

De exequias y catafalcos: el pintor Muñis y el túmulo en honor al Delfín de Francia, Santiago de Chile (1712)¹

ANTONIO MARRERO ALBERTO
UNIVERSIDAD ADOLFO IBÁÑEZ (CHILE)

Recibido: 28 de octubre de 2021

Aceptado: 11 de noviembre de 2021

Abstract: Although there are numerous mentions of the existence of artists working in Chile in the seventeenth and eighteenth centuries, there are very few documentary archival references that link an architect with his creation. This has led national and international historiography to carefully approach the study of Chilean colonial heritage of vernacular workmanship. The discovery of the painter Muñis, a Franciscan father, receiving fifty pesos for the polychrome of the tumulus in honor of the Dauphin of France, opens a new way, not only for the discovery of more pieces linked to his authorship, but for the value of the colonial plastic arts of Chilean invoice. This article proposes to address the aforementioned piece, based on the reading of the archive sources that mention the works, together with what has been published so far about this type of pieces.

Key Words: Fr. Muñis, tumulus, Dauphin of France, Santiago de Chile.

Resumen: Si bien son numerosas las menciones a la existencia de artistas trabajando en Chile en los siglos XVII y XVIII, resultan muy escasas las referencias documentales de archivo que vinculen a un artífice con su creación. Esto ha llevado a la historiografía nacional e internacional a abordar con cautela el estudio del patrimonio colonial chileno de hechura vernácula. El hallazgo del pintor Muñis, padre franciscano, percibiendo cincuenta pesos por el policromado del túmulo en honor al Delfín de Francia, abre una nueva vía, no sólo para el descubrimiento de más piezas ligadas a su autoría, sino para la puesta en valor de las artes plásticas coloniales de factura chilena. Este artículo se plantea abordar la pieza funeraria, a partir de la lectura de las fuentes de archivo que mencionan la obras, junto con lo publicado hasta el momento acerca de este tipo de bien.

Palabras clave: Fr. Muñis, túmulo, Delfín de Francia, Santiago de Chile.

¹ Este artículo se elaboró a partir del proyecto de Postdoctorado CONICYT/FONDECYT 2018 de la especialidad de Artes y Arquitectura, n° 3180174, titulado: “*Arte de Retorno* entre América Latina y las Islas Canarias. Circulación y transferencias de modelos y obras en la conformación del patrimonio chileno colonial (siglos XVII-XVIII).”

De catafalcos y exequias reales en el imperio español

En las últimas décadas del siglo XX y principios del actual, los estudios sobre catafalcos, túmulos, exequias y honras han cobrado gran protagonismo, pues aúnan en una misma obra la dimensión artística, filológica y teológica (Baz, 2015, 176-177). Si entendemos estas ceremonias como actos reservados a unos pocos privilegiados, asociados a su condición, linaje y poder, ya sea político, social y/o económico, la idea que subyace, más allá de la de pertenencia, es la de permanencia. Caso paradigmático es el americano, uno de los cuales abordamos en este artículo, ya que ningún monarca reinante pisó jamás el Nuevo Mundo. Esto refuerza, aun más si cabe, la idea de servilismo y vasallaje de las colonias y virreinos a la metrópoli. Los territorios transatlánticos, informados con un desfase mínimo de tres o cuatro meses, rendían culto al fallecido, erigido como garante de la estabilidad política y religiosa que vertebraba un territorio inmenso, dándole cohesión y consistencia. El rey se levanta así como nexo o puente entre todos los habitantes del imperio.²

(...) asombrado el ayre al oír los ecos tristes o dolorosos suspiros de tanto hueco ladino bronze como repitia los gemidos ya con las bueltas de tantos esquilonos, o ya con la continua repetición de sus golpes encapotó de suerte la Espera, que aviendo sido claro, y sereno el día hasta empezar las campanadas desde las primeras empezó a amortiguar el Sol sus luces; no fue mucho si miraba eclipsado al Sol de España, convirtiéndose en pardas espesas nubes su claridad: el ayre con espantosos crugidos parece quería arrancar la tierra de sus quicios, no sosegando hasta atraer el mar con las nubes del agua, pues todo su desorden se convirtió en aguazeros, para que así aun los elementos nos enseñasen a sentir la muerte de tan gran Rey (Mora, 1701, s/p).

Por otro lado, en estas ceremonias existe cierto grado festivo, aunque se celebre la muerte, y no dejan de ser herederas de aquellas que tenían lugar en el Imperio Romano.³ Tremendamente jerarquizado y estratificado, existe un engranaje funerario en el cual cada eslabón tiene un cometido: pronunciar la oración, escribir los versos, diseñar el túmulo, pintar los emblemas, etc.

² Sobre el papel del monarca como “padre” de todos los que se hallaban bajo el amparo del imperio y del túmulo como último estallido de su poder, contamos con la publicación de Bazarte y Maldivo (1991).

³ Sobre el tema en cuestión, recomendamos: Arce (1988) y Varela (1990).

En cuanto al objeto artístico que nos compete, nos encontramos ante una pieza de arte efímero. A pesar de ser el centro del acto, es exhibido de manera temporal y no es perdurable. Si bien es cierto que sus partes se reutilizarían en futuras honras fúnebres, nunca se exponían siguiendo el mismo esquema, lo cual puede comprobarse gracias a las estampas y grabados que lo reproducen, único testigo, aunque fiel, del mencionado bien, en los cuales solían aparecer los artistas participantes y copia de los emblemas y versos que los adornaron (Sebastián, 2007, 214). Fernando Torrijos empleará el concepto de *arte de relación* para referirse a los túmulos y catafalcos, los cuales necesitan ser rodeados y visionados en su conjunto para ser entendidos (1988, 45). En palabras de Bonet Correa:

Aparte de todo el contenido de explicación iconológico que encierran las Relaciones al reproducir y glosar los textos de las empresas, emblemas y jeroglíficos que figuraban en cartelas, tarjas, tablas y lienzos incorporados o independientes de los ornatos, sus páginas encierran la pretensión de ser por sí mismas un monumento más, una arquitectura literaria levantada para la sempiterna memoria de tan señalado acontecimiento, del que siempre el sujeto era el príncipe o monarca (1983, 50-51).

Podemos imaginar los desfiles militares, así como la artillería disparando salvas en memoria del difunto. Levantado en el interior de la catedral o iglesia más espaciosa del lugar, en torno al túmulo transcurría toda la ceremonia.

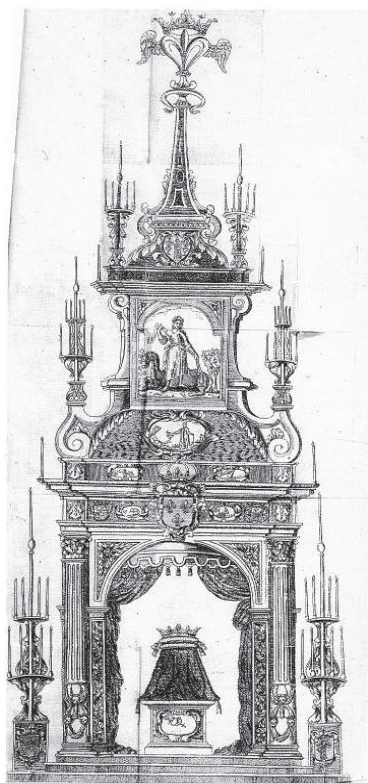


Fig. 1. Túmulo de María Luisa de Orleans, 1689, Sevilla, España. <http://www2.ual.es/ideimand/portfolio-items/tumulo-de-ma-luisa-de-orleans-sevilla-1689/>

Los túmulos estaban constituidos por un armazón o alma de madera, y telas pintadas, generalmente de planta cuadrada y perfil piramidal. Siendo imposible la exhibición del cuerpo del monarca en todos aquellos lugares en los que se le honraba, se optó por la representación de elementos reales (cetro y corona), escudos de armas, efigies de bulto donde el difunto vencía a la muerte o sencillos retratos con leyendas laudatorias. Además, contamos con la ingente cantidad de cera que ornan los túmulos, los hachones y crespones negros que se sucederían por todo el templo, y un denso humo, producto de la quema de incienso, que invitaría a apreciar las honras fúnebres con los cinco sentidos.

Aplicable especialmente, según hemos podido observar, a los territorios ultramarinos, tenemos el caso ibérico de Zaragoza:

En las ceremonias luctuosas celebradas en Zaragoza por la muerte de los reyes (...) además de los jeroglíficos tradicionales de la muerte y

el tiempo, se hicieron multitud de jeroglíficos, empresas y emblemas, con sus figuras pintadas generalmente en papel, para adornar el túmulo y sus alrededores (...) (Esteban, 2000, 146).

Tal es la importancia y democratización de este tipo de ceremonias que fueron controladas por la Corte durante la Edad Moderna, tanto en la construcción como en el rígido ceremonial, regulado por los Austrias y continuado por los Borbones.⁴ Aunque las Instrucciones Generales para las Obras Reales emitidas por Felipe III en 1615 marcaron la construcción de los túmulos con posterioridad, éstas no plantearon ninguna orientación o cortapisa a la adjudicación de la obra, por lo que el concurso público fue un modo aceptado por la realeza para dirimir quien los proyectaría.

Esto suponía que cualquier artista, arquitecto o diseñador podía presentar sus bocetos, tal vez, en una búsqueda de fama y, con ella, mejoras en sus condiciones laborales (Blasco, 1992, 57-158). Aun con la existencia de un Maestro Mayor de Obras, el diseño de los catafalcos escapaba a sus competencias, por lo que se decidió por el mencionado concurso público. Cercano a la muerte de Luis de Francia, cuya honra es motivo de este artículo, el veedor de obras reales, en 1711, confirma el concurso de adjudicación de obras y la concurrencia pública a los mismos:

(...) Pero en este genero de funciones —dice— se suele variar según la voluntad de la Majestad, ya en templo, elección de diseño o plantas: estas se mandan hacer al Maestro Mayor u otros trazadores y de las que hacen se elige la que parece o se tiene por mejor; y después se da orden al veedor para que con los Oficiales Reales se ejecute la obra según ella o a jornal, a destajo o por ajuste del Maestro Mayor con los artífices y al que entra en la obra se le da la planta y no vuelve a la veeduría y regulando el importe por el maestro mayor manda Su Magd. a consulta del Sr. Superintendente se ejecute lo que es más de su real agrado y se suministra el dinero que se presupone preciso para que se ponga por obra (...) (Soto, 1989a, 169-195).⁵

⁴ En el caso de los funerales borbónicos, su estudio fue abordado magistralmente por Victoria Soto en su Tesis Doctoral *La ceremonia de la muerte en los Borbones: Un estudio de arquitectura efímera en el barroco español (1689-1789)*, defendida en la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1987.

⁵ Archivo General de Palacio (A.G.P.), Sección Histórica, Caja 79, informe remitido por Juan de Morante al Condestable de Castilla, Mayordomo y Superintendente don Antonio de Cuellar y Losada, con fecha del 18 de mayo de 1711.

Definitivamente, las honras y actos en honor al monarca, que podían durar dos o más días, eran un ejemplo de teatralidad al servicio de la monarquía y su enaltecimiento, cuya sombra de dominio se extendía por todos los territorios hispánicos: “vuestros túmulos elevándose con pompa y magestad hasta el centro de las nubes, adornados con las obras de los más diestros artífices y de los más sabios profesores, son monumentos dignos de la grandeza del inmortal Carlos III” (Ximena, 1974, 84).

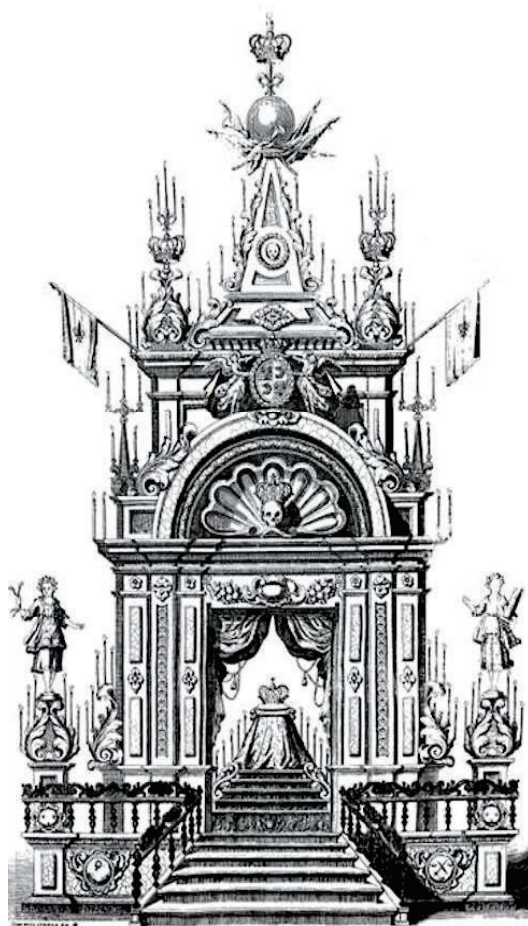


Fig. 2. Túmulo de Carlos III, , Sevilla, España. <http://www2.ual.es/ideimand/portfolio-items/tumulo-de-carlos-iii-sevilla-1789-real-academia-de-medicina-y-ciencias/>

Oración y honras por la muerte de *le Grand Dauphin de France*

Luis de Francia (1661-1711), conocido como el Gran Delfín (*Grand Dauphin*), a pesar de que no llegó a reinar, contaba con los privilegios asociados a su parentesco: era el padre de Felipe V, monarca que iniciaría la dinastía borbónica en el territorio español. Como tal, el príncipe francés recibió honras y laudas en todo el territorio de marca hispana. Su importancia se refleja desde el primer momento en el que se le encarga a José de Cañizares y Suárez (1676-1750), dramaturgo español barroco, realizar las exequias en su honor.

El autor escribió en 1711 y por orden del duque de Frías, la relación de exequias y honras en honor al susodicho, celebradas en la corte el 26 de septiembre de ese mismo año. En palabras de Barrera y Leirado, la obra no cuenta con “licencia ni aprobaciones. El estilo de esta obra corresponde, y aun supera en lo ampulosos y cultamente culto, a la muestra que ofrece su portada” (69).

En cuanto a la construcción de su túmulo fue adjudicado a Teodoro Ardemans, el cual aprovecha esta oportunidad para postular algunas de sus más afamadas tipologías arquitectónicas. En su pliego de condiciones se leen los siguientes pormenores:

(...) primero, que el artífice debí a ajustarse “a la planta y alzado, observando los resaltos en la planta y sus alturas en el alzado sin ceder ni exceder cosa alguna”; segundo, “que toda la arquitectura ha de ser de madera, así el desnudo como todas las molduras y la mayor parte de los adornos, excepto los que fueren capaces de pasta,” y tercero, “que todas las piezas han de ser de madera sin tener adorno de pasta,” “que todos los niños han de ser de madera,” etc. (Blasco, 1992, 160).

Las trazas se conservan en el Archivo Municipal de Madrid⁶ y, gracias a éstas y a sus dibujos, sabemos que Ardemans postula una nueva tipología constructiva para túmulos, contando con estructura cuadrada, graderío, plintos angulares en las esquinas con disposición en forma de aspa, con un uso austero de la decoración escultórica y remate piramidal. Cuenta con

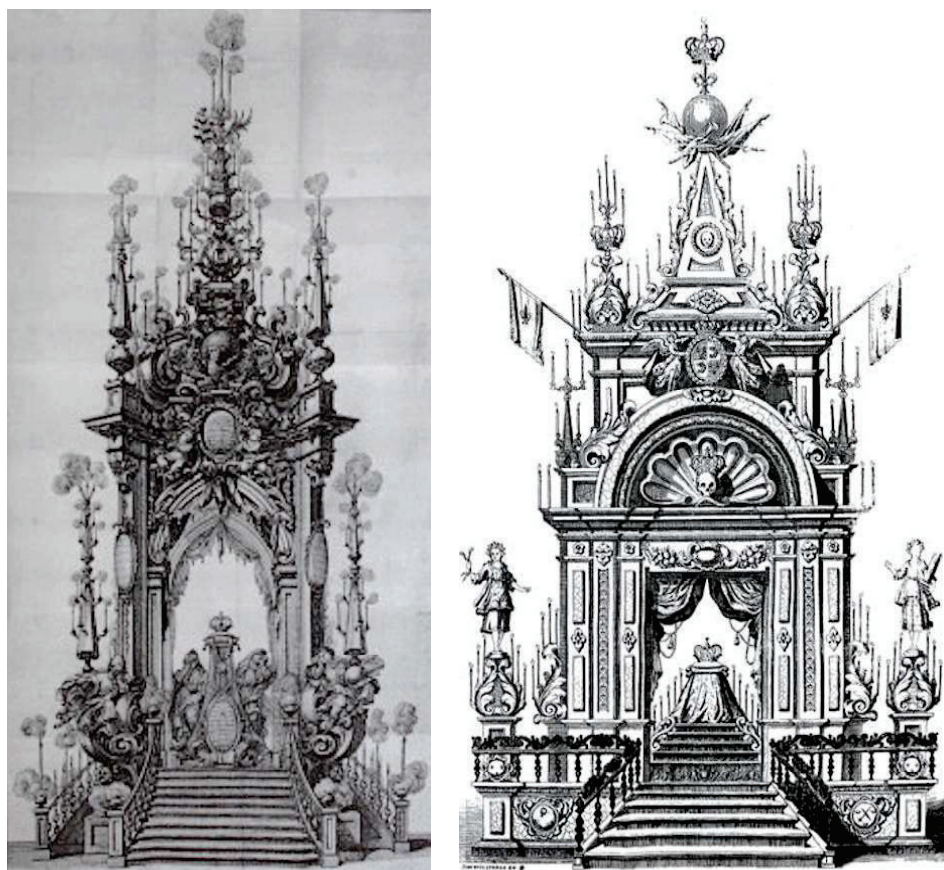
⁶ A.M.M., ASA, 2-351-4. Se conserva el proceso completo de la obra que se adjudicó a los ensambladores Cristóbal y Gregorio Martínez; estos comenzaron ofertando 14.000 reales, rebajaron tres mil en una segunda postura y otros tres mil más en una tercera, logrando la adjudicación por 8.000 reales. Al concurso de obra se presentaron otros artífices como José Calderón por 16.000 reales, y Francisco Álvarez que empezó comprometiéndose a hacer el túmulo por 24.000 reales, y, en vista de la situación, rebajó hasta 9.000 (Blasco, 1992, 178).

(...) cuatro machones angulares de sección mixtilínea para sujetar el alzado y otros tantos cuerpos piramidales para las hachas de luz sobre los plintos, (...) como agregados escultóricos que enriquecían y adornaban la composición, redundando en su sentido fúnebre. (...) Ardemans alige-
ra literalmente la estructura hasta los huesos y presenta una máquina bien asentada en sus sólidos soportes, pero de una delicadeza proverbial (Blasco, 1992, 160).

En otra de las descripciones publicadas sobre el túmulo dedicado al infante, la investigadora Victoria Soto, al pormenorizar el programa de representaciones simbólicas y alegorías, lo define como parco, con la presencia de seis esculturas de bulto redondo (al margen de angelotes y leones), ubicadas en el primer cuerpo de la estructura: dos sentadas y en actitud llorosa, se encontraban a los lados de la tumba, contando en sus ropajes con flores de lis y castillos y leones, siendo sendas representaciones de Francia y España. Los otros cuatro personajes, también femeninos, se encontraban en las esquinas con medallones en las manos, los cuales circunscribían el epigrama latino que los identificaba: la Religión, la Fortaleza, la Obediencia y la Piedad. Sin decoración reseñable en el cuerpo superior, la bóveda presentaba un jeroglífico pintado a la manera estándar, con “una flor de lis en el centro que despedía sus rayos, a modo de sol, hacia una corona, un mundo, un delfín y un león” (1989b, 144-145).

Las honras y actos conmemorativos se sucederán por todo el territorio, valga como ejemplo la oración que, en la catedral de la ciudad de Sevilla, corrió a cargo de Don Francisco Lelio Levanto, escrita por Don Jerónimo Ortiz de Sandoval y Zúñiga.⁷

⁷ *Oracion funebre en las solemnnissimas exequias que la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla celebrò (...), en los dias 18 y 19 de junio deste año de 1711 en la Santa Iglesia Metropolitana, y Patriarcal (...).* Sevilla.



Figs. 3 y 4. Túmulos del Delfin de Francia (1711). El primero: grabado de J.B. Ravanals, sobre dibujo de T. Ardemans, en J. de Cañizares, *España llorosa sobre la funesta pyra...* (Zapata, 1999, 255); el segundo: expuesto en la Capilla Real de Granada, medía 22,57 m. de altura sobre base cuadrada y 8,35 m. de lado. Biblioteca Universitaria de Granada (Cuesta, 2010, 84).

También en Salamanca dedicarán palabras al infante, lo cual abordará Cruz Rodríguez de la siguiente manera:

Padre del rey Felipe V, las honras que realizaron tanto el Cabildo como la Universidad, tras su muerte el 14 de abril de 1711, van a tener en común el hecho de que se mandó imitar lo realizado en las exequias de Mariana de Austria. Las programadas por la institución académica tuvieron lugar en la capilla de San Jerónimo el viernes 26 de junio, siendo el rector el encargado de decir la oración fúnebre (2011, 477).

No sólo contamos con las noticias que de España nos llegan de la muerte y actos en honor al Gran Delfín, sino que, con la muerte del Rey Luis XIV y sus correspondientes exequias, honras y túmulo en la Abadía de San Dionisio, se vive un extremo desasosiego en los territorios franceses, pues las numerosas muertes vinculadas a la Casa Real, iniciadas con la del Luis de Francia, dejan a Luis XV como heredero del extenso linaje (Choisy, 1760, 404-405).

El túmulo en honor a Luis de Francia y el pintor Fr. Muñis

Santiago de Chile, como ciudad perteneciente al imperio español, no fue ajena a la celebración de la muerte con honras y túmulos en honor a los monarcas españoles. Exceptuando las obras tratadas en el trabajo de Isabel Cruz (1998) sobre la ritualización de la muerte y el monumento conmemorativo erigido en Santiago el 18 de septiembre de 1819 para la independencia de Chile, abordado por Fernando Guzmán (2015, 207-219), hay que constatar que en el segmento cronológico que abarca desde el proceso colonizador iniciado por Pedro de Valdivia en el siglo XVI, hasta el nacimiento de la república, son muy escasas las obras de arte de factura propiamente chilena de las cuales conozcamos el nombre del artista. En este sentido, el hallazgo realizado en el Archivo Nacional Histórico en torno a la autoría de las pinturas que decoraban el túmulo por la muerte del Delfín de Francia, nos permite asociar un nombre a una obra y abrir una nueva vía de investigación que se centre en la producción artística propiamente chilena. Por desgracia, la obra de arte que nos ocupa no ha llegado a nuestros días, lo que hace que las fuentes primarias consultadas sean nuestro único medio de información.

El documento en el que se detallan los gastos de la construcción, titulado *Acuerdo sobre el gasto del funeral del Señor Delfín de Francia*, pertenece a las fuentes derivadas de la Junta de Real Hacienda. La reunión⁸, llevada a cabo el 30 de octubre de 1713, tenía por tema

⁸ Según la fuente consultada, los componentes de este grupo son: “(...) los señores Ju^o. Andres de Ustaris Cau^o. del orden de Santiago del Conssejo de su magestad Governador y Capitan que de este Reino de chile y pressidente de su Real Audiencia y los señores licenciado Don Ygnacio Antonio del Castillo, Doctor Don Francisco Sanches de Barreda y Bera, licenciado Don Ignacio Gallegos y Licenciado Don Julio del Corral Calvo de la Torre del consejo de su Magestad oydores y alcaldes de corte de esta Real Audiencia y el licenciado Don Baltasar Joseph de Lerma y Salamanca del Consejo de su Magestad y su fiscal de dicha Real Audiencia y los Capitanes Don Joseph Ventura de Morales y Don Francisco de Madariaga Contt[ador] y thessorero ofis^s. R^s. de esta ciudad y su obispado (...)”. Archivo Nacional Histórico (A.H.N.), Junta de Real Hacienda, Santiago de Chile, 30-X-1713, vol. 10, 01/04, 16r-17v.

el análisis de los gastos de la ceremonia que tuvo lugar el 26 y 27 de agosto de 1712. La cuenta de lo gastado se detalla a continuación:

Por nueve quintales y beynte y sinco libras de sera en dicha arqueta costaron a ciento y beynte pesos quintal. Por labrar la dicha cera cinquenta y ciete pesos y sinco reales. Por beynte y sinco pesos de pavi-lo a quatro reales a un peon que asistio a labrar dicha cera. Por reducir los cavos de achas y belas que sobraron a marqueta costo. Quedaron de los cabos de achas y belas reducido a marqueta sinco quintales veynte y sinco pesos a nobenta y seis pesos que ymportan qual ymportan quinientos y sinco pesos. Y rrevasados de los un mil ciento y noventa y dos pesos y sinco reales quedan seiscientos ochenta y ciete pesos y sinco reales gastados en la cera. Por madera carpinteros lienso y pintura del tumulo armarlo y desarmarlo costo segun dio la quenta el procurador qual de la ciudad seiscientos y dies y nueve pesos tres reales. Se pagaron al Padre Muñis de San Francisco por las pinturas que hiso cinquenta. Se dieron a la [mucica] cinquenta pesos. Se dieron a Padre fray Rodrigo Berdugo por el sermon cinquenta pesos. Por manera que importa dicho gasto mill quatrocientos cnquenta y ciete pesos como consta por menor y se pide se de libramiento en la valanssa de dicha cantidad Santiago y octubre de dies y seis de mill setecientos y trese años = Gregorio de Gaviria.

De esta cita se desprenden varios detalles a tener en cuenta. El más importante, la autoría de las pinturas que adornaban el túmulo del príncipe, mencionando al padre franciscano Muñis como autor de las mismas y que cobró cinquenta pesos por su trabajo. No sólo contamos con su identificación, sino con el salario que percibió, lo cual nos da cierta idea de la situación de los artistas en la Capitanía. A los músicos que acompañaron al catafalco del difunto y que pusieron la nota musical al acto se les pagó otros cinquenta pesos. A los carpinteros que se encargaron de la construcción de bastidores, soportes, almas, pintura y su armado y desarmado, se les dieron seiscientos diecinueve pesos y tres reales. El sermón declamado por el sacerdote Rodrigo Berdugo le supuso un pago de cinquenta pesos. El resto del dinero fue destinado a la adquisición y labrado de la cera y los hachones.

Finalmente, el señor fiscal aprobó el gasto desembolsado en el catafalco construido y acuerda darle libramiento a dicha cantidad para efectuar el pago.

El desarmado del túmulo del Delfín de Francia para su reutilización, tal como ya comentamos, supuso una disputa entre el Ayuntamiento y el Obispo Luis Francisco Romero, el deán y el Cabildo Eclesiástico.

La gran cantidad de actos programados y su alternancia traía consigo numerosos inconvenientes. En el caso que nos ocupa, la erección del túmulo el 26 y 27 de agosto de 1712 (viernes y sábado), coincidió con la festividad de San Agustín (domingo), lo cual impedía el desarmado de la máquina mortuoria con seguridad para las piezas que lo constituían y en un tiempo razonable. El problema radicaba en la celebración del día de Santa Rosa, Patrona de las Indias, el lunes. En nombre del Ayuntamiento, el Procurador General del reino solicitó al Cabildo Eclesiástico mover la festividad de la santa al domingo siguiente para extraer intactas las partes del túmulo, pero el Cabildo y el deán, con el beneplácito del Obispo, ordenaron a los carpinteros desarmarlo, aun padeciendo daños irreparables (Cruz de Amenábar, 1988, 205).

En este litigio que ocupa numerosas páginas, queda patente el carácter efímero de este tipo de estructuras, lo que, unido al desarmado agresivo del que fue objeto, ha impedido su llegada a nuestros días, aunque por esta cita sabemos que fue una obra que supuso un costo importante (mil cuatrocientos cincuenta y siete pesos en total) y de gran magnitud.⁹ Afortunadamente, su reflejo en las fuentes documentales y de archivo, permiten seguir construyendo la historia del patrimonio colonial chileno

Conclusiones

Al tratarse de obras multidimensionales que aúnan valores artísticos, filológicos y teológicos, pueden ser abordados por diferentes especialistas que enriquecen los estudios sobre las ceremonias y aparatos mortuorios. En el caso que nos ocupa, las defunciones de la nobleza y su celebración permiten establecer puentes entre todos los territorios hispanos que conformaban el imperio y cuyo hermanamiento se personificaba en la figura del rey, el cual busca implementar los conceptos de permanencia y pertenencia: permanecer en el tiempo y en el recuerdo de sus súbditos, y que estos no contradigan su supeditación a un entramado social, cultural y político encabezado por el monarca.

La estratificación de los trabajos que giraban en torno a este tipo de ceremonias, el sometimiento del diseño de estos entramados a concurso público o la puesta en valor de una nueva tipología de construcción mortuoria más austera basada en el diseño de Ardemans, son algunas de las características propias de los catafalcos y túmulos construidos en época borbónica.

⁹ Archivo Histórico de la Catedral (A.H.C.), Libro de Acuerdos, Santiago de Chile, 24-I-1713, vol. 1, 192v.

El hallazgo y análisis de la documentación sobre el túmulo en honor al Delfín de Francia erigido en Santiago de Chile, resulta de una importancia sin precedentes, ofreciendo los datos más relevantes y significativos. La aparición del nombre del pintor y su salario, supone una aportación para el estudio del patrimonio colonial chileno y la realización de obras de arte en la Capitanía General durante la Edad Moderna.

De lo expuesto se deduce la necesidad de reescribir ciertos aspectos de la historia del arte colonial en Chile, tomando como base la revisión de archivo y fuentes primarias como metodología fundamental. Ya sea mediante este tipo de hallazgos, el análisis de los testamentos o de los libros de cuentas y fábricas parroquiales, entre otros, podremos sumar descubrimientos que permitan armar, como si se tratara de un puzzle y con los datos ofrecidos por las investigadoras y los investigadores que nos han precedido, un panorama más completo de la producción artística chilena en los siglos XVI, XVII y XVIII.

Obras citadas

- Arce, Javier. *Funus imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*. Madrid: Alianza, 1988.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Londres: Tamesis Books limited, 1860.
- Baz Sánchez, Sara Gabriela. "Reales exequias. Argumentos retóricos para entender la precedencia." *La Monarquía Hispánica en el Arte*. Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, 2015: 175-185.
- Bazarte, Alicia y Maldivo, Elsa. "Los túmulos funerarios y su función social en Nueva España. La cera, uno de sus elementos básicos." *Espacios de mestizaje cultural. III Anuario Conmemorativo del V Centenario de la Llegada de España a América*. Ed. Guadalupe Ríos de la Torre. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 1995: 65-88.
- Blasco Esquivias, Beatriz. "Túmulos de Teodoro Ardemans durante el reinado de Felipe V." *Cuadernos de arte e iconografía*, 5/9 (1992): 157-180.
- Bonet Correa, Antonio. "La fiesta barroca como práctica del poder." *El arte efímero en el mundo hispánico*. Ciudad de México: Instituto

- de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983: 43-84.
- Cañizares y Suárez, José de. *España llorosa sobre la funesta Pyra, el agosto Mausoleo y Regio Túmulo que a las sacras, ilustres, generosas cenizas de su serenísimo padre Luis de Borbon, delphin de Francia (...)*. Madrid: 1711.
- Cruz de Amenábar, Isabel. *La Muerte. Transfiguración de la Vida*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1988.
- Cruz Rodríguez, Javier. *Salamanca histórica-cultural en la transición del siglo XVI al XVIII: música y otros elementos en la visita que realizó Felipe II en el año 1600*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- Cuesta García de Leonardo, María Josefa. "Del túmulo de Carlos II al túmulo de Delfín de Francia: tránsito en imágenes por la Guerra de Sucesión en Granada." *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 2 (2010): 79-94.
- Choisy, François Timoléon. *Historia General de la Iglesia desde su fundacion hasta este presente siglo* (tomo XV). Madrid: Imprenta de Antonio Pérez de Soto, 1760.
- Esteban Lorente, Juan Francisco. "El influjo de la emblemática en el arte aragonés." *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Rafael Zafra Molina y José Javier Azanza López. España: Akal, 2000: 143-162.
- Guzmán Schiappacasse, Fernando. "El pensamiento de Juan de Egaña y el monumento erigido para celebrar el 18 de septiembre de 1819." *Revista Atenea*, 511 (2015): 207-219.
- Mora, Agustín de. *El Sol eclipsado antes de llegar al zenid. Real pyra que encendió à la apagada luz del Rey N. S. D. Carlos II*. México: Iuan Ioseph de Guillena Carrasco editor, 1701.
- Ortiz de Sandoval y Zúñiga, Jerónimo. *Oracion funebre en las solemnissimas exequias que la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla celebrò (...), en los dias 18 y 19 de junio deste año de 1711 en la Santa Iglesia Metropolitana, y Patriarcal (...)*. Sevilla: 1711.
- Sebastián, Santiago. *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro, 2007.
- Soto Caba, Victoria. "La configuración de un modelo. Los catafalcos madrileños durante el reinado de Felipe V." *Espacio, tiempo y Forma, Serie VII, Historia del arte*, 2 (1989a): 169-196.
- . "Alegoría y programas iconográficos en los túmulos cortesanos de los primeros borbones." *Cuadernos de arte e iconografía*, 2/4 (1989b): 142-148.

- Torrijos, Fernando. "Sobre el uso estético del espacio. En José Fernández Arenas." *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos, 1988: 17-80.
- Varela, Javier. *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española, 1500-1885*. Madrid: Turner, 1990.
- Ximena, Pedro. *Reales exequias por el señor Don Carlos III, rey de las Españas y Américas (...)*. Managua: Banco Central de Nicaragua, 1974.
- Zapata Hernández de la Hoz, Teresa. "El catafalco para las exequias reales de Carlos II." *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 11 (1999): 251-262.