



In hoc tumulto... Escritura e imagen: la muerte y México

In hoc tumulto...

Escritura e imagen: la muerte y México

Carmen Fernández Galán Montemayor
María Isabel Terán Elizondo
COORDINADORAS



*In
hoc
tumulo...*

Escritura e imagen: la muerte y México

Carmen Fernández Galán Montemayor
María Isabel Terán Elizondo
COORDINADORAS

Esta investigación arbitrada por pares académicos se privilegia con el aval de la institución editora.

Diseño Editorial: Policromía Servicios Editoriales
Portada: *Alabanza*, Linograbado, 28x19 cm, 2012
Leticia Zubillaga

In hoc tumulto...

Escritura e imagen: la muerte y México

Primera edición, 2017

© Carmen Fernández Galán Montemayor,
María Isabel Terán Elizondo, coordinadoras

© Universidad Autónoma de Zacatecas

“Francisco García Salinas”

Departamento Editorial UAZ

Torre de Rectoría, 3^{er} piso, Campus UAZ

Siglo XXI, Carretera Zacatecas-Guadalajara

km. 6, Col. Ejido La Escondida

C.P. 9800, Zacatecas. Zac.

investigacionyposgrado@uaz.edu.mx

ISBN: 978-607-8368-53-2

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio electrónico o mecánico, sin la autorización de la institución editora.

Impreso y hecho en México

*In
hoc
tumulo...*

Escritura e imagen: la muerte y México

ÍNDICE

<i>Agradecimientos</i>	5
<i>Presentación</i>	7
Carmen Fernández Galán Montemayor María Isabel Terán Elizondo	
<i>Las lecturas jeroglíficas de Athanasius Kircher: cualidades simbólicas de la “escritura mexicana” en el siglo XVII</i>	9
José Manuel Trujillo Diosdado	
<i>Exequias Reales en la Nueva España: ritual, escritura y emblemática (1559-1820)</i>	31
Salvador Lira	
<i>Espejos de virtudes en Cayetano Cabrera y Quintero. Cuatro apologías para realeza española</i>	63
Leticia López Saldaña	
<i>La carta del diablo en un tarot novohispano del siglo XVI</i>	85
Perla Ramírez Magadán Alberto Ortiz	
<i>Recordar la muerte en la Nueva España de finales del siglo XVIII: La reelaboración de tópicos e imágenes de tradiciones europeas en El políptico de la Muerte (1775) y La portentosa vida de la Muerte (1792)</i>	101
María Isabel Terán Elizondo	
<i>Géneros híbridos y fronteras entre artes en la literatura novohispana</i>	155
Carmen Fernández Galán Montemayor	

In hoc tumulto...
Escritura e imagen: la muerte y México

Se terminó de imprimir el 30 de mayo de 2017 en los talleres de Integra, Arista número 2086 colonia Villaseñor, 44600 Guadalajara, Jalisco, México.

La edición constó de 100 ejemplares.

Este libro fue apoyado con recursos PROFOCIE 2015.

Policromía Servicios Editoriales S. de R.L. de C.V.
Calle Escuela Normal número 401-1, colonia Sierra de Álica,
98050 Zacatecas, Zacatecas, México.
www.sepolicromia.com
policromia@sepolicromia.com

Cuidado de edición:
Yolanda Alonso, edición
Miguel Ángel Cid, diseño editorial
Alejandra Jáquez, corrección
Aidé Arteaga, diagramación

RECORDAR LA MUERTE EN LA NUEVA ESPAÑA DE FINALES
DEL SIGLO XVIII: LA REELABORACIÓN DE TÓPICOS E
IMÁGENES DE TRADICIONES EUROPEAS EN
EL POLÍPTICO DE LA MUERTE (1775) Y
LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE (1792)

María Isabel Terán Elizondo



Si en algun tiempo debió estimular à nuestra justicia, el zelo y deseo que tenemos de la salvacion de las Almas, es el tiempo presente: éporque quándo se ha visto jamás inventar cada dia nuevas diversiones, y pasatiempos, espectáculos, y aún divulgarlos por todo el orbe, con que se pretende desterrar todo pensamiento que tiene alguna relacion con la Muerte? éQuando se ha visto à los hombres tan hallados con el encanto de la vanidad, el luxo, la profanidad, y las modas? [...] éDe qué otro principio pueden dimanar estos excesos, y desarreglos, si no es del olvido de la Muerte?

Fray Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la Muerte*.¹

Durante el siglo XVIII las ideas ilustradas penetraron a España de la mano de la nueva casa reinante, principalmente con las Reformas Borbónicas de Carlos III, y viajaron hasta América dividiendo en ambos lados del océano a la élite intelectual católica en dos grupos: aquellos que aceptaron, si no todas, muchas de ellas, y los que las rechazaron por considerarlas perjudiciales para la moral, la Iglesia y la religión. La toma de conciencia de que se podía alcanzar el progreso material mediante el desarrollo de las ciencias aplicadas, y la implementación del método científico inductivo que defendía que sólo se debía creer en lo que se podía demostrar,

¹ Fray Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la Muerte...*, México: Oficina de los Herederos del Lic. Joseph de Jáuregui, 1792, pp. 141-142. Para este ensayo citamos la edición facsimilar editada por el INBA y Premia editora en 1984.

debilitaron la certeza en el más allá y en consecuencia la necesidad de la preparación para salvar el alma.

Si el Barroco puso el énfasis en el recuerdo de la muerte y de las *vanitas*, es decir, en considerar la vida como un lugar de paso en el que se debía sufrir mientras llegaba la deseada muerte que daría paso a la merecida felicidad en la vida eterna, la Ilustración se enfocó en el aquí y el ahora; en las posibilidades de alcanzar la prosperidad terrena, por lo que por un lado la medicina y la farmacéutica cobraron relevancia; se promovió la higiene, el ejercicio y la moderación en el comer y el beber para preservar la salud y prolongar la vida. Por el otro se multiplicaron los lujos, las modas, los pasatiempos, los placeres del comer y beber, y se temió a la muerte, considerada para entonces como una dolorosa ruptura de los apegos mundanos, por lo que se rechazó la ancestral convivencia entre vivos y muertos, alejando los cementerios de los centros urbanos, reduciendo el tiempo de la velación y simplificando los ritos funerarios.

Mientras que todos los ámbitos de la vida terminaron por secularizarse, durante algún tiempo la muerte continuó siendo un asunto exclusivo de la Iglesia, que la siguió considerando la “cátedra de la verdadera sabiduría” por evidenciar la diferencia entre lo temporal y lo eterno, y porque su recuerdo era útil para apartarse del pecado y promover la virtud. Fue así que aprovechando el terror que infundía en los ilustrados y en quienes siendo creyentes se habían dejado seducir por las promesas de la Ilustración, la Iglesia reelaboró su discurso sobre la muerte para recalcar sus detalles más escabrosos, tanto los del trance del morir –los sufrimientos de la enfermedad y el temor al incierto futuro del alma– como del proceso de desintegración *post mortem*, esperando con ello retener a los fieles descarriados.

Es en este contexto, que afectó tanto a Europa como a América, que un anónimo artista novohispano pintó en 1775 el Político² de la Muerte, y que fray Joaquín Bolaños,³ un franciscano del Colegio de Propaganda Fide de Guadalupe, escribió y publicó en 1792 *La portentosa vida de la Muerte*.⁴ Ambas obras fruto de la necesidad de recordarles a sus contemporáneos –o a sí mismos– que la muerte es el espejo que nunca miente, y que para tener una buena muerte y merecer el cielo se requería de preparación.

El Político de la Muerte es una pieza anónima de pequeño formato (28 x 23 centímetros) que es parte de la exposición permanente del Museo Nacional de Virreinato del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), en Tepotzotlán, México. Se trata de una estructura de madera con broches que contiene seis pinturas al óleo sobre tela y tabla, cinco de las cuales son desplegadas y están ocultas bajo la que sirve de “portada” o tapa. No se sabe a ciencia cierta cuál era su función, pero quienes lo han estudiado coinciden en que pareciera ser un objeto dedicado al uso privado, quizá en algún espacio de recogimiento espiritual, como recordatorio de la muerte y las vanidades del mundo para fomentar la contrición.⁵ Tampoco hay indicios sobre quién pudo haber realizado las pinturas, pero Elizabeth

² Pintura, grabado o relieve distribuidos en varios paneles que pueden plegarse sobre sí mismos.

³ Criollo. Nacido en Cuitzeo Michoacán. Vecindado en Zacatecas como fraile del Colegio de Propaganda Fide de Guadalupe. Misionero en el septentrión novohispano. Tuvo los cargos de Tercer discreto del convento, Predicador apostólico del Colegio y Examinador sinodal del obispado del Nuevo Reino de León. Murió en 1796 en San Pedro Piedra Gorda, hoy Ciudad Cuauhtémoc, Zacatecas. Fue autor de otras dos obras: *Salud y gusto para todo el año o Año Josephino*, México: Imp. de los herederos de Joseph de Jáuregui, 1793. Y *Sentimientos de una ejercitante*, México: Imp. de los herederos de Joseph de Jáuregui, 1793 y 1811, p. 14.

⁴ Hemos estudiado en extenso esta obra en *Los recursos de la persuasión*. La Portentosa vida de la Muerte de fray Joaquín Bolaños, Zamora, El Colegio de Michoacán/Universidad Autónoma de Zacatecas, 1997, reeditada en 2013. Citamos aquí la segunda edición.

⁵ Elizabeth Ortiz Maíz, “El Político de la Muerte: entre enigma y estrategia”, tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, 2014, pp. 39-40.

Ortiz propone que un clérigo que aparece en varias podría ser el autor intelectual y quizá también el dueño del objeto.⁶

Diversos investigadores les han dado diferentes títulos⁷ y han interpretado de manera distinta cada una de las pinturas, e incluso han señalado diferentes formas en las que podrían o deberían “leerse”. He aquí una de ellas:⁸ 1. La imagen “portada”. Un *Memento mori*⁹ o un triunfo de la muerte; 2. *Meditatio mortis*;¹⁰ 3. Aviso y despertador; 4. *Hora mortis*; 5. Juicio final, y 6. Retrato de mujer joven.

Por su parte, *La portentosa vida de la Muerte* es una extensa narración novelada que narra alegóricamente la biografía de la Muerte, cuya vida coincide con la historia de la humanidad, por lo que sólo relata una “selección” de sus aventuras más sobresalientes, principalmente sus andanzas por el mundo premiando a los que la recuerdan y se preparan para su llegada, y castigando a los que desoyen sus advertencias. La obra está dirigida explícitamente a los individuos de la élite de la sociedad novohispana, ya que el autor supone que eran quienes tenían los recursos económicos o intelectuales como para disfrutar de las diversiones mundanas y olvidarse de la muerte. Y como para Bolaños el fin justifica los medios, admite “dorarle la píldora” al lector proponiéndole la historia de la Muerte mediante chistes y pasajes chuscos con

⁶ *Idem*, pp. 12, 38.

⁷ Andra Montiel habla de los “títulos” de las imágenes, pero estos no se aprecian en el políptico y ella no dice de dónde los toma o si ella se los asigna. “El políptico de la Muerte: un compendio para el bien vivir en la Nueva España del siglo XVIII”, *Vita Brevis*. Año 3, núm 4, enero-junio de 2014, pp. 26-27.

⁸ A partir del ensamblaje de las pinturas, Elizabeth Ortiz Maíz hace esta propuesta de lectura. Ella estudió a profundidad el políptico como objeto –materiales, sistema de armado, restauraciones, etcétera– gracias a que en el museo le permitieron fotografiarlo y hacerle estudios radiológicos. Creemos, sin embargo, que no hay una única forma de leer la secuencia de las pinturas.

⁹ “Recuerda que has de morir”. Al parecer el origen de la frase latina se remonta a la costumbre romana de recordarles a los héroes militares, cuando desfilaban triunfales por las calles de Roma, que sólo eran mortales y tenían limitaciones, con el fin de evitar que se volvieran soberbios y abusaran de su prestigio y/o poder.

¹⁰ “Meditación sobre la muerte”.

el fin de endulzarle la amarga enseñanza moral para que la “tome con menos repugnancia”.

Lo que nos interesa resaltar aquí es que ambas obras, mediante recursos diferentes, parecen emplear y sintetizar tópicos y un código de imágenes sobre la muerte que eran del demonio común en la época, ya sean visuales o verbales, procedentes de tradiciones europeas de diferentes tiempos. Además resaltamos la dicotomía visuales/verbales porque si bien el libro de Bolaños contiene dieciocho grabados,¹¹ en realidad muchas de las imágenes son sólo *verbales*. En este ensayo nos proponemos mostrar la presencia de estos tópicos e imágenes en las dos obras mencionadas, independientemente del hecho de que en autor de *La portentosa...* pudiera haber conocido –o no–¹² el Políptico de la Muerte.¹³

LA PERVIVENCIA DE TRADICIONES MEDIEVALES

El triunfo de la muerte

El horror de la mortandad que diezmó a la población europea por la peste desatada alrededor de 1348 dejó su huella durante varios siglos tanto en la iconografía como en la

¹¹ Fueron realizados por el grabador Francisco Agüera Bustamante, quien diseñó muchos otros grabados de obras novohispanas, entre ellos los de las endechas y romance mudo de Manuel Quiroz y Campo Sagrado, ambas de 1784. Véase María Isabel Terán Elizondo, Prólogo a Manuel de Quiroz y Campo Sagrado, *La inocencia acrisolada de los pacientes jesuanos. Colección de varias poesías alusivas a la restauración de la sagrada Compañía de Jesús por la piedad del católico y benigno rey de las Españas el señor don Fernando VII (que Dios guarde) compuesta por Don Manuel de Quiroz y Campo Sagrado. Año de 1816*, Zacatecas, UAZ, 2016.

¹² Nos decantamos por la opinión de que no lo conoció, sobre todo debido a la premisa de que el políptico fue de uso particular. Para efectos de este trabajo modernizamos todos los textos que citamos del políptico.

¹³ En otro trabajo expusimos la influencia de esas tradiciones en *La portentosa vida de la Muerte*, y cómo fueron reelaboradas por Bolaños. Véase *Los recursos de la persuasión*, op. cit., capítulo “Tradiciones discursivas: confluencia y actualización” pp. 155-218. Ortiz Maíz establece una somera relación entre *La portentosa vida de la Muerte* y el Políptico de Tepozotlán, aunque como su trabajo se encamina en otra dirección no profundiza en las similitudes de ambas obras. Véase Elizabeth Ortiz Maíz, op. cit., pp. 17-18.

literatura,¹⁴ en las que se simbolizó el poder avasallador e implacable de la muerte que arrasa masivamente con la vida. Convertida en una prosopopeya, la Muerte se representó como un esqueleto, en ocasiones a caballo e identificada con uno de los jinetes del Apocalipsis,¹⁵ o conduciendo un carro triunfal o una carreta con cadáveres cuyas ruedas iban aplastando a su paso a los seres humanos; también apareció vestida con una mortaja o caracterizada como una emperatriz a la que los mortales –sus vasallos– le debían el tributo de sus vidas.¹⁶ Podía portar además diferentes instrumentos de exterminio: hoz, lanza, espada, carcaj y flechas,¹⁷ e incluso armas de fuego.

Este tópico y sus variadas representaciones continuaron reelaborándose hasta finales del siglo XVIII, incluso en la Nueva España. Las dos obras que estudiamos aquí están precedidas por una imagen que simboliza ese triunfo y poderío. En el caso del políptico se trata de la pintura de un esqueleto con una hoz en una mano y una vela a punto de extinguirse en la otra recordando al espectador la inminencia del fin (pintura 1).¹⁸ En *La portentosa...*, en cambio, la Muerte está caracterizada como emperatriz, con cetro, manto, corona y

¹⁴ Algunas de las más famosas representaciones pictóricas del triunfo de la muerte son la del Camposanto de Pisa (ca. 1350), la del Palazzo Abatellis en Palermo (ca. 1446), la del Oratorio del Disciplini de Clusone de Giacomo Borlone de Buschis (1485) y la pintura de Jan Brueghel (1662). En el terreno literario, uno de los primeros ejemplos es el del Triunfo de la Muerte de Petrarca, dedicado al deceso de su musa, Laura, a causa de la peste.

¹⁵ Apocalipsis 6, 7-8: Cuando el Cordero abrió el cuarto sello, oí al cuarto de los Seres Vivientes que decía: «Ven»./ Y vi aparecer un caballo amarillo. Su jinete se llamaba «Muerte», y el Abismo de la muerte lo seguía. Y recibí poder sobre la cuarta parte de la tierra, para matar por medio de la espada, del hambre, de la peste y de las fieras salvajes.

¹⁶ Jinete del Apocalipsis: imagen del Palazzo Abatellis y en la pintura *El triunfo de la muerte* de Brueghel. Carro triunfal: Brueghel. Emperatriz: imagen del Oratorio del Disciplini de Clusone de Giacomo Borlone de Buschis.

¹⁷ Hay toda una tradición vinculada a esta representación. Véase Víctor Mínguez Cornelles, "La muerte arquera cruza el Atlántico", *Semata Ciencias Sociales e Humanidades*, Vol. 12, 2012, pp. 149-170.

¹⁸ En la p. 293 del libro *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994, se incluye una imagen, también anónima y del siglo XVIII, muy parecida a ésta pero en blanco y negro, y en una de sus manos la muerte porta en lugar de la vela extinguéndose un reloj de arena con alas evocando la fugacidad del tiempo.

trono, a cuyos pies se lee a manera de mote un pasaje del libro de Judit:¹⁹ “Y dijo que su pensamiento era de subyugar a su imperio toda la tierra” (grabado 1).



Poco se puede deducir sobre la intención de la primera imagen del políptico, salvo que debió funcionar como *meditatio mortis* o *memento mori*, pero en el caso de *La portentosa...* la obra aporta más elementos para comprender por qué Bolaños decidió inaugurar su libro con esta imagen. En la censura, fray Ignacio Gentil interpreta que el verdadero propósito del autor (tras su explícita declaración de querer recordar a los hombres de su época que habían de morir y debían preparar la salvación de su alma),²⁰ es que la obra sirviera de contraataque contra los cuestionamientos a la religión y la Iglesia de los ilustrados, de los cuales ni siquiera la muerte se había salvado.

Como por ateos o descreídos estos “espíritus fuertes” no contaban ya ni con los auxilios que ofrecía la Iglesia para

¹⁹ “Dixitque cogitationem suam in eo esse ut omnem terram suo subiugaret (Judit 2, 3)”.

²⁰ Bolaños justifica su papel de portavoz de la Muerte hacia el final del capítulo V de la obra, titulado “Decreto imperial que manda publicar la Muerte en todos sus Estados y Señoríos” (pp. 29-35) porque la Muerte pide a los predicadores que recuerden a los hombres su memoria, y Bolaños, como tal en la vida real, asume este compromiso no sólo en los púlpitos sino con la escritura de esta obra. Fray Joaquín Bolaños, *op. cit.*, pp. 29-36.

enfrentar la muerte, ni con el consuelo de la existencia del más allá. El censor se muestra convencido de que llegada la postrera hora de esos “filósofos modernos”, la Muerte, “en prueba de su legitimidad”, abatiría sus espíritus, les descubriría sus errores y los castigaría por su soberbia haciéndolos padecer los temidos horrores de la muerte física y recordándoles las penas que les aguardaban en el infierno por sus blasfemias. De este modo, fray Ignacio Gentil juzga que en ese siglo de descreimiento y crítica, el personaje literario creado por Bolaños, además de representar el triunfo de la muerte, cumple con la función de ser la “vengadora de los agravios del Altísimo”, infringidos, en su opinión, por los ilustrados.²¹

A nivel narrativo es en el capítulo V de la obra donde la protagonista llega a la mayoría de edad y se asume como “Emperatriz de los Sepúlcros, [...] Enemiga belicosa de los vivientes, [...] Vengadora de los de agravios de la humana naturaleza”, y “Ministra, y Fiel Executora del Altisimo”, y toma posesión de su vasto imperio “que se extiende de polo a polo y de cabo a cabo y abraza todas las monarquías del mundo y domina sobre todo el género humano”,²² determinando informar a sus vasallos, los “decendientes de Adan”, que le deben pagar el tributo de sus vidas.

En el relato, la Muerte hace sentir su poder de muchas otras maneras al castigar con una mala muerte y abrirles las puertas del infierno a los personajes que no atendieron sus advertencias ni enmendaron su vida, e iconográficamente esa potestad se muestra a través de otras tres imágenes: la de su caracterización como jinete del Apocalipsis que precede a los capítulos XVII y XXVI donde se narra la postrera batalla

²¹ Fray Ignacio Gentil, prólogo, en *idem*, páginas preliminares sin número.

²² *Idem*, p. 30.

entre la Muerte y los hombres (grabado 12),²³ en la que derriba la torre de vanas ilusiones sobre su futuro que se había forjado el joven Junior (cap. XXXII, grabado 14) y en la que mediante el uso metafórico de una arma de fuego “toma la plaza” del corazón de una mujer involucrada en una relación ilícita (caps. XXIV y XXXV, grabado 15).²⁴



Pro quopallidus: et qui sedebat super eum, nomen illi mors.



Pro quopallidus: et qui sedebat super eum, nomen illi mors.



Ascendit mors per fenestras nostras. Iremus p.

Sin embargo, como quedó claro con los comentarios del censor, en la obra de Bolaños el poderío de la Muerte no es absoluto, ya que está supeditado a la voluntad de Dios. La Muerte no actúa por su cuenta, sino que obedece sus órdenes y venga los agravios. Esto es evidente en la narrativa e iconográficamente en los capítulos XX y XXI en los que la protagonista se lamenta de los desprecios y olvidos de los

²³ Capítulo XXVI: “Sale la Muerte a dar una Batalla Campal à los mortales, segun que la vió San Juan en su Apocalipsi”, pp. 170-174; y cap. XXVII: “Sigue la materia del pasado”, pp. 175-178. El grabado tiene al pie, a manera de mote, un fragmento del versículo 8 del capítulo 6 del Apocalipsis: “*ecce equus pallidus: et qui sedebat super eum nomen illi mors*”. El pasaje completo dice: *Et vidi: et ecce equus pallidus; et, qui sedebat desuper, nomen illi Mors, et Infernus sequebatur eum; et data est illis potestas super quartam partem terrae interficere gladio et fame et morte et a bestiis terrae. Y vi aparecer un caballo amarillo. Su jinete se llamaba «Muerte», y el Abismo de la muerte lo seguía. Y recibió poder sobre la cuarta parte de la tierra, para matar por medio de la espada, del hambre, de la peste y de las fieras salvajes.*

²⁴ Capítulo XXXII: “Hecha la Muerte por tierra una elevada torre de vanas esperanzas, que había fabricado en su pecho un Joven bizarro llamado Junior” pp. 204-210. Capítulo XXXIV: “La Muerte pone sitio a una dama de esta América, y por asalto le gana la plaza del corazón”, pp. 216-223. Capítulo XXXV: “Carta del cómplice a su amasia ya convertida”, pp. 223-228. La imagen del grabado 15 recuerda en cierto modo a la del emblema 99 del *Theatro moral de la vida humana y philosophia de los antiguos y modernos...* de Otto Vaenius, donde un esqueleto trata de derribar con la hoz la puerta de una torre.

hombres, y éste le responde con providencias para resolver su queja. En el grabado 10 que los precede, la imagen la personifica hincada y humillada deponiendo su cetro y su corona ante el altísimo.²⁵



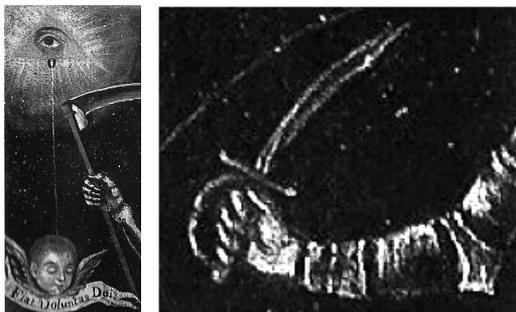
Exaudi me miseram deprecantem! Judith. 3.

Esta idea de que la muerte está al servicio de Dios y se atiene a su voluntad también está presente en el políptico, ya que en la pintura 1 que representa el triunfo de la Muerte se ven imágenes que así lo indican: el ojo que todo lo ve, conectado con un hilo a un querubín portador de una filatelia que dice *Fiat voluntas Dei*,²⁶ y un brazo con una espada que Santiago Sebastián interpreta como símbolo de la justicia divina.²⁷

²⁵ Capítulo XX: “Memorial que presenta la Muerte à el Rey de los Cielos, quejándose de la ingratitude de los hombres”, pp. 128-136. Cap. XXI: “Proveido al memorial presentado por parte de la Muerte”, pp. 137-145. El grabado lleva al pie como mote un pasaje del capítulo 9 del libro de Judith: “Exaudi me miseram deprecantem”. El pasaje es una reelaboración de los versículos 12 y 13: *Etiam, etiam, Deus patris mei et Deus hereditatis Israel, dominator caelorum et terrae, creator aquarum, rex totius creaturae tuae, exaudi deprecationem meam! et da verbum meum et suasionem in vulnus et livorem eorum, qui adversum testamentum tuum et domum tuam sanctam et verticem Sion et domum retentionis filiorum tuorum cogitaverunt dura.* ¡Sí, Dios de mi padre y Dios de la herencia de Israel, Soberano del cielo y de la tierra, Creador de las aguas y Rey de toda la creación: escucha mi plegaria! / Que mi palabra seductora se convierta en herida mortal para los que han maquinado un plan siniestro contra tu Alianza y tu Santa Morada, la cumbre de Sión y la Casa que es posesión de tus hijos.

²⁶ “Hágase la voluntad de Dios”.

²⁷ Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, Lecturas iconográficas e iconológicas. Madrid: Alianza editorial, 1989, p. 116.



Las danzas de la Muerte y las representaciones macabras

Otros tópicos literarios y *pictóricos medievales* derivados, en parte, de la impresión producida por la general mortandad ocasionada por la peste, son las representaciones macabras y las danzas de la muerte. En sus inicios, estas últimas fueron pinturas que decoraban los cementerios con fines didácticos²⁸ y posteriormente se convirtieron en representaciones dialogadas o poemas acompañados de grabados. Su función era recordar a los hombres lo inevitable e imprevisto de la muerte para que estuvieran preparados para morir cristianamente, el que los placeres y lo terrenal eran perecederos, y el que para ella todos eran iguales, pues no hacía distinción entre sanos y enfermos, jóvenes y viejos, pobres y ricos, plebeyos y nobles, ni en las jerarquías eclesiásticas o civiles.

La Muerte –también una prosopopeya–, se representaba como un esqueleto o un cadáver descompuesto (transido)²⁹ que servía de espejo o doble macabro de los vivos a los que

²⁸ Se cree que la más antigua representación pictórica de la danza de la muerte, atribuida a Jean Le Fevré, estaba en el cementerio de los Santos Inocentes en París, pero desapareció en el siglo XVIII. Un tópico anterior a éste eran las representaciones de los tres vivos y los tres muertos que tuvieron también amplia difusión en la literatura y la iconografía europeas. Para mayor información sobre este tópico véase Víctor Infantes, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

²⁹ Tomamos el término de Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, Madrid: Taurus, 1983, p. 100.

iba invitando a bailar. Así, mientras que en los Triunfos se resalta su poderío frente al género humano en colectivo, en las danzas macabras se enfrenta a los hombres de manera individual. Entre las versiones literarias de este tópico se encuentran la *Danse macabre* francesa de 1485, la *Upper Quatrain* alemana y la *Danza general de la Muerte* castellana de finales del siglo XIV y su versión ampliada de 1520.

Aunque no hay elementos como para relacionar las danzas de la muerte con el Políptico de Tepozotlán, en algunas de las pinturas puede identificarse ese carácter igualador. Por ejemplo, en la pintura 1 se observa una corona, una mitra y un bonete, que si bien pueden simbolizar la vanidad de los honores y cargos, también podrían interpretarse como que la muerte no distingue ni valora las jerarquías humanas. En cambio la obra de Bolaños podría equipararse de manera íntegra con una danza de la muerte, pues con excepción de los capítulos iniciales y finales en los que se habla del nacimiento, niñez, senectud y muerte de la protagonista, el resto es, esencialmente, una prolongada danza en la que la Muerte, capítulo a capítulo, va convocando a su baile a distintos personajes.

Tomando como punto de comparación la *Danza general de la muerte*, en otro trabajo estudiamos sus similitudes con *La portentosa...*,³⁰ los cuales resumimos aquí: Ambas obras comparten la idea de que los hombre están sujetos al poder de la muerte, que ésta es cierta, ineludible, inconcebible, temible, imprevista, repentina, incierta, traicionera,³¹ etcétera; que la muerte es consecuencia de la vida y puerta del cielo o

³⁰ En *Los recursos de la persuasión...* estudiamos las similitudes entre la *Danza general de la muerte* y *La portentosa...*, *op. cit.*, pp. 177-183.

³¹ Muchos de estos conceptos están representados también en los emblemas dedicados a la muerte (84, 91, 95-103) del *Theatro moral de la vida humana y philosophia de los antiguos y modernos...* de Otto Vaenius.

el infierno, y en que nada de lo humano sirve frente a ella. Los dos textos critican también los mismos vicios o pecados: el amor excesivo a lo terrenal, la soberbia, la avaricia, la lujuria, la tibieza, la gula y el abuso de poder. Coinciden además en que los placeres son momentáneos y los tormentos eternos; que la vida y el mundo son mudables y engañosos; que el pecado se castiga, y el sacrificio y la penitencia se premian; que la penitencia es la vía de la salvación, y que la preparación consiste en la confesión, el arrepentimiento y las buenas acciones. Además, ambas, en lo general, utilizan las mismas estrategias: los encuentros individuales entre la Muerte y los vivos, las descripciones macabras de la aniquilación pre y *post mortem*, el uso de imágenes que acompañan el texto, y el justificar la escritura de las obras con el argumento de que los predicadores son los portavoces de la muerte.

Pese a tantas similitudes, *La portentosa...* presenta diferencias significativas que la vuelven una propuesta diferente, adecuada al contexto histórico en el que fue escrita y a los intereses de persuasión de su autor. Por ejemplo, en las danzas de la Muerte es ella la que va atrayendo a los vivos hacia ella, pero en la narración de Bolaños es ésta la que tiene que ir a buscarlos a los lugares que son el teatro de sus apegos mundanos: oficinas, habitaciones, palestras, salas de conferencia, etcétera. Por otro lado, como el autor dedica su libro a los “ricos y poderosos del siglo”, los personajes a los que convoca la Muerte no pertenecen a todas los grupos sociales, sino que son hombres (con excepción de la “dama americana” que vivía amancebada), ricos, intelectuales, o miembros de las jerarquías civil y eclesiástica: un estudiante de teología, un alcalde corrupto, el joven Junior, un médico negligente, un religioso de vida tibia, un magistrado, un “pobre rico”,

un maestro de la Sorbona; o personajes de la vida real como Francisco de Borja y fray Antonio Linaz.³²

Sin embargo, la diferencia más significativa es que a partir de la concepción dicotómica de la muerte que propone Bolaños (pues hay que recordar que desde el prólogo de su obra deja claro que la Muerte es dulce y buena para quienes la recordaron en vida porque tuvieron tiempo para prepararse para su llegada, y amarga y terrible para quienes se olvidaron de ella y por tanto la creen inoportuna), las distinciones entre las víctimas no están dadas ni por el sexo, la edad, la salud, el estatus económico o el estrato social, pues la única diferencia que le importa a la Muerte es si se trata de justos o pecadores y si van a responder favorablemente o no a sus avisos. En este sentido, en *La portentosa...* la Muerte no es igualadora como en las danzas macabras, pues aquí reafirma esas diferencias y se muestra muy desigual para unos y otros, como se puede constatar a lo largo de la obra, pero especialmente en los capítulos en los que se presenta ante los lechos de un justo y un pecador.

En el mismo contexto de la mortandad causada por la peste y de las danzas de la muerte, se empezaron a representar también iconográfica y discursivamente temas macabros que describían la descomposición del cuerpo humano en la forma del transido sin obviar los repugnantes detalles de la corrupción.³³ En el políptico esto no es evidente, ni en los grabados de *La portentosa...* pero sí a nivel narrativo, pues Bolaños, con tal de recordarles la muerte a sus evasivos contemporáneos aferrados a la vida, llega al extremo de

³² San Francisco de Borja y Aragón, duque de Gandía (1510-1572). Fue un grande de España. Después de la muerte de su esposa entró a la Compañía de Jesús llegando a ser el tercer General de la Orden. Fray Antonio Linaz fundó el Colegio de Santa Cruz de Querétaro, primer colegio misional franciscano de América.

³³ Philippe Ariés, *El hombre ante la muerte*, *op. cit.*, pp. 98-114.

pedirles a sus lectores que se imaginen “un Cadáver podrido en la Sepultura”.³⁴ Y el mejor ejemplo de este recurso se da en el capítulo XXIII, titulado “Predica la Muerte en la ciudad de Granada, y convierte à uno de los mayores hombres de aquel siglo”, en el que a partir de una anécdota real, la de Francisco de Borja, quien, comisionado por Carlos V para transportar desde la corte al lugar de su sepultura el cadáver de la emperatriz Isabel de Portugal, a la hora de constatar que el cuerpo que se iba a enterrar era el mismo que partió desde la corte, quedó desengañado de lo terreno pues éste le descubrió “los ascos, los podres, y los gusanos en que había de reducirse todo hombre”, para finalmente convertirse en polvo.

El Juicio Final

En *El hombre ante la muerte* Philippe Ariès distingue en la iconografía y la literatura de la escatología cristiana dos concepciones: la del segundo advenimiento de Cristo y la del Juicio final.³⁵ La primera, basada en el Apocalipsis,³⁶ suponía la distinción entre fieles e infieles, pues tras la muerte, los cristianos dormían sin temor en espera del regreso de Cristo porque tenían asegurada la salvación, de ahí que en las representaciones iconográficas únicamente se mostrara a los creyentes. Sin embargo, a partir del siglo XII y durante el XIII empezó a imponerse el modelo evangélico de San Mateo³⁷ del juicio universal en el que justos y réprobos serían

³⁴ Fray Joaquín Bolaños, *La portentosa...*, *op.cit.*, p. 121.

³⁵ Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, *op. cit.*, pp. 87-95.

³⁶ Apocalipsis 20,6: ¡Felices y santos, los que participan de la primera resurrección! La segunda muerte no tiene poder sobre ellos: serán sacerdotes de Dios y de Cristo, y reinarán con él durante mil años.

³⁷ Mateo, 25, 31-46: Cuando el Hijo del hombre venga en su gloria rodeado de todos los ángeles, se sentará en su trono glorioso./ Todas las naciones serán reunidas en su presencia, y él separará a unos de otros, como el pastor separa las ovejas de los cabritos,/ y pondrá a aquellas a su derecha y a estos a su izquierda./ Entonces el Rey dirá a los que tenga a su derecha: “Vengan, benditos de mi Padre, y reciban en herencia el Reino que les fue

separados, por lo que en las artes plásticas y la literatura empezaron a aparecer el infierno y sus suplicios.

Este nuevo discurso implicaba que nadie tenía asegurada la salvación, por lo que ya no bastaba ser creyente para alcanzar el cielo, sino que se debía llevar una buena vida que sería juzgada por Dios, quien determinaría el premio o castigo correspondiente, con lo que se sustituyó la oposición creyentes/ infieles por la de buenos/malos cristianos. La segunda venida de Cristo se convirtió entonces en una corte de justicia en la que intervenían, además de Dios en el papel de juez, los abogados o intercesores –la virgen María, san Juan Bautista, etcétera–, quienes apelaban a la misericordia divina para intentar cambiar el veredicto. Y este escrutinio supuso que existiera un registro del actuar de los hombres: el *liber vitae*, entendido como una biografía y un libro de cuentas.

Para Ariès, aunque este discurso pervivió en los siglos siguientes, el concepto de juicio se fue separando del de la resurrección, pues de ser un “drama cósmico” universal en el que Dios juzgaba a la humanidad pasó a ser el examen del “destino personal de cada hombre”,³⁸ lo que motivó nuevos cuestionamientos y adaptaciones, pues si el destino del alma

preparado desde el comienzo del mundo,/ porque tuve hambre, y ustedes me dieron de comer; tuve sed, y me dieron de beber; estaba de paso, y me alojaron;/ desnudo, y me vistieron; enfermo, y me visitaron; preso, y me vinieron a ver”./ Los justos le responderán: “Señor, ¿cuándo te vimos hambriento, y te dimos de comer; sediento, y te dimos de beber?/ ¿Cuándo te vimos de paso, y te alojamos; desnudo, y te vestimos?/ ¿Cuándo te vimos enfermo o preso, y fuimos a verte?./ Y el Rey les responderá: “Les aseguro que cada vez que lo hicieron con el más pequeño de mis hermanos, lo hicieron conmigo”./ Luego dirá a los de su izquierda: “Aléjense de mí, malditos; vayan al fuego eterno que fue preparado para el demonio y sus ángeles,/ porque tuve hambre, y ustedes no me dieron de comer; tuve sed, y no me dieron de beber;/ estaba de paso, y no me alojaron; desnudo, y no me vistieron; enfermo y preso, y no me visitaron”./ Estos, a su vez, le preguntarán: “Señor, ¿cuando te vimos hambriento o sediento, de paso o desnudo, enfermo o preso, y no te hemos socorrido?./ Y él les responderá: “Les aseguro que cada vez que no lo hicieron con el más pequeño de mis hermanos, tampoco lo hicieron conmigo”./ Estos irán al castigo eterno, y los justos a la Vida eterna».

³⁸ Philippe Ariès, *op. cit.*, p. 96.

se juzgaba hasta el final de los tiempos, ¿qué sucedía entonces entre la muerte y el Juicio final? Fue así como el destino pasó a decidirse en el lecho del moribundo.

Tanto en el políptico como en *La portentosa...* aparecen imágenes del Juicio Final, aunque parten de concepciones muy diferentes:



La del políptico está dividida en varias escenas, pero, en el centro de la composición se encuentra una décima tomada del libro *Relox en modo de despertador, para el alma dormida en la culpa...* de Tomás Cayetano de Ochoa y Arín, publicado en 1761,³⁹ que en muchos sentidos le sirvió de fuente al autor intelectual o al pintor:

¡Oh, mortal! Tu ambición vana
 di, ¿qué es lo que solicitas
 cuando cruel te precipitas
 a una esclavitud tirana?
 Ya conseguí infiel y ufana
 hasta ahora tu perdición.

³⁹ Véase Elizabeth Ortiz Maíz, *El Políptico de la Muerte entre enigma y estrategia*, op. cit., p. 27. El título completo de la obra es: *Relox en modo de despertador, para el alma dormida en la culpa, señalándole las doce horas de su ser, para el arreglamiento a la perfección, en vista del poder inmenso de Dios: su naturaleza divina y humana, y nuestra miseria...* México: Cristóbal de Zúñiga y Ontiveros, 1761.

Levántate y no en prisión
eternamente te veas,
y si salvarte deseas
haz actos de contrición.

Esta décima, que habla de la importancia de la contrición, es la que establece el sentido en que debe interpretarse la pintura, ya que hay otras tres escenas dedicadas al mismo asunto: al lado izquierdo del poema, el sacerdote que aparece en otras de las pinturas y del que se ha supuesto que podría ser el mecenas de la obra, está arrodillado con la parte superior del cuerpo descubierta, en postura de estar disciplinándose. De su boca sale una frase en forma de filatelia: *Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda*, tomada del *Requiem*.⁴⁰ Tras él, un demonio disfrazado de sacerdote le recuerda que en el infierno no hay redención (*In inferno nulla et redemptio*). Otras dos escenas insisten en la importancia de la contrición a través de sus motes: *Contritum et humiliatum, Deus non despicias* (Salmo 50,19)⁴¹ y *Deprime cor tuum et sustine* (Eclesiástico 2,2).⁴² Se trata de la adaptación de los emblemas 11 y 12 de la Vía purgativa del libro *Schola Cordis* de Benedicto Van Haeften (Amberes 1623): el corazón humillado y el corazón contrito, en los que el niño del original fue sustituido por el clérigo. Las tres imágenes descritas, por tanto, llaman la atención del sacerdote –y del espectador– a practicar la contrición en vida para no sufrir consecuencias terribles durante el Juicio final.

⁴⁰ “*Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda quando coeli movendi sunt et terra*”. “Líbrame, Señor, de la muerte eterna, en aquel tremendo día, cuando tiemblen los cielos y la tierra”.

⁴¹ Salmo 51 (50), 19: *Sacrificium Deo spiritus contribulatus; cor contritum et humiliatum, Deus, non despicias*. Mi sacrificio es un espíritu contrito, tú no desprecias el corazón contrito y humillado.

⁴² Eclesiástico 2,2: *Dirige cor tuum et sustine, inclina aurem tuam et suscipe verba intellectus et ne sollicitus sis in tempore calamitatis*. Endereza tu corazón, sé firme, y no te inquietes en el momento de la desgracia.

En la parte superior de la pintura se reproduce esa tradición medieval en la que Dios, acompañado de su corte celestial, juzga a vivos y muertos a partir de la Ley de la gracia y los diez mandamientos. El Arcángel Miguel porta la balanza en la que se sopesan las acciones de los hombres, la cual un demonio trata de inclinar a su favor; mientras el Arcángel Gabriel hace resonar la trompeta llamando a todos a juicio; de ésta sale una frase en forma de filatelia: “Levantaos muertos y venid a juicio”. En otra escena (en la parte inferior, a la derecha) se ve cómo los muertos en forma de esqueletos o transidos, salen de sus tumbas en tanto que el arcángel San Miguel y el demonio se los disputan a las puertas del infierno. En otra escena a la izquierda, un ángel saca de entre una multitud un alma del purgatorio. Entre todos los que padecen las penas se destacan personajes con mitra, tonsura, etcétera, sugiriendo, como en las primeras representaciones del Juicio final, que nadie tiene segura la salvación, ni siquiera los hombres de la Iglesia como el clérigo que aparece en varias pinturas, aunque ésta en especial parece dar esperanzas de que la contrición ayuda a que las penas sean menores y en vez del infierno se gane el purgatorio del que tarde o temprano se puede salir.

Muy diferente es la imagen de *La portentosa...*, pues en el grabado 17 que ilustra el capítulo XXXVIII,⁴³ de todo el episodio del Juicio final sólo se enfoca en el pasaje del Apocalipsis que sirve de mote a la imagen, que declara que llegado ese momento los hombres querrán morir y la muerte huirá de ellos,⁴⁴ aunque en la narración describe el fin de los tiempos

⁴³ Cap. XXXVIII “Se asomará la Muerte por la ventana de un Sepúlcro para vér el dia del Juicio, y se dice, lo que sucederá entonces á la Muerte y à los mortales”, pp. 243-249.

⁴⁴ Apocalipsis 9, 6: *Et in diebus illis quaerent homines mortem et non invenient eam; et desiderabunt mori, et fugit mors ab ipsis*. Aquellos días los hombres buscarán la muerte, y no la encontrarán; querrán morir; pero la muerte huirá de ellos.

como un suceso terrible, que para hacerlo entendible a sus lectores lo compara con “un Auto general de Inquisición”. Por servir a sus fines didácticos, Bolaños enfoca el tema desde el ángulo que más le conviene: para escarmentar a los ilustrados que durante toda la vida se olvidaron de la muerte y se aferraron a la vida, en el final de los tiempos, cuando se llegue la hora de la verdad y del juicio y ellos estén aterrizados por lo que les espera, la Muerte los castigará por su pasada indiferencia huyendo de ellos.⁴⁵

En esta imagen resulta evidente que el autor mantiene la idea de que en el Juicio final Dios separará a justos de pecadores, y da por sentado que los ilustrados que se olvidaron de la muerte y no se prepararon para la salvación porque ya no creían en el más allá están entre los condenados: “¡Ò desventurados réprobos que verán el rostro de Jesu Christo por aquella parte que despide centellas de indignacion y rayos de ira!”.⁴⁶ Por otro lado, la propuesta de Bolaños difiere de la del políptico porque en *La portentosa...* no existe para el pecador el consuelo del purgatorio, inútil a su proyecto de conversión porque le brindaría una segunda oportunidad de salvación.

La Hora mortis y las Ars de bene moriendi

Retomando las ideas de Philippe Ariés, para el siglo XVI la iconografía del Juicio final fue sustituida por otra en la que el trascendental drama del examen de la vida se trasladó al escenario del lecho mortuario. La hora final se convirtió en un momento crucial, por lo que comenzó a temerse y se

⁴⁵ Esta idea es muy parecida a la representada en el emblema 97 del *Theatro moral de la vida humana y philosophia de los antiguos y modernos...* de Otto Vaenius: La hora de morir es incierta, en la que se encuentran los versos siguientes: “Todos estos à porfia,/ Aunque de diversa suerte,/ cada una por su via,/ van huyendo de la muerte,/ que viene en su compañía.”

⁴⁶ Fray Joaquín Bolaños, *op. cit.*, p. 249.

requirió de apoyos extra para salir bien librado del trance, con lo que la muerte se “clericalizó” y la Iglesia estableció protocolos, rituales y consolaciones. Este nuevo discurso fue difundido por las *Ars moriendi* o *Ars de bene moriendi* (El arte de morir o de morir bien).

Se trata de dos textos en latín que dieron origen a muchas otras obras en los siglos posteriores. El *Tractatus (o Speculum) artis bene moriendi* escrito en 1415 por un dominico del que no se conserva el nombre, fue uno de los primeros libros impresos y tuvo amplia difusión y muchas ediciones y traducciones, aunque también circuló en copias manuscritas. Constaba de seis capítulos en los que se detallaba un protocolo para ayudar a bien morir. En el primero se exponía cómo consolar al moribundo y evitar que temiera la muerte mostrándole sus bondades. El segundo describía las cinco tentaciones que podían asaltarlo y cómo vencerlas: incredulidad, desesperación, impaciencia, orgullo espiritual y codicia. El tercero proponía siete preguntas que debía responder y una consolación recordándole los poderes redentores de Cristo. En el cuarto se le invitaba a imitar la vida y pasión del Salvador. El quinto sugería el comportamiento de amigos y familiares ante el lecho de muerte, y el sexto contenía una oración adecuada para la circunstancia. La versión breve (ca. 1450), conocida simplemente como *ars moriendi*, y que también tuvo mucha difusión, ilustra mediante once grabados las tentaciones de las que habla el capítulo dos de la versión larga.⁴⁷ Diez de ellos están organizados en parejas en las que una imagen muestra cómo el diablo propicia cada tentación, en la otra instruye sobre la manera de enfrentarlo.⁴⁸

⁴⁷ Elisa Ruiz García, “El *ars moriendi*: una preparación para el tránsito”, p. 318.

⁴⁸ Contra la incredulidad: profesión de fe, contra la desesperación: confianza en el perdón divino; contra la intolerancia ante el sufrimiento: capacidad para soportar el dolor; contra la autocomplacencia en los propios méritos: humildad; contra la incapacidad de renunciar

El último grabado exhibe al moribundo tras haber superado la prueba.

La función de las *ars moriendi* consistía en destacar la importancia de la *hora mortis* para el destino final del alma, ya que se suponía que en ese momento se llevaba a cabo la prueba final del cristiano para perseverar en el bien o claudicar, y con ello ganar o perderlo todo, por lo que este modelo sustituyó al del Juicio final. Al igual que en las representaciones de éste, en la escena del lecho del agonizante estaban presentes las potencias del cielo y del infierno que se disputaban su alma. Drama en el que Dios abandonaba el papel de juez para convertirse en árbitro, pues era el hombre el que decidía su destino, ya que el libro de la vida podía sufrir “modificaciones retroactivas” si perseveraba en esa hora en el bien. Dice Ariés:

[...] seres sobrenaturales han invadido su habitación y se apretujan a su cabecera. A un lado la Trinidad, la Virgen, toda la corte celestial. El ángel guardián; al otro Satán y el ejército monstruoso de los demonios. La gran asamblea del fin de los tiempos tiene lugar en la habitación del enfermo. La corte celestial está ahí [...] pero ya no tiene todas las apariencias de una corte de justicia. San Miguel ya no pesa en su balanza del bien y el mal. Ha sido reemplazado por el ángel guardián, más enfermero espiritual y director de consciencia que abogado o auxiliar de justicia.⁴⁹

Según Paul Westheim, en esta contienda por el alma del agonizante, el demonio intentaba inducirlo al pecado valiéndose de tentaciones de dos tipos: las que iban contra la fe y las que favorecían la *avaritia*. Entre las primeras estaba el dudar de su fe y de la justicia y la misericordia divinas, exagerándole la magnitud de sus pecados⁵⁰ y haciéndole creer

a los bienes materiales y seres queridos: renuncia al mundo. *Idem*, p. 321.

⁴⁹ Philippe Ariés, *op. cit.*, pp. 97-98.

⁵⁰ Paul Westheim, *La calavera*, México: FCE-SEP, Lecturas mexicanas #91, 1985, pp. 51-52.

que Dios lo hacía sufrir más que a otros. Estas tentaciones tenían por objeto conducirlo a la desesperación e incitarlo al despecho o al suicidio⁵¹ o, con el anzuelo de la inmensidad de la misericordia divina, llevarlo al exceso de confianza en sus méritos para perderlo por la soberbia. Mediante las tentaciones del segundo grupo, el demonio buscaba hacer caer al pecador recordándole lo que perdería con la muerte. Como parte de este ritual, el testamento⁵² cobró importancia en la medida de que la Iglesia lo instituyó como un acto religioso de carácter sacramental y obligatorio, útil tanto para la redistribución de los bienes como para ejercitarse en el abandono del mundo.⁵³

Para Ariés, esta visión de la muerte pervivió en los siglos posteriores pero reelaboró su discurso entre el Renacimiento y el siglo XVII cuando la escena del lecho empezó a perder relevancia⁵⁴ a raíz de que autores como Roberto Belarmino⁵⁵ cuestionaran el que se dedicara tan poco tiempo a la salvación y que ésta se resolviera en un momento en el que el hombre no estaba en pleno uso de todas sus facultades. Así, la *hora mortis* empezó a desvalorizarse y aunque el ritual pervivió en un nuevo tipo de *ars moriendi* que conservaron una sección consagrada al cuidado de moribundos y a los últimos ritos y sacramentos, en realidad se convirtieron en tratados del “bien vivir” pues proponían que para lograr la salvación había que vivir cada día como si se estuviera en *hora mortis*, pues para el que estaba preparado cualquier momento era

⁵¹ Philippe Ariés, *op. cit.*, p. 116.

⁵² *Idem*, pp. 161-171.

⁵³ Se dividía en cláusulas piadosas y de distribución de bienes y tenía una fórmula establecida: profesión de fe, apelación a los intercesores celestiales, encomendación del alma, confesión de los pecados, reparación de errores y perdón de injurias, elección de sepultura, prescripciones sobre la elección de servicios religiosos y donaciones pías. *Idem*, pp. 161-162.

⁵⁴ *Idem*, cap. 6 “El reflujo”, pp. 249 y ss.

⁵⁵ 1542-1621. Jesuita, por su labor contra el protestantismo fue llamado “el martillo de los herejes”. Fue arzobispo, inquisidor y cardenal.

bueno para morir.⁵⁶ El destino del alma pasó a depender de que se viviera de una manera piadosa, con lo que se eliminó la posibilidad de la conversión final, pues se consideró injusto llevar una vida de pecado y querer salvarse *in extremis*.

En el políptico, la pintura 4 reproduce la escena de la *hora mortis* siguiendo el modelo iconográfico medieval:



El moribundo yace en su lecho sosteniendo una cruz en las manos, una muerte arquera está lista para disparar la saeta

⁵⁶ Antonia Morel d'Arleux propone una clasificación e inventario de las *ars moriendi* en "Los tratados de preparación a la muerte: aproximación metodológica", AISO. Actas II, 1990, pp. 719-734. Los libros de emblemas fueron uno de los vehículos para difundir tanto las ideas sobre el bien vivir como sobre la muerte. Un ejemplo es el libro *Quinti Horatii Flacci emblemata. Imaginibus in aes incisus notisque illustrata* de Otto Vaenius, impreso en Amberes en 1607 en la imprenta de J. Verdussen, del que se hicieron numerosas reediciones y traducciones, una de ellas, la tercera, en 1612, con versos en italiano y español. Véase: Múñguez Cornelles, Víctor, "Philosophia vitae magistra. Horacio en emblemas flamencos" en *Virtus Inconscussa. Estudios en torno al Theatro moral de la vida humana* de Otto Vaenius, pp. 23-37. En 1669 se imprimió en castellano con el título *Theatro moral de la vida humana en cien emblemas; con el Enchiridion de Epicteto y la Tabla de Cebe, Filosofo Platónico*, (Bruselas, Francisco Foppens). El libro retoma el pensamiento de Horacio a través de sus obras y lo ilustra en 103 emblemas, de los cuales los últimos están dedicados a la muerte. Véase Juan Manuel Monterroso Montero, "La muerte elocuente. La imagen de la muerte y el tiempo en el *Theatro Moral de la Vida Humana* de Otto Vaenius", en *Virtus Inconscussa. Estudios en torno al Theatro moral de la vida humana* de Otto Vaenius, López Vázquez, José Manuel B., et. al. (coords.), Deputacion da Coruña. Da Coruña: 2013, pp. 103-116. Como ya hemos venido señalando, algunos de estos emblemas tienen semejanza con varios grabados de *La portentosa...* y con imágenes de las pinturas del Políptico, por lo que pudo haber sido una fuente común a ambas obras, lo que en cierta forma podría explicar sus semejanzas.

que acabará con su vida. A la cabecera del lecho el ángel tutelar vigila su desempeño, mientras que el demonio, medio oculto bajo la cama, espera el desenlace. Tres eclesiásticos le brindan auxilios: uno dándole la extrema unción, otro orando y uno más mostrándole una vela encendida símbolo de la vida que aún le queda. Dos mujeres, quizá familiares o sirvientas, lo acompañan en el trance. En la parte superior de la composición, completan la escena dos emblemas que hablan de la esperanza en la justicia divina: una flor de lis sobre un libro con el mote *In spe contra spem* [esperar contra toda esperanza] a cuyo pie se lee “Seguridad en la duda”, y un corazón en una cruz con el mote *Lex dei eius in corde ipsius* [La ley de Dios está en su corazón] con la leyenda “La ley es corazón del hombre. Vive con el fuego de su ardor”; y dos décimas de autoría desconocida hablan del arrepentimiento por haber pecado y dejado el asunto de la salvación para después:

<p>He de morir, ¿qué espero? Pues estoy desengañado, del mundo ya apartado [y] el morir bien sólo quiero. ¡Oh lance terrible, fiero! Paso cruel y estrecho, que como estoy en este lecho así me he de llegar a ver, quiero comenzar [a] hacer lo q[u]e quisiera haber hecho.</p>	<p>Apiádate, Señor, de mí, que mi culpa siento tanto que quisiera con mi llanto bor[r]ar lo que os ofendí. Cuanto hay que perder perdí, porque sé que he pecado, no sé si estoy perdonado y en tan desdichada calma destruyera toda el alma por no haberte enojado.</p>
---	--

El caso de *La portentosa...* es muy diferente. Dos son los grabados que representan la *hora mortis*: el 9 y 18.



En el segundo, la Muerte está sola en su lecho mortuario. El primero se apega a la línea argumental del discurso de Bolaños –que responde a la tradición de las artes del bien morir barrocas a las que nos referimos antes–, en cuanto a que en el momento de la muerte no se decide nada y ya no hay nada que se puede hacer para cambiar la sentencia, pues el destino del alma se fue disponiendo a lo largo de toda la vida:⁵⁷ “nadie se engañe [...] –dice el autor– que ser santos en la hora de la muerte, después de una vida relajada y perdida, aunque no es imposible, es muy dificultoso”.⁵⁸

Es por eso que en el relato la Muerte se muestra diferente con el justo que con el pecador; y lleva como parte de sus atributos una copa en la mano derecha conteniendo la ambrosía de los consuelos divinos o el veneno de la indignación del Altísimo⁵⁹ y, como la “portera” del más allá que libera al alma de la cárcel del cuerpo, lleva en su mano izquierda “las llaves del cielo y el infierno”.⁶⁰

⁵⁷ Estudiamos este asunto en *Los recursos de la persuasión...*, pp. 167-177.

⁵⁸ Fray Joaquín Bolaños, *op. cit.*, pp. 110-111.

⁵⁹ *Idem*, pp. 118 y 127, respectivamente.

⁶⁰ *Idem*, p. 18. Otros ejemplos de esta misma imagen: “Llevaba la muerte en la mano siniestra unas llaves doradas, y en la mano derecha una cristalina copa, con una dulzura

En el caso del grabado 9 la imagen representa la amarga muerte del réprobo descrita en los capítulos XVIII y XIX “Se viste la Muerte de distinto ropage, para presentarse à la cabecera de un Pecador, envejecido en sus culpas”. A diferencia de las representaciones tradicionales de la *hora mortis*, aquí el moribundo se enfrenta en solitario a la Muerte y al Demonio, pues como el futuro de su alma ya está decidido no se requiere la presencia de las tropas celestiales ni de los auxilios de la Iglesia o la presencia de un sacerdote, y, en la lógica del relato, ni los amigos ni los familiares soportan acompañarlo. El réprobo es abandonado a su suerte para sufrir la tortura de la muerte física y las acechanzas del demonio, que acude a recoger una presa que le pertenece de antemano, y a la que tienta sólo para ratificar la sentencia.

En cambio, la muerte del justo es muy diferente, y en ella sí se cumplen todas las características de la *hora mortis* medieval, incluidas las tentaciones demoníacas, pues Dios, sabiendo de antemano que no claudicará, le permite al demonio que tienta al moribundo para que luzca sus virtudes. Con estas imágenes visuales y literarias tan contrastantes, Bolaños orilla al lector a escoger como ideal el modelo de la muerte cristiana que él le propone: “a un lado te presento la Muerte hermosa de los Justos, y à la otra parte, la horrenda de los Pecadores: elige la que te guste: cierto, de que has de vér una, ù otra; si tu ida fuere buena, será tu Muerte preciosa; si tu vida fuere mala, tu Muerte será pésima”.⁶¹ *La portentosa...* incluye además un apéndice en el que se

como ambrosía” p. 112; “Pero viendo à la Muerte con las llaves en la mano, se comienza à dar los plácemes y enhorabuenas, y à pedirle à su Alma las albricias, porque ya la Muerte viene à sacarla del calabozo del Cuerpo, à romper las duras prisiones de la carne, librarla del triste cautiverio de tantos años, y abrirle las puertas de aquel ameno y florido Reyno de los Cielos, que ha sido el blanco de sus ardientes deseos”, p. 115.

⁶¹ *Idem*, p. 128. Las escenas en los lechos del justo y del pecador y las recomendaciones para asistir a los moribundos se proponen en los capítulos XVI-XIX, XXV-XXVIII y en la Conclusión de la obra y el Testamento final, pp. 268-276.

recupera la función del testamento medieval como redistribución de bienes y ejercicio de abandono del mundo.

LAS TRADICIONES CONTRARREFORMISTAS BARROCAS

Memento mori/ Meditatio mortis

Siguiendo las ideas de Platón, para la Contrarreforma y el Barroco el recuerdo de la verdadera sabiduría consistía en la *meditatio mortis*.⁶² Ésta era la clave del desengaño porque desanima del pecado y alienta a la virtud, idea que proviene de un pasaje del Eclesiástico: “En todas tus acciones, acuérdate de tu fin y no pecarás jamás”.⁶³ Es así que el recuerdo de la muerte y el de las otras postrimerías (juicio, infierno y gloria) se convirtió en un tópico iconográfico y literario que tenía por finalidad advertir sobre la necesidad de preparar el alma para su destino final, y que para ello evocaba la fragilidad y “brevedad de la vida, la fugacidad del tiempo, la certeza de la muerte, el menosprecio del mundo, la vida como una peregrinación, el desprecio de las riquezas” y “la melancolía”.⁶⁴

En este sentido, la muerte fue considerada como la “cátedra de la verdadera sabiduría”, tal y como la concibe Bolaños en su obra, y como queda representada en dos de sus

⁶² Éste es precisamente el mote del emblema 91 del *Theatro moral de la vida humana philosophia de los antiguos y modernos...* de Otto Vaenius: La verdadera filosofía es pensar en la muerte (*Vera philosophia, mortis es meditatio*). Otros emblemas del mismo libro insisten en la importancia de vivir bien y pensar en la muerte. El 94: “Seguro está quien viviere bien” (*Tute, si recte vixeris*), y el 95: Vivamos de manera que no temamos a la muerte (*Sic vivamus ut mortem non metuamus*).

⁶³ Eclesiástico 7, 40: *In omnibus operibus tuis memorare novissima tua et in aeternum non peccabis*.

⁶⁴ Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, *Vánitas. Retórica visual de la mirada*, (Madrid: Encuentro, 2011), p. 20.

grabados (11 y 13)⁶⁵ y explicada en el capítulo XXXVII, titulado “Se introduce la Muerte en el mas autorizado congreso de Sabios Teólogos, y Filósofos; y contra el vario modo de pensar de tantos Maestros, les demuestra con evidencia lo que es el hombre”. Y el incuestionable argumento que la Muerte esgrime es el pasaje del Génesis en el que Dios expulsa a Adán y Eva del Paraíso recordándoles que polvo eran y en polvo se habían de convertir.⁶⁶

En el primero de los grabados mencionados la Muerte está en un púlpito mostrándole a Francisco de Borja –mediante la vista de los despojos mortales de la emperatriz Isabel de Portugal–, en qué fueron a parar la juventud, la belleza y el

⁶⁵ El décimo primer grabado ilustra el capítulo XXIII titulado “Predica la Muerte en la ciudad de Granada, y convierte à uno de los mayores hombres de aquel siglo” (pp. 151-158) que narra la anécdota ya refeida del desengaño de Francisco de Borja. El grabado lleva al pie un fragmento del pasaje del Eclesiastés (1,2): “*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*”. El decimotercer grabado preside el capítulo XXX, titulado “Concluida que le dio la Muerte à un célebre Maestro de la Universidad Parisiense” (pp. 192-197). El grabado lleva al pie el mote: *Ad Logicam p̄rgo, quae mortis non timet ergo*. Esta sentencia corresponde a un dístico: *Linq̄o coax vanis, cras corvis, vanaque vanis;/ Ad logicam p̄rgo, quae mortis non timet ergo*. Dejo a las ranas el croar, a los cuervos el graznar, y lo vano a los vanos; luego, siga la lógica que no le teme a la muerte. Existen varias versiones sobre la autoría de este dístico: En *El pintor cristiano y erudito* de Juan de Interián de Ayala (p. 422) se le atribuye a San Bruno (1030-1101), canciller del obispado de Reims y patriarca de la congregación de los cartujos, y supone que fue compuesto a raíz de haber escuchado (o visto, en otras versiones) el prodigio de un hombre que resucitó y habló tres veces durante su funeral, lo que lo motivó a abandonar el mundo y fundar dicha orden. Otras versiones señalan que el poema es más antiguo y estaba incluido en un manuscrito de la Abadía de Clairvaux, por lo que le atribuyen sólo su reelaboración a un monje cisterciense y poeta inglés que estudió en la Universidad de París, Serlo de Wilton (1105-1181), y el episodio que supuestamente lo motivó es ligeramente diferente, pues en esta versión es un joven discípulo suyo el que había muerto, el cual se le apareció en una visión, lo que lo convenció de dejar el mundo y entrar a la orden cisterciense. Una versión muy similar es la que refiere Palafox en su libro *Luz a los vivos y escarmiento en los muertos y Vida de San Enrique Susón*, en el apartado “VI. Un religioso por descuidos en el rezo”, pp. 18-19. Dentro de la anécdota anunciada Palafox incluye un *ejemplo* que considera muy utilizado “en las memorias Eclesiásticas”, aunque admite que lo ha visto escrito de diferentes maneras. La anécdota relata cómo dos estudiantes de la Universidad de París, envanecidos por sus logros académicos, se prometen que el primero en morir se le aparecería al otro para darle razón de su estado. Tras la muerte de uno de ellos, el difunto, vestido con una capa de pergamino cubierta de escritura, se le apareció a su amigo diciéndole que estaba en el purgatorio pagando por su vanidad y su dedicación a asuntos vanos, con lo que el vivo entendió que debía cambiar su vida.

⁶⁶ Fray Joaquín Bolaños, *op. cit.*, p. 240. Génesis 3, 19: *In sudore vultus tui vesceris pane, donec revertaris ad humum, de qua sumptus es, quia pulvis es et in pulverem reverteris*. Ganarás el pan con el sudor de tu frente, hasta que vuelvas a la tierra, de donde fuiste sacado. ¡Porque eres polvo y al polvo volverás! El emblema 102 del *Theatro moral de la vida humana y philosophia de los antiguos y modernos...* de Otto Vaenius reflexiona sobre el mismo asunto.

poder; y en el segundo rebate los argumentos de Silos, un doctor de la Sorbona embelesado con sus triunfos académicos.⁶⁷ En ambos casos la protagonista eleva su mano para enfatizar su opinión y su argumento definitivo es: “polvo eres y en polvo te convertirás”.



Ahora bien, para recordar a la Muerte durante la vida se creó un “código visual” –y también verbal–. Las imágenes macabras medievales que en principio formaron parte exclusiva del dominio religioso –los muros de las iglesias y los carnarios, las tumbas, los libros de horas, etcétera–, se secularizaron cambiando de forma y de sentido, y conformaron un discurso literario y una iconografía que invadieron la vida cotidiana. La muerte –dice Pompeyo Gener– sirvió de decoración al

[...] muro de la calle, la pared de la casa, el frontispicio del puente, el interior de la capilla, el salón del municipio; y se pinta sobre tabla, sobre tela, sobre plancha metálica, sobre marfil y sobre pergamino, a la par que se esculpe en mármol, se talla en madera, se embute en cuero, se graba en cobre, se chapea sobre hierro, se vacía en bronce, se modela en barro, se bordea en los pendones, se teje con lana y seda en los tapices, se esmalta en la vidriera, se incrusta en la

⁶⁷ En otro trabajo señalamos que esta anécdota era de uso común y quizá fuera aplicada a la vida de varios personajes, pues Juan Interián de Ayala, en *El pintor cristiano y erudito...* se la atribuye a San Bruno. Véase *Los recursos de la persuasión... op. cit.*, p. 107, nota. 29.

vaina de la espada y se minia en diversas tintas en el misal y en el libro de horas.⁶⁸

Y del transido pasó a adoptar la forma del esqueleto (*morte secca*, ya no un hombre, sino un símbolo abstracto), con la significación del fin de la vida, por lo que podía ser sustituido por otros como el tiempo, el reloj, la guadaña, la azada del enterrador, etcétera. Su nueva función era recordar la vanidad e incertidumbre de la vida, invitando a la melancolía.

El “espejo docto”⁶⁹ o doble macabro

En *La portentosa...* Bolaños insiste en que la Muerte envía a los mortales continuas advertencias de su inevitable fin a través de accidentes, enfermedades y de la visión del fallecimiento de otros; y que la Iglesia y los predicadores tenían la obligación de recordarla a través de las misas de difuntos, las llamadas a muerto y los miércoles de ceniza. Además, en el imaginario de la narración, en algunas ocasiones la Muerte envía embajadores a advertir a personajes concretos del peligro en el que se encuentran por olvidarse de ella, pero en otras ocasiones es ella misma la que se les aparece con la misma misión.⁷⁰

⁶⁸ Pompeyo Gener, *El diablo y la muerte. Historia de dos negaciones*, F. Granada, 1907, 2 vols., (Biblioteca contemporánea), pp. 176-177.

⁶⁹ Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Madrid: Encuentro, 2011, p. 93. Este autor propone como un ejemplo literario novohispano de esta imagen el soneto de Luis de Sandoval y Zapata “Una dama se vio en una calavera de cristal”. En el terreno iconográfico es ampliamente conocida la pintura tardía (1856) de Tomás Mondragón, “Alegoría de la Muerte”, que representa el retrato de una mujer frente a un espejo, en el que se ve mitad humana y mitad esqueleto. La pintura tiene además una leyenda: “Éste es el espejo que no te engaña”. Véase *Juegos de ingenio y agudeza. La literatura emblemática de la Nueva España, op. cit.*, p. 301. Un libro que plantea esta idea es *El espejo de la muerte en que se notan los medios de prepararse para morir...* de Carlos Bundeto (Amberes, 1700).

⁷⁰ Emisarios: los profetas Jonás (cap. XI), Samuel (cap. XII), “el incógnito” (cap. XIII), Gaad (cap. XIV) e Isafas (cap. XV). La muerte: cuando visita a un justo y a un pecador (caps. XVI-XIX), a un religioso tibio (cap. XXII), a Francisco de Gandía (cap. XXIII), a un pobre rico (cap. XXV), a un alcalde mayor (cap. XXIX), a un maestro de la Sorbona (cap. XXX), a un estudiante de Teología (cap. XXXI), al joven Junior (cap. XXXII), a un magistrado (cap. XXXIII), a una dama americana pecadora (caps. XXXIV y XXXV), a fray

Los cadáveres de los difuntos y la Muerte-esqueleto son un recordatorio de la verdadera condición humana y, por tanto, funcionan como un espejo, ya que le reflejan al espectador su inevitable futuro pero también su presente, pues la muerte está en el germen mismo de la vida y en el propio cuerpo como un doble, no sólo porque desde que se nace se empieza a morir; sino porque somos nuestro propio esqueleto. En el grabado 11 se muestra cómo el cadáver de Isabel de Portugal le sirve de desengaño a don Francisco de Borja para comprender la diferencia entre lo temporal y lo eterno, pues del cuerpo en descomposición de la emperatriz se habían desvanecido la juventud y la belleza.

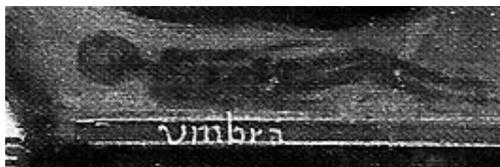


Y esta idea del esqueleto o el cráneo como doble del vivo se representó también en la literatura y la iconografía con el tópico del espejo docto. En varias de las pinturas del Político de Tepozotlán se encuentran ejemplos de ello. En la pintura 1 hay dos calaveras.



Antonio Linaz (cap. XXXVI), y a los teólogos que discutan en un congreso sobre lo que es el hombre (cap. XXXVII), o cuando como jinete del Apocalipsis enfrenta en una batalla final a los mortales (caps. XXVI-XVIII). Fray Joaquín Bolaños, *op. cit.*

En la pintura 2 hay tres cráneos y un cadáver en su sepultura,⁷¹ además de la sombra del mismo –su doble o su espejo– que quedó en la superficie de la tierra, al mismo tiempo sombra del cadáver y del ser humano que fue.



En esta misma pintura, las imágenes están acompañadas de unas décimas⁷² que refuerzan la idea del *memento mori* o *meditatio mortis*, una de las cuales, “Mirad de Dios la bondad” está tomada también del libro de Tomás Cayetano de Ochoa y Arín, *Relox despertador...*:

⁷¹ Esta imagen es muy semejante a la del emblema 103 del *Teatro moral...* de Otto Vaenius, cuyo mote es: *Mors ultima linea verum est*, y donde se ve un cadáver en la misma posición, rodeado de un conjunto de objetos que representan las *vanitas*; por la difusión de este libro de emblemas en a Nueva España, es muy posible que este emblema le sirviera de fuente al pintor.

⁷² Véase Elizabeth Ortiz Maíz, *El Político de la Muerte entre enigma y estrategia*, op. cit., 27.

<p>Mirad de Dios la bondad, su amor, su ser, su prudencia; su sufrimiento y clemencia aun con ver nuestra maldad. Contemplad la eternidad, lo pronto de la jornada, que está la hora señalada y que la mejor criatura no es más que podre basura: sombra, polvo, viento o nada.⁷³</p>	<p>Hombre, pues eres mortal, y pues pensar bien no quieres, aquello mismo que eres siquiera piénsalo mal, aun así hará efecto tal que llegando a conocer la inconstancia de tu ser consigas, sin más tardar, un tan pronto hacer pensar que sea pensar y hacer.</p>
<p>La tierra es mi centro y todo en esto para: mira, refleja, repara lo que encierro dentro.</p>	

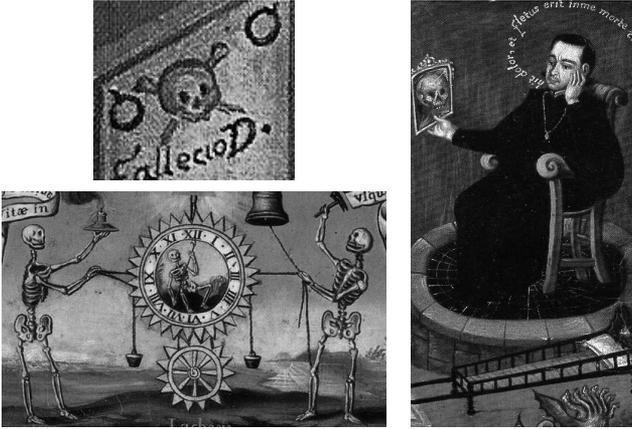
Por su parte, en la pintura 3 se ve un pequeño cráneo tallado en una tumba. Tres esqueletos representan a las moiras griegas, y en otra escena un sacerdote está sentado sobre una frágil telaraña en la boca del abismo de un pozo,⁷⁴ a cuyo lado se encuentra una cama (¿o carreta?) con forma de ataúd y una Hidra significando los pecados capitales. El clérigo llora mientras se contempla en un espejo que le devuelve el reflejo de su propia calavera. De su boca sale una frase en forma de filatelia: “*Hit dolor, et fletus erit inme morte tenus*”.⁷⁵ Elizabeth Ortiz Maíz interpreta que el personaje no llora por la muerte temida sino por la muerte deseada.⁷⁶

⁷³ Esta degradación de adjetivos formaban parte del tópico de desengaño. Véase Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, *op. cit.*, p. 93.

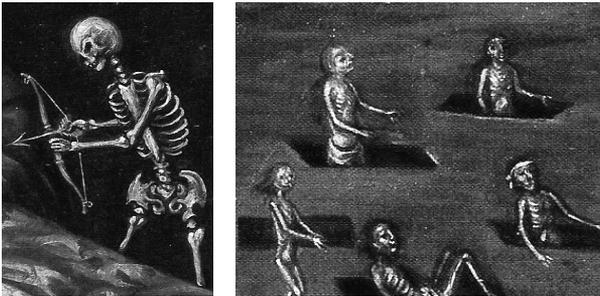
⁷⁴ Ortiz Maíz identifica la posible fuente de la imagen del clérigo en el grabado que precede a la reflexión sobre los pecados veniales de *La práctica de los ejercicios espirituales de nuestro padre San Ignacio* de Sebastián Izquierdo. Elizabeth Ortiz Maíz, *op. cit.*, pp. 27-28. En la edición que nosotros consultamos el grabado corresponde a la página 42.

⁷⁵ “El dolor y el llanto estarán aquí hasta que llegue la muerte”.

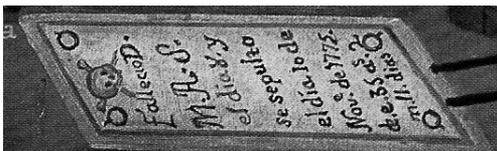
⁷⁶ Elizabeth Ortiz Marín, *op. cit.*, p. 29.



En la pintura 4, una muerte arquera acaba con la vida del moribundo y en la 5 varios transidos y esqueletos salen de sus tumbas al llamado del Juicio Final.



Por otra parte, en la 3, frente al sacerdote, aparece otra forma de espejo docto en la imagen de una tumba, ya que es su inevitable futuro ¿o presente? En el epitafio se lee lo siguiente: Falleció D. M. A. S. El día 8 y se sepultó el día 10 de nov[iembr]e de 1775, de e[dad] 35 a[ños] 2 m[eses] 11 días.



Otra forma de espejo docto es el retrato de la pintura 6 que representa a una mujer y lleva escrita la leyenda “¡Aprended vivos de mí! ¡Qué ha de ayer a hoy! ¡Ayer como me ves fui y hoy calavera soy!”.⁷⁷



Hasta ahora quienes han estudiado el políptico han asumido que el retrato de la mujer es una pintura de *vanitas*, porque la juventud de la joven, su belleza, su aparente salud y su evidente riqueza contrastan con la leyenda. Elizabeth Ortiz cree que esta efigie representaba para el clérigo de la pintura anterior un recordatorio tanto de las *vanitas* como de los pecados de la carne.⁷⁸

Como ya dijimos, varios investigadores asumen que el sacerdote que aparece en algunas de las pinturas es el posible autor intelectual del políptico y quizá incluso su poseedor, pero asumen también que la tumba pintada es la de él y que ésta informa sobre las iniciales de su nombre y la fecha de su fallecimiento.⁷⁹ En nuestra opinión esta última hipótesis

⁷⁷ Montiel López establece la relación entre esta letrilla y una de Góngora (“Aprendes flores de mí./ lo que va de ayer a hoy/ que ayer maravilla fui/ y hoy sombra mía aun no soy”), que al parecer fue reelaborándose con el paso del tiempo. Andrea Montiel López, *op. cit.*, p. 35. Ortíz Maíz encuentra una posible fuente novohispana de esta letrilla en el libro *Discursos morales sobre el engaño de la vida, y desengaños de la muerte...* de Dionysio Martínez Pacheco de 171: “Aprended flores de mí./ Lo que vá de ayer a oy./ Que ayer maravilla fui/ Y oy sombra mía aún no soy!” Véase Elizabeth Ortíz Maíz, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁸ *Idem*, pp. 30-31.

⁷⁹ *Idem*, p. 31, Víctor Mínguez, “Sombras e imágenes de la muerte en la América virreinal: arte y emblemática fúnebre”, *Jornadas de Antropología de la Muerte. Identidad, creencias y ritual*, s/l, Museo de América, /Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, p. 201, y Santiago Sebastián en *Contrarreforma y barroco*, p. 116.

no se sostiene, por lo que proponemos las siguientes posibilidades a partir del hecho de que las iniciales en la tumba pueden ser de cualquiera, incluso de una mujer, de allí que nos inclinemos por la número 3:

1. El clérigo es el mecenas y dueño del políptico, en el cual (como le serviría para su propio desengaño) solicitó estar representado, por lo que la fecha de la tumba es ficticia.
2. El sacerdote encargó el políptico *antes* de fallecer y, tras su muerte, el pintor puso la fecha real de su muerte, por lo que alguien más debió ser el poseedor del objeto y le sirvió de desengaño con el ejemplo de otro que quedó representado en él.
3. El clérigo sí es el mecenas y dueño del políptico, el cual usó para su desengaño, pero la tumba señala la fecha del fallecimiento de alguien más a quien quizá apreciaba mucho, posiblemente la mujer de la pintura 6, por eso decidió que ambos estuvieran representados en las pinturas, y que la de ella quedara oculta por las demás.
4. El clérigo no es ni el mecenas ni el poseedor del políptico pero si aparece en él y murió en la fecha indicada porque sus deudos mandaron a hacer el objeto como memoria y desengaño.

Vanitas

Otro tópico iconográfico y literario del recuerdo de la muerte fueron las pinturas de naturaleza muerta o *vanitas* que según Rafael García Mahiques se desarrollaron “a partir del siglo XIV” pero florecieron durante “la cultura del barroco”,⁸⁰ y que buscaban el desengaño del espectador o lector mostrando

⁸⁰ Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, prólogo, *op. cit.*, p. 14.

la “estructura ilusoria del mundo” y “alcanzar la verdad eliminando las apariencias”.⁸¹ Esta idea de la caducidad de lo terrenal procede de dos pasajes del capítulo 1 del Eclesiastés: el versículo 2: “Vanidad de vanidades, todo es vanidad”; y el versículo 14: “Así observé todas las obras que se hacen bajo el sol, y vi que todo es vanidad y correr tras el viento”.

Según el mismo autor, las pinturas o discursos literarios sobre las *vanitas* enseñaban “a mirar la representación de la vida humana como una obra de teatro”⁸² o como un lienzo, para descubrir el punto de vista óptimo que descubre su condición engañosa”;⁸³ es por ello que los objetos que aparecen en ellas intentan mostrar la diferencia entre lo falso y lo verdadero, y entre la realidad y la apariencia. Las representaciones de las *vanitas*, al igual que las del *Memento mori* se enfocan en la fragilidad de la vida y la fugacidad del tiempo, y en lo inevitable e irreparable de la muerte, por lo que conminan al espectador/lector a despreciar lo terreno y ansiar lo eterno. Entre los objetos que suelen representarse en este tipo de discurso se encuentran velas nuevas y velas que extinguen, flores y frutos lozanos y podridos, relojes que marcan el paso del tiempo, frágiles burbujas, humo que se desvanece y globos terráneos que simbolizan el mundo. También aparecen otros elementos de la caducidad de los apegos humanos: pipas, instrumentos y partituras musicales, naipes, dados, botellas vacías para significar los placeres; tiaras, coronas, capelos, cetros, cascos militares, espadas, para los honores; joyas, trajes, monedas, objetos de valor,

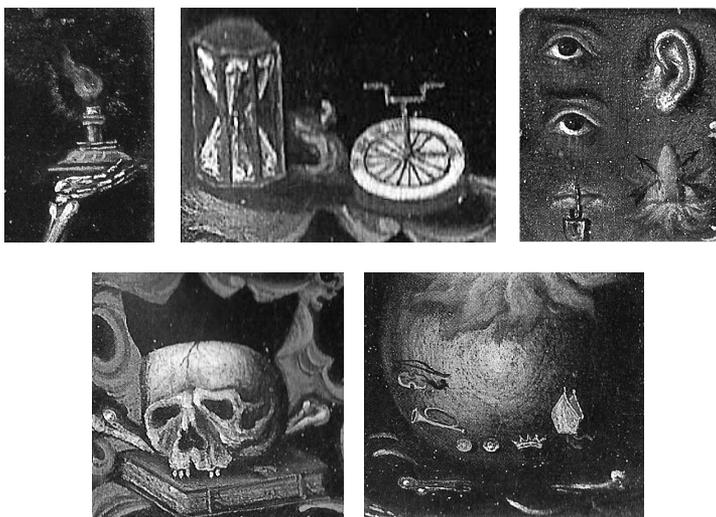
⁸¹ *Idem*, pp. 33 y 34.

⁸² El *Theatrum mundi* o teatro del mundo es otro tópico del desengaño que muestra que la vida es una ilusión, un sueño o un drama. No hay elementos de este tópico en el políptico, pero sí en *La portentosa...* en la medida de que a partir de la conceptualización dicotómica de la Muerte, Bolaños plantea la vida como una representación teatral en la que los justos interpretan una comedia con final feliz y los pecadores una tragedia con desastroso fin.

⁸³ Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, Prólogo, p. 17, *op. cit.*

para la riqueza; y libros e instrumentos científicos, para el trabajo intelectual.⁸⁴ También era usual representar los sentidos, ya que a través de ellos se peca.

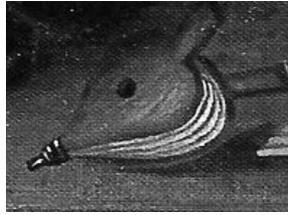
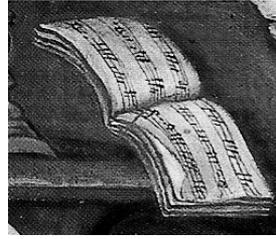
Como muestra de la pervivencia en el siglo XVIII y en la Nueva España de esta tradición, la pintura 1 del Políptico de Tepozotlán es al mismo tiempo un *Memento mori* y una pintura de *vanitas*, ya que a ambos lados del esqueleto que representa el triunfo de la muerte se encuentran muchos de los elementos reseñados: la vela que se extingue, varios relojes, la representación de los sentidos (falta el olfato), flores, instrumentos musicales, tiaras, coronas, capelos, libros, un globo terráqueo y monedas.



En la pintura 2 se ven una vela encendida y una apagada, una partitura musical y un fuego.⁸⁵

⁸⁴ Véase Luisa Scalabroni, “*Vanitas*”, *Fisionomía di un tema pittorico*, p. 15 y ss.

⁸⁵ En esta pintura aparecen también dos emblemas. El primero, un ramo de flores con el mote “Unión en la variedad”, y el segundo un corazón que ha resistido los golpes de un martillo y flechas con el mote “Ni el golpe ni las iras”.



Por su parte, en *La portentosa...* hay tres grabados en los que se pueden observar algunos de estos objetos. En el 8, que preside al capítulo XV, la corona y el cetro del rey Ezequías están en una mesa al lado de su lecho, en el 9, que ilustra los capítulos XVIII y XIX donde la muerte enfrenta a un pecador moribundo, se pueden observar en una mesa al lado del lecho los objetos de su perdición: naipes, dados o monedas, y una botella y un vaso; en el 16, que corresponde al capítulo XXXVI, la muerte visita a fray Antonio Linaz portando una vela encendida, y por último, en el grabado 18 que ilustra el capítulo XL⁸⁶ donde se relata la vejez de la muerte, ésta se encuentra recostada en su lecho al lado del cual, en el suelo, se aprecia un reloj de arena, en la pared están colgadas sus armas (carcaj, flecha y hoz) y a través de la ventana se observan una campana y la trompeta o clarín que anuncia el final de los tiempos.

⁸⁶ Cap. XV "Isaías Embaxador de la Muerte en la Corte de Ezequías" pp. 104-111. Cap. XVIII "Se viste la Muerte de distinto ropage para presentarse à la cabecera de un pecador envejecido en sus culpas" pp. 121-124. Cap. XIX "Sigue la materia pasada" pp. 125-128. Cap. XXXVI "Córreo del otro mundo enviado por la Muerte à la Ciudad de Zelaya" pp. 228-236. Cap. XL "Senectud de la muerte y principio de sus agonías" pp. 254-259. No transcribimos las leyendas que sirven de mote a los grabados por no tener relación con los objetos que se analizan en este apartado.

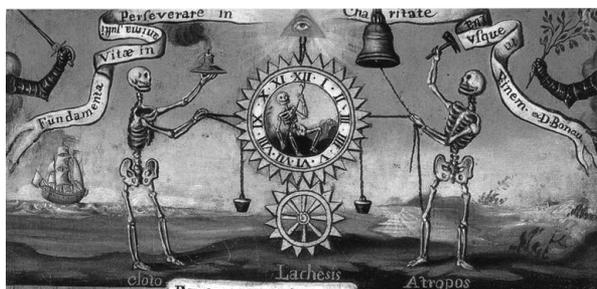


Sin embargo, a nivel verbal, en el discurso de su obra, Bolaños describe cómo la vida es una vela “que con un leve soplo se apaga”, una flor que al cabo se marchita, un día que rápidamente se convierte en noche, un delgado hilo que fácilmente se rompe, un relámpago, un sueño, un engaño, un teatro, “humo, sombra, viento, nada”.⁸⁷ Además, constantemente recuerda los objetos y actividades que distraen al hombre de pensar en la muerte: amores, modas, honores, riqueza, juegos de azar, cargos, pereza, actividades intelectuales, sueños de gloria, etcétera, dedicando incluso a veces hasta un capítulo a cada asunto.

⁸⁷ Véase *Los recursos de la persuasión...*, op. cit., pp. 76-79.

Aviso y despertador

Un tópico más de la *Meditatio mortis* son los avisos y despertadores cristianos, textos igualmente “destinados a revelar los engaños del mundo, es decir, a engendrar el desengaño”,⁸⁸ recordando que el *Tempus fugit*. Exaltan el valor de aprovechar cada instante del presente (*Carpe diem*), que “se define como el momento del que depende la vida eterna o el infierno”, y conminan al espectador/lector a “mantenerse en la vida virtuosa” y no ceder al pecado,⁸⁹ ni a dejar para un improbable mañana el asunto de la salvación. Bajo esta idea, así como dijimos antes que la muerte, representada en el cráneo o el esqueleto es el espejo o el doble del hombre, desde esta perspectiva es también su despertador, su llamada a la acción.⁹⁰ Las imágenes de este tópico pueden ser diferentes tipos de relojes: de arena, de sol, de cuerda, de bolsillo, etcétera. Y ya hemos visto como están presentes tanto en los grabados de *La portentosa...* como en las pinturas del políptico. La más llamativa es la imagen de la pintura 2 que representa un reloj activado por tres esqueletos que son las moiras griegas (Átropos, Láquesis y Cloto), que hilan, tensan y cortan el hilo de la vida.

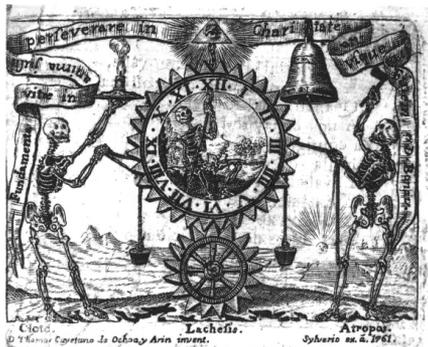


⁸⁸ Rafael García Mahiques, Prólogo, p. 15, en Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, *op. cit.* Véase también Arnulfo Herrera Curiel, *Tiempo muerte en la poesía de Luis de Sandoval y Zapata*, México: UNAM, 1996, pp. 53-102.

⁸⁹ Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, *op. cit.*, pp. 74 y ss.

⁹⁰ *Idem*, p. 348.

Varios autores señalan que el modelo de esta imagen es el grabado del libro de Tomás Cayetano de Ochoa y Arín, *Relox en modo de despertador...* de 1761, del que además se incorporan fragmentos de las décimas que acompañan la imagen y que aluden precisamente a la fugacidad del tiempo y a la urgencia de la preparación para la muerte:



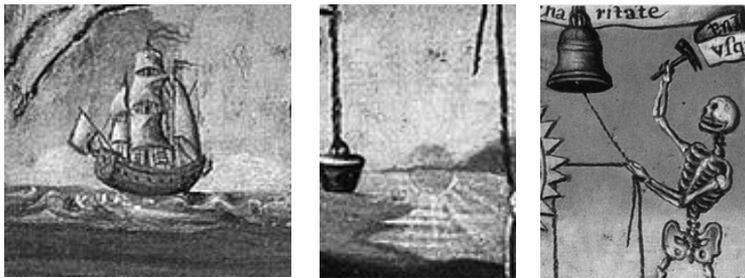
217. Anónimo. *Relox*, 1761.

<p>Reloj es la vida humana (hombre mortal) y te avisa que su volante va aprisa y muere al dar la campana. De Laquesis, la inhumana hoz le sirve de puntero, Átropos es relojero, Cloto el compás encamina, y la rueda catarina de este singular reloj ya llega al diente postrero.</p>	<p>Todo la muerte severa arruina, tala y destruye; nada de sus manos huye porque todo es fuerza muera. ¡Oh naturaleza fiera! ¡Oh pensión dura! ¡Oh heredad! Reloj que en velocidad excedes al mismo viento y en el tiempo de un momento das paso a la eternidad.⁹¹</p>
--	---

Sobre el reloj de las moiras hay una filatelia con un mote tomado de San Buenaventura: *Fundamenta vitae in anima justi*:

⁹¹ Herrera Curiel transcribe las décimas completas tal como aparecen en el *Relox en modo de despertador...* de Tomás Cayetano de Ochoa y Arín. Arnulfo Herrera Curiel, *Tiempo muerte, op. cit.*, pp. 96-97.

*perseverare in charitate usque in finem.*⁹² A ambos lados de la escena se ven dos brazos, uno con espada y otro con un ramo que Santiago Sebastián interpreta como alegoría de la justicia y la misericordia divinas.⁹³ Aquí se repiten también varios de los tópicos ya mencionados como la vela que se extingue y la muerte-esqueleto, pero aparecen otros que también simbolizan o alegorizan la muerte: el barco que se aleja del puerto, el sol de occidente que se oculta en el mar y la campana que anuncia la hora postrera.



Estas imágenes están igualmente presentes tanto de manera gráfica como verbal en *La portentosa...*



En realidad, la obra de Bolaños podría considerarse como un aviso y reloj, ya que precisamente su objetivo es despertar

⁹² Los fundamentos de la vida en el alma del justo: perseverar en la caridad hasta el final. *Bonaventura Salterium Beatae Mariae Virginis*, salmo 86 p. 244. *Sancti Bonaventura ex ordine minorum S.R.E. Episcopi Card. Albanensis eximi ecclesiae doctoris Opera sexti V. Pnt. Max. Jessu diligentissime emendata, et in hac nova editione tres in partes tributa; quarum una certa; altera dubia; suppositita tertia complectitur. Tomus decimustertius.*

⁹³ Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, p. 116.

de su sueño, apatía o engaño a los novohispanos de finales del siglo XVIII y recordarles su condición de mortales. Además, constantemente se insiste en la fugacidad del tiempo, en que el futuro es incierto y en no dejar para mañana el delicado asunto de la salvación del alma porque la muerte podría llegar antes. Sirvan de ejemplo el capítulo XXIV en el que el hombre se juega el destino de su alma al azar de la fortuna alegorizada en un juego de naipes, el XXX en el que la Muerte le explica al eminente Silos los riesgos de procrastinar lo importante, y el XXXII en el que la Muerte le demuestra al joven Junior que el futuro no existe.⁹⁴

El árbol vano o del pecador

Considerado también como otro reloj de la vida.⁹⁵ La representación del árbol vano o del pecador “representa [...] el momento en el que Cristo toca la campana del juicio y la muerte con la guadaña se apresta a cortar el árbol ayudada por el diablo que tira con fuerza, mientras el pecador implora perdón a sus pecados y aparece la virgen como intercesora”.⁹⁶ Se trata de una alegoría en la que el árbol representa el cuerpo del hombre que puede dar buenos o malos frutos. Benito Navarrete afirma que esta alegoría se deriva del pasaje de Mateo (VII, 17): “Así todo árbol bueno lleva buenos frutos; y el mal árbol malos”, y la imagen que sirvió de fuente para muchas reelaboraciones posteriores es la pintura de Jerónimo Wierix titulada “El árbol del pecador”. Para Navarrete, en este tipo de pinturas “la presencia

⁹⁴ Cap. XXIV “En que se dá noticia como tambien la Muerte hace su figura en la baraxita del Demonio” pp. 158-164. De los otros dos capítulos ya habíamos transcritto el título en una nota anterior.

⁹⁵ Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, *op. cit.*, p. 351. Véase también Víctor Mínguez, “Sombras e imágenes de la muerte en la América virreinal: Arte y emblemática fúnebre”, pp. 200 y ss.

⁹⁶ Benito Navarrete Prieto, “Iconografía del árbol de la vida en la Península ibérica y América”, Universidad Pablo de Olavide, p. 349. Este autor señala el uso de las diferentes denominaciones: árbol de la vida, vano, del pecador.

intercesora de la virgen o de las criaturas angélicas como intermediarios de la divinidad, son los únicos elementos de consuelo que pueden evitar el fatal desenlace”.⁹⁷ El libro *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*,⁹⁸ reproduce varias pinturas de este tópico realizadas en estas tierras, en las que aparecen los mismos elementos ya mencionados: Cristo tocando una campana, un reloj de arena que se consume, el árbol representando al pecador, y la muerte, el demonio, y los intercesores divinos: la virgen y/o un ángel.

En las obras aquí estudiadas aparecen imágenes que podrían ser asociadas con este tópico: en *La portentosa...* en el grabado que precede al capítulo 1, y en el políptico en la pintura 3:



En el caso de la obra de Bolaños, el árbol representa en realidad al del bien y del mal que se encontraba en medio del Paraíso, con cuyos frutos el demonio, en forma de serpiente, incitó a Eva al pecado. En esta imagen se ve además el nacimiento de la Muerte, porque en la lógica de la

⁹⁷ *Idem*, p. 357.

⁹⁸ *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, pp. 256-261.

historia –basada en pasajes bíblicos– ésta es hija de la culpa y del pecado.⁹⁹

La imagen del políptico sí es un árbol vano o del pecador ya que al pie tiene una leyenda que dice: “El mal árbol da malos frutos”; sin embargo, su iconografía es muy diferente a las demás de la misma tradición¹⁰⁰ porque no se encuentran en ella las figuras usuales. En la parte superior está escrito un pasaje del Salmo 109 (108): Fragmentos del versículo 2, todo el 3 y el 6: *Locuti sunt adversum me lingua dolosa / et sermonibus odii circumdederunt me et expugnaverunt me gratis. [...] Constitue super eum peccatorem, et diabolus stet a dextris eius... et reliqua.*¹⁰¹

Esta imagen es enigmática y resulta difícil establecer su significado porque posee muchos elementos: el árbol de los malos frutos parece brotar del cuerpo de dos mujeres que Santiago Sebastián identifica con las alegorías de la Soberbia y la Calumnia,¹⁰² quienes tienen en las manos unas serpientes cuyas fauces están cerca de su boca. Una de ellas, la de la derecha, tiene a sus pies a un león sujeto con una cadena (¿las pasiones contenidas?) que sostiene con la otra mano, y lo que parece ser la calavera de un buey. La otra mujer lleva una especie de copa o vaso en la mano derecha, y a sus pies se encuentra un lagarto. Alrededor de las mujeres revolotean tres demonios. Bajo esta escena se ve un gallo,

⁹⁹ El título del capítulo es: “Patria y padres de la Muerte”, pp. 1-7. El grabado tiene al pie un fragmento del pasaje de la Epístola a los Romanos de San Juan: “*Per peccatum mors*”. El pasaje corresponde al capítulo 5, versículo 12: *Propterea, sicut per unum hominem peccatum in hunc mundum intravit, et per peccatum mors, et ita in omnes homines mors pertransiit, eo quod omnes peccaverunt*. Por lo tanto, por un solo hombre entró el pecado en el mundo, y por el pecado la muerte, y así la muerte pasó a todos los hombres, porque todos pecaron.

¹⁰⁰ Benito Navarrete Prieto, *op. cit.*, p. 353.

¹⁰¹ Versículos 2-3: *Locuti sunt adversum me lingua dolosa / et sermonibus odii circumdederunt me et expugnaverunt me gratis*. Versículo 6: *Constitue super eum peccatorem, et adversarius stet a dextris eius*. [Porque unos hombres malvados y mentirosos] Me han alabado con mentira en los labios, / me han envuelto con palabras de odio, me combaten sin motivo. / «Que se ponga contra él a un impío, y tenga un acusador a su derecha.

¹⁰² Santiago Sebastián, *op. cit.*, p. 118.

unos lentes y lo que pareciera ser una cadena. En realidad, es muy probable que además de aludir a muchas tradiciones iconográficas y literarias, el políptico haga referencia a circunstancias personales del autor o mecenas que resulten imposibles de descifrar dado su anonimato y la poca información disponible sobre el origen del objeto.¹⁰³

Por último, sólo podríamos agregar que aunque de una época tardía, el Políptico de Tepozotlán y *La portentosa vida de la Muerte*, evidencian la pervivencia de imágenes y tópicos de la muerte de tradiciones europeas pertenecientes a diferentes épocas, las cuales fusionan, actualizan y adaptan a su propio contexto histórico con el fin de servir a intereses muy específicos, ya fueran personales o sociales. Por otro lado, es muy posible que compartieran las mismas fuentes literarias o iconográficas, ya hemos mencionado aquí, por ejemplo, algunas semejanzas que guardan con el libro de emblemas de Otto Vaenius *Theatro moral de la vida humana y philosophia de los antiguos y modernos*, sin embargo, rastrear esas posibles fuentes es asunto de un estudio diferente.

¹⁰³ Otro tópico iconográfico y literario del recuerdo de la muerte fue la representación de las diferentes etapas de la vida que van poco a poco acercando al hombre a la muerte. Véase Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, *op. cit.*, p. 99 y ss. Sin embargo, no encontramos ningún ejemplo de él ni en el políptico ni en *La portentosa...*

FUENTES CONSULTADAS Y/O CITADAS

Arellano, Alfonso. *La casa del deán. Un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla*, México: UNAM, 1996.

Ariès, Philippe. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 1983.

Baz, Sara Gabriela. *Visiones apocalípticas. Cambio y regeneración. Siglos XVI al X*. México: Museo Nacional del Virreinato, CONACULTA-INAH, 2000.

Bolaños, Joaquín, fray. *La portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo, y muy Señora de la Humana Naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto Fray Joaquín Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santísima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacaecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon*. Impresa en Mexico: en la Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo, Año de 1792.

_____, *La portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo, y muy Señora de la Humana Naturaleza, cuya célebre Historia encomienda à los Hombres de buen gusto Fray Joaquín Bolaños, Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de Maria Santísima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacaecas en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon*. Impresa en Mexico: en la Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de San Bernardo; Año de 1792. Edición Facsimilar, México: INBA-Premia editores, 1984, (La matraca, Segunda Serie).

Bolaños, Joaquín, fray. *La portentosa vida de la Muerte*. edición crítica, introducción y notas de Blanca López Mariscal. México: El Colegio de México, 1992, (Biblioteca novohispana, II).

Bonaventura Salterium Beatæ Mariæ Virginis, salmo 86 p. 244 Sancti Bonaventura ex ordine minorum S.R.E. Episcopi Card. Albanensis eximi ecclesiae doctoris Opera sexti V. Pnt. Max. Jessu diligentissime emendata, et in hac nova editione tres in partes tributa; quarum una certa; altera dubia; supposititia tertia

complectitur. Tomus decimustertius, Venetiis, Ex typographia Joan Baptistae Albritii Hier. F. Superiorum Permissu, 1756. En: [#https://books.google.com.mx/books?id=Q8g0VTl52eoC&pg=PA244&lpg=PA244&dq=Fundamenta+vitae+in+charitate+tua+usque+in+finem&source=bl&ots=dMHvrehm0U&sig=0dEjKx6xypZavIsjA9KNQCTOxpo&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjyloid0cPNAhVq0YMKHaITCBoQ6AEIHDA#v=onepage&q=Fundamenta%20vitae%20in%20charitate%20tua%20usque%20in%20finem&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=Q8g0VTl52eoC&pg=PA244&lpg=PA244&dq=Fundamenta+vitae+in+charitate+tua+usque+in+finem&source=bl&ots=dMHvrehm0U&sig=0dEjKx6xypZavIsjA9KNQCTOxpo&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjyloid0cPNAhVq0YMKHaITCBoQ6AEIHDA).

Gener, Pompeyo. *La muerte y el diablo historia y filosofía de las dos negaciones supremas*. F. Granade, 1907, 2 vols., (Biblioteca contemporánea).

Haindl U., Ana Luisa. *La Danza de la Muerte*. s/p/i. Consultado en http://www.edadmedia.cl/docs/danza_de_la_muerte.pdf. Junio de 2016.

Herrera Curiel, Arnulfo. *Tiempo y desengaño en la poesía de Luis de Sandoval y Zapata*. México: UNAM, 1996.

Interián de Ayala Juan, fray. *El pintor cristiano, y erudito, ó Tratado de los errors que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas. Dividido en ocho libros, con un apendice. Obra útil para los que se dedican al estudio de la Sagrada Escritura, y de la Historia Eclesiástica. Esrit en latin por el M.R.P.M. Fr. Juan Interian de Ayala, de la Sagrada, Real, y Militar Orden de Nuestra Señora de las Mercedes, Redencion de Cautivos, Doctor Theólogo de la Universidad de Salamanca, Catedrático jubilado de Theología, Maestro de Sagradas Lenguas en dichas Universidades, y Predicador de S.M. y traducida en castellano por D. Luis de Duran y de Bastéro, Presbítero, Doctor enTheología, y ambos Derechos, del Gremio, y Claustro de la Pontificia, y Real Universidad de Cervera, Examinador Sinodal del Obispado de Urgél, y Académico de la Real Academia de Cánones, Liturgia, Historia, y Disciplina Eclesiástica de esta Corte. Tomo Segundo*. Madrid: 1782. Por D. Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M. Con las Licencias Necesarias.

Infantes, Víctor. *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997, (Acta Salamanticensia Estudios Filológicos, 267).

Izquierdo, Sebastián. *Practica de los Exercicios espirituales de N. padre San Ignacio por el padre Sebastián Izquierdo de la Compañía de Iesús*. En Roma: por la Varese 1675. https://books.google.com.mx/books?id=bUIPAQAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=Sebastián+Izquierdo&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjIm4_QzsvNAhUE8IMKHSVnBDsQ6AEIITAB#v=onepage&q=Sebastián%20Izquierdo&f=false

Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España, México: Museo Nacional de Arte, 1994.

López Vázquez, José Manuel B., et. al. (coords.). *Virtus Inconscissa: estudios en torno al Theatro moral de la vida humana* de Otto Vaenius. Deputacion da Coruña. Da Coruña: 2013.

Lugo Olín, María Concepción. *Una literatura para salvar el alma. Nacimiento y ocaso del género. 1600-1760*. México: INAH, 2001.

Manrique, Jorge Alberto. “La muerte en la colonia”, en *La muerte. Expresiones mexicanas de un enigma*. México: UNAM, 1975.

Marín Albo, Jaime. *Norma y forma de la muerte en el periodo virreinal a través de la gráfica de la Pinacoteca de La Profesa*. Tesos de Maestría en Artes, UANL, 2104, inédita. <https://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj3mc-WocnNAhVF34MKHaW5A2gQFggaMAA&url=http%3A%2F%2Fprints.uanl.mx%2F4833%2F1%2F1080179113.pdf&usg=AFQjCNE3nYtY1pP0JWROAFEVk0bjzZY2Og&bvm=bv.125596728,d.amc>

Mínguez, Víctor. “La muerte arquera cruza el Atlántico”, *Semata Ciencias Sociales e Humanidades*, Vol. 12, 2012. pp. 149-170.

_____. “Sombras e imágenes de la muerte en la América virreinal: arte y emblemática fúnebre”, *Jornadas de Antropología de la Muerte. Identidad, creencias y ritual*, s/l, Museo de América, /Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012. pp. 189-218.

Monterroso Montero, Juan M. “El Espejo de la muerte y el arte del bien morir. Análisis iconográfico a partir de la edición comentada de Carlos Bundeto en 1700”, Liño 15, Revista Anual de Historia del Arte, Universidad de Oviedo, 2009, pp. 57-71. <https://www.google.com.mx/>

- Montiel López, Andrea. “El políptico de la muerte: un compendio para el bien vivir en la Nueva España del siglo XVIII”, en *Vita brevis. Revista electrónica de estudios de la muerte. Ideas de la Muerte en México II*. Instituto Nacional de Antropología e historia. Año 3, núm. 4, enero-junio 2014. pp. 25-36.
- Morel D´Arleux, Mantonia. “Los tratados de preparación a la muerte: aproximación metodológica”, en AISO. *Actas II* (1990). pp. 719-734. Consultado en: https://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwifl9OA6aXOAhXTZiYKHe9kA2EQFggcMAA&url=http%3A%2F%2Fcvc.cervantes.es%2Fliteratura%2Faiso%2Fpdf%2F02%2Faiso_2_2_025.pdf&usg=AFQjCNFJlENRemOG56N08SOlQoj9PVkqiA.
- Navarrete Prieto, Benito. “Iconografía del árbol de la vida en la península ibérica y América”. Universidad Pablo de Olavide Consultado en junio de 2016 en: <https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/028f.pdf>.
- Obras del ilustrissimo, excelentissimo, venerable siervo de Dios don Juan de Palafox y Mendoza, de los supremos Consejos de Indias, Aragón, Obispo de la Puebla de los Angeles, y de Osmá, Arzobispo electo de Megico, Virrey, y Capitan General de Nueva-España, &c. Tomo VIII. Luz a los vivos, u escarmiento en los Muertos; y Vida de San Henrique Susón.* Con privilegio del Rey Nuestro Señor. En Madrid: En la Imprenta de D. Gabriel Ramirez, criado de la Reyna Madre nuestra Señora, Impresor de la Real Academia de San Fernando. Año de 1762. http://books.googleusercontent.com/books/content?req=AKW5QadpC00V9fET8MasDkgbHREyXj7SWZlcauQyHbNX-wMdnPxxgmtIrywbX8joyA0JmMHPgHZuulTnG9Uk8KwPZ9grfUtsrzVcvfzUoVjKXNt6kehk6WtVu_UZQluWB-uXmNtlWexraFYJjm4sPOFor4OAUy2F2juGFuPB3dRug9Qn9ME--XIVzDmd13nIdWiY2jEqwy7_GbW90CmsR4X3pIXuIODGqR6jFnqBd-sIvg-UOrK7l5LhIX6tHCtT1GZ4YDr_nI76wzVRuwNfrkFHlJllxbmDRP&prWHVksZhm9KQkw_0BlB4.
- Ortiz Maíz, Elizabeth. “El Políptico de la muerte: entre enigma y estrategia”. Tesis de Maestría en Historia del Arte. UNAM.

2014. <<http://132.248.9.195/ptd2014/marzo/096086203/Index.html>.>

Quiroz y Campo Sagrado, Manuel de. *La inocencia acrisolada de los pacientes jesuanos. Colección de varias poesías alusivas a la restauración de la sagrada Compañía de Jesús por la piedad del católico y benigno rey de las Españas el señor don Fernando VII (que Dios guarde) compuesta por Don Manuel de Quiroz y Campo Sagrado. Año de 1816*, prólogo e introducción de María Isabel Terán Elizondo, reproducción fotográfica y diseño editorial Julián Hugo Guajardo Esparza, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2016.

Rodríguez Álvarez, María de los Ángeles. *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*. Zamora: El Colegio de Michoacán / El Colegio Mexiquense, 2001.

Rubio Huerta, Erandi. *Políptico de la muerte, una lectura de la representación barroca de la muerte, a partir de la doctrina católica, durante el siglo XVIII novohispano*. Tesis de licenciatura en Historia, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), 2005.

Ruiz García, Elisa. "El ars moriendi: una preparación para el tránsito", pp. 315-344. Consultado en Junio de 2016 en: https://www.google.com.mx/url?sa=t&rcct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&ved=0ahUKEwji4ZyH2s7NAhXL7YMKHVK1CZwQFgg5MAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.ucm.es%2Fdata%2Fcont%2Fdocs%2F446-2013-08-22-10_ruiz%2520garcia.pdf&usq=AFQjCNEx4tvBf2uq4xXnyDsE7khI_YISpw&bvm=bv.125801520,d.amc

Sancti Bonaventura ex ordine minorum S.R.E. Episcopi Card. Albanensis eximi ecclesiae doctoris Opera sexti V. Pnt. Max. Jessu diligentissime emendata, et in hac nova editione tres in partes tributa; quarum una certa; altera dubia; supposititia tertia complectitur. Tomus decimustertius.

Sebastián, Santiago. *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza editorial, 1989.

_____. *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Ediciones encuentro, 1990.

_____. *Iconografía e iconología del Arte Novohispano*. México: Grupo Azabache, 1992.

- Soto, Alberto. *Reina y soberana. Una historia sobre la muerte en el México del siglo XVIII*. México: UNAM, 2010.
- Terán Elizondo, María Isabel. *Los recursos d la persuasión. La portentosa vida de la muerte de fray Joaquín Bolaños*, Zamora: El Colegio de Michoacán/Universidad Autónoma de Zacatecas, 1997.
- _____. *Los recursos d la persuasión. La portentosa vida de la muerte de fray Joaquín Bolaños*, 2ª. ed., Zamora, El Colegio de Michoacán/Universidad Autónoma de Zacatecas, 2013.
- Vaenius, Otto, *Theatro moral de la vida humana en cien emblemas con el enchiridion de Epicteto y la tabla de Cebes, filosofo platónico*, por la viuda de Henrico Verdussen. Amberes; 1733
- Vives-Fernandez Sánchez, Luis. *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Madrid: Encuentro, 2011, (Arte).
- Von Wobeser, Gisela. *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*. México: UNAM/JUS, 2011.
- Westheim, Paul. *La calavera*, FCE-SEP. México: 1985, (Lecturas mexicanas #91).
- Zárate Toscano, Verónica. *Los nobles ante la muerte en México. Actitudes, ceremonias y memoria (1750-1850)*. México: El Colegio de México,/ Instituto Mora, 2000.