

# *Vanitas per veritatem*: la persistencia de un modelo en dos obras de Roberto Montenegro

Andrea Montiel López

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México

## RESUMEN

El México de finales del siglo XIX se vio imbuido por un sentimiento decadentista perceptible en las imágenes que parecían evocar tanto temas como soluciones iconográficas de centurias pasadas. Uno de los artistas que creció e inició su producción artística en medio de ese clima fue el jalisciense Roberto Montenegro (1881-1968). Para este trabajo se seleccionaron dos obras del artista donde el sentimiento de fascinación e incertidumbre por la muerte se hace presente, pero también permiten adentrarse en la psique humana, entender al ser humano en su contexto y vislumbrar los pensamientos de la época.

*Palabras clave:* modernismo, decadentismo, Roberto Montenegro, *vanitas*, vida y muerte, *femme fatale*, iconografía.

## ABSTRACT

Late 19th-century Mexico was imbued with a decadent feeling perceptible in images that seemed to evoke themes and iconographic solutions of past centuries. One of the artists who grew up and began his artistic production in the midst of this milieu was Roberto Montenegro (1881–1968), an artist born in Jalisco. This article discusses two of his works that convey the artist's fascination and uncertainty concerning death and that give us insight into the human psyche, to understand humanity in its context and to provide a glimpse of thought from the time.

*Keywords:* Modernism, Decadentism, Roberto Montenegro, *vanitas*, life and death, *femme fatale*, iconography.

El México de finales del siglo XIX se vio imbuido por un sentimiento decadentista exteriorizado en imágenes que evocaban siglos pasados tanto en temas como en soluciones iconográficas; así, el crepúsculo de esta era expresó a través de la soledad, la melancolía y la muerte un cúmulo de sensaciones que trascendió el periodo (Gutiérrez, 2013: 21). Uno de los artistas que creció y se desarrolló profesionalmente en medio de este clima fue el jalisciense Roberto Montenegro (1881-1968), quien en palabras de Olivier Debroise (1984: 9) “observa, con terror, el derrumbe de un estado de civilización: en México, una estructura social se deshace bajo los golpes continuos de diversas facciones y en las trincheras lodosas del norte de Europa, mueren las últimas esperanzas de continuidad”.

Para el presente trabajo seleccioné dos obras de Montenegro donde la fascinación y la incertidumbre por la muerte se hacen presentes, a la vez que permiten adentrarse en la psique humana, entender al hombre en su contexto y vislumbrar pensamientos de la época. Ambas comparten tipos iconográficos y, a pesar de sus diferencias, se complementan de manera significativa. La primera parece ser un óleo consignado por Justino Fernández como alegoría de *Vida y muerte*, fechada en 1937 (Fernández, 1962: 24), cuyo paradero actual se desconoce y de la que sólo hay una reproducción en blanco y negro. La segunda es una litografía sin fechar, titulada *Veritas*, de colección particular, que se expuso en la muestra *El universo de Montenegro. Fragmentos*, en el Museo Mural Diego Rivera.<sup>1</sup>

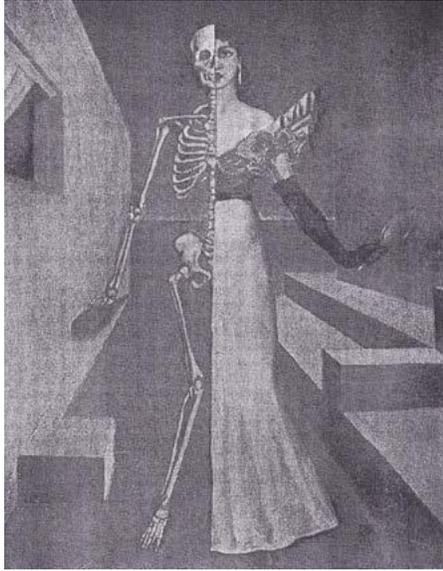
Se trata de obras que ofrecen una multiplicidad de interpretaciones, por lo que me enfocaré en abordar temáticas específicas como la muerte y el desengaño, la concepción de la mujer en relación con éstas, los modelos que pudieron servir de inspiración al artista, así como el contexto que influyó en su creación.

#### *Otra era melancólica: “Nuestra generación es una generación de tristes”*

El periodo en que vivió Roberto Montenegro recuerda aquello que Fernando Rodríguez de la Flor denominó como “era melancólica” para la época barroca cuando, en medio de una situación de crisis, los modelos previos dejaron de dar respuestas satisfactorias. De la misma forma, en el México de principios del siglo XX existía una

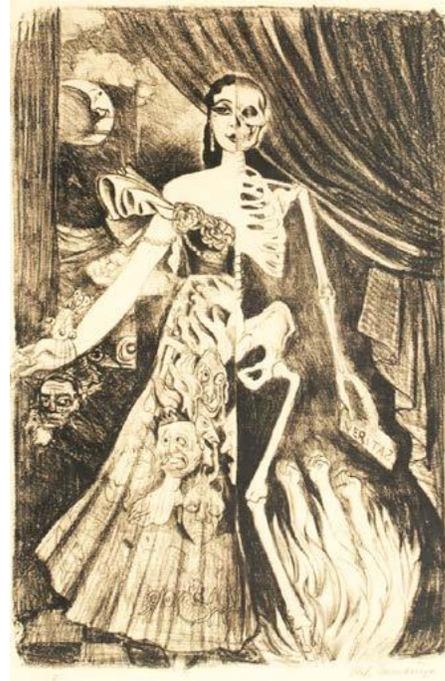
---

<sup>1</sup> En la cronología que realizó Esperanza Balderas para el catálogo se menciona una litografía titulada *Tema sobre la muerte*, datada en 1948. Ignoro si se refiere a *Vanitas* o a alguna otra obra, ya que el tema fue recurrente en la producción del jalisciense (Sánchez, 2011: 96).



**Arriba** Roberto Montenegro, *Vida y muerte*, 1937, paradero desconocido **Fuente** Fernández (1962)

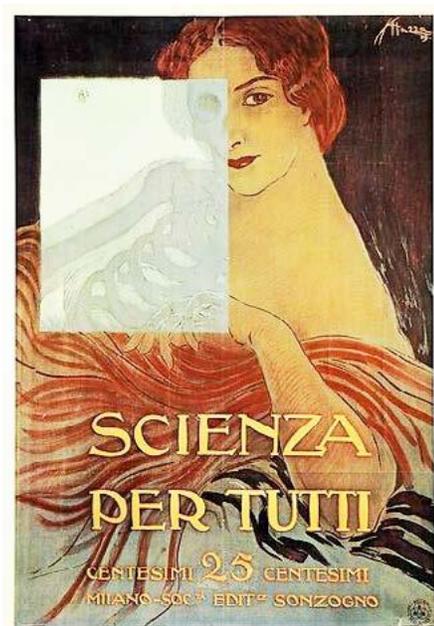
**Derecha** Roberto Montenegro, *Veritas*, litografía, 49.2 x 33 cm, colección Ernesto Arnaux **Fuente** Sánchez (2011)



desilusión ante las promesas de paz, orden y progreso del porfiriato. Se vivía la caída de un régimen a través de la violencia; los valores políticos y sociales de antaño eran cuestionados y los movimientos bélicos afectaban tanto a escala nacional con la Revolución mexicana como internacional con la Primera Guerra Mundial. Así, en palabras de Rodríguez de la Flor (2007: 79), “los productores simbólicos excavan en la fascinación por la muerte [...] Se trata de la puesta en crisis del concepto de progreso”.

Así lo expresaba Carlos Díaz Dufoo en su artículo *Los tristes*, publicado en la *Revista Azul* en 1894: “Nuestra generación es una generación de tristes; parece [...] que arrastramos los dolores de muchos siglos: nada tenemos por qué padecer, y no obstante, padecemos por todo; llevamos dentro de nosotros esperanzas sin ideal, sufrimientos sin causa; nos sentimos infinitamente fatigados, y las sensaciones que recibimos son tan profundas, tan intensas, nos conmueven por tan hondo modo que semejan heridas que manan eternamente sangre” (Pascual, 2012: 129).

Por otra parte, los avances científicos que antes avivaron la fe en el progreso y la supremacía de la racionalidad parecían plantear más preguntas que respuestas certeras, como bien analiza Fausto Ramírez (2013: 70): “Después de todo, el cono-



Aldo Mazza, *Scienza per Tutti*, 1909 **Fuente** [http://max46ma.altervista.org/manifesti\\_mazza\\_scienza.html](http://max46ma.altervista.org/manifesti_mazza_scienza.html)

cimiento del mundo suponía algo más, mucho más, que la acumulación de conocimientos parciales y fragmentarios. Una sensación de falta de coherencia, de pérdida de sentido, en la relación del hombre con el cosmos, percibida a veces como un sentimiento de orfandad metafísica, se apoderó de los espíritus [...]”.

Conviene recordar el ejemplo que Bram Dijkstra (1994: 361) menciona al respecto, el cual se aproxima en cuanto a iconografía a las imágenes que nos atañen de Roberto Montenegro. Se trata de la portada de la revista *Scienza per Tutti*, publicada en 1909, en la que Aldo Mazza “se aprovechó del desarrollo de los rayos X para demostrar que bajo la piel de la mujer sólo podía hallarse un espantoso esqueleto [...]”.

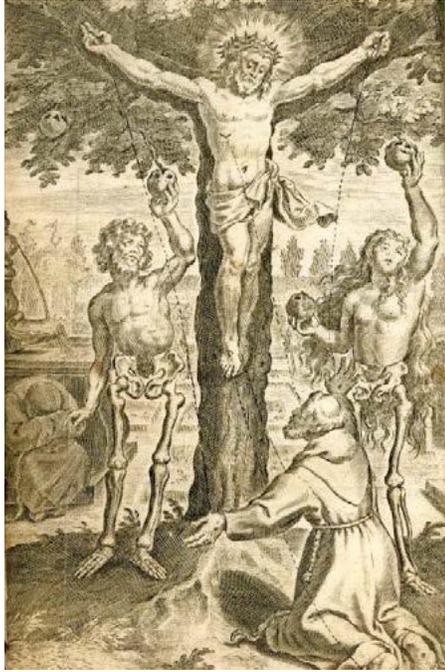
#### Vanitas vs. veritas: *la belleza que se marchita y la belleza que engaña*

La belleza de estas mujeres, tanto la de Mazza como las de Montenegro, complace, es un oasis de placer en medio del desencanto; su belleza adquiere significación por sí misma y ésta puede ser un sustituto de las creencias pasadas, sean dioses, ciencia, democracia o cristianismo (Viañuales, 2013: 21; Ramírez, 2013: 70). No es casual que Montenegro, al encontrar similitudes entre el pensamiento de su tiempo y este antiguo tópico de la mujer-calavera, recurriera a los modelos con que fue representado para reinterpretarlos y ofrecer su propia visión. Ya Alfonso de Neuvillate (1970) hacía notar la afinidad entre Montenegro y los “espíritus barrocos” a quienes no copiaba ni heredó, sino que actualizó y reinventó.

No obstante, esas soluciones iconográficas respondían a necesidades diferentes. Desde el siglo XVII imágenes como éstas circularon en tratados de pintura con el objetivo de realizar estudios anatómicos. Fue el caso de José García Hidalgo, quien en 1693 publicó *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, donde incluyó un



*Vanitas per veritatem*: la persistencia de un modelo en dos obras de Roberto Montenegro



Raphael Sadeler, *Adán y Eva* **Fuente** Puget (1666)



*Le miroir de la vie et de la mort*, siglo XVII

**Fuente** <https://s-media-cache-ak0.pinning.com/originals/53/8e/66/538e66052ceb1e2793e4dd7f55122e85.jpg>



*La mujer y la muerte*, óleo sobre lienzo, Jerez de la Frontera, colección particular **Fuente** Mañana (2010)



Maestro austriaco, *Vanitas*, siglo XVIII, col. particular

**Fuente** <https://artdone.wordpress.com/category/szwajcaria-switzerland/bazylea-basel/kunstmuseum-basel/#jp-carousel-3617>



*Memento mori*, siglo XVIII, escuela alemana

**Fuente** [www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/auktion/9767-alte-meister/lotID/110/lot/1422900-sueddeutsche-schule-des-18-jahrhunderts.html?no\\_cache=1&source=resultList&cHash=c4688172545796fa722d78650efd110b](http://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/auktion/9767-alte-meister/lotID/110/lot/1422900-sueddeutsche-schule-des-18-jahrhunderts.html?no_cache=1&source=resultList&cHash=c4688172545796fa722d78650efd110b)

y el riesgo de la condenación eterna. Además, se evidenciaban los estragos irremediables del tiempo, la belleza que se marchita, el carácter igualatorio de la muerte y la fragilidad de la vida (Vives-Ferrándiz, 2013: 44).

Sin embargo, para la época de Montenegro el modelo se había secularizado y el contenido moralizante se diluía para dar preeminencia a la idea de una belleza que engaña, que debajo de su elaborado artificio esconde la verdad (*veritas*); una mujer que puede llevar a la destrucción, mas no por el pecado ni la culpa, sino por placer; engaña con su apariencia, pero desengaña al mostrar la única verdad: la muerte.

En este conjunto de mujeres que se esconden tras máscaras para ocultar una terrible verdad mencionaré dos ejemplos más. Uno de ellos es el grabado que ilustraba la cuarta edición del poema *Syphilis* de Auguste Barthélemy (1851), donde una mujer tan hermosa en apariencia como peligrosa en el fondo alista su guadaña para acabar con el enamorado, quien rendido a sus pies ignora el riesgo de su amor. Si bien este tema no es invención del siglo, ya que lo encontramos en otros lienzos como *El caballero y la muerte* de Pedro de Campobón (siglo XVII), hay diferencias importantes que se evidencian en au-

tores como Félicien Rops, quien en *Mors syphilitica* (1875) y *La parodie humaine* (1878) reitera el miedo a esta enfermedad, tan extendida en la época e íntimamente relacionada con las mujeres, así como con la muerte causada por ésta.

#### *La persistencia de un modelo*

Las estancias de Montenegro en Europa le habrían permitido conocer muchas de las representaciones que circulaban por entonces, ya fueran lienzos, grabados, pinturas o esculturas.

Lo mismo ocurrió en Sudamérica, ya que en 1922 Montenegro formó parte de la comitiva que acompañó a José Vasconcelos en su gira por Brasil, Chile y Argentina. En la capital de este último país, en la que fue la Casa de Ejercicios Espirituales de los jesuitas, se conserva un lienzo de Jean Visier titulado *La muerte y la vida* (1836), y sabemos que el artista visitó Buenos Aires porque ahí se encontró con el poeta Leopoldo Lugones (Debroise, 1984: 37), de modo que existe la posibilidad de que conociera el lienzo.

Asimismo, cabe mencionar que el escritor Ramón Gómez de la Serna poseía en su despacho un interesante lienzo conocido como *La muerta viva*. Él mismo lo describía como “un cuadro conmovedor [en el cual] una mujer de tamaño natural aparece hermosa y orgullosa por un lado y desollada y descarnada por el otro [...] esta mujer pone orden en todas las cosas y nos señala la verdad [...]” (Muñoz-Alonso, 1993: 197-198). No encontré algún dato que confirmara el contacto entre Montenegro y Gómez de la Serna; sin embargo, esto no es improbable considerando que tenían varios conocidos en común.

Por otra parte, la recuperación de modelos locales y su adaptación a una nueva realidad fue un rasgo muy característico del modernismo. Desde su regreso a México, en 1919, el jalisciense se dio a la tarea de recabar información sobre pintura mexicana del siglo XIX y de autores poco conocidos de ese periodo.

Este trabajo desembocaría en la publicación del libro *Pintura mexicana, 1800-1860* (Montenegro, 1934). Acaso su investigación lo llevó a una de las fuentes que inspiró



Luis Cosón, *Catáfalco* (detalle), Parroquia de Santa María Magdalena, La Torre de Esteban Hambrán, Toledo, 1753  
**Fotografía** Jesús del Castillo Martín

Andrea Montiel López



Auguste Barthélemy, *Syphilis*, 1851 **Fuente** Barthélemy (1851)



Pedro de Camprobín, *El caballero y la muerte*, siglo XVII **Fuente** Tomada de Mañara (2010)

su obra.<sup>2</sup> Me refiero a *Alegoría de la muerte* de Tomás Mondragón (1856), lienzo realizado para la antigua Casa de Ejercicios Espirituales de la Profesa que antaño perteneció a los jesuitas. ¿Será que Montenegro admiró estas obras y que la repetición constante de este motivo iconográfico dejó una huella tan profunda en él como para inspirarlo a realizar dos versiones de una misma obra?

### *Eros y Thanatos*

Las protagonistas de estas obras son mujeres hermosas, enjoyadas y ricamente vestidas a la moda del momento. Montenegro no escapó a esa fascinación por el detalle en las ropas y esto quedaría patente tanto en *Veritas* como en *Vida y muerte*. Llama la atención que los vestidos de las dos mujeres son muy similares –más

<sup>2</sup> Si bien *Alegoría de la muerte* no se incluyó en esta monografía de pintura, ya que la mayoría de las obras seleccionadas son retratos o bodegones, es notorio el interés de Montenegro por el arte popular a lo largo de su vida, así como el conocimiento de la temática que abordó en las dos obras de nuestro interés, la cual fue una presencia constante en su producción artística, por lo que no dudamos ante la posibilidad de que conociera el lienzo de Mondragón.



Félicien Rops, *Mors syphilitica*, ca. 1892 **Fuente** [www.cfm-gallery.com/Artwork/Felican-Rops/Rops-Artwork/Rops-Mors-syphilitica.jpg](http://www.cfm-gallery.com/Artwork/Felican-Rops/Rops-Artwork/Rops-Mors-syphilitica.jpg)



Félicien Rops, *La parodie humaine*, 1878 **Fuente** <http://british-library.typepad.co.uk/european/2014/10/F%C3%A9licien-rops-baudelaire-and-skeleton-passions.html>

adelante retomaremos este punto—, pues comparten el mismo diseño, las flores y el adorno de perlas.

El interés de Montenegro en el vestuario remite a sus trabajos para el mundo teatral; se sabe que creó múltiples escenografías y que diseñó vestuarios (Debroise, 1984: 12; Fernández, 1962: 20). Por otra parte, también estaba consciente del significado de éste, tal como escribió en su momento José Juan Tablada: “Montenegro, con aguda intuición, ha comprendido que el encanto de la mujer moderna consiste principalmente en sus atavíos. El artista contemporáneo, para traducir el encanto morboso y complicado de la mujer actual, tiene que conservarle el prestigio artificial de su joyero y de su guardarropa” (Ramírez, 2001: 120).

En lo que respecta a la escenografía de las obras, en el caso de *Vida y muerte* el paisaje es un espacio desolado, en el que sólo se aprecia una arquitectura muy geometrizada y poco natural. Quizá esto responda a la concepción de la época de la ciudad “como algo artificial, opuesto a la verdad” (Ramírez, 2013: 75), lo cual reforzaría la propia



Valentine Green, *Essay of a Woman*, ca. 1770

**Fuente** <http://publicdomainreview.org/collections/life-and-death-contrasted-ca-1770/>

artificialidad de la mujer. En contraparte, *Veritas* ofrece un escenario más teatral que, además de remitir al desarrollo de Montenegro en ese género, nos conduce a una idea más profunda: el *Theatrum Mundi*. Éste fue un tópico muy común en la época del barroco, aunque tiene orígenes más antiguos. La idea de que cada ser humano representa un papel específico en el mundo-escenario y es controlado como una especie de títere parece tener ecos en esta litografía.

La mujer de *Veritas* está enmarcada por un telón que se abre para dejar al descubierto un ambiente nuboso, oscuro y con una luna sonriente. Si bien la luna y la oscuridad indican el misterio de la noche, también refieren a la inestabilidad, una condición que desde el siglo XVI se representó como una figura

femenina sosteniendo una luna con rostro (De la Perrière, 1553).

Sin embargo, existe una imagen aún más reveladora donde no sólo convergen la luna y la mujer, sino también la muerte. Se trata de un grabado del francés Jacques Lagniet, titulado *Les femme sont inconstante comme la lune* (1657) el cual podría ligarse con estas palabras de Bram Dijkstra (1994: 361): “La mujer, como la luna, se caracterizaba por su lejanía del hombre. El varón que intentaba aproximarse a ella sólo podía esperar un desengaño inevitable”. Es decir, aunque la mujer se revista de una serie de artificios, revela al hombre su única certeza: la muerte.

“El espejo que no te engaña”<sup>3</sup>

Tengo para mí que ambas obras pudieron funcionar a manera de espejo, donde una hermosa mujer refleja su mitad macabra, aunque por las semejanzas entre las pro-

<sup>3</sup> El subtítulo hace referencia a la inscripción de *Alegoría de la muerte*, de Tomás Mondragón.



tagonistas, aunadas a la inversión de las composiciones, me lleva a sugerir una lectura intercalada entre ambas.

Así, la mujer que se completa con la mitad de *Vida y muerte* combinada con *Veritas* parece hacer eco de las palabras de Andrés de Olmos:

En vano te arreglas el peinado, en vano te miras en el espejo, te adornas con esplendor, porque es una trampa, es una astucia del hombre Búho [el diablo] por ahí es por donde se implanta, por donde se evidencia. Éste, el pecado de la vanidad en el adorno, quizá incurran más en él las mujeres, ya que lo cometen en público, quizá para aprovecharse de los hombres. Por eso está escrito: 'La mujer es trampa del diablo para capturar almas'. Lo cual quiere decir: que ella, la mujer, es la mano del diablo para agarrar, para apoderarse de alguien, arrojarlo al pecado, para llevarlo a la región de los muertos [...] El Diablo quiere cogerte para maltratarte, para fustigarte con la falda y con la blusa [...] La mujer que se adorna como si fuera el Diablo no debe ser mirada (Morera, 2010: 256-257).



Modelo anatómico del Museo de Ciencias de Londres, ca. 1810-1830

**Fuente** Wellcome images, <http://wellcomeimages.org>

No obstante, el hombre es débil, se deja engañar y termina preso en la falda de esta mujer, donde se observan los rostros de los posibles admiradores que sucumbieron a sus encantos. También se distinguen extremidades que no corresponden a ninguno de los rostros pero que transmiten la idea de desmembramiento, acompañadas de pequeños corazones. Esta imagen se intensifica en el detalle de la mano de la mujer que, como una Salomé o Judith compulsiva, ha coleccionado las cabezas de sus víctimas, las cuales penden de los hilos que ella controla. Se evidencia así la idea de una mujer que, en palabras de Dijkstra (1994, 147), es “egoísta, cerrada en sí misma, los hombres le importaban un bledo, su única preocupación era ella misma. Y al dejar de ser abnegada, se convirtió, obviamente, en un peligro para el ego masculino”.



Jean Visier, *La muerte y la vida*, 1836, Casa de Ejercicios Espirituales, Buenos Aires **Fuentes** Fogelman (2004) y <https://turismoenbuenosaires.files.wordpress.com/2013/07/casa-de-ejercicios-espirituales-32.jpg>

Con la mano izquierda sostiene un espejo, arma de sus artificios, elemento que compartiría entonces con el esqueleto que se completa a modo de contraparte. Esta escena resulta bastante cruenta al analizar el fragmento inferior de la derecha, donde varios brazos que salen de entre las llamas se alzan tratando de alcanzar, demasiado tarde, la verdad que sostiene la muerte entre sus dedos.

También podríamos pensar que, en un último y desesperado intento, pretenden aferrarse al objeto de su fascinación, pues como expresó Ezra Pound: “Después de todo, nada hay más bello que un esqueleto, que la forma, la disposición y la caída de los huesos” (*ibidem*: 361).

### *Consideraciones finales*

Si bien las obras analizadas se realizaron en una época posterior al modernismo, es notorio que la sensibilidad de ese periodo se mantuvo con Montenegro hasta el final de sus días. La presencia obsesiva de la muerte, la crueldad unida a la belleza

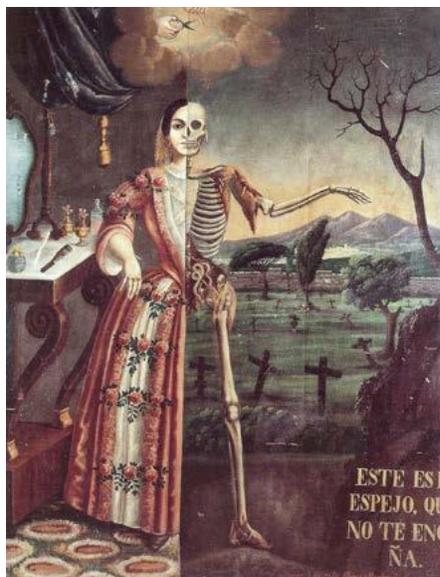
encarnada en una *femme fatale* y la recuperación de antiguos motivos iconográficos, (Ramírez, 2013: 81, 83) características del simbolismo, se hacen patentes en *Veritas* y *Vida y muerte* incluso pasados los años.

Para finalizar esta investigación, me gustaría abordar dos aspectos. El primero de ellos es el interés de Montenegro en la tradición iconográfica que se originó mucho tiempo antes de que realizara sus obras. Como argumentó Justino Fernández (1962: 32), el artista “se ha inspirado en lo antiguo y lo moderno, sin que su personalidad se haya diluido”, aunque tal pareciera que la inspiración en Mondragón va más allá de una cuestión de gusto y que en el fondo subyace una revaloración de la pintura de principios del siglo XIX.

En su monografía *Pintura mexicana, 1800-1860* (Montenegro, 1934: 6), el jalisciense calificó a la producción pictórica de este periodo como “la pintura más genuinamente mexicana posterior a la Conquista” y aquella que “une los comienzos de la cultura pictórica, en las decoraciones murales de los conventos del siglo XVI, con nuestra pintura contemporánea” (*ibidem*: 11). Es decir, Montenegro se situó como el continuador de una tradición a la que modernizó a través de su pincel.



*La muerta viva*, col. Ramón Gómez de la Serna, paradero desconocido **Fuente** <http://seronosser.free.fr/ramon/>



Tomás Mondragón, *Alegoría de la muerte*, 1856, Pinacoteca de la Profesa **Fuente** *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*



Emblema 1 **Fuente** De la Perrière (1553)



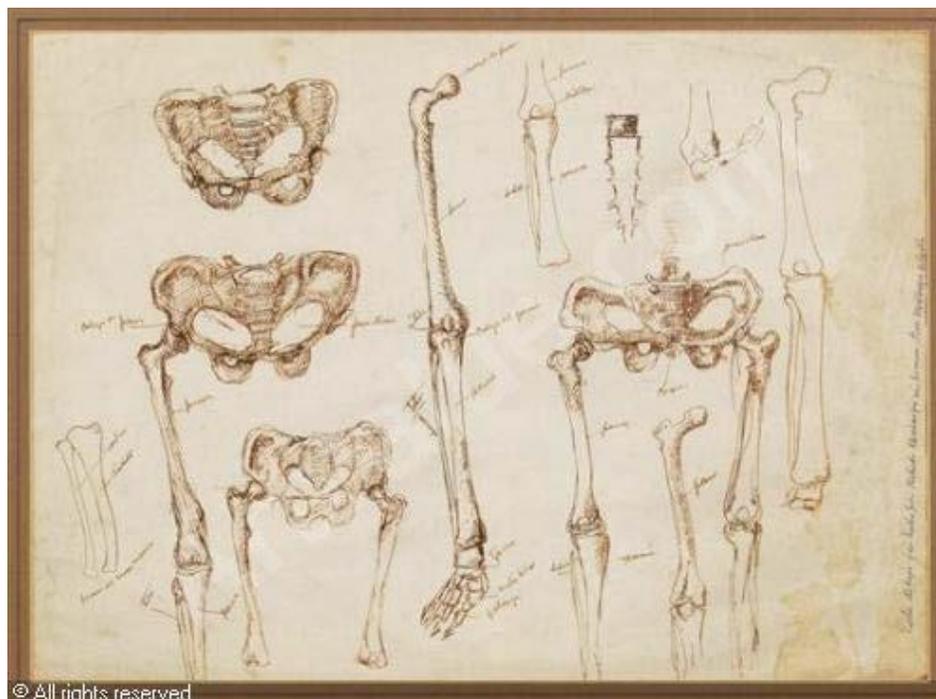
Jacques Lagniet, *Les femmes sont inconstante comme la lune*, 1657 **Fuente** *Recueil des plus illustres proverbes divisés en trois livres* (1657)



Montaje 1



Montaje 2



Roberto Montenegro, *Estudio anatómico de pelvis*, s.f., plumón sobre papel, Galerías Louis C. Morton. La anotación en el margen derecho reza: "Este dibujo fue hecho por Roberto Montenegro mi hermano. Ana Montenegro de Cantú"

**Fuente** [www.artvalue.com/auctionresult-montenegro-roberto-1887-1968-m-estudio-anatomico-de-la-pelvis-3057308.htm](http://www.artvalue.com/auctionresult-montenegro-roberto-1887-1968-m-estudio-anatomico-de-la-pelvis-3057308.htm)

El segundo punto versa sobre el carácter multifacético de este artista, quien buscó adaptarse a las diferentes corrientes estilísticas con que se encontró (*ibidem*: 53-57). Su aprendizaje académico es evidente, lo mismo que la calidad en el dibujo, tal como lo muestra un *Estudio anatómico de pelvis* que podríamos pensar que realizó para perfeccionar la figura que tanto plasmó en sus obras, incluyendo acaso *Veritas* y *Vida y muerte*.

También se hace patente una cuestión emotiva a través del trazo y, dadas las características y periodicidad de las obras, incluso podríamos ligarlas con el movimiento surrealista, el cual no parecía tan lejano de algunos ejemplos simbolistas (Fernández, 1962: 12; Yarza, 1979-1980: 126). En ese sentido, podríamos considerar a Montenegro como un artista de vanguardia que trabajó y supo adaptar sus obras de acuerdo con las corrientes en boga, el cual estuvo muy consciente de que "el perpetuo curso del torrente de los siglos nos rapta hacia la muerte, aun si a nosotros mismos o a otros les parecamos estar quietos" (De Róterdam, 1998: 35).

*Bibliografía*

- BARTHÉLEMY, Auguste, *Syphilis. Poème en quatre chants*, París, Plon Frères, 1851.
- BOLAÑOS, fray Joaquín, *La portentosa vida de la Muerte*, México, 1792, Censura de MRP, fray Ignacio Gentil.
- DEBROISE, Olivier, *Roberto Montenegro, 1887-1968*, México, Museo Nacional de Arte-INBA, 1984.
- DIJKSTRA, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994.
- FERNÁNDEZ, Justino, *Roberto Montenegro*, México, UNAM, 1962.
- FOGELMAN, Patricia, “Una economía espiritual de la salvación. Culpabilidad, purgatorio y acumulación de indulgencias en la era colonial”, en *Revista Andes*, núm. 15, 2004.
- GARCÍA HIDALGO, José, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, Madrid, s.e., 1693.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “Bases para una comprensión del simbolismo y modernismo en el arte sudamericano”, en A. KENNEDY TROYA y R. GUTIÉRREZ VIÑUALES (coords.), *Alma mía. Simbolismo y modernidad. Ecuador 1900-1930*, Quito, Museo de la Ciudad-Centro Cultural Metropolitano, 2013.
- LAGNIET, Jacques, *Recueil des plus illustres proverbes divisés en trois livres*, París, s.e., 1657.
- MAÑARA, Miguel, *Espiritualidad y arte en el barroco sevillano, 1627-1679*, Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad, 2010.
- MONTENEGRO, Roberto, *Pintura mexicana, 1800-1860*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1934.
- MORERA, Jaime, *Eternidad novohispana. Los novísimos en el arte virreinal*, México, Seminario de Cultura Novohispana, 2010.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín, *Ramón y el teatro: la obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.
- NEUVILLATE, Alfonso de, *Roberto Montenegro (1885-1968). Dibujos, grabados, óleos, pinturas murales*, México, Academia de Artes-INBA, 1970.
- PASCUAL GAY, Juan, “Lujuria, anomalías y excentricidades en la *Revista Azul* (1894-1896)”, en *Revista Internacional d’Humanitats*, 2012.
- PERRIÈRE, Guillaume de la, *Morosophie*, Lyon, s.e., 1553.
- PUGET DE LA SERRE, Jean, *Les douces pensées et les délices de la Mort*, 1666.
- RAMÍREZ, Fausto, “El simbolismo en México”, en A. KENNEDY TROYA y R. GUTIÉRREZ VIÑUALES (coords.), *Alma mía. Simbolismo y modernidad. Ecuador 1900-1930*, Quito, Museo de la Ciudad-Centro Cultural Metropolitano, 2013.
- , “Historia mínima del modernismo en diez imágenes”, en Stacie G. WIDDIFIELD y Esther ACEVEDO, *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, México, Conaculta, t. II, 2001.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Barcelona, José J. de Olañeta, 2007.
- RÓTERDAM, Erasmo de, *Preparación para la muerte*, 2ª ed., México, Jus, 1998.
- SÁNCHEZ SOLER, María Monserrat (coord.), *El universo de Roberto Montenegro. Fragmentos*, México, Museo Mural Diego Rivera-INBA-Conaculta, 2011.
- VIVES-FERRÁNDIZ, Luis, “Cuerpos de aire: retórica visual de la vanidad”, en *Goya. Revista de Arte*, núm. 342, 2013.
- YARZA C., Ofelia, “Roberto Montenegro (1884-1968). Ensayo bibliográfico”, en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, 1979-1980.