septimo, Rey de España e Indias, executada en esta Villa de San Bartolomé de Honda*, junto con las acuarelas representando algunas de las decoraciones que el pueblo de Honda levantó por dicho motivo (Archivo Histórico Nacional de Madrid)².

Pese a no contar con una corte virreinal propia, la Nueva Granada muestra una temprana e interesante escuela pictórica, que se inicia en el siglo XVI con la milagrosa imagen de la Virgen de Chiquinquirá, de Alonso Narváez³, o las impactantes pinturas al fresco de la Casa del Escribano y la Casa de Suárez Rendón en Tunja⁴, y continúa en el siglo XVII con el taller de los sevillanos Figueroa, que se alarga durante tres generaciones, y la obra del quizá más fecundo e interesante autor del Bogotá virreinal, Gregorio Vásquez Ceballos⁵. Ya en el siglo XVIII, con el establecimiento del virreinato, el retrato de corte y los artistas vinculados a los virreyes son cada vez más comunes, destacando el caso de Joaquín Gutiérrez, pintor que realiza la mayor parte de series virreinales de esta etapa, así como los retratos del virrey José Solís. A finales del siglo XVIII la ilustración y la ciencia darán un fuerte impulso renovador a la pintura de la Nueva Granada, destacando las expediciones y cuadernos de campo de José Celestino Mutis, que contaron con pintores como Salvador Rizo y Pablo Antonio García del Campo, fundadores de la primera Academia de Arte en Santafé de Bogotá, en 1791⁶.

2. VIEJOS LINAJES Y UN NUEVO VIRREINATO

Los apellidos del quinto virrey neogranadino son de ilustre raigambre en las coronas de Castilla y Aragón, como muestran las reconocibles imágenes que aparecen en los cuarteles superiores de su escudo heráldico, representado en la mayor parte de los retratos conocidos. El primero de ellos muestra un resplandeciente sol con rasgos humanos sobre fondo rojo, y se vincula de forma indisociable a su primer apellido,

² RODRÍGUEZ MOYA, I. y MÍNGUEZ, V., «Cultura simbólica y fiestas borbónicas en Nueva Granada. De las exequias de Luis I (1724) a la proclamación de Fernando VII (1808)», *CS. Estudios sobre Historia y Cultura*, nº 9, 2012, pp. 115-143.

³ GIL TOVAR, F. y ARBELÁEZ CAMACHO, C., *El Arte Colonial en Colombia*, Bogotá, Ediciones Sol y Luna, 1968.

⁴ MORALES FOLGUERA, J. M., *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*, Universidad de Málaga, Málaga, 1998.

⁵ VALLÍN, R., *Gregorio Vásquez Ceballos. El Maestro del Nuevo Reino de Granada*, Museo de Bellas Artes, Sevilla, 2002.

⁶ LÓPEZ GUZMÁN, R., (coord.), *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas*, Artes Plásticas, Universidad de Granada, 2005, pp. 137-151.

Solís, y al título histórico a él asociado del ducado de Montellano. El título ducal es, además, una muestra más de los favores que la familia consigue de la nueva dinastía reinante ya que, el bisabuelo del virrey neogranadino, José Solís y Valderrábano, se convierte, sucesivamente y en plena Guerra de Sucesión, en gobernador de la casa de la reina, miembro del Consejo de Estado y presidente de los consejos de Órdenes y de Castilla, tras haber sido virrey de Cerdeña pocos años antes de la muerte de Carlos II. Tantos esfuerzos se verán recompensados con la promoción del título condal que ostentaba sobre la ciudad sevillana de Montellano a ducado, el 4 de febrero de 1705, además del favor continuo de la dinastía a sus sucesores durante varias generaciones.

Todavía más relevantes son el apellido y escudo que hereda de su madre, Josefa Folch de Cardona, marquesa de Castellново y Pons y baronesa de Masalavés. En el segundo cuartel del escudo del virrey, se muestra un nuevo escudo, cuartelado en sotuer, cuya primera imagen, tres estilizados cardos sobre fondo azul, muestran a José Solís como descendiente, aunque por ramas secundarias, de la Casa de Cardona, la segunda en importancia de Aragón, grandes condestables que entroncan su pasado con el propio Carlomagno, mediante el legendario Fulco de Anjou, marido de Argencia, la hermana del emperador⁷. El hijo de Fulco, Ramón Folch, acompaña al emperador hasta la Marca Hispánica, y allí será beneficiado con el título de señor de Cardona, que los condes de Barcelona elevarán posteriormente a vizcondado. Siglos más tarde, en 1375 y con donaciones de títulos ya perfectamente documentadas, el rey Pedro IV el Ceremonioso, eleva el título a condado de Cardona, en la persona de Hugo Folch I. Además, este primer conde contraerá matrimonio con Blanca de Ampurias, hija de Ramón Berenguer de Aragón y Anjou, conde de Ampurias y Prades, barón de Entenza, señor



FIG. 2. *Heráldica de Fernando Ramón Folch de Cardona, II duque de Cardona, en la sillería del coro de Barcelona. Escudo de la serie del capítulo de la orden del Toisón de Oro presidido por Carlos V en la catedral de Barcelona (1519). Notar los cardos de la heráldica de los Folch de Cardona en el primer y cuarto cuarteles.*

⁷ CARRIÓ-INVERNIZZI, D., *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2009, pp. 15-25.

de la recién conquistada Elche e hijo menor del monarca aragonés Jaime II y Blanca de Anjou, hija a su vez del rey Carlos II de Nápoles. Esta gran unión dinástica aporta a la heráldica cardonense dos nuevos motivos, que también observamos en el escudo del virrey: los dos cuarteles con las franjas de Aragón y las flores de lis doradas sobre fondo azul, blasón de los Anjou. Sin embargo, el futuro virrey de la Nueva Granada descende del segundogénito de este primer conde, también llamado Hugo, y que se convierte en barón de Bellpuig, título que heredará su primogénito Ramón, y señor de Guadalest, título que pasará a su segundo hijo, Juan, origen a su vez de la familia que, seis generaciones más tarde, verá nacer a Josefa, madre del personaje que nos ocupa.

Con estos ilustres antepasados, no es de extrañar que José Solís contase con vinculaciones claras con dos de los aspectos que aquí se tratan: la figura del virrey y el gobierno de los territorios del Imperio, además de cierta conexión con el mundo americano. Los Folch de Cardona, en todas sus ramas familiares, destacan desde el siglo XV por ocupar cargos de enorme relevancia en el gobierno de los territorios de la monarquía, contando José con gran cantidad de espejos en que mirarse para sus tareas en la Nueva Granada. En primer lugar, en la rama de los barones de Bellpuig, Ramón Folch de Cardona-Anglesola, se convierte sucesivamente en virrey de Sicilia (1507-1509), virrey de Nápoles (1510-1522) y jefe de los ejércitos de la Santa Liga en Italia, encargando un magnífico sepulcro marmóreo al escultor Giovanni da Nola para la iglesia parroquial de Bellpuig, que se convierte en una de las primeras manifestaciones del Renacimiento de corte italiano en Cataluña⁸.

En cuanto a la rama principal de la Casa de Cardona, y tras la fusión de esta con las de Segorbe y Fernández de Córdoba, destaca la figura de Enrique Ramón de Aragón, IV duque de Cardona y V duque de Segorbe, que será en tres ocasiones virrey de Cataluña, coincidiendo además con los difíciles momentos de las revueltas catalanas en el reinado de Felipe IV. Además, dos de sus hijos se sucederán en el cargo de virrey de Nápoles, primero el cardenal Pascual de Aragón (1664-1666), y posteriormente Pedro Antonio de Aragón, entre 1666 y 1671⁹. También contaba con un notable ejemplo por parte paterna, ya que su bisabuelo, José Solís y Valderrábano, ocuparía el cargo de virrey de Cerdeña entre 1696 y 1699.

3. TRIUNFOS Y RETRATOS PARA EL VIRREY SOLÍS

José Solís es nombrado virrey de la Nueva Granada en 1753, partiendo del puerto de Cádiz el 2 de julio de ese mismo año, para llegar, tras un complicado viaje y escoltado por navíos de guerra, a la ciudad de Cartagena el 22 de agosto, y

⁸ YEGUAS I GASSÓ, J., *El mausoleu de Bellpuig. Història i art del Renaixement entre Nàpols i Catalunya*, Saldrigues, Bellpuig, 2009.

⁹ CARRIÓ-INVERNIZZI, D., *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2009. Estudio de enorme profundidad sobre el gobierno de los Cardona en Nápoles y el uso de las artes y la imagen a su servicio en todo el sur de Italia.



FIG. 3. Giovanni da Nola, *Sepulchro de Ramón Folch de Cardona*, virrey de Nápoles (años veinte del siglo XVI), iglesia parroquial de Bellpuig, Lleida.

tomar posesión del cargo el 24 de noviembre. Pese a la reducida historia de la dignidad virreinal en la Nueva Granada, y a imitación de los ceremoniales y rituales de las grandes cortes de Lima y México, ya estaba afianzado un sistema propio de entradas triunfales y viaje ceremonial que llevaba a los virreyes desde Cartagena a la sede del poder en Santafé de Bogotá. Tras el desembarco y la celebración de festejos en sus diferentes castillos y baluartes, que solían contar con la iluminación nocturna preceptiva, felicitaciones, banquetes y homenajes, los virreyes tomaban una ruta fluvial, por el río Magdalena, que les llevaba desde el Caribe

hasta la ciudad de Honda, con una única parada en la importante villa de Mompos, donde recibían nuevos homenajes y celebraciones¹⁰. Desde allí, seguían por los lugares de Facatativá, Fontibón y Puente Aranda, antes de realizar su entrada triunfal en la ciudad de Santafé, con un gran desfile desde la Plaza de San Diego y la Plaza Central¹¹.

Sobre el viaje triunfal y desplazamiento a América de José Solís, conservamos diferentes documentos en el Archivo General de Indias de Sevilla y el Archivo de la Nación de Bogotá, que marcan la fecha exacta de partida del nuevo virrey en Cádiz, el 2 de julio de 1753, y su llegada a Cartagena el 22 de agosto de ese mismo año. El cortejo virreinal estuvo formado por ocho familiares directos, tres oficiales de cámara, dos cocineros, dos reposteros y cuatro criados. Más espectacular y detallado es el listado de equipaje que acompañará a José Solís a la Nueva Granada, dando idea de cómo estas travesías atlánticas se convertían en verdaderas cortes navegantes: veintiocho cofres con ropa blanca y vestidos, una sombrerera con sombreros del virrey, un cofre con juegos de mantelería, una caja larga con escopetas, dos cajones y un cofre con libros, dos cajones con cristalería y loza de la China, dos cajones con jabón, aceite y avíos de repostería, una frasquera, dos arcos con catres, trece maletones con varias partes de camas para toda la familia, una tienda de campaña completa, doce fardillos con seis balones de papel, un cajón con elementos de secretaría, cinco escribanías, dos arcas con tren de cocina, dos cofres con avíos para pajes y lacayos, un cajón de sombreros para libreas de pajes y lacayos, y una caja con ropajes de uso para criados¹². Su etapa de gobierno en la Nueva Granada es destacada por la historiografía por la cantidad de obras públicas, desde la apertura de caminos y puentes a la mejora del acueducto para surtir de agua a la capital neogranadina, desde el impulso definitivo a la nueva Casa de Moneda a la reorganización de la Real Hacienda virreinal, o el restablecimiento de una cátedra de medicina en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario¹³.

El *Retrato de José Solís Folch de Cardona*, conservado actualmente en el Museo de Arte Colonial de Bogotá, y atribuido al pintor Joaquín Gutiérrez, se revela como un paso más en la creación de una iconografía del poder propia de la Nueva Granada, en la que es pieza central Gutiérrez, creador del modelo de retrato de un nuevo Virreinato, establecido ya en el siglo XVIII, que va a buscar su inspiración en las claves

¹⁰ SALAZAR BAENA, V., «Ceremonias Reales en el Virreinato de la Nueva Granada», en MATA y SÁEZ (coords.), *Scripta Manent*, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 393-412.

PITA, R., *Celebraciones políticas y militares en Colombia: de virreyes y monarcas al santoral de la patria*, Academia Colombiana de Historia, Bogotá, 2016.

¹¹ OJEDA, R., «Ceremonial y etiqueta en las procesiones virreinales de Santafé», en *Universitas Humanistica*, n° 71, 2011, pp. 115-131.

¹² PITA, R., «La llegada de los virreyes al Nuevo Reino de Granada», *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. XCIII, n° 835, 2006.

¹³ RESTREPO OLANO, M., *Nueva Granada en tiempos del virrey Solís, 1753-1761*, Colección Textos de ciencias humanas, Editor Universidad del Rosario, Bogotá, 2009.

otorgadas por las grandes series novohispanas y peruanas¹⁴. Se trata de una tipología retratística a medio camino entre el fasto de la corte borbónica de los monarcas Felipe V y Fernando VI, y el retrato ilustrado que tomará protagonismo con Carlos III. Del primer modelo toma la presencia del cortinaje diagonal en la parte trasera de la obra, del segundo la presencia de diferentes motivos iconográficos que aluden al cargo de virrey y sus trabajos: la mesa, los guantes y el sombrero sobre la misma, o el bastón de mando de la mano derecha¹⁵. Dos son los elementos propios de la escuela neogranadina de retrato. En primer lugar, la presencia del escudo heráldico, que nos habla de la historia del linaje de José Solís en sus diferentes cuarteles, y que es una constante en las series de retratos virreinales desde su inicio en la Nueva España durante el siglo XVI. En segundo lugar, la repetición del modelo de vestimenta de gala de la primera mitad del siglo XVIII: camisa roja y casaca azul, en ambos casos con magníficos bordados de hilo dorado, que el propio Gutiérrez repite en los casos de los virreyes Manuel de Guirior y Sebastián de Eslava. El retrato de Solís incluye otros dos elementos notables, que aluden a sus cargos y ascendencia: la cruz de Alcántara bordada en la casaca, y la amplia leyenda del quinto inferior del lienzo, que describe los cargos y territorios a él vinculados¹⁶.

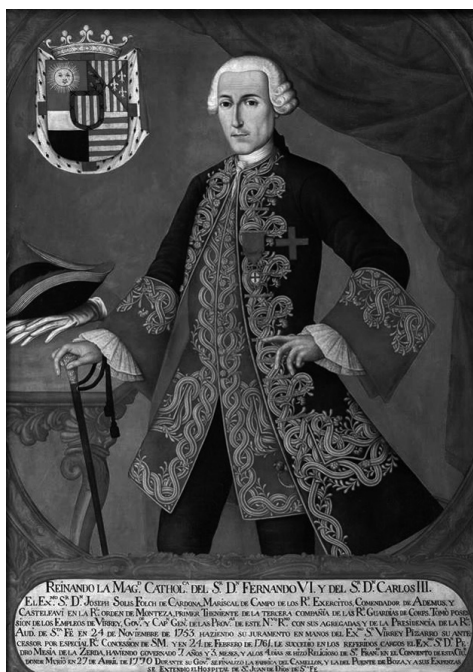


FIG. 4. Joaquín Gutiérrez, *Retrato del virrey José Solís Folch de Cardona*, siglo XVIII, Museo de Arte Colonial de Bogotá, Colombia.

¹⁴ Para la evolución de la retratística en los virreinos americanos es esencial la comparación con el caso de la Nueva España. Destacamos a tal efecto dos textos: RODRÍGUEZ, I., *La mirada del virrey*, Universitat Jaume I, Castellón, 2003, y BERNDT LEÓN DE MARISCAL, B., «Todo emana de su persona, a imagen del soberano: reflexiones a partir de un retrato del virrey duque de Linares», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 99, 2011, pp. 181-235.

¹⁵ Agradecemos a los revisores del texto la recomendación del artículo ANDUENZA UNANUA, M. P., «La joyería masculina a través de la galería de retratos de los virreyes del Museo Nacional de Historia (México)», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 100, 2012, pp. 41-83, que ha sido de enorme utilidad para en análisis comparado del atuendo masculino entre los casos de la Nueva España y la Nueva Granada.

¹⁶ LÓPEZ GUZMÁN, R. (coord.), *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas*, Artes Plásticas, Universidad de Granada, 2005, p. 157.

4. FRAY JOSÉ DE JESÚS MARÍA: DEL PALACIO AL CONVENTO

El gobierno de José Solís estuvo marcado desde sus inicios por constantes conflictos con la Real Audiencia de Bogotá, cuestión ampliamente estudiada y extendible a una buena parte de los virreyes americanos que, sin embargo, alcanza en este caso concreto momentos de enorme tensión, en que los miembros de la Audiencia acusan al virrey de vida licenciosa, de diversos fraudes y de disipación del erario real¹⁷. Solís abandona el cargo en 1761, realizando la salida ceremonial preceptiva en el reino de la Nueva Granada: se dirige a recibir al nuevo virrey, Messía de la Cerda, en las inmediaciones de la ciudad, en el puente de Aranda, se realiza el traspaso del bastón de mando en la Casa de los Virreyes y se produce una procesión hasta el Santuario de la Virgen de la Peña¹⁸.

Ante las graves amenazas y los posibles castigos, una vez iniciado el juicio de residencia José Solís decidirá tomar los hábitos e ingresar en la Tercera Orden de San Francisco, en el convento homónimo en la ciudad de Bogotá –aunque es ordenado como sacerdote en Santa Marta–, cambiando su nombre a fray José de Jesús María. Se convertirá en guardián del establecimiento el 21 de enero de 1770, y permanecerá en el hasta su muerte el 27 de abril del mismo año, pese a que el Consejo de Indias lo había exonerado definitivamente de todo cargo. Fundado en 1550, el mismo año que el convento de dominicos, contaba con la segunda iglesia más antigua de la ciudad, y una amplia remodelación barroca que lo había dotado de nuevas estancias y un nuevo retablo.

De esta segunda etapa, conservamos dos importantes retratos que constituyen un verdadero díptico que describe el periplo vital y político de José Solís, ahora fraile franciscano¹⁹. En primer lugar, un retrato de autor desconocido que muestra el tránsito del mundo político al mundo conventual. En el centro de la composición, y de cuerpo entero, aparece el fraile-*virrey* vestido con hábito franciscano, de frente y sosteniendo en la mano izquierda un misal, muestra de la nueva dedicación al rezo del importante noble hispano. En el extremo derecho de la obra, se muestran los atributos de la vida que Solís deja atrás: en la parte superior el escudo heráldico anteriormente analizado, y en la parte inferior los ropajes del hábito de la Orden de Alcántara y un bastón de mando. Por el



FIG. 5. Anónimo, *Retrato de fray José de Jesús María*, siglo XVIII.

¹⁷ MANTILLA, L. C., «La conducta disoluta del virrey Solís», *Revista Credencial Historia* (Bogotá - Colombia), tomo II, enero-diciembre, 1991, p. 13.

¹⁸ OJEDA, R., «Ceremonial y etiqueta en las procesiones virreinales de Santafé», en *Universitas Humanística*, n° 71, 2011, p. 120.

¹⁹ Otros estudios de dichos retratos en: BORJA, J., «La autoridad y la virtud. Los retratos del Virrey Solís», en HERING TORRES, M. y PÉREZ BENAVIDES, A. C. (coords.), *Historia cultural desde Colombia. Categorías y debates*, Ed. Universidad Nacional de Colombia y Universidad Javeriana, Bogotá, 2012.

contrario, la parte izquierda del lienzo, a la que da el rostro y la actitud del fraile, muestra su nueva vida: en la parte superior el crucificado y sobre la mesa libros sacros en los que fray José de Jesús María apoya su mano derecha, el nuevo sustento de su vida. Como es habitual en la retratística hispana del siglo XVIII, una cartela de líneas curvas aporta todo tipo de información sobre la vida del fraile.

En el Museo de Arte Colonial de Santa Clara se conserva otro retrato del virrey fraile atribuido de nuevo a Joaquín Gutiérrez, en el que la iconografía que acompaña a fray José es ya totalmente religiosa. Representado de medio cuerpo, con hábito franciscano y el dedo índice de la mano derecha en un misal, apoya la mano en una serie de libros sacros sobre la mesa que muestra, de nuevo, un enorme crucificado que cierra la composición. En esta ocasión han desaparecido ya totalmente los atributos del poder civil, para mostrar el retrato de un franciscano en piedad. En ambos retratos destaca la presencia notable de libros: debemos recordar que Solís, como virrey y como franciscano, fue un enorme bibliófilo que coleccionó una de las mejores bibliotecas del Bogotá virreinal²⁰. De esta versión atribuida a Joaquín Gutiérrez se conservan en diversas colecciones algunas copias, la mayor parte de ellas posteriores y centradas en el retrato del virrey fraile, obviando el crucifijo y otros atributos iconográficos.



FIG. 6. Joaquín Gutiérrez (atrib.), *Retrato de fray José de Jesús María*, siglo XVIII, Museo de Arte Colonial de Bogotá, Colombia.

5. CADÁVERES REGIOS VISTIENDO HÁBITOS RELIGIOSOS

En la Corona española, y pese a la profunda religiosidad de sus monarcas austrias y borbones, no hubo circunstancias que llevaran a ningún rey a profesar votos religiosos. Con una excepción que se remonta a la Edad Media, y a los inicios de la Corona de Aragón: Ramiro II de Aragón, monje, abad y obispo, que tuvo que abandonar temporalmente su vocación religiosa en 1134 tras fallecer sin descendencia su hermano Alfonso I el Batallador, y casarse con la fértil Inés de Poitou; una vez nació su hija Petronila y esta fue prometida con un año de edad a Ramón Berenguer IV, conde de Barcelona, la nobleza aragonesa permitió a Ramiro II continuar su vida eclesiástica. Pero este episodio no generó ninguna iconografía propia y en cualquier caso queda muy lejos temporalmente del virrey Folch de Cardona. Sin embargo, hay una tipología de retrato áulico ya de época moderna que nos muestra frecuentemente el cuerpo de los monarcas ataviado con un hábito religioso: la imagen mortuoria.

²⁰ MANTILLA, L. C., «La biblioteca del Virrey Fraile», revista *Thesaurus*, tomo XLVV, n° 2, 1989.

Los retratos fúnebres fueron frecuentes en Europa y en América durante los siglos XVII y XVIII, aunque actualmente muchos se han perdido. Estas representaciones mortuorias barrocas son sustancialmente distintas a las renacentistas, pues a partir del Concilio de Trento intensificaron su tratamiento dramático. Si durante el Cinquecento italiano las tumbas se caracterizaban por expresar paz y serenidad, a partir de 1570, y tal como detectaron Emile Mâle y Santiago Sebastián, recuperaron el discurso terrorífico con una estética prebarroca, influidos mentores y artistas probablemente por los *Ejercicios Espirituales* del jesuita san Ignacio de Loyola y de sus comentaristas, como el vallisoletano Luis de la Puente, que dedicó una parte de su obra *Meditaciones Espirituales* a las «Meditaciones de Nuestras Postrimerías». Como explicó Santiago Sebastián, a partir de este momento no habrá guía espiritual sin referencias a cementerios, osarios y gusanos, pues para los jesuitas la imagen de la muerte es «el más eficaz antídoto contra la vanidad del mundo», y el propio general de la orden, san Francisco de Borja tuvo ocasión de comprobarlo cuando tuvo que abrir el féretro de la hermosa emperatriz Isabel de Portugal y descubrir su inevitable descomposición física, escena que podemos ver por ejemplo en el lienzo que Francisco Rizi pintará para la iglesia madrileña del Colegio Imperial en 1658²¹. Manuel Sánchez Camargo en su monumental obra sobre *La muerte en la pintura española* recogió muchas de estas representaciones, y es llamativa la numerosa presencia de religiosos y religiosas representados cadáveres en el arte hispánico²². Estas imágenes trataban de conmover al espectador con el ejemplo de la vida religiosa y la buena muerte, que aseguraba su entrada en los cielos.

Pero el retrato fúnebre es también una imagen de representación del poder cuando el protagonista es un monarca, un gobernante o un miembro de las élites²³. En estos retratos se aúna el recuerdo de la relevancia política del fallecido con la reflexión sobre la inevitabilidad de la muerte, que alcanza a todo el mundo, combinando dos de los discursos visuales más potentes del arte barroco: la imagen del poder y la *vanitas*. El rey, a pesar de la construcción de su imagen áulica, no deja de ser carne, y en su física carnalidad personifica la soberanía. Su fallecimiento crea un estado de fragilidad e incertidumbre, poniendo en riesgo la propia perennidad del reino. Por ello fue tan importante en todo el ritual que sucedía a su expiración hacer notar visualmente la continuidad de la dinastía, y la doble naturaleza del rey: física o «cuerpo simple» que es mortal, y su naturaleza simbólica, el «cuerpo político» del soberano que no muere nunca. Esta teoría de los «dos cuerpos del rey» fue magistralmente desarrollada por

²¹ MÂLE, E., *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*, Encuentro, Madrid, 1985, pp. 188-199; SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y barroco*, Alianza, Madrid, 1981, pp. 93 y 94.

²² Sobre las «monjas coronadas» en México véase: MURIEL, J., *Retratos de monjas*, Jus, México, 1978; GARCÍA BARRAGÁN, E., «Mística y esplendor barrocos en Méjico colonial: retratos de monjas coronadas», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 1992, XLVIII-IL, pp. 61-82; *Monjas coronadas. Vida conventual femenina*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2005.

²³ Las ideas que exponemos a continuación proceden de un trabajo nuestro reciente: MÍNGUEZ, V. y RODRÍGUEZ, I., *Napoleón y el espejo de la Antigüedad. Arqueología de las imágenes del poder*, Universitat de València, Valencia, 2014, capítulo «El rostro de la muerte», pp. 399-430.

Ernst Kantorowicz, y todavía sigue siendo una guía muy sólida para comprender los rituales funerarios de las cortes europeas del Antiguo Régimen y muchas de las imágenes generadas²⁴. La ritualidad en torno al rey en su agonía o ya fallecido y la representación de la misma tenía como motivación principal manifestar cómo la actuación y las virtudes del monarca demostradas en los últimos momentos de su vida, es decir, su buena muerte, le aseguraban su ingreso en la Gloria, y a partir de ahí la veneración de su memoria, como ejemplo para sus sucesores, e incluso la de sus despojos como reliquias, que podían llegar a tener propiedades taumáticas.

Al mismo tiempo que son imágenes del poder, y por lo tanto públicas, los retratos mortuorios de la élite también pueden obedecer a una motivación más íntima: la necesidad de enviar un testimonio del fallecimiento a otra corte por motivos familiares o de alianzas dinásticas, o sencillamente la de conservar un recuerdo de un miembro fallecido prematuramente cuando no se disponía de otras imágenes. Esta funcionalidad testimonial las convierte en ocasiones en semiprivadas –en la cultura barroca ningún retrato fue jamás exclusivamente privado–, con un discurso visual menos retórico y un formato menor pues están pensadas para un ámbito más íntimo. Siguiendo a Javier Portús podríamos considerarlas como «retratos puros», es decir, aquellos en los que «el representado exponga únicamente sus propios rasgos faciales»,²⁵ a diferencia del retrato habitual, donde los personajes suelen ostentar elementos que aluden a su relación con la sociedad. Algunos retratos mortuorios regios entran en esta categoría de retratos puros, pues fueron imágenes casi privadas donde pocos elementos señalan la majestad del retratado. No olvidemos no obstante que la exaltación de la religiosidad y de las restantes virtudes del finado, que le garantizaban la entrada en la Gloria, son otra forma de proyección pública, tan eficaz como la presencia de los símbolos del poder.

Ya se trate de retratos mortuorios de carácter público o nacidos con vocación semi-privada, todas las imágenes de personajes regios fallecidos durante los siglos XVI, XVII y XVIII fueron también un *memento mori* y como tales contemplaron una finalidad didáctica: preparar al espectador durante su vida para su propia muerte, más aún porque en ellos se ejemplifica claramente que ni siquiera los reyes están exentos de morir y corromperse, pero que pueden alcanzar la Gloria si demuestran sus virtudes cristianas hasta el final. A este respecto, en la corte española fue habitual el uso simbólico de la indumentaria religiosa, pues el personaje laico aceptaba en el momento de su muerte el hábito penitencial dado que esta opción le permitía redimir sus culpas²⁶.

²⁴ KANTOROWICZ, E., *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Alianza, Madrid, 1985.

²⁵ PORTÚS, J., «El retrato cortesano en la época de los primeros Austrias: historia, propaganda, identidad», en PORTÚS, J. (dir.), *El linaje del emperador*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 24.

²⁶ Sobre el uso del hábito penitencial en la iconografía funeraria en el contexto hispánico véase NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., «La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria», NÚÑEZ y PORTELA (dirs.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 1988, pp. 9-19.

Se recurrió especialmente a los hábitos de las órdenes mendicantes caracterizadas por la humildad, como los franciscanos. Según Adeline Rucquoi ya desde el siglo XV la preferencia fue clara por este hábito, incorporándose luego el benedictino, dominico, mercedario y cisterciense. El profesor Manuel Núñez señaló también cómo desde los monarcas castellanos medievales fue habitual tomar el hábito franciscano en un intento de acceder por la vía de la humildad a la buena muerte, «consciente de su juicio individual: de una parte, su adhesión a una orden religiosa que supo llevar a la práctica el equilibrio entre el ejercicio del poder y las exigencias de un ideal. Este podría ser su aspecto íntimo. Pero además intuyó un convencimiento en la mediación del hábito con respecto a la suerte del alma, con efecto antivitanitas»²⁷. Como señala este autor el monarca medieval no sobrevivía a la muerte física con la imagen que rememoraba el día de su consagración, sino como el hombre preocupado por la salvación de su alma. En la Edad Moderna ambas representaciones resultaron eficaces igualmente, siendo una el reverso e inevitable complemento de la otra.

La introducción de la práctica del embalsamamiento durante el reinado de Felipe IV supuso un cambio en la corte española con respecto a la mortaja del rey: frente al hábito franciscano con que se exponía tradicionalmente el cuerpo a partir de ese momento también se engalanaría al monarca con todos sus vestidos regios. Las reinas e infantas adultas sí continuaron vistiendo con el hábito de la orden en la que tuvieran especial devoción –clarisa, carmelita, franciscano, capuchino, mercedario, etcétera–²⁸, pues la cultura de la época exigía que sus virtudes cristianas fueran más evidentes.

Entre los pocos retratos mortuorios regios de la corte hispana que han llegado hasta nosotros –sabemos que muchos se perdieron, como un retrato de Margarita de Austria, esposa de Felipe III, en formato naípe, muerta y con hábito franciscano, que Felipe encargó a Bartolomé González Serrano–²⁹ destacan varias imágenes en las que podemos ver el empleo frecuente de los hábitos religiosos a la hora de caracterizar los cadáveres áulicos. Dos corresponden al archiduque Alberto de Austria, fallecido el 13 de julio de 1621. La primera pintura es el lienzo anónimo *Velatorio de los restos mortales del archiduque Alberto* (Bruselas, Musée Communal Masion du Roy). Esta pequeña obra nos muestra el aparato de la Capilla Real del Palacio donde tuvo lugar el velatorio del archiduque durante cuatro días. La sala se muestra toda enlutada, y en su centro se levantó un graderío, sobre el que situó el lecho fúnebre bajo un palio de rico brocado de oro. El archiduque viste hábito franciscano, porta en sus manos una cruz, y le flanquean una corona, el capelo del Santo Espíritu y una espada. Los miembros de la corte de Bruselas, de luto, y las diversas órdenes asisten al velatorio y a los oficios que tienen

²⁷ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, 1988, pp. 12 y 17.

²⁸ Javier Varela nos ofrece numerosos ejemplos. Véase VARELA, J., *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Turner, Madrid, 1990, pp. 81 y 82.

²⁹ MARÍAS, F., «Juan Pantoja de la Cruz: el arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas», en *La mujer en el arte español*, Alpuerto, Madrid, 1997, p. 107.



FIG. 7. Anónimo, *Retrato funerario del archiduque Alberto*, 1621, Madrid, convento de las Descalzas Reales.

lugar en los altares situados en la sala³⁰. La segunda pintura es otro lienzo anónimo, *Retrato del archiduque Alberto muerto* (1621, Descalzas Reales, Madrid). Se trata de un retrato de medio cuerpo que precisamente recoge parte de la representación mostrada en el cuadro anterior. El archiduque aparece yacente, con hábito franciscano, y flanqueado por la corona y el capelo del Santo Espíritu sobre cojines, así como la espada. Sostiene en sus manos el crucifijo, y la composición del cuadro hace que podamos observar mucho mejor el *rictus mortis* de su rostro enflaquecido, con los rasgos de la nariz marcados. El cuadro, como afirmara Camargo, sería probablemente encargado por la archiduquesa viuda para ser enviado a la hermana del fallecido, sor Margarita de Austria, enclaustrada en las Descalzas, si bien el propio Camargo anunciaba el problema de la técnica de baja calidad del lienzo, que permitiría atribuirlo a un pintor castellano más que a uno flamenco³¹. Un tercer lienzo anónimo corresponde

³⁰ ALEJOS MORÁN, A., «Los grabados de la *Pompa Funebris* del Archiduque Alberto de Austria. Iconografía y fuentes», *Ars Longa*, 1994, 5, pp. 35-43.

³¹ SÁNCHEZ CAMARGO, M., *La muerte y la pintura española*, Editora Nacional, Madrid, 1954, p. 88.



FIG. 8. Anónimo, *Felipe IV, muerto*, siglo XVII, Madrid, Real Academia de la Historia.

ya al Rey Planeta, *Felipe IV, muerto* (último tercio del siglo XVII, Real Academia de la Historia, Madrid). Representa al rey de medio cuerpo cadáver y vestido como protector de la Orden Tercera con el hábito, capa y cordón de San Francisco, y sombrero pardo de ala alzada; lleva además la orden del Toisón de Oro y sostiene con sus manos ya muertas una cruz de piedras preciosas; junto a él se han representado la corona real y el cetro. El lienzo presenta muchas incertidumbres pues se desconoce su autor y no hay que descartar que pudiera haber sido mutilado, tratándose el original de un retrato de cuerpo entero. Además, el monarca no está representado exactamente como se le vistió para la exposición de su cadáver el día de su muerte el 17 de septiembre de 1665: según nos narran las crónicas el rey fue vestido con un traje de terciopelo de «amusco», bordado en plata, y expuesto durante dos días. No obstante, el artista, que se ha vinculado a Pedro de Villafranca y Malagón, autor de las ilustraciones de las descripciones de las honras fúnebres, prefirió representarlo con hábito franciscano, sin duda para que en su imagen póstuma se mostrara como ejemplo de buena muerte. Un cuarto y último lienzo corresponde al cadáver de una reina. Se trata del lienzo de Sebastián Muñoz que representa la exposición ceremonial del cadáver de María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, conocido como *Exequias de la reina María Luisa*

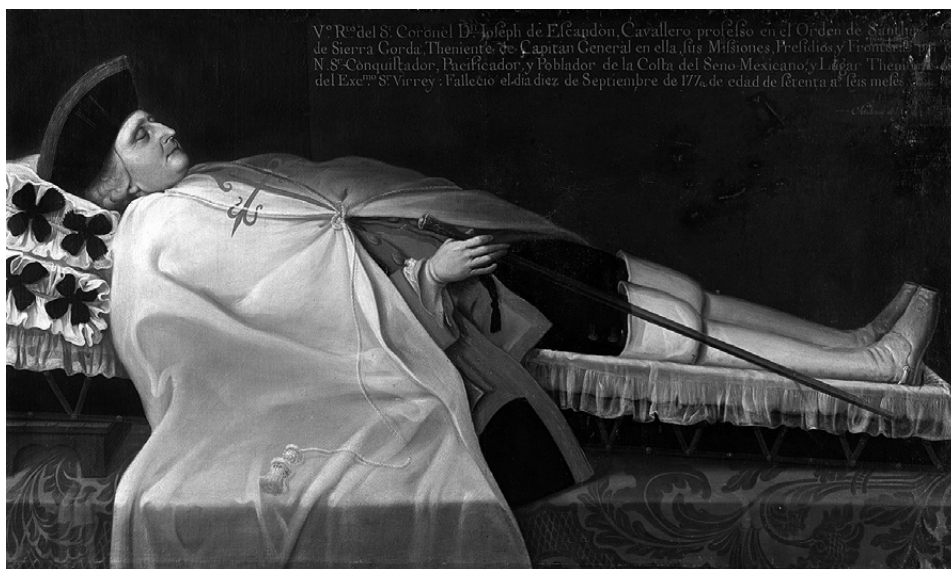


FIG. 9. Andrés de Islas, *Retrato fúnebre de don José de Escandón, conde de Sierra Gorda*, 1770, Museo Regional de Querétaro, México.

de Orleans (hacia 1689, Hispanic Society, Nueva York), por encargo del convento de Carmelitas Calzados de Madrid³². En él se nos muestra con todo el esplendor y teatralidad barroca la figura de la reina en hábito carmelita en su lecho mortuario, rodeada de sacerdotes y miembros de la corte portando los símbolos regios. Ángeles llorosos y filacterias muestran el dolor por la vida malograda de la difunta. Su cadáver se contrapone a un retrato de la reina ubicado en la parte superior del lienzo y representada en el esplendor de su belleza, que según el marqués de Lozoya fue requisito de la comunidad carmelita al pintor para admitir el cuadro³³.

6. VANIDADES PÓSTUMAS DEL VIRREY-FRAILE

En el arte virreinal iberoamericano los temas luctuosos son variadísimos, correspondiendo a formulaciones e iconografías muy diversas: crucifixiones y piedades, la buena muerte, martirios y ejecuciones, entierros y enterramientos, visiones de pos-trimerías, el culto a los muertos, retratos mortuarios y de difuntos, velatorios, pudrideros, resurrecciones, etcétera. Todos estos temas y muchos otros tienen su reflejo en la plástica hispanoamericana. Sirvan de ejemplo el *Retrato fúnebre de Don José*

³² MARQUÉS DE LOZOYA, «El cuadro de las exequias de María Luisa de Orleans, por Sebastián Muñoz», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1949, 53, pp. 201-204.

³³ MÍNGUEZ, V. y RODRÍGUEZ, I., *Napoleón y el espejo de la Antigüedad. Arqueología de las imágenes del poder*, Universitat de València, Valencia, 2014, pp. 401-425.

de Escandón, conde de Sierra Gorda, pintado por Andrés de Islas (ca. 1770, Museo Regional de Querétaro), el *Pudridero* anónimo (siglo XVIII, Pinacoteca del Templo de la Profesa, México D.F.), o el *Entierro de indios* pintado por el círculo de José Rodríguez Juárez (1720, Museo de América, Madrid)³⁴.

Sin embargo, hasta la fecha solo hemos localizado un retrato que muestre la efigie de un virrey americano muerto, y es justamente otro simulacro de José Solís Folch de Cardona. Se trata de una imagen de enorme interés, pues vincula dos tradiciones muy propias del mundo hispano: en primer lugar, la relativa presencia de retratos mortuorios de religiosos, sobre todo pertenecientes a órdenes mendicantes, como lo fue fray José de Jesús María en sus últimos tiempos, pero también la representación de monarcas y personajes poderosos en hábito mendicante como muestra de la buena muerte, tal como hemos venido explicando: no hay que olvidar que José Solís fue un miembro de la Casa de Cardona, y virrey de la Nueva Granada durante siete años. De este modo, la magnífica obra *El Virrey Solís, muerto*, fechada en la segunda mitad del siglo XVIII, de mano todavía anónima y conservada en la iglesia de San Diego de Bogotá, muestra al gobernante neogranadino con una fórmula muy similar a la del monarca Felipe IV en su retrato mortuario ya citado: con hábito franciscano, rasgos enjutos y sobrios y en diagonal y reposando.

Además, una serie de versículos de la *Biblia Vulgata* rodean al cadáver de Solís, de forma que recuerdan la geometría del féretro. En la parte inferior, un ejemplo del libro de Job: *Pater eran pauperum et causam quam nesciebam diligentissime investigabam* («Padre era de los pobres, y me informaba con la mayor atención de la causa que no entendía», Job 29: 16) en la parte inferior, sobre la cabeza del virrey muerto *Benedictio perituri super me veniebat, et cor viduae consolatus sum* («La bendición del que iba a perecer venía sobre mí, y consolé el corazón de la viuda», Job 29: 13) y en la parte superior *Iustitia indutus sum: et vestivi me, sicut vestimento et diademate, iudicio meo* («Me vestí de Justicia: y me revestí de mi equidad, como de manto y diadema», Job 19: 14). En los tres casos, se trata de versos muy asociados al mundo fúnebre, utilizados ampliamente en las exequias de monarcas y virreyes en Europa y América, como en el caso de María Josefa Amalia en el convento de la Merced de Barcelona en tiempos tan tardíos como 1829. En todo caso, se trata de fórmulas funerarias que atienden a las religiosas virtudes del fallecido: la magnanimidad con pobres y necesitados, la justicia o la equidad, que se muestran como formas propias de actuar de un hermano franciscano, y que son constantes en las fuentes o cartelas de retratos que corresponden a la segunda etapa vital de José Solís.

Como corona de todo el retrato funerario, una nueva referencia bíblica, en este caso del Libro de los Salmos: *Et miserationes ejus super omnia opera ejus* («Y sus misericordias se extienden sobre todas sus obras», *Libro de los Salmos, Salmo CXLIV*).

³⁴ MÍNGUEZ, V., «Sombras e imágenes de la muerte. Arte y emblemática fúnebre en la América virreinal», en ROBLEDO, B. y TRANCHO, G. (coords.), *Jornadas sobre antropología de la muerte. Identidad, creencias y ritual*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2012, pp. 189-218.

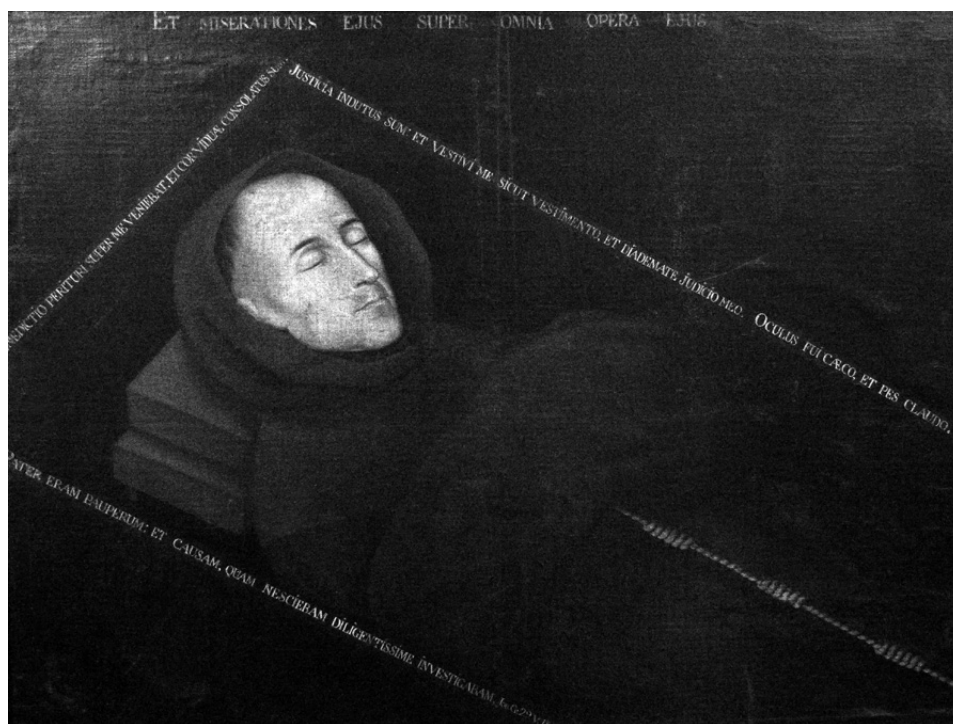


FIG. 10. Anónimo, *Virrey Solís, muerto*, segunda mitad del siglo XVIII, iglesia de San Diego, Bogotá.

Alaba a Dios, que como Rey bueno y misericordioso gobierna y conserva todas las cosas). De nuevo, el autor refuerza con este salmo la bondad universal del virrey fraile Solís, pero en este caso no solo atiende a sus obras pías y religiosas, sino que por el libro y salmo utilizados –que refieren al buen y misericordioso gobierno–, como por el versículo concreto, se están justificando las actuaciones de Solís como virrey, frente a las acusaciones de Real Audiencia y otras administraciones, como actos buenos para el común de los neogranadinos, en un momento en que, tras el juicio de residencia, fray José había quedado ya exonerado de todos los cargos.

De este modo, el *Retrato del Virrey Solís muerto*, único en su tipología conservado en la América virreinal, se conforma como el piadoso simulacro de un franciscano muerto, pero también como un retrato de poder, el de un virrey fallecido con hábito mendicante, y como una restauración del honor puesto en cuestión sobre sus años de gobierno. No en vano, tras la muerte de fray José de Jesús María, sus restos serán conservados, y años después su cráneo se ubicará en una urna en la iglesia de San Francisco de Bogotá, con una reveladora inscripción en tinta sobre el mismo: *Entre las pompas viví, del mundo que al fin dejé, solo el sayal que vestí me queda, y las galas que, a Cristo, en sus pobres di.*