



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

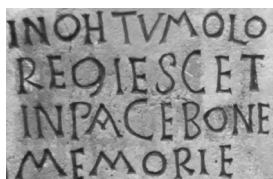
AGRADECIMIENTOS

Bajo la idea de un teatro simbólico se conjuntan aquí los trabajos de investigación de docentes y alumnos de la Universidad Autónoma de Zacatecas en una reflexión sistemática sobre las relaciones entre distintas artes que son la esencia del barroco novohispano. Como escritura colectiva, este libro es resultado de la constancia de un equipo de trabajo donde participan además de los autores de este volumen: Arnulfo Herrera Curiel, Gonzalo Lizardo, Víctor Manuel Chávez Ríos, Ramón Manuel Pérez Martínez, Nathaniel Gardner, Laura Elena Ramírez, Sara Margarita Esparza, Nancy Ericka Acuña, Sonia Ibarra, Cytllali Aguilar, Brenda Castro Rosales, David Castañeda, Eduardo Santiago Rocha, José Manuel Ibarra y Miriam Saucedo.

In hoc tumulto... Escritura e imagen: la muerte y México se realizó gracias al apoyo de la Universidad Autónoma de Zacatecas a través de Proderic y de las Unidades Académicas de Estudios de las Humanidades, Docencia Superior y Letras.

PRESENTACIÓN

Carmen Fernández Galán Montemayor
María Isabel Terán Elizondo



Escritura e imagen son el centro sobre el cual surge como idea de un teatro pictórico *In hoc tumulo...*, expresión latina que, a manera de epígrafe, da inicio este libro como los epigramas que adornaban las tumbas del antiguo imperio romano. Escritura en piedra que inmortaliza en un *resquiescet in pace bone memoria...* para comenzar un recorrido por la relación entre iconos y grafos en la cultura novohispana a propósito de las reflexiones del jesuita alemán Kircher en torno a la pictografía mexicana. El principal testimonio americano de un sistema de escritura bajo la mirada de *Oedipus Aegyptiacus* fue interpretada como símbolo hermético evaluando las posibilidades de que fuera una escritura universal comparada con los jeroglíficos egipcios. José Manuel Trujillo Diosdado explica los desciframientos de Kircher y las claves interpretativas de aquellas escrituras prehispánicas hechas de imágenes.

Dos lecturas de los túmulos funerarios conforman los fundamentos de este proyecto, el de Salvador Lira que es un recorrido panorámico y de largo aliento donde abarca tanto lo histórico como lo mítico en una esfera ritual que legitimaba el poder de la monarquía hispana en tierras americanas; y el de Leticia López Saldaña, una lectura a detalle del funcionamiento de estos símbolos como espejos de virtudes a partir

de uno de los más importantes y poco conocido escritor novohispano: Cayetano Cabrera y Quintero. Como monumento funerario, el túmulo romano antes de piedra, se volvió un artefacto literario y una construcción efímera en la que se conjuntan pintura y escultura, epigramas y liras, escudos y estatuas que elaboraban numerosos artistas en el marco de la fiesta barroca.

El lado oscuro de las imágenes es explorado por Perla Ramírez Magadán y Alberto Ortiz con la interpretación de un peculiar tarot que conjunta el mundo europeo y americano. La trasposición de los dioses, vuelve monstruos los ídolos prehispánicos, gran Otro sin resolución cuya imagen en papel profetiza el conflicto de la superstición y la idolatría. Ahí la imagen funciona como arquetipo de una otredad irresoluble, la sombra del diablo es tal vez la propia.

El tópico barroco por excelencia es la muerte que se biografizó y representó además de en túmulos, en novelas y polípticos. En un estudio comparado, María Isabel Terán expone a detalle las distintas tradiciones que convergen en estas obras: danzas macabras, *vanitas* y *memento mori* para recordar siempre que somos mortales, que acaso permaneceremos en la escritura.

Finalmente las fronteras entre artes son el cierre de esta reflexión sobre las relaciones entre la escritura, la imagen y la muerte. Las conexiones de la retórica y la poética y el estatus de literatura del túmulo funerario como obra limítrofe en torno a la muerte y su dimensión simbólica son el réquiem de esta obra.

LAS LECTURAS JEROGLÍFICAS DE ATHANASIUS KIRCHER: CUALIDADES SIMBÓLICAS DE LA “ESCRITURA MEXICANA” EN EL SIGLO XVII

José Manuel Trujillo Diosdado



*He aquí, empieza aquí, se verá aquí,
está pintada aquí, la muy buena,
muy notable palabra...*

Fernando Alvarado Tezozómoc, *Crónica mexicáyotl*

*Nam ut flumina ad mare feruntur praepeti & prono cursu:
sic Hieroglyphica, sua arte, rapiuntur in sapientiam:
meta eorum virtus est, & intelligentia.¹*

Enrico Farnese, *De simulacro reipublicae*

En el Diccionario de la Real Academia la definición de la palabra “polímata” aparece de la siguiente forma: “persona con grandes conocimientos en diversas materias científicas o humanísticas”. A lo largo de la historia varios personajes bien pueden ser merecedores de ser llamados polímatas, como Aristóteles o Leonardo Da Vinci, por mencionar a dos de los más notables. Sin embargo, quiero referirme a un polímata del siglo XVII que en particular ha sido objeto de una reciente producción bibliográfica enfocada tanto en el estudio de su vida como de su obra, puesto que en gran medida representa lo que podría ser llamado un “genio barroco”. Athanasius Kircher (1602-1680) fue un sacerdote jesuita nacido en los Estados Germánicos, actualmente Alemania; abandonó su país de nacimiento debido a la Guerra de los Treinta Años; tuvo experiencias con otros genios de

¹ [Pues como los ríos en rápido y precipitado curso se dirigen hacia el mar, así los jeroglíficos, por su arte, se arrebatan hacia la sabiduría, pues su meta es la virtud y la inteligencia.] Esta y las subsiguientes traducciones de la obra de Kircher son mías.

su tiempo como Nicolas-Claude Frabri de Peiresc en Francia y vivió el mayor auge de su labor intelectual en el Colegio Romano de la Compañía de Jesús, donde se dedicó al conocimiento y divulgación de variadas disciplinas como la geología, música, óptica y el estudio de escrituras que para su tiempo no habían sido descifradas, como es el caso de los jeroglíficos egipcios. Todo lo anterior Kircher lo desarrolló con una marcada influencia religiosa debido al proyecto contrarreformista de la iglesia católica.

La importancia de este personaje en el campo científico de su tiempo ha sido ampliamente comentada, así como la influencia que representó para importantes personajes literarios en la Nueva España; desde los religiosos poblanos Francisco Ximenez y Alejandro Fabián, pasando por Sigüenza y Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XVII,² y aun en el siglo XVIII con José Rivera de Bernárdez, conde de Santiago de la Laguna, quien en 1724 mandó erigir un obelisco de inspiración kircheriana en la Plaza Mayor de Zacatecas en honor del monarca Luis I;³ caso similar al de Puebla en donde se construyó igualmente un obelisco, esta vez en honor de Carlos III en 1763,⁴ ambos monumentos íntimamente relacionadas con las indagaciones de Kircher sobre la civilización egipcia. Athanasius Kircher logró sobresalir junto a otros autores que traían a estos territorios corrientes de pensamiento afianzadas gracias a la proliferación de tratados sobre mitología e historia bíblica y antigua, entre los que destacan Vincenzo Cartari y Baltasar de Vitoria,

² Ignacio Osorio Romero, *La luz imaginaria: epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos* (México: UNAM, 1993). Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México: FCE, 2010.

³ Carmen F. Galán Montemayor, *Obelisco para el ocaso de un príncipe*, Zacatecas: UAZ- Texere, 2011.

⁴ Elena Isabel Estrada de Guerlero, "El obelisco de Carlos III...", ed. Herón Pérez Martínez, Bárbara Skinfill Nogal, *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, México: El Colegio de Michoacán, 2002, pp. 97-110.

nombres fundamentales para conocer ese influjo intelectual propio del barroco que, en Nueva España, fusionó el mundo clásico de la vieja Europa con el exotismo prehispánico de América.

En este texto presento un panorama general sobre la labor de Kircher dentro del campo de los estudios sobre Egipto y, muy en particular, sobre sus intereses con respecto al desciframiento de la escritura jeroglífica. Lo anterior me lleva a exponer algunas de sus consideraciones acerca de esta escritura y la forma en la que relacionó dichas ideas con otras formas de expresión escrita que representaban un atrayente campo de análisis y aplicación de su metodología interpretativa heredada del hermetismo. Por último, se habla sobre su interés por encontrar una escritura sagrada y las relaciones que ésta podía guardar con otras civilizaciones del mundo, aquí se presentan algunas de sus consideraciones acerca de lo que él llama “escritura mexicana”, es decir la pictografía indígena, a la cual tuvo acceso gracias a una versión inglesa del *Códice Mendocino*, además de obras históricas sobre la conquista y evangelización del Nuevo Mundo, entre ellas las de José de Acosta y Francisco López de Gómara.

Frente a la Esfinge y su enigma

El desciframiento de la escritura jeroglífica fue un tema de interés constante en la vida de Athanasius Kircher, durante su estancia en los colegios franceses fue alentado por Fabri de Peiresc para realizar intentos con el fin de descubrir su significado. Así fue como hizo interpretaciones de variadas piezas consideradas egipcias como la *Tabla Bembina* o de Isis y de obeliscos, los cuales no le faltaron en la ciudad de Roma, como el que aún puede verse sobre la fuente de

los Cuatro Ríos, mandado erigir por el papa Inocencio X en la Plaza Navonna como parte de los festejos del jubileo de 1648. A este evento Kircher dedicó su *Obeliscus Pamphilius* (1650) obra que representa más de veinte años de estudios y en la cual expone el desciframiento de los jeroglíficos esculpidos en dicho monumento. La inquietud por descubrir el significado de estos símbolos surgió durante su preparación en los colegios de la Compañía de Jesús, el mismo Kircher lo dice de la siguiente manera cuando describe uno de los libros que gustaba leer sobre antigüedades egipcias:

[...] al leer la historia de los obeliscos que acompañaba las ilustraciones, aprendí que las figuras eran el testimonio de la antigua sabiduría egipcia, escritas desde tiempos inmemoriales en los obeliscos que habían sobrevivido en Roma, y que ninguno se había dedicado a la interpretación de su significado, pues se había perdido hace tanto tiempo.⁵

La naturaleza sapiencial atribuida a los jeroglíficos fue la piedra angular sobre la cual Kircher construyó toda una forma de leer no sólo los símbolos de los antiguos faraones, sino también otras formas de escritura en los lugares más distantes del mundo, desde China hasta América. Para Kircher, un jeroglífico no era sólo una figura esculpida o escrita que representaba un animal, una planta o un objeto, para el jesuita de verdad era la puerta a una forma de conocimiento sagrado, oculto tras misteriosas y exóticas formas estilizadas.

Esta visión sobre los jeroglíficos no es gratuita, se encuentra respaldada por una larga tradición interpretativa, que surgió luego de que dejaron de usarse, y quedaron para muchos sabios de la antigüedad como mensajeros mudos de misterios

⁵ Athanasius Kircher, *Vita del reverendo Padre Athanasius Kircher*, Roma: La Lepre, 2010, 45, citado por Fernando Pérez Villalón, “Sombras chinescas: de la piedra a la página, imagen, escritura e ideograma en la China monumentis illustrata”, en *La curiosidad infinita de Athanasius Kircher: una lectura a sus libros encontrados en la Biblioteca Nacional de Chile*, ed. Constanza Acuña, Chile: Ocho Libros Editores, 2012, p. 177.

religiosos. Conviene hacer aquí un breve recuento de esta tradición. La escritura jeroglífica surgió hacia el año 3000 a. C.⁶ y vio su ocaso luego de treinta y cuatro siglos durante los cuales fue practicada y refinada; mientras esto sucedía, la jeroglífica se convirtió poco a poco en algo muy diferente de lo que había sido durante su auge, fue una forma cifrada de escritura difundida únicamente entre una élite sacerdotal que la modificó poco a poco, ocultó el verdadero significado de los símbolos hasta que dejó de practicarse, y terminó por desaparecer hacia el siglo IV d. C.⁷ Los registros dejados por los últimos productores de estos jeroglíficos ya no eran ni por poco parecidos a los que se encontraban en monumentos y pinturas antiguos, mucho menos el significado estaba cerca de ser el mismo, aunque de forma más o menos fiel se trataba del mismo tipo de escritura.

A esto se debe que variados sabios los interpretaran bajo diferentes perspectivas. Según lo menciona José Julio García Arranz, personajes como Herodoto, Diodoro Sículo, Josefo y Tácito vieron en ellos una forma de contar relatos por medio de imágenes; por su parte, Clemente de Alejandría concibió una lectura fonética, donde cada símbolo representaba un sonido determinado. Otros optaron por una lectura moralizante y simbólica, como Plutarco, quien les atribuía ser el medio de expresión de máximas pitagóricas, y Horapolo, para quien los jeroglíficos eran la manifestación de alegorías. Estas ideas fueron reforzadas por el surgimiento del gnosticismo y el neoplatonismo, justamente entre los siglos II y III d. C., mismos que propiciaron el encuentro

⁶ Michael D. Coe, *El desciframiento de los glifos mayas*, México: FCE, 2010, p. 30.

⁷ José Julio García Arranz, "La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones", *Los días del Acién: emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, Cuarto Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática, 2002, edición de José J. de Olañeta, Universitat de les Illes Balears y College of the Holy Cross, Madrid: Ediciones UIB y College of the Holly Cross, 2002, p. 231.

de versiones de lectura en las que el mundo y la naturaleza se concibieron como una forma de manifestar el poder y la sabiduría divinos; entre ellas estaban la tradición griega, la hindú, la cábala judía y el esoterismo venido de Egipto.⁸

Una tradición que tendría una especial influencia en la forma de ver los jeroglíficos fue el hermetismo. Esta doctrina corresponde a la vertiente pagana del gnosticismo surgido entre los siglos I y II d. C., tiempo en el cual ya se interpretaban los mitos egipcios de forma alegórica,⁹ y tenía como texto central el *Corpus hermeticum*, conformado por una serie de escritos datados hacia el siglo IV a. C. y atribuidos a autores como Hermes Trismegisto, Asclepio, Ammon y Tat.¹⁰ Dicha doctrina consistía en la lectura simbólica de textos sagrados por medio del conocimiento y la revelación, a estos textos únicamente tenían acceso sacerdotes y sabios capaces de interpretar correctamente fábulas y símbolos.¹¹ Bajo esta óptica los jeroglíficos egipcios se “leyeron” como formas visibles y universales de un mundo arquetípico: “El jeroglífico no expresa tan sólo una idea, sino su esencia, su forma platónica, perfecta y completa en sí misma: es «modelo filosófico de perfección no verbal»”.¹²

La doctrina de los jeroglíficos –y en general toda la cultura egipcia– tuvo un especial auge durante el Renacimiento, especialmente después del descubrimiento en 1419 del tratado de Horapolo, *Hieroglyphica*, su posterior divulgación en 1505, y la traducción al latín que hizo Marsilio Ficino del *Corpus hermeticum* en 1463, quien creía, con base en Plotino, que las ideas platónicas se manifestaban de forma visible en

⁸ *Ibidem*.

⁹ José Alsina Clota, *El neoplatonismo, síntesis del espiritualismo antiguo*, Barcelona: Anthropos, 1989, p. 33.

¹⁰ *Idem*, p. 35.

¹¹ *Idem*, p. 39.

¹² García Arranz, “La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna”, p. 232.

los jeroglíficos,¹³ a la vez que Pico della Mirandola equiparaba las enseñanzas de Platón a las parábolas de Cristo.¹⁴ A partir de entonces hubo un especial auge de obras con una profunda influencia en las formas visuales como vehículos de conocimiento, como *Hypnerotomachia Poliphilli* (1499) de Francesco Colonna, *Hieroglyphica* (1556) de Piero Valeriano, así como la obra fundacional del género emblemático, *Emblematum liber* (1531) de Andrea Alciato.¹⁵

En sus trabajos, Athanasius Kircher enfocó todo este arsenal de conocimiento hermético recién redescubierto por los florentinos del siglo XV y lo combinó con una propuesta de humanismo renacentista, su formación dentro de la Compañía de Jesús y empirismo científico; con todo esto buscaba un acercamiento a sus objetos de interés sin dejar de lado la tradición escolástica.¹⁶ Este pensamiento fue desarrollado en diferentes obras publicadas a lo largo de toda su vida: *Prodomus Coptus sive Aegyptiacus* (Roma, 1636), *Lingua Aegyptiaca restituta, una cum suplemento ad Prodomum Coptum* (Roma, 1644), *Obeliscus Panphilius sive Interpretatio Obelisci hieroglyphici ab Innocencio X P.M., restituti* (Roma, 1650), *Oedipus Aegyptiacus* (Roma, 1652-1654) y *Sphynx Mystagoga* (Amsterdam, 1676).

A decir de Umberto Eco, las primeras dos obras kircherianas representan su acceso al desciframiento jeroglífico basado en la lengua copta por medio de la cual Kircher creía posible realizar el desciframiento de los jeroglíficos.¹⁷ No

¹³ Brian P. Copenhaver, ed., *Corpus Hermeticum y Asclepio*, Madrid: Siruela, 2000, p. 54.

¹⁴ García Arranz, "La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna", pp. 234-235.

¹⁵ Byron Ellsworth Hamann, "How Maya Hieroglyphs Got Their Name: Egypt, Mexico, and China in Western Grammatology since the Fifteenth Century", *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 1, No.1, Marzo 2008, p. 15.

¹⁶ Eduardo Sierra Vlentí, "El geocosmos de Kircher: una visión científica en el siglo XVII", *Geocrítica, cuadernos de Geografía humana*, no. 33, mayo-julio 1981, p. 8.

¹⁷ Umberto Eco, *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona: Crítica, 1994, p. 111.

obstante estas consideraciones, Kircher privilegió la naturaleza sagrada de esos símbolos en todas sus demás obras, pues para él esta escritura era un vehículo que podía comunicar los antiguos saberes herméticos que se habían perdido con el paso del tiempo y la decadencia de las religiones de oriente. Las siguientes dos obras, es decir *Obeliscus Pamphilius* y *Oedipus Aegyptiacus*, pueden considerarse como la aplicación del método interpretativo de Kircher en su forma más acabada, basado en la ya mencionada creencia de que esta escritura era capaz de revelar misterios divinos, aunado al hecho de que la consideraba una creación del mismo Hermes Trismegisto, quien, según Kircher dedicó su ánimo:

Ad reconditorum Symbolorum fabricam, qua mysteria divinitatis, & Naturae ira exhibebat, ut solis sapientibus & intellectu conspicuos manifesta, plebi vero & Idiotis praeter admirationem nihil captu pervium relinqueret, ingenio summo a profanorum lectione munita.¹⁸

Como parte de su propuesta de desciframiento, Kircher distinguía claramente entre varios tipos de jeroglíficos, cada uno destinado a un fin específico. Para basar su clasificación se apoyó en dos autoridades, un autor árabe llamado Abenephi y Clemente de Alejandría. Según el primero había cuatro tipos de jeroglíficos: uno para el uso de los ignorantes y el pueblo, el segundo tipo era el usado por los filósofos y sabios, el tercero era una mezcla entre escritura e imágenes, y la cuarta variante era usada por los sacerdotes para la revelación de secretos divinos.¹⁹ Para Clemente de

¹⁸ [En la creación de símbolos arcanos que mostraban los misterios de la divinidad y la ira de la Naturaleza, a fin de que se manifieste sólo a los sabios y a los de intelecto conspicuo; resguardada con sumo intelecto de la lectura de los profanos y, por el contrario, para que nada quedase accesible a la plebe y los no iniciados, excepto la admiración.] Athanasius Kircher, *Obeliscus Pamphilius*, Roma: Ex typis Ludovici Grignani, 1650, p. 94.

¹⁹ *Idem*, p. 124.

Alejandría sólo son tres los tipos de jeroglíficos: unos usados como escritura común de tipo fonético, para escribir cartas por ejemplo; otros de índole sacerdotal, pues se usaban en la escritura de asuntos religiosos, y por último los utilizados en la escritura sacra, ésta última se dividía en la que era usada para hablarse y la que le leía de forma simbólica, misma que a su vez tenía sus diferencias: “Symbolicae autem, una quidem proprie loquens per imitationem, alia vero scribitur veluti tropice, alia vero aperte sumitur allegorice per quaedam aenigmata”.²⁰

Kircher tomó muy en cuenta el aspecto fonético de los jeroglíficos, de ahí que elaborara tablas explicando la transformación de la escritura primigenia creada por Hermes Trismegisto, que por el contacto con otros pueblos se transformó en los diferentes alfabetos, como el griego.²¹ Sin embargo, el tipo de jeroglíficos que interesaban al jesuita eran los simbólicos y en especial los de tipo enigmático, esto es, los que representaban el escalafón más alto de conocimiento, y puesto que en su origen los obeliscos, pirámides, altares y tablas con jeroglíficos eran usados para el culto de los antiguos dioses, la escritura que en ellos había sido labrada debía ser la de los “Númenes” y “Genios” que daban protección a los antiguos egipcios. Con todo esto las interpretaciones de los jeroglíficos hechas por Kircher, que al lector actual se le presentan como fantasías y errores, se muestran como una compleja prosa neolatina que reviste siglos de erudición escolástica y hermética bastante adecuados todavía para el contexto intelectual en el cual se movía nuestro personaje.

²⁰ “De la simbólica una en especial es la que habla por imitación, otra se escribe a manera de metáforas; otra, claramente alegórica, es vista como enigmática”, *Ibidem*.

²¹ *Idem*, pp. 124-132.

Descubrimiento y lecturas de “el otro”

Oedipus Aegyptiacus es una obra que bien merece el calificativo de monumental; consta de tres tomos distribuidos en cuatro libros, pues el tomo II está dividido en dos volúmenes, y fue impreso en Roma entre 1652 y 1654 por Vitalis Mascardi. El frontispicio de esta obra resulta sugerente, en él podemos ver a Edipo en el momento en el que resuelve el enigma de la esfinge asistido por dos figuras aladas, la experiencia y la razón, la escena se encuadra en un paisaje egipcio con obeliscos y pirámides. En un primer acercamiento esta obra tiene como objetivo responder ciertas críticas que se habían hecho a las lecturas jeroglíficas de Kircher, entre las que están las hechas por un contemporáneo del jesuita, Abraham Ecchelensis (1605-1664), quien opinaba que la escritura egipcia no era entendible, y que lo mejor era recurrir a fuentes árabes para reconstruir la historia antigua.²² Otras críticas versaban sobre la complejidad que implicaba el tratar de descubrir el significado de esta escritura y la falta de libros y textos clave para llevar a cabo esta labor. Kircher agrupa las respuestas a estas observaciones en un apartado llamado *Propilaeum Agonisticum* o “Entrada Agonal” en donde da argumentos con los cuales justifica su trabajo y el de quienes lo han ayudado en el estudio sobre Egipto y otras civilizaciones.²³

De lo anterior y para demostrar que el camino que había seguido para interpretar la antigua escritura egipcia, Kircher se propuso en *Oedipus Aegyptiacus* mostrar cómo aquella sabiduría se había propagado desde la antigüedad por Europa, Asia e incluso América por medio de costumbres,

²² Anthony Grafton, “Kircher’s Chronology”, ed. Paula Findlen, *Athanasius Kircher: the last man who know everything*, p. 181.

²³ José Manuel Trujillo Diosdado, “Los límites de la lectura simbólica. Athanasius Kircher ante la pictografía mexicana” Tesis de licenciatura, Unidad Académica de Letras, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2014, p. 46.

ritos religiosos y formas de escritura, razón por la cual se le ha considerado como uno de los precursores de la filología arqueológica.²⁴ El tercer tomo de esta obra, llamado *Theatrum Hieroglyphicum*, consta de una prolífica recopilación de escrituras “jeroglíficas” de diferentes partes del mundo, constituida por muestras de registros chinos, hindúes, armenios y mexicanos, entre otros, todos ellos tomados de monumentos, antigüedades y libros. La manera en la cual este personaje se acerca a tales formas gráficas queda asentada desde un inicio en sus “Suposiciones del arte hermenéutico o interpretativo de los jeroglíficos”, en donde cita a diferentes autores tales como Aristóteles, Jámblico, Plotino, Simeon Ben Iochai en el *Zohar* y Mor Isaac, de los cuales integra en cada caso un fragmento en donde ven al jeroglífico como un sistema de escritura creado a partir de las cosas de la naturaleza, como una proyección de saberes ancestrales de los egipcios y una forma de registro que por ser sagrado debe permanecer velado, perceptible sólo a la interpretación de los iniciados en el culto que esos mismos signos evocan.²⁵

Bajo estas suposiciones, para Kircher toda aquella escritura que se preciara de ser llamada jeroglífica tenía que ser una representación de la naturaleza y mostrar conexiones secretas y sagradas, visibles sólo mediante la lectura simbólica. De no ser así, esas escrituras no podrían considerarse jeroglíficas en un sentido estricto pues eran menos puras y no guardaban relación alguna con la fuente primigenia, es decir, aquellos símbolos cuyo inventor fue Hermes Trismegisto. La escritura mexicana, que conocemos como pictográfica, entraba en este tipo de consideraciones y fue un caso al

²⁴ Pérez Villalón, “Sombras chinescas”, p. 183.

²⁵ Athanasius Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, Tomo III, Roma: ex typographia Vitalis Mascardi, 1654, p. 24.

que Kircher dedicó una parte de su interés en el segundo y tercer tomo de su *Oedipus Aegyptiacus*.

Los estudios de Kircher se enmarcan en un momento en el cual, tras el reciente descubrimiento de América, el encuentro con las escrituras del Nuevo Mundo ponía en cuestión diferentes aspectos en torno a cómo debían ser vistas, si como simples figuras, como cifras, pinturas o como una variante jeroglífica.²⁶ En tal contexto se discutía la creación o descubrimiento de lenguas universales que ayudaran en la evangelización y unificaran a los pueblos bajo la fe católica, una ambición muy relacionada con el pasaje bíblico de Pentecostés;²⁷ sumado al interés de restaurar una lengua primigenia que fuera capaz de devolver a los hombres un estado intelectual anterior a la destrucción de la torre de Babel y la recuperación de las palabras con las que el mismo Adán había nombrado las plantas y los animales del Paraíso, empresa para la cual el hebreo se perfilaba como la más adecuada en términos religiosos, aunque en el orden sapiencial era la jeroglífica egipcia la que llevaba ventaja.²⁸

Según lo explica Byron Hellsworth Hamann, los caracteres chinos y la escritura mexicana fueron incluidos en estos debates ya que, a primera vista, su forma evocaba a la de Egipto y porque se vieron a partir de las siguientes concepciones

²⁶ Ellsworth Hamann, "How Maya Hieroglyphs Got Their Name", pp. 16-17.

²⁷ Al descender sobre los apóstoles, el Espíritu Santo les dio la facultad de hablar en lenguas diferentes a las suyas para que predicaran: "Todos quedaron llenos del Espíritu Santo, y comenzaron a hablar en distintas lenguas, según el Espíritu les permitía expresarse. Había en Jerusalén judíos piadosos, venidos de todas las naciones del mundo. [...] Al oírse este ruido, se congregó la multitud y se llenó de asombro, porque cada uno los oía hablar en su propia lengua. Con gran admiración y estupor decían: «¿Acaso estos hombres que hablan no son todos galileos? ¿Cómo es que cada uno de nosotros los oye en su propia lengua? Partos, medos y elamitas, los que habitamos en la Mesopotamia o en la misma Judea, en Capadocia, en el Ponto y en Asia Menor, en Frigia y Panfilia, en Egipto, en la Libia Cirenaica, los peregrinos de Roma, judíos y prosélitos, cretenses y árabes, todos los oímos proclamar en nuestras lenguas las maravillas de Dios». Hechos de los Apóstoles, 2, 4-11.

²⁸ Fernando Rodríguez de la Flor, *Emblemas: Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid: Alianza, 1995, pp. 315-316.

para escrituras cuya base era la imagen: a) la influencia renacentista de los jeroglíficos, como vimos, sistemas simbólicos que eran capaces de revelar conceptos sagrados, y b) la idea de una lengua universal como un sistema simbólico fácil de aprender y capaz de comunicar ideas sin la mediación del habla.²⁹ Fue de esta manera, continúa Hellsworth Hamann, como se incluyó a la pictografía dentro de las obras que de diferentes formas trataban el tema de las lenguas universales y las escrituras jeroglíficas, como Samuel Purchas en *Hakluytus postumus or Purchas his pilgrimes* (1625), Lorenzo Pignoria en *Imagini de gli Dei delli antiqui* (1626) de Vincenzo Cartari y, desde luego Kircher, con su producción bibliográfica sobre Egipto.³⁰

Los “jeroglíficos” mexicanos

En el primer tomo de *Oedipus Aegyptiacus*, Kircher explica los paralelismos que otras religiones tuvieron con la egipcia, para el caso de la religión de los pueblos de América las similitudes son que ambos construían pirámides y usaban ídolos con jeroglíficos para sus ritos sagrados. Sin embargo, para el jesuita los indígenas americanos no dejaban de ser pueblos que habían caído en la idolatría a causa de la intervención del diablo, razón por la cual se explica, a su parecer, porque en estos pueblos se practicaba la antropofagia, la lujuria y los sacrificios humanos.³¹ Para ilustrar su explicación, Kircher reproduce la figura de un ídolo americano tomado del *Códice Vaticano B*, se trata de Tezcatlipoca, mostrado como señor del tiempo y adornado con pictogramas calendáricos. La explicación de Kircher es la siguiente:

²⁹ Ellsworth Hamann, “How Maya Hieroglyphs Got Their Name”, p. 25.

³⁰ *Idem*, pp. 26-28.

³¹ Jorge Cañizares Esguerra, *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo*, Susana Moreno Parada (trad.), México: FCE, 2001, p. 178.

Celebratur porrò in Mexicana Provincia aliud idolum quoddam, vel potiùs dæemonium varijs animalium capitibus, tamquam figuris quibusdam hieroglyphicis concinnatum. Hoc idolum non nisi sanguine humano placabatur. Dicebant autem illud lingua sua Anni Dominum, quod, & hieroglyphica illa symbola, & numeri mystici satis ostendunt. (...) Caput instar Modij, oculis radiantibus, asinis auribus, naso & ore dentato, fœdum in modo deformatum. Vasa ad sacrificium pertinentia vtraque manu tenet; reliquo idoli corpori varia passim diuersorum animalium capita, quibus menses, & Zodiacum referre consueuerunt, incisa videntur; pedes habet elephantis, reliqua, verecundia prohibente, dicenda non existimauit.³²

Vemos que los jeroglíficos que Kircher describe en este ídolo son los destinados al registro de los meses, los cuales entran en el segundo tipo descrito por Clemente de Alejandría, es decir, los de uso sacerdotal, por lo cual no es posible que tales registros puedan ser vistos como una escritura sagrada. El capítulo cuatro, en el tomo tercero del mismo *Oedipus Aegyptiacus*, puede considerarse como la continuación de este tema; en dicho texto, llamado “Sobre la escritura de los mexicanos y si en particular puede llamarse jeroglífica”, Kircher desarrolla una serie de reflexiones acerca de la escritura pictográfica mexicana, para ello reproduce una serie de estampas tomadas de la ya mencionada obra de Samuel Purchas, *Hakluytus postumus or Purchas his pilgrimages*, la cual se compone de una relación de viajes escrita por el inglés Richard Hakluyt³³ a la que se añadió en uno de

³² [Se celebra en la Provincia de México a otro ídolo o demonio muy poderoso adornado con varias cabezas de animales al igual que con algunas figuras jeroglíficas. No aplacaban a este ídolo sino con sangre humana. Lo llamaban en su lengua Señor del Año, por los números místicos y aquellos símbolos jeroglíficos que mostraban. (...) [Tiene] La cabeza a manera de modio, con ojos brillantes, orejas de burro, nariz y boca dentadas; representado de manera horrible. Tiene vasos en ambas manos destinados para el sacrificio; por todas partes, en el resto del cuerpo del ídolo, se ven grabadas varias cabezas de diversos animales en los que acostumbraban registrar los meses y el zodiaco; tiene pies de elefante. Lo restante, por prohibitivo pudor, no consideré digno de mención.] Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, Tomo I, Sintagma V, Cap. V, p. 423.

³³ Cañizares Esguerra, *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo*, p. 172.

sus capítulos la traducción al inglés de las glosas castellanas del *Códice Mendocío* hecha por Michael Locke, junto con una copia íntegra de sus imágenes y pictogramas, dicho capítulo lleva por nombre *The History of the Mexican Nation, described in pictures by the Mexican Author explained in the Mexican language, which exposition translated into Spanish, and thence into English, together with the said Picture-historie, are here presented.*³⁴

El tema central de este capítulo en la obra de Kircher es comprobar que los mexicanos en realidad no tenían una escritura estrictamente jeroglífica, frente a otras opiniones según las cuales dichas figuras y caracteres guardaban una cercana relación con la escritura egipcia:

Cùm itaque dicti characteres ex varijs animantium, herbarum, instrumentorum, similibusque figuris constructi sint; plerique hanc literaturam prorsus hieroglyphicam esse sibi persuaserunt. Verùm hanc opinionem falsam esse, ex ijs, quæ paulò post adducemus, sat superque patebit. Siquidem certum est, nihil sub ijs latere arcanis rationibus inuolutum; sed figuræ ipsæ positæ, ipsas quasi actiones seu seriem rerum gestarum exprimunt, & no secus ac picturam quandam rei gestæ exhibent.³⁵

Aunque Kircher no menciona autor alguno al cual pudiera estar aludiendo, cabe la posibilidad de que hable de las comparaciones hechas por Lorenzo Pignoria en *Imagini de gli Dei delli antiqui*³⁶ o, incluso, del fraile franciscano Diego Valadés, como lo sugiere Fernando R. de la Flor:

³⁴ Samuel Purchas, *Hakluytus Postumus or Purchas his Pilgrimes*, Londres: William Stansby, 1625, Tomo III, libro 5, Capítulo VII, p. 1066 y ss.

³⁵ Puesto que las figuras mencionadas están hechas representando varias cosas animadas, hierbas, instrumentos y cosas semejantes; sin duda muchos se convencieron de que ésta es escritura jeroglífica. Sin embargo esta opinión es falsa y con base en aquellas [figuras], que en la brevedad citaremos, se evidenciará más que suficiente. Si en verdad es cierto, nada está oculto para la inteligencia debajo de esos misterios, sino que las mismas figuras presentadas describen casi las mismas acciones o la serie de hazañas, no de manera distinta a como lo hace alguna pintura de algún acontecimiento.] Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, Tomo III, Capítulo, IV, p. 28.

³⁶ Trujillo Diosdado, "Los límites de la lectura simbólica", pp. 78-79.

El historiador jesuita Athanasio Kircher, en su *Oedipus aegyptiacus* (Roma 1654), identifica y reúne estas lenguas ideográficas, a efectos de la definición de nuevas estrategias de acercamiento a las mismas por parte del contingente de misioneros y sabios, pero sin duda se apoya, para el caso de la lengua mexicana, en los tempranos descubrimientos que sobre el carácter de la misma habrían realizado los catequistas españoles en América, el más importante de los cuales era Diego Valadés.³⁷

Fray Diego Valadés, quien había realizado una labor misionera en la Nueva España durante el siglo XVI, indica en su obra *Retórica Cristiana* (1579) que la escritura de los indígenas era similar a la egipcia y añade una explicación de ella basándose en la *Hieroglyphica* de Horapolo: “Tienen ellos de común con los egipcios el expresar también sus ideas por medio de figuras. Y así representaban la rapidez por medio del gavián, la vigilancia por el cocodrilo, el imperio por el león. Sobre los egipcios, véase: Orio Apolo, *De la escritura geroglífica*.”³⁸

Para comprobar su postura, Kircher presenta una explicación sobre los sistemas de numeración y calendárico mexicanos, una descripción del ritual del fin del ciclo de 52 años, es decir, la ceremonia del Fuego Nuevo, junto a lo que en parte es una traducción al latín de la versión inglesa del *Código Mendocino*, y algunos ejemplos de “escritura jeroglífica mexicana” sobre la clasificación de los años, la representación de Tenochtitlán, la cronología de Acamapichtli, la lámina en la que se representa la asignación de nombre al recién nacido, y de cómo lo ofrecían al templo y al maestro para ser educado, por último, pero sin imágenes, la forma en la que los antiguos mexicanos educaban a sus hijos desde los tres hasta los diez años. Como conclusión, el jesuita asevera que

³⁷ Rodríguez de la Flor, *Emblemas: Lecturas de la imagen simbólica*, p. 318.

³⁸ Diego Valadés, *Retórica Cristiana*, Tarsicio Herrera Zapién, trad., estudio introductorio de Esteban Palomera, México: FCE, 2003, p. 93.

esta escritura es en absoluto un remanente del legado antiguo de Egipto, pues para él no guardaba relación alguna con la escritura jeroglífica: “Ex quibus patet hanc scripturam seu literaturam Veterum Mexicanorum nihil aliud esse, quàm rudem quandam rerum gestarum per suas proprias imagines exhibitionem, nullo misterio, subtilitate ingenij, aut eruditione fultam.”³⁹ Según indica Elvia Carreño Velázquez al respecto de este capítulo, para Kircher “[...] si se cree que lo caracteres mexicanos son jeroglíficos, debe aceptarse la presencia de Dios en la Nueva España antes de la llegada de los españoles, y por lo tanto los códices no serían algo monstruoso o producto de la herejía.”⁴⁰ No obstante lo anterior, en el breve capítulo dos del mismo tercer tomo de *Oedipus Aegyptiacus*, Kircher no niega la existencia de escritura entre diferentes pueblos que usaban imágenes y figuras para expresarse, aunque ésta no fuera alfabética:

Nvllam ferè esse Gentem adeo barbaram, nullam Nationem ita incultam, quæ non suis ad conceptus sibi inuicem manifestandos characteribus vtatur, experientia temporum nobis innotuit. Non loquimur autem hic de literis & characteribus certo quodam Alphabeto institutis & definitis, sed de characteribus significatiuis, integrum alicuius rei certæ conceptum inuoluentibus. Et his præ reliquis Orbis terrarum gentibus, tres vsas esse Nationes constat, videlicet Sinenses, Brachmanes, & Mexicanos.”⁴¹

³⁹ [A partir de lo cual, es patente que esta escritura o literatura de los antiguos mexicanos no es otra cosa que cierta muestra tosca de los hechos históricos por sus propias imágenes, no apoyada en misterio alguno, sutileza de ingenio o erudición.] Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, Tomo III, Capítulo, IV, p. 33.

⁴⁰ Elvia Carreño Velázquez, “Kircher y su interpretación del Códice Mendocino”, ed. José Pascual Buxó, *La producción simbólica en la América colonial*, México: UNAM, 2004, pp. 524-525.

⁴¹ [Casi ningún pueblo es tan bárbaro, ninguna nación tan inculta, que a su vez no use sus caracteres para manifestarse, (...). Sin embargo no hablamos aquí sobre las letras y los caracteres que en cierto modo están constituidas y definidas en determinado alfabeto, sino de los caracteres significativos, envolventes del concepto íntegro de alguna cosa determinada. Y éstas, en comparación de los otros pueblos del Orbe, consta que fueron usadas en tres naciones, a saber: los chinos, los hindúes y los mexicanos (...). Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, Tomo III, Capítulo, II, p. 10.

En último término, aunque Kircher asumía según su postura interpretativa que en la pictografía mexicana no se escondían misterios y enigmas –recordemos aquí sus postulados con respecto de la verdadera escritura jeroglífica– reconocía en aquella un medio por medio del cual los habitantes del Nuevo Mundo fueron capaces de comunicar su historia, sus leyes y el cómputo calendárico.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Joseph de. *Historia natural y moral de las Indias*. México: FCE, 2006.
- Acuña, Constanza, ed., *La curiosidad infinita de Athanasius Kircher: Una lectura a sus libros encontrados en la Biblioteca Nacional de Chile*. Chile: Ocho Libros Editores, 2012.
- Alsina Clota, José. *El neoplatonismo, síntesis del espiritualismo antiguo*. Colección “Autores, Textos y Temas: Filosofía”, no. 27. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Bernat Vistarini, Antonio, John T. Cull, eds. *Los días del Alción: emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*. Cuarto Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática. 2002. edición de José J. de Olañeta, Universitat de les Illes Balears y College of the Holy Cross. Madrid: Edicions UIB y College of the Holly Cross, 2002.
- Cañizares Esguerra, Jorge. *Cómo escribir la historia de Nuevo Mundo*. Susana Moreno Parada (trad.). México: FCE, 2001.
- Cartari, Vicenzo. *Imagini de gli dei delli antichi*. Padua: nella stamperia di Pietro Paolo Tozzi, 1626.
- Coe, Michael D. *El desciframiento de los glifos mayas*. México: FCE, 2010.
- Copenhaver, Brian P., ed. *Corpus Herméticum y Asclepio*. Madrid: Siruela, 2000.
- Echeagaray, José Ignacio. ed. *Códice Mendocino o colección de Mendoza: manuscrito mexicano del siglo XVI que se conserva en la Biblioteca Bodleiana de Oxford*. México: San Ángel Ediciones, 1979.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 2000.
- Eco, Umberto. *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona: Crítica, 1994.
- Ellsworth Hamann, Byron. “How Maya Hieroglyphs got their name: Egypt, Mexico and China in Western Grammatology since the Fifteenth Century”. *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 1, No. 1 (Marzo del 2008). https://www.academia.edu/501178/How_Maya_Hieroglyphs_Got_Their_Name_Egypt_Mexico_and_China_in_Western_Grammatology_since_the_Sixteenth_Century (13 de febrero de 2013).

- Fernández Galán Montemayor, María del Carmen. “Escritura y resonancia en un obelisco novohispano”. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2010.
- _____. *Obelisco para el ocaso de un príncipe*. Zacatecas: UAZ, 2011.
- Findlen, Paula, ed. *Athanasius Kircher, the man who know everything*. Nueva York-Londres: Routledge, 2004.
- Fletcher, John Edward, A. *study of the life and Works of Athansius Kircher; “Germanus incredibilis”, with a selection of his unpublished correspondence and an annotated translation of his autobiography*. Leiden: Brill, 2011.
- Gómez de Liaño, Ignacio. *Athanasius Kircher: itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Madrid: Siruela, 1985.
- Kircher, Athanasius, *Oedipus Aegyptiacus*, en 3 tomos. Roma: ex Typographia Vitalis Mascardi, 1652-1654.
- _____. *Obeliscus Pamphilius: hoc est, interpretatio novus hucusque intentata Obelischii Hieroglyphici*. Roma: Typis Ludovici Grignani, 1650.
- _____. *El Arca Noé: el mito, la naturaleza y el siglo XVII*, Atilano Martínez Tomé trad. y ed. Madrid: Octo, 1989.
- López de Gómara, Francisco. *Historia de la conquista de México*. México: Océano, 2003.
- Osorio Romero, Ignacio. *La luz imaginaria: epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*. México: UNAM, 1993.
- Pascual Buxó, José, ed. *La producción simbólica en la América colonial*. México: UNAM, 2004.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: FCE, 2010.
- Pérez Martínez, Herón. Bárbara Skinfill Nogal, eds. *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. México: El Colegio de Michoacán, 2002.
- Purchas, Samuel, *Hakluytus Postumus or Purchas his Pilgrimes*, en 4 vols. Londres: William Stansby, 1625: [http://international.loc.gov/cgi-bin/query/r?intldl/rbdbib:@field\(NUMBER+@od1\(rbdb+d0403\)\)](http://international.loc.gov/cgi-bin/query/r?intldl/rbdbib:@field(NUMBER+@od1(rbdb+d0403))) (10 de abril de 2013).
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Emblemas: Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza, 1995.

- _____. *Barroco, Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Sescosse, Federico. *Temas Zacatecanos*. Zacatecas: IZC, 2013.
- Sierra Valentí, Eduardo. “El geocosmos de Kircher: una cosmovisión científica en el siglo XVII”, *Geocrítica, cuadernos críticos de geografía humana*, no. 33 (mayo-julio 1981).
- Trujillo Diosdado, José Manuel, “Los límites de la lectura simbólica. Athanasius Kircher ante la pictografía mexicana”. Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2014.
- Valadés, Diego. *Retórica Cristiana*, Tarsicio Herrera Zapién, trad. estudio introductorio de Esteban Palomera. México: FCE, 2003.

**EXEQUIAS REALES EN LA NUEVA ESPAÑA:
RITUAL, ESCRITURA Y EMBLEMÁTICA
(1559-1820)**

Salvador Lira



Durante el periodo novohispano, se propusieron diferentes medios que hicieron latente la presencia de la monarquía. A partir de diversas expresiones de lealtad, los súbditos de la América española diseñaron programas artísticos, literarios e iconográficos, en los que se cifraron las formulaciones y perfil de los reyes, en un acto dialectal. Tales expresiones, dilucidadas como parte de la *fiesta barroca*, fueron enmarcadas en un ceremonial que buscaba, entre otros sentidos, legitimar el poder regio y esclarecer que las instituciones funcionaban, aun ante cualquier crisis.

Las expresiones de lealtad podían consistir en bodas de príncipes, nacimiento del heredero, juras regias o exequias por la muerte de algún miembro de la familia real. Estos últimos tuvieron representaciones de especial interés, debido a que su organización y elaboración congregaban a buena parte de la sociedad novohispana; además de que se instauraban en un periodo de interregno.

Las descripciones del ritual, la oración y el sermón fúnebres, así como el túmulo, sus emblemas y poemas fueron recopilados y publicados en muchas ocasiones. Estos libros de exequias representan una fuente histórica, artística y literaria, que dan muestra de las diferentes perspectivas e intereses por los que circuló el virreinato de la Nueva España, a

lo largo de sus distintos devenires históricos. Queda de ellos un acervo considerable de documentos y manuscritos, con varios perfiles que no es más que el tránsito de la monarquía hispánica y las interacciones con la América española.

Bajo un enfoque histórico cultural, artístico y literario, el objetivo del presente ensayo es explicar la formación y simbolismo del ritual de exequias, sus representaciones librescas y los emblemas de las reales exequias durante el periodo novohispano. Debido a la gran cantidad de fuentes documentales, este estudio se enfocará a las exequias organizadas por la Real Audiencia de México, no obstante expondrán, a sobre manera, algunas solemnidades fúnebres organizadas por otras instituciones de la Nueva España.

Las reales exequias novohispanas fueron espacios dialécticos entre el rey y sus vasallos, que buscaron por un lado cifrar una imagen teórica, no íntegra, de la monarquía, los sucesos del reino en el contexto mundial y la participación de la América española. De tal modo se fabricaron diferentes símbolos que, ante todo, buscaron alinear y direccionar mensajes con el fin de dar cohesión y mostrar plena marcha del régimen monárquico, a pesar de cualquier tipo de crisis. El planteamiento fue apologético en gran medida, aunque en ciertos momentos se cifraron algunas críticas a ciertos sectores, esto para ofrecer fortaleza al soberano en turno o bien al cargo de rey.

La presente investigación consta de tres apartados. En el primero se explica la elaboración y simbolismo del ritual fúnebre por la Real Audiencia de México u otras instituciones de la Nueva España, tales como el Santo Oficio, así como las solemnidades fúnebres hechas en la América septentrional. En el segundo, se expone la manera en que se imprimieron los libros de exequias a lo largo del periodo virreinal. En el

tercero se aborda la emblemática novohispana propuesta en los libros de exequias.

El ritual de reales exequias

En el reino español, la muerte de un monarca o a un miembro de su familia durante la Edad Moderna fue representada mediante un complejo ritual, en el que se instauraron protocolos con la participación de las principales instituciones de su época. A partir de Carlos I, en dinámica producida en el régimen de Felipe II, los restos regios han sido depositados en el palacio de San Lorenzo El Escorial –salvo el de Fernando VI y su esposa–, por lo que el ritual consistió en un específico proceso de signos y gestos hacia dicha última morada.¹ En la gran mayoría de los rituales fúnebres hispánicos, el objetivo fue dar una alineación temporal y simbólica a tal suceso.

En la Nueva España los rituales fúnebres a monarcas tuvieron un desliz especial: se intentaba dar presencia corpórea y espiritual a un personaje que jamás había pisado tierras americanas y que, en perspectiva, su alma ya estaba en espacios no terrenales. Además, la formación de tales solemnidades para el caso de un monarca se realizaba en el proceso de un periodo de interregno, es decir, un espacio temporal en el que se daba el último gesto de honor al rey fenecido, para dar marcha a la jura y proclamación del heredero. Las distancias territoriales en varias ocasiones produjeron la realización de estos rituales cuando ya el nuevo monarca había tomado posesión plena de su cargo; por lo que las solemnidades eran la ordenación temporal de los novohispanos a los sucesos ibéricos.

¹ Véase Javier Varela, *La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la monarquía española*, Madrid: Turner Libros, S. A., 1990.

Para una mayor comprensión de las tradiciones fúnebres, considérese la siguiente tipología didáctica de las exequias en la Nueva España, mediante la condición del personaje a quien fueron dedicadas.² En primer lugar se encuentran las *exequias reales* o *exequias imperiales*,³ consagradas a un rey, en el que se impone mencionado periodo de interregno, cuando un rey ha muerto y el príncipe sucesor no ha tomado posesión. El espacio de poder es ocupado por los aparatos rituales, artísticos y literarios, en lo que se implica la imagen real: una alineación cosmo-política, en aras de explicar una transición de regímenes. El carisma y aura axiológicos propuestos en pleno ritual al rey fenecido se trasladaba al heredero. De tal modo, existía en el túmulo al menos dos figuras o sistemas de valores que se establecían por la transición, “A rey muerto, rey puesto”.

En segundo término se encuentran las *exequias de la familia real*, que tenían el factor de proximidad y relación directa con el rey y su figura. De estas celebraciones, que no ostentaban un carácter de interregno, sólo fueron en el periodo novohispano de tres tipos: reina madre, reina esposa y príncipe sucesor fenecido.⁴

Finalmente, las *exequias nobles*, son aparatos dialécticos con características de exequias reales, aunque guardando diferencias notables por su condición de vasallos. En general

² La siguiente tipología fue expuesta *in extenso* en mi tesis de maestría. Véase Salvador Alejandro Lira Saucedo, “*Reales exequias a Carlos II en la Nueva España*”, Tesis de Maestría en Historia, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2014, pp. 110-121.

³ Éstas últimas, por la condición de título, aplican a Carlos I de España y V de Alemania, ya que ostentaba la insignia de Emperador de los reinos germanos.

⁴ El caso de las solemnidades a Luis XIV transita entre *exequias reales* y *exequias a miembros de la familia real*. En perspectiva es un miembro de la familia real, abuelo de Felipe V. Entonces, dado que jamás gobernó España y por tanto su jurisdicción era otra, no fue articulado en las exequias un periodo de interregno. Sin embargo, a mandato de “El animoso”, se celebraron exequias a la manera de “Príncipe”. Sus condiciones transitan en estas dos tipologías. Cabe decir que es un caso especial digno de estudio. Véase el libro de exequias: *Espejo de príncipes. Propuesto, no menos al desengaño de caducas glorias, que a la imitación de gloriosas virtudes*. En las *sumptuosas Exsequias, Que la Imperial Corte Mexicana celebró a el Christianissimo Rey de Francia Luis decimoquarto el grande*.

se le dedicaron al rey o a algún miembro de la familia real. Se dieron en tres condiciones de estatus: virrey, autoridad eclesiástica –arzobispo, obispo, entre otros– y nobleza, alta condición social o personaje célebre. Las dos primeras mostraron un espacio parecido al interregno, sólo que se hacía hincapié a la dependencia plena en sucesión de las autoridades superiores de la institución que representaban. El ritual de estas exequias sí contaba con el cadáver, por lo que se anexaban otros protocolos.

Las primeras exequias reales en la Nueva España, organizadas por la Audiencia de México, fueron a Carlos I de España y V de Alemania en 1559, descritas y publicadas un año después por Francisco Cervantes de Salazar. Las últimas exequias a un rey fueron las de Carlos IV el 24 de septiembre de 1819, descritas por varios autores, impresas por la oficina de don Juan Bautista de Arispe al año siguiente⁵.

No existió en el periodo novohispano un libro o documento *in extenso* que mandara la forma específica de realizarse las exequias, sino que fue un proceso de colaboración entre tradiciones ibéricas y determinaciones del contexto a fin. Mediante una revisión de los libros de exequias reales y miembros de la familia real patrocinados por la Audiencia de México, contrastados con otras fuentes documentales durante el periodo antedicho, se puede afirmar que el ritual fúnebre constó en resumidas cuentas de los siguientes procesos:

1. Aviso. El protocolo fúnebre iniciaba con la llegada de la noticia oficial al puerto de Veracruz. En ocasiones podían llegar avisos por medio de otros barcos, sin embargo el protocolo exigía que fuese en mandato de cédula

⁵ Sobre este título está por publicarse un estudio al respecto. Véase Salvador Alejandro Lira Saucedo, “*Expresión Fidelísima a la Monarquía: Reales Exequias a Carlos IV en la Nueva España (1819-1820)*”, en *Prensa, Zacatecas*, 2016.

real⁶. En breve, normalmente de dos a tres días, llegaba el aviso a la capital novohispana. El virrey convocaba de forma extraordinaria a la Real Audiencia y se establecían las particularidades de los lutos: días solemnes, comisarios, escritores, arquitectos del túmulo, etcétera. Los comisarios de exequias organizaban detalladamente las particularidades del ritual. Finalmente, el virrey y la Real Audiencia mandaban copias de las cédulas reales de lutos y mandatos a las demás instituciones y lugares del espacio virreinal, que imitaban el acto según el organigrama debido. En la misma forma, otras instituciones, como el Santo Oficio, esperaban la carta del virrey; se iniciaba entonces una junta extraordinaria y se establecían las particularidades de los lutos.

2. Pésame. La primera muestra de dolor, en acto de interacción, fue el pésame. Las cabezas de los organismos y cuerpos institucionales iban a dar el pésame, un reconocimiento luctuoso entre los principales con el mando de los organismos novohispanos al representante más próximo del rey. En el caso de la ciudad de México se trataba del virrey, mientras que en el orbe novohispano se daba el pésame al puesto jurídico-burocrático más cercano al monarca. En el palacio virreinal se juntaban todas las cabezas burocráticas. Se mostraban dialogantes, en un acto de doble interacción donde se especificaba el lugar simbólico en el orden del poder (Fig. 1).

⁶ Como ejemplo dos casos. La muerte de María Luisa de Borbón en 1689 fue avisada al virrey de la Nueva España en primer momento por el gobernador de Cuba. El conde de Gálvez esperó a que llegaran las cajas reales y la notificación oficial, para proseguir el protocolo. Lo mismo sucedió con la muerte de Luis I. A principio de cuentas, se supo de la muerte del rey en enero de 1724, por una balandra de Caracas. Será hasta el 23 de marzo de tal año que arribó el navío oficial. Véase Antonio de Robles, ed. y pról., Antonio Castro Leal, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, Tomo II, México: Edit. Porrúa, 1ª edición, 1946, 2ª edición 1972, 184. *Llanto de las estrellas*, 4v-5v.

3. Vigilia. Para este momento fúnebre, el túmulo ya estaba totalmente armado en la catedral o bien en la iglesia dispuesta por los comisarios de exequias. Se llevaba a cabo una procesión en la que las instituciones y dignidades recorrían las calles alrededor de las insignias reales, hasta llegar al túmulo. La procesión era por demás didáctica en orden del poder. Ésta fue suprimida luego de la publicación de la *Pragmática* de 1693 por Carlos II, asistida por un proceso de austeridad económica⁷. Posterior a éste, únicamente se realizaba la andanza de un cortejo, más sencillo en voluptuosidad, aunque simbólico en su naturaleza, que consistía en llevar el cetro y la corona –insignias reales⁸– al aparato fúnebre. La vigilia consistía, pues, en transportar las insignias al túmulo, una misa fúnebre o acto de velación de “cuerpo presente” y una oración generalmente dictada en latín. El acto terminaba ya por la noche.

4. Vísperas. Al día siguiente de la vigilia, horas antes del mediodía, se realizaba el oficio de vísperas. Las exequias reales antes de 1693 iniciaban con la misma procesión hasta el túmulo; los rituales posteriores a esta fecha únicamente iniciarán el protocolo ya instalados en la iglesia. Desde muy tempranas horas se realizaba el repique de campanas, en primer lugar por la iglesia catedralicia o principal, seguido por las demás. Posteriormente se celebraba una misa de “cuerpo presente”. Las exequias reales terminaban con el sermón fúnebre.

⁷ Véase “*Pragmática* de Carlos II”, en Lira, *Reales exequias a Carlos II...*, *op. cit.*, pp. 133-139.

⁸ Salvador Cárdenas Gutiérrez denomina a esta función como “ministerio”, ya que todo era simbolizado en la *traditio instrumentorum*, es decir, cetro, manto, espada, solio. Véase “A rey muerto, rey puesto. Imágenes del derecho y del estado en las exequias reales de la Nueva España (1558-1700)” en *Las dimensiones del arte emblemático*, eds., Skinfill Nogal, Bárbara y Eloy Gómez Bravo, Zamora: El Colegio de Michoacán–CONACyT, 2002, p. 82.

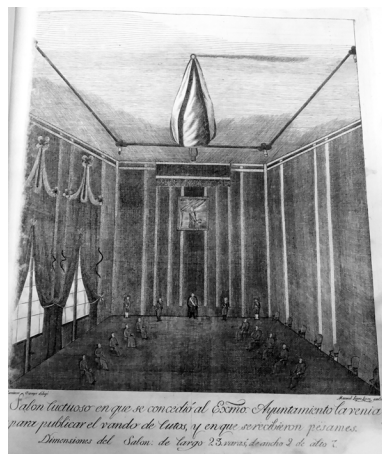


Figura 1. Dibujo de Mariano Ocampo y grabado de Manuel López
Salón de Pésames a María Isabel de Braganza, 1820.

Se debe hacer hincapié en el simbolismo de las reales exequias novohispanas en la búsqueda por alinearse con los reales funerales. En torno a los horarios y modos de participación, existe un *símil* con respecto al protocolo de entierro del monarca ibérico en el palacio de San Lorenzo El Escorial. Valera describe el proceso simbólico del ceremonial fúnebre:

Resulta interesante reflexionar sobre la significación del horario de las ceremonias, así como reparar en su estabilidad por espacio de dos siglos [XVII y XVIII]. En primer lugar, el cadáver inicia su último viaje cuando el sol acaba de ponerse, es decir, cuando la noche oculta la vida de la naturaleza a los ojos de los hombres. La misión de la noche no es disimular el llanto de los vivos, sino resaltarlo por medio de un impresionante despliegue funeral. El segundo lugar, el cortejo llega a El Escorial con las primeras luces del alba, para finalizar el depósito del cuerpo más o menos a las doce, justo cuando el sol se halla en su cenit. Observamos, pues, que los ritmos de la etiqueta subrayan metafóricamente los pasos del recorrido ultramundano del rey: cuerpo y alma, noche y día, muerte y resurrección. Asimismo indican la renovación que la naturaleza impone mediante la muerte en todas sus obras. Otro astro renace,

otro rey sustituye al anterior, de la misma manera que otra vida eterna sucede a la mortal.⁹

En esta misma estructura se puede observar la reordenación temporal de las exequias reales novohispanas. Se realizaban las vísperas con las insignias monárquicas, con el mismo horario en que se depositaba el cadáver en su última morada. En este caso, el túmulo es metáfora de cuerpo y templo final. Las vísperas terminaban al día siguiente, en pleno cenit, que era también la emulación al final de la ceremonia fúnebre de entierro regio. La intención era entonces romper las barreras de la distancia y el tiempo, para de tal modo ajustarse en una sola sintonía simbólica: cuerpo y alma, noche y día, muerte y resurrección.

En lo general, en la Nueva España se tuvo este ritual de exequias reales o a miembros de la familia real. En ocasiones se fueron agregando actos o bien “adiciones protocolarias” que respondían, tanto al tipo de institución que patrocinaba, como a las condiciones históricas y políticas que el ambiente les otorgaba. No obstante, la estructura fue continua, pues en el fondo su fin era dar el mensaje de continuidad de la institución monárquica.

Libros de exequias reales

Las exequias reales, por lo general, fueron impresas con el objetivo de mostrar fidelidad al reino. De ellos existe una gran cantidad de fuentes documentales, que manifiestan ante todo una manera arraigada de expresar la lealtad, en *pictura*, *poësis* y escritura. No existía un mandato general que indicara la publicación de las exequias reales, sin embargo gran parte de ellas vieron la luz con un excelente despliegue de formas librescas, poéticas, emblemáticas y literarias.

⁹ Varela, *La muerte del Rey...*, *op. cit.*, p. 91.

Bajo el auspicio de la Real Audiencia de México y con ritual fúnebre en el palacio virreinal y el templo catedralicio¹⁰, los libros de exequias reales impresos en el periodo novohispano son a Carlos I¹¹, Felipe IV¹², Carlos II¹³, Luis I¹⁴, Fernando VI¹⁵, Carlos III¹⁶ y Carlos IV¹⁷. De libros de exequias a miembros de la familia real se tienen los siguientes: al príncipe Baltasar Carlos, a la reina madre Mariana de Austria¹⁸, a la reina María Luisa de Saboya primera esposa de “El Animoso”¹⁹, al rey Luis XIV de Francia²⁰; a la reina María Bárbara de Portugal esposa de Fernando VI²¹, a la reina María Amelia de Sajonia esposa de Carlos III²², a la reina madre Isabel de Farnecio²³, a la esposa de Felipe V y madre de Carlos III; y, para el siglo XIX, a la reina María Luisa de Borbón esposa de Carlos IV²⁴ y a la reina Isabel de Braganza esposa de Fernando VII²⁵.

¹⁰ Salvo el de Carlos I, que se tomó la decisión de solemnizarse en la capilla de San Francisco.

¹¹ Cervantes de Salazar, Francisco, ed., pról., y not., Edmundo O’Gorman, *México en 1554 y título imperial*, México: Edit. Porrúa, S. A., 1ª edición 1963, 4ª edición 1978.

¹² *Llanto del Occidente...*, op. cit.

¹³ *El sol eclipsado antes de llegar al zenit. Real pyra que encendió a la apagada luz del Rey N. S. D. Carlos II.*

¹⁴ *Llanto de las estrellas al ocaso del sol anochecido en el oriente. Solemnes exequias que a la augusta memoria del serenissimo, y potentissimo señor Don Luis I.*

¹⁵ *Lagrymas de la paz, vertidas en las exequias del Señor F. Fernando de Borbon.*

¹⁶ *Reales exequias celebradas en la Santa Iglesia Catedral de México por el alma del señor Don Carlos III.*

¹⁷ *Relacion de las exequias funerales que por el alma del rey padre don Carlos Cuarto de Borbon.*

¹⁸ *La Imperial Aguila renovada para la immortalidad de su nombre, en las fuentes de las lagrimas que tributó a su muerte despojo de su amor; y singular argumento de su lealtad esta mexicana corte restituyendo otra vez sobre la movil fugacidad de su lago la Aguila que durmió en el Señor parà que descansé en la lifonja pacífica de sus ondas pues despierta á la eternidad La Reyna Nuevtra Señora D. Mariana de Austria.*

¹⁹ *Llanto de flora, defatado en sephulcrales rofas sobre el Magestuofó Tíumulo, que la Imperial Corte Mexicana erigio al obsequio, y voto á la memoria de su Florida Reyna Doña Maria Luisa Gabriela de Saboya.*

²⁰ *Espejo de Príncipes...*, op. cit.

²¹ *Tristes ayes de la aguila mexicana, reales exequias de la serenissima señora D^a. Maria Magdalena Barbara de Portugal.*

²² *Llanto de la fama: reales exequias de la serenissima señora Da. Maria Amalia de Saxonia, Reyna de las Españas.*

²³ *Reales exequias de la serenissima señora Da. Isabel Farnecio princesa de Parma y Reyna de las Españas.*

²⁴ *Relacion de lo ejecutado en la siempre fiel ciudad de Mexico. Emporio del Nuevo Mundo, Metrópoli de la Nueva España, en señal de su profundo sentimiento por la temprana infausta muerte de Nuestra Amada Reyna y Señora Doña Isabel de Braganza.*

²⁵ *Relacion de las demonstraciones fúnebres que ha hecho por la muerte de la reina madre, Doña Maria Luisa de Borbon.*

Por su parte, el Santo Oficio imprimió las exequias reales a miembros de La familia real: al rey Felipe II²⁶, a la reina Isabel de Borbón²⁷, al rey Felipe IV²⁸ en el siglo XVII, mientras que en el siglo XVII y principios del XIX se imprimieron en gacetas las exequias de los reyes Carlos IV y María Luisa de Borbón, así como las de la reina Isabel de Braganza. Guillermo Tovar de Teresa refiere unas exequias a Felipe III por la Inquisición, bajo la pluma de Arias de Villalobos, sin embargo no se ha podido encontrar el documento.²⁹

Por libro de exequias se entiende el cuadernillo impreso que explica el ritual *in extenso*, las dimensiones y características del túmulo, la descripción de algunos de sus emblemas; así como el anexo de la oración y el sermón fúnebres.³⁰ En ocasiones, tan sólo se imprimió el sermón o la oración fúnebre, sin contar con la descripción del ritual o del túmulo (Fig. 2). De hecho, de varias exequias en el orbe novohispano únicamente se conservan la descripción de los túmulos de manera manuscrita, en libros de cabildo o borradores de los autores.³¹ En varios casos, sólo se cuenta con la oración

²⁶ Dyonisio de Ribera Flores y Ernesto de la Torre Villar, pro., *Relacion historiada de las exequias funerales de la Magestad del Rey D. Philipppo II Nvestro Señor*, México: Sociedad Mexicana de Bibliófilos A. C. y Asociación Nacional de Fabricantes de Cerveza, 1998.

²⁷ *Historico compendio de las lagrimas que llorò la piedad de los sentimientos, que formó la lealtad de los súpiros, que aclamò la eloquentia, en la muerte de la Reyna nvestra señora, Doña Yfabel de Borbon.*

²⁸ *Honorario Túmulo; pompa exequial, y imperial mavsoleoqvevas fina Artemisa la Fè Romana, por fu Sacroflanto Tribunal de Nueva-España, erigió, y celebròllovojá Egeria, à fu Catholico Numa, y Amante Rey, Philipppo Quarto el Grande.*

²⁹ Guillermo Tovar de Teresa argumenta: "Sobre la parte relativa al sermón del padre Luis Barroso, sugerimos la posibilidad de que la relación en verso de las exequias de Felipe III, la cual se encuentra en el tomo 918 del Ramo Inquisición del Archivo General de la Nación, fuese obra de Arias de Villalobos. El título aquí referido se halla perdido y sólo lo conocemos por una referencia de Beristáin" [...] "En la introducción de la *Obediencia a Mercurio* aparece la licencia del Virrey Conde de Gálvez autorizando la impresión del relato de las exequias de Felipe III, cuyos epitafios compuso Arias de Villalobos". Tovar de Teresa, Guillermo, José Pascual Buxó, pról., *Bibliografía novohispana de arte. Primera parte. Impresos mexicanos relativos al arte de los siglos XVI y XVII*, México: FCE, 1988, p. 74.

³⁰ En algunos casos la oración y el sermón no se anexaron al libro de exequias, únicamente se mencionaban a quienes fueron responsables de tales disertaciones. Véase Cervantes de Salazar: *México en 1554 y túmulo imperial*, op. cit.

³¹ Recientemente se defendió en la Universidad Autónoma de Zacatecas una tesis de maestría que rescata las descripciones manuscritas de los túmulos por el Santo Oficio en el siglo XVIII

o sermón impresos, sin que de momento se tengan noticias de la manera en que se compusieron los aparatos fúnebres.³²

Anteriormente se dijo que las primeras exequias reales en la Nueva España fueron a Carlos V. La descripción impresa, sacada en 1560, estuvo a cargo de Francisco Cervantes de Salazar. El documento no es únicamente importante por ser el primero en su tipo, sino que fue la primera publicación de poemas en imprentas novohispanas.³³ A partir de este documento, se impuso una estructura editorial, por nombrarlo de alguna manera.



Figura 2. Portada de la oración fúnebre latina de Fray Bartolomé Navarro de San Antonio en las exequias reales a Carlos II por el Santo Oficio, 1701.

por Cayetano Cabrera y Quintero, de los cuales se sabe que no fueron impresas. Véase Leticia López Saldaña, “Espejo de virtudes: Túmulos funerarios a Felipe V, María Bárbara de Braganza y María Amelia de Sajonia que encargó la Inquisición a Cayetano Cabrera y Quintero”, Tesis de Maestría en Literatura Hispanoamericana, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2015.

³² Por ejemplo, de las exequias del Santo Oficio a Carlos II sólo existe una relación manuscrita y breve del ritual. No se tiene descripción del túmulo, salvo por una pequeña referencia del diario de Robles. Lo que se tiene impreso es la oración latina por Fray Bartolomé Navarro, doctor en teología y quien sustituiría a Carlos de Sigüenza y Góngora en la cátedra de matemáticas. AGN, Fondo Inquisición, Vol. 1507, Exp. 7.

³³ “Con todo, los primeros versos escritos y publicados en la pacificada Nueva España ya no recogieron los ecos de la épica caballerescas, sino de los ‘plantos’ y la Danza general de la Muerte. En efecto, de las prensas de Antonio de Espinosa salió en 1560 el Túmulo imperial de la Gran Ciudad de México, opúsculo en que el doctor Francisco Cervantes de Salazar relató las honras fúnebres que el virrey Luis de Velasco mandó que se rindiesen a Carlos V, describió la pira funeraria dedicada al emperador y transcribió las diez ‘octavas rimas’ y los cuatro sonetos castellanos que, junto a otras composiciones latinas, le sirvieron de epitafios.” José Pascual Buxó, *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos XVI y XVII)*, México: UNAM-IIFL, 1975, p. 12.

El *Túmulo imperial...* consta en su primera parte de un panegírico, en la segunda de la constitución del túmulo y finalmente del oficio de vigilia, así como el oficio de vísperas. De hecho, tales dinámicas se conservaron en el impreso de Dioniso de Ribera a Felipe II por el Santo Oficio. En lo general contuvo³⁴ dicha postura, incluyendo la oración latina y el sermón fúnebre. La misma condición se mostró en las exequias al príncipe Baltasar Carlos por la Real Audiencia de México.

A partir de las exequias reales a Felipe IV, por Isidro de Sariñana, se empezaron a grabar los emblemas del túmulo. Tal libro consta de 16 imágenes de los emblemas. Posteriormente, los libros que contienen emblemas grabados son *El sol eclipsado...* por Agustín de Mora con 20; *Llanto de las estrellas...* por José de Villerías con 25 emblemas y nueve estatuas; *Llanto de la fama...* por los comisarios José Rodríguez del Toro y Félix Venancio Malo con 28 emblemas; y *Lagrymas de la Paz...* con 31 emblemas de Antonio Moreno³⁵. Los otros libros de exequias, salvo el de Carlos III³⁶, muestran de manera *eckfrática* –descripción literaria de obras pictóricas– los emblemas colocados en los túmulos. El libro de exequias a María Isabel de Braganza reproduce un interesante grabado del pésame, en el que se observa la sala virreinal, las cabezas de las diversas instituciones y, al centro, un retrato del rey Fernando VII (Fig. 1).

³⁴ Lo anterior porque en el impreso de Dioniso de Ribera se incluye, de manera inédita y única, resoluciones que el Santo Oficio había llevado hasta 1600, además de la descripción del pésame con la novedad de la salida del Inquisidor a caballo, de Santo Domingo al palacio virreinal; con un extenso diálogo entre ambos representantes institucionales. Ribera Flores: *Relacion historiada de las exequias*, *op. cit.*

³⁵ Sobre este libro de exequias actualmente se está llevando a cabo una investigación de maestría, en el Instituto de Investigaciones Estéticas, por Citlalli Luna Quintana, con el título provisional *La pira de Fernando VI: la imagen del rey en el arte funerario*.

³⁶ Es probable que el túmulo de Carlos III no haya tenido emblemas grabados. Se puede apreciar por el dibujo que el libro traza. Además, en la descripción de la pira, no se hace mención si hubo emblemas. Véase Reales exequias *celebradas en la Santa Iglesia Catedral*, *op. cit.* y Francisco de la Maza, *Las piras funerarias en la historia y en el arte mexicano*, México: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas–UNAM, 1946, p. 121.

Mediante una revisión de los libros de exequias reales o a miembros de la familia real, se puede decir que la estructura que se siguió en los impresos es de la siguiente manera:

1. Pareceres, licencias y sentires.
2. Motivo del aparato fúnebre.
3. Descripción de la llegada de la fúnebre noticia real, pésames y preparativos.
4. Descripción literaria del túmulo.
5. Emblemas, poemas y discursos.
6. Descripción del ritual funerario: oficio de vísperas y oficio de vigilia.
7. Oración fúnebre latina dictado en el oficio de vísperas.
8. Sermón fúnebre dictado en el oficio de vigilia.

En algunas ocasiones se entregaban impresiones pequeñas, mientras que en otros casos se dio una extensa relación detallada, con fuentes librescas basadas en tradiciones judeo-cristianas y clásicas. Hay publicaciones de exequias en que se anexaron otros discursos, que eran un aprovechamiento a la ocasión de los logros de la Nueva España bajo el cargo de un monarca. El ejemplo más tácito al respecto es el de *Llanto del Occidente...*, en el que Isidro de Sariñana describe cómo está construido ya el palacio virreinal y la catedral metropolitana. De este último, el grabado del túmulo tiene una perspectiva de la iglesia en su interior (Fig. 3).

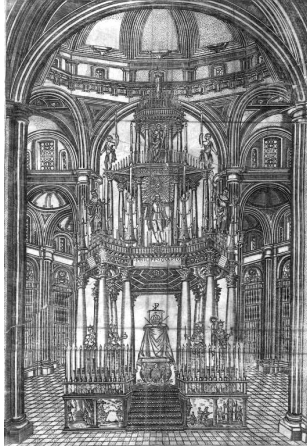


Figura 3. Túmulo a Felipe IV en la Nueva España, patrocinado por la Real Audiencia de México.

En muchos casos, los libros de exequias modelaron ciertos perfiles suscitados en el ritual. Es decir, en la impresión se muestran aspectos de la solemnidad que respondían a la búsqueda por mantener el ceremonial íntegro o direccionar críticas, ya sea de personajes de su tiempo o al contexto en lo particular. Estos elementos no son esclarecidos del todo por el libro en específico, sino que son necesarias otras fuentes documentales para abordar el tema.

Sobre este punto, se encuentran dos casos que vienen al presente propósito³⁷. En las exequias a la reina madre Mariana de Austria, Robles en su diario apunta que el licenciado Cristóbal de la Plaza, estando entre el túmulo y el altar mayor, cayó y falleció:

Honras de la reina en la Catedral.— Sábado 24, se hicieron en la Catedral las honras de la reina; cantóse la vigilia con toda solemnidad, y la misa el chantre D. Manuel de Escalante; predicó el Dr. D. José Vidal, maestrescuela,

³⁷ Para mayores referencias sobre estos sucesos, véase mi tesis de maestría: Lira, *Reales exequias a Carlos II...*, *op. cit.*

(habiendo dicho la tarde antes después de las vísperas la oración fúnebre el Dr. D. Pedro del Castillo, cura de la Santa Veracruz); asistió el virrey, audiencia y tribunales, arzobispo y gran concurso de gente: el túmulo tuvo seis cuerpos con hachas de bujía, fue ochavadas; todas las religiones cantaron misa, cada una en una capilla en la Catedral, como es costumbre; fue esta la primera función a que asistió la nueva religión de los betlemitas; le cupo la capilla de Guadalupe. *Muerte*.— Este día, estando en las honras, se cayó muerto del Lic. Cristóbal de la Plaza, secretario de escuelas, entre el túmulo y el altar mayor.³⁸

En la relación de exequias, a pesar de que pudo haberse interpretado como un acto de apoteosis regia, no se hace mención de al menos un elemento sobre este punto. Es decir, el impreso modeló el desarrollo del ritual de manera “natural”, con todo y que existiese un contratiempo de “causa mayor”. En cambio, en otros momentos se imponían ciertos gestos de enemistades que, pudiéndose suprimir, se anotaron como muestra de descrédito. Un ejemplo fueron las hostilidades que tuvieron en 1701 el arzobispo Juan de Ortega y Montañés con la familia Escalante y Colombres. El comisario de exequias fue Juan de Escalante, hermano de Manuel de Escalante, quien para ese tiempo tuvo un conflicto con el arzobispo por las remodelaciones de la catedral metropolitana. Sin ahondar mucho en el conflicto³⁹, la visión que se pone del arzobispo en *El sol eclipsado...* es un poco peculiar. Por ejemplo:

Començòse la Miffa, guardandose en toda ella todas las circunstancias, y graviſſimas Ceremonias del Pontifical, dandoles à todas Ju Excelencia del Señor Arçobifpo la Mageftad, y el lleno, y la Mufica á ſus nuevas compoſiciones, muchos realzes con paufas, y voces, officiando con toda ſolemnidad la Miffa. La qual fenecida mientras el Señor

³⁸ Robles: *Diario de...*, *op. cit.*, p. 53.

³⁹ Véase el subcapítulo “Enemistades, signos y gestos dentro del ceremonial fúnebre” de Lira, *Reales exequias a Carlos II...*, *op. cit.*, pp. 205-215.

Arçobifpo tomaba vn corto defayuno, falieron del Choro acompañados de el Partiguero, Celador, y Capellanes [...].⁴⁰

Este “corto desayuno” de alguna forma se pudo haber omitido, ya que no entregaba algún aspecto en concreto del ritual. Por el contrario, refleja un cierto desacato o falta de seriedad al mismo. Dado el conflicto, el motivo no es gratuito. El hecho demuestra que los libros de exequias no sólo proponían panegíricos, sino que son el reflejo de mundo novohispano en movimiento; sus reglas y solemnidades irradian el contexto en la Nueva España, entre sus rupturas y continuidades.

El libro de exequias por sí mismo se convirtió en un libro de consulta, tanto en rituales, como en emblemática y discursos. Destáquense dos ejemplos: en el Archivo de la Catedral Metropolitana se encuentra el dato de cómo en las exequias a Carlos II los comisarios consultaron el *Llanto del Occidente...* de Isidro de Sariñana⁴¹. Se puede notar en algunos emblemas la dinámica de continuidad entre ambos libros, que es muestra de la cohesión artística y literaria, en aras de una persistencia monárquica. Otro dato es la introducción que hace Cayetano Cabrera Quintero, ya en el siglo XVIII, en las exequias a María Bárbara de Braganza esposa de Fernando VI por el Santo Oficio. El autor de *Escudo de armas...* argumenta:

Corriente ha sido en esta Capital, y tan corriente como el llanto, dar el nombre, y título de Llanto a las más Pompas funerales. Llanto se llamó del Occidente la que trajo un Ingenio Ilustrísimo, en el siglo anterior, al señor don Philippo IV el Grande: Llanto el que bajo el garboso símbolo de la Águila Imperial, dispuso un insigne Jesuita

⁴⁰ *El sol eclipsado...*, *op. cit.*

⁴¹ Véase ACMAM, Libro 30, fols. 232v-279r.

a su Consorte, virtuosísima Reyna, madre del señor Carlos II. Llanto también, porque se exprimió el Sol en tinieblas, en la que se dispuso al mismo rey Carlos en su ocaso: Llanto en nuestro siglo, el que acaso exprimieron los Peces en la Pira del Sr. Delfín, Padre de nuestro Rey Philippo V: Llanto y llanto de Flora el que a su amada esposa, la Sra. D^a María Luisa Gabriela de Saboya, le hizo verter el P^o Lucas del Rincón, sobre la erguida Pira, que acusó de estrecho el Templo de esta Cathedral: Llanto, y de las Estrellas el que se levantó sobre las Nubes, y por todas las constelaciones de la esfera, en la que se trabajó a Luis I: Llanto, que sí se lloró, no se escribió la del Sr. Philippo V: y Llanto por fin, que dicen lloraron las Aves, el que últimamente se ha como destilado, y discurrido a la Pompa exequial de la Señora Da. María Bárbara de Portugal, Reyna de las Españas, esposa muy amada de su Rey, y Monarca el Sr. Dn. Fernando VI. Y se discurrió en la Pira Erigida a su memoria en la Basílica de esta Catedral Mexicana.⁴²

En su disertación de 1759, el autor da referencia a los libros de exequias del siglo XVII y XVIII, hasta esa fecha realizados, por referencias específicas; todos ellos cifrados en el tropo “Llanto”, muchos de ellos por sus títulos. Así, Cayetano Cabrera y Quintero menciona: al *Llanto del Occidente...* de Isidro de Sariñana; a *La imperial aguilá...* del jesuita Matías Esquerria; a *El sol eclypsado...* de Agustín de Mora; alude a un emblema del contenido en el libro *Espejo de Príncipes...* de Juan Dies de Bracamont; al *Llanto de las estrellas...* de José de Villerías; y a los realizados a María Bárbara de Braganza en la catedral metropolitana, posteriormente publicadas en *Tristes ayes de la aguilá mexicana...* Incluso el autor confirma que si bien se llevaron a cabo las exequias a Felipe V en la ciudad de México, no se imprimió la relación, ni la descripción del túmulo y emblemas.

⁴² AGN, Fondo Inquisición, Vol. 1509, Exp. 3, fols. 3471-3473. Leticia López Saldaña realizó una edición diplomática y análisis del túmulo en: Leticia López Saldaña, *Cualidades de una azucena: túmulo funerario a María Bárbara de Braganza patrocinado por la Inquisición y escrito por Cayetano Cabrera y Quintero (1759). Transcripción, Edición crítica y estudio*, Tesis de Licenciatura, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2011.

Se puede observar que los libros de exequias tuvieron una circulación interesante entre lectores privilegiados de su época. La impresión no sólo era una cuestión artística, sino que tenía una función didáctica y de parecer con respecto a los elementos de su época. Los discursos y posturas poéticas que se plasmaron dan cuenta de una actividad literaria, artística y poética, el reflejo de una Nueva España en la búsqueda de lograr presencias: la del reino novohispano en cuestión de la totalidad de la monarquía, así como la del soberano, en su juego de transiciones y valores.

La emblemática en los libros de exequias

La elaboración del t́mulo fue uno de los elementos centrales en las exequias reales. Su funci3n era sencilla y a la vez compleja: simbolizaban la tumba y el cuerpo del monarca, en un juego de sistema de valores. Sobre este punto, ya muchos autores han trabajado al respecto⁴³. Cabe destacar que la visi3n de los libros de exequias era, en la descripci3n del t́mulo, una propuesta emblemática en un juego de “espejo de príncipes”.

Un emblema, en su concepci3n clásica, consta de una *picture*, de *poësis* y de mote. Es decir, tiene una imagen pict3rica, se acompaña por un poema y se cifra el sentido con una leyenda, normalmente esclarecido de la tradici3n clásica o judeocristiana. Es decir, forman todo un conjunto de interrelaci3n discursiva: visual, sonora y encierran un sentido para lectores “iniciados”. Las fuentes principales de la emblemática se encuentran en *Emblemmata Libellus* de Andræ Alciato y la *Hyerooglifica* de Horapolo.⁴⁴

⁴³ Destáquense Francisco de la Maza y Víctor Mínguez. Véase Maza, *Las piras...*, *op. cit.*; Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, México: UNAM, 1968; Víctor Mínguez, *Los reyes solares: Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castell3 de la Plana: Universitat Jaume-I, 2001; y Víctor Mínguez, *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*, Castell3 de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1995.

⁴⁴ Véase Mario Praz, trad., José María Parreño, *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, Madrid: Ediciones Siruela, 1989, p. 24.

Los libros de exequias –junto con libros a juras reales, bodas, dedicación a santos, arcos a virreyes, entre otros– fueron una importante plataforma de contenido emblemático novohispano. De hecho, se debe recalcar que al no existir un impreso novohispano de emblemas como el *Emblemmata Libellus*, al estilo de Andræ Alciato⁴⁵, los libros de exequias fueron una propuesta de emblemas desde su temprana recepción, hasta incluso ya inmersos en el México independiente. No hay que olvidar que la emblemática fue una de los temas propuestos por los planes de estudios de la Compañía de Jesús; a ellos se les debe la primera impresión del *Emblematum Libellus* de Alciato en 1577.⁴⁶ La recepción de los libros de emblemas en la Nueva España fue temprana y rápida, por lo que su difusión y uso estuvieron presentes en múltiples plataformas.

Como renovados espectadores y gracias a su competencia lectora, fruto también del conocimiento de otras tantas relaciones impresas, pueden recrear un saber omnisciente de la realidad festiva, pues el impreso no sólo contiene la relación de la magnificencia y de las vías sensibles para aprehenderla, sino que también reproduce las claves simbólicas y técnicas sobre las que se pone en escena.⁴⁷

Así, en la gran mayoría de los casos, los emblemas se acompañan de su explicación o algunas referencias que marcan ciertos sentidos interpretativos. En varios casos la construcción emblemática se basó en la definición de Baltasar Gracián sobre el *concepto*: cuando se exprime o descubre la correspondencia o similitud que existe entre dos objetos

⁴⁵ Véase Mínguez, Víctor: “La emblemática novohispana”, en *Las dimensiones del arte emblemático*, eds. Skinfill Nogal, Bárbara y Eloy Gómez Bravo, Zamora: El Colegio de Michoacán–CONACyT, 2002, pp. 139-166.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 148.

⁴⁷ Judith Farré Vidal, *Espacio y tiempo de fiesta en Nueva España (1665-1760)*, Madrid: Universidad de Navarra–Iberoamericana–Vervuert–Bonilla Artigas Editores, 2013.

más o menos distantes o en todo caso remoto.⁴⁸ Es así que la construcción de emblemas se trató de la unión simbólica de dos referentes, que dio origen a más sentidos, un tercer elemento con función pedagógica.

Tómese el siguiente emblema como una muestra de la proposición emblemática en la Nueva España. En orden de aparición en el libro de exequias, se trata del primer emblema en *Llanto del Occidente...* por Isidro de Sariñana (Fig. 4).



Figura 4. Emblema de Llanto del Occidente... por Isidro de Sariñana, 1666.

En la parte pictórica se encuentran dos estatuas: una coronada y con centro, la otra con huipil y un cetro de palma. Se trata de la representación de Europa y América, respectivamente. En el centro se colocó un monumento tabernáculo o bien un túmulo partido a la mitad; que simbólicamente se une por las aguas y un barco. Tiene dos motes, *Iacere uno non poterant tanta ruina loco*, esto es, “No podía caber en un lugar tanta ruina”. También *Tanti prænuncia luctus*, “Aviso de tanto llanto”, que en la explicación de Sariñana se especifica que es un medio verso de Virgilio.

⁴⁸ Véase Carlos Sigüenza y Góngora, ed., Tadeo P. Stein, *Primavera indiana*, Rosario: Serapis, 2015, 31.

El emblema busca realizar una unión de llanto, por medio del túmulo, entre ambos lados del Atlántico. El centro de unión es, no sólo el cuerpo del monarca, sino la construcción de un túmulo. Incluso la tumba o cenotafio, parte más importante del aparato fúnebre, se encuentra partida por la mitad, lo que da a entender que el cuerpo del monarca está por partes iguales en ambos territorios.

Cabe notar la construcción o posición de las estatuas y del aparato fúnebre, puesto que son dos mitades equivalentes, cada una se corresponden. Es por tanto una búsqueda por igualar ambos territorios, así como ordenar o complementar dos mitades, unidas por el cuerpo o cenotafio del monarca. Las exequias son, en autorreferencia a la solemnidad y al emblema, una búsqueda por alinearse al contexto ibérico en general.

Ahora bien, las referencias del contenido emblemático son más amplias. En la explicación, Isidro de Sariñana manifiesta dos fuentes vertidas una de la tradición clásica y la otra del *Emblemmata Libellus* de Alciato. La primera es una referencia a Pompeyo que, tras su muerte, Marcial escribió cómo todo el Orbe había necesitado de sus cenizas por su partida. La muerte de Felipe IV es, en juego a su sobrenombre regio, más “GRANDE” porque no es sólo un Orbe, sino dos los que le lloran, es decir, el Viejo y Nuevo Mundo. Aquí se cifra entonces una idea de postura y reforzamiento literario, en la figura del monarca y sus exequias.

La otra referencia es la elaboración del emblema en su parte pictórica. Isidro de Sariñana menciona que el emblema está basado en “[...] pudiendo dezirze de su Mageſtad, respecto de ambos Mundos, lo que respecto de Italia dixo de Juan Galeaço primero duque de Milan, Alciato en el emblema 133 que eſcriviò como ſepulchral à ſu memoria: en el qual pintò por Tumulo à toda Italia, y à los dos Seños, ò

Mares Siculo, y Acriatico [...].”⁴⁹ Se trata del emblema que, en la versión castellana, se titula “La sepultura de Iuan Galeano vizconde, primer’ duque de Milan.” (Fig. 5)



Figura 5. Emblema “La sepultura de Iuan Galeano vizconde, primer’ duque de Milan”, de Alciato.

El emblema en el túmulo a Felipe IV estuvo, de manera didáctica, basado y modelado en el emblema de Alciato. Lo anterior, porque en la primera parte del poema se indica en cierto modo, la forma de establecer la pintura. Así lo cita Isidro de Sariñana:

*Pro tumulo pone Italiam, pone Arma, Duceſque.
Et mare, quod geminos mugit ad uſque ſinus
Anguiger eſt ſummo ſiſtens in culmine, dicas
Quis paruis magnum me ſuperimpofuit.*

Que en la versión castellana de los *Emblemas* de Alciato es:

*Pon en lugar de tumba y ſepultura
Armas y capitanes y ſoldados,
Y à Italia con el mar cuya reçiuera
Reſuena haſta los dos ſenos çerrados.*⁵⁰

⁴⁹ *Llanto del Occidente...*, op. cit., 44v.

⁵⁰ El poema en su versión castellana se completa con: “Tras eſto la Barbarie fiera y dura,/ Y por dinero exercitos comprados. Y vn retulo que diga. Quien ha pueſto / a mi tan grande ſobre ſolo eſto?”. Andrea Alciato, ed. e int., Rafael Zafra, pról., Juan Gorostidi Munguía, *Los emblemas de Alciato. Traducidos en rimas eſpañolas*, Lion, 1549, Barcelona: José J. de Olañeta, Editor y Ediciones UIB, 2003, 138.

En el emblema de Alciato está el territorio del ducado de Milán, en unidad y propuesta simbólica. Alrededor, las aguas que dan conjunto a la parte pictórica del emblema. En el emblema a Felipe IV, el territorio es unido por la imagen del rey, lo que da pleno sentido al sistema axiológico: el monarca es la unidad de las Españas. El poema propone:

*Discurfivo infiera el llanto
lo GRANDE de tu renombre.
Quanto fuiste como hombre,
si como polvo eres tanto!
Tu muerte descubre quanto;
pues à la vrna peregrina
de tus cenizas, destina
dos mundos, en que te alaben,
y en dos mundos, aun no caben
los polvos de tu ruina.*

Así, los tres referentes se anteponen en el poema. Es “GRANDE” en el sobrenombre regio, se coincide entre “dos mundos” su muerte, y la tumba o cuerpo están en el centro, en unidad del reino. El emblema es la unidad por analogía de referentes en la búsqueda de un sentido: la muerte de Felipe IV es sentida en cualquier parte del territorio, el túmulo y exequias son un aparato que, en su realización, alinea a la Nueva España con respecto a los sucesos de la monarquía. Muchos argumentos con respecto a las tradiciones funerarias, los libros de exequias y la emblemática novohispana quedan en el tintero. Evidentemente la cantidad de fuentes documentales, así como el amplio número de contextos literarios, dan pauta a múltiples investigaciones.

Es innegable que el acercamiento a este tipo de textos debe realizarse bajo diferentes disciplinas, esto con el fin de develar y explicar los sentidos que se cifran. Lo expuesto aquí sólo

atiende a tres sentidos: el ritual, los libros de exequias por la Real Audiencia y planteamientos generales de la emblemática. Aún falta indagar en otros frentes, de los cuales se pueden destacar tres caminos. El primero es la investigación *in extenso* de las exequias reales en el orbe novohispano. Ciudades como Puebla de los Ángeles o Durango cuentan, sobre todo a finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII, con un gran acervo documental de exequias. Los planteamientos rituales van en conjunción a lo propuesto en la ciudad de México, no obstante tienen sus dinámicas y símbolos, propios de sus devenires históricos y culturales.

Por otro lado, la emblemática es un gran foco de estudio, del cual, si bien existen extensos trabajos con magníficas conclusiones, aún hay mucho por dilucidar. Un camino es la pervivencia de emblemas o motivos en distintos libros. Esto puede ser considerado como una tradición simbólica del poder. Otro es la teorización, por llamarle de alguna manera, que algunos autores proponen o retoman en la explicación de los emblemas. Tal motivación del sentido es a la vez una muestra de lecturas presentes, un rastreo de las fuentes emblemáticas que circularon en el orbe novohispano.

Finalmente, el estudio de exequias puede ser en obras particulares, en la conjugación entre lo uno y lo diverso. Muchos funerales en la Nueva España estuvieron en el contexto de rompimientos políticos de suma importancia, como los de Carlos II y el relevo de dinastía, o bien los de Carlos IV y el tiempo inestable de la segunda década del siglo XIX. Por tanto, dichas exequias van más allá de la muestra de lealtad, son símbolos por tratar de resguardar la soberanía y explicar que, con todo y los devenires políticos, la monarquía se mantenía estable ante las adversidades.

FUENTES

El sol eclipsado antes de llegar al zenid. Real pyra que encendió à la apagada luz del Rey N. S. D. Carlos II. El Ex.^{mo} Señor D. Joseph Sarmiento Valladares, Cavallero del Orden de Santiago, Conde de Moctezuma, y de Tula. Vis-Conde de Ylucan, Señor de Monte Rozano de la Peña ViRey, Governador. Y Capitan General de esta Nueva-España, y Presidente de su Real Audiencia. En la Sãta Iglesia Cathedral Metropolitana de la Ciudad de Mexico, à cuya disposicion asistieron de orden de su Ex. los Señores: Dr. D. Juan de Escalante, y Mendoza Cavallero del Ordẽ de Santiago, y el Licenciado D. Joseph de Luna del Consejo de su Mag. sus Oydores en esta Real Audiencia, con asistencia de los Señores Ministros de ella, que lo consagran A la Catholica Magestad del Rey N. S. D. Philippo V. (que Dios guarde) Por el Alférez Augustin de Mora. Escrivano del Rey N. Señor, Theniente de vno de los de Camara, de esta Real Audiencia y su Real Acuerdo, à cuyo cuidado encargaron los Señores Comissarios la execucion inmediata de sus disposiciones.

Espejo de príncipes, Propuesto, no menos al defengaño de caducas glorias, que à la imitacion de gloriosas virtudes, En las sumptuosas Exsequias, Que la Imperial Corte Mexicana celebrò a el Christianissimo Rey de Francia LUIS DECIMOQUARTO EL GRANDE, CUYA RELACION Ofrece Al Excelentissimo Señor Don Balthazar de Zuñiga, Guzman, Soto Mayor, y Mendoza, Marquès de Valero, de Ayamonte, y Alenquer, Gentil Hombre de la Camara de su Magestad, de su Consejo, y Junta de Guerra de Indias, Virrey, Governador, y Capitan General de Indias, Virrey Governador, y Capitan General de esta Nueva España, y Presidente de su Real Audiencia, El Doctor Don Juan Dies de Bracamont, Oydor de esta Real Audiencia. De orden de los Superiores, en Mexico, por los Herederos de la Viuda de Miguel de Ribera.

Historico compendio de las lagrimas que llorò la piedad de los sentimientos, que formó la lealtad de los svpiros, que aclamò la eloquentia, en la muerte de la reyna nvestra señora, Doña Yfabel de Borbon, quando el Santo Tribunal de la Inquisicion en esta ciudad de Mexico, con Magestuoso aparato, y funeral Pompa le celebrò Honras, y le eternicò la Memoria. Dedicado al mesmo Tribvnal

el Doctor Don Pedro de Estrada, y el Escovedo, Abogado de presos de el, y de su Real Fisco, y Racionero de la Santa Iglesia de Mexico. *Con licencia en Mexico. Por Iuan Ruyz Año 1645.*

Honorario Tomolo; pompa exequial, y imperial mausoleo qvemas fina Artemisa la Fè Romana, por su Sacrostanto Tribunal de Nueva-España, erigió, y celebrò llorosa Egeria, à su Catholico Numa, y Amante Rey, PHILIPPO QVARTO EL GRANDE. Es sv Real Conuento de Santo Domingo de Mexico, Miercoles por la tarde, y Iueves por la mañana, 25. y 26. de Agosto, de este Año de 1666. En Mexico, en la Imprenta del Secreto del Santo Officio. Por la Uuida de Barnardo Calderon, en la calle de San Agustín.

Lagrymas de la paz, vertidas en las exequias del Señor F. Fernando de Borbon. Por excelencia El Justo, VI. Monarcha, de los que con tan esclarecido nombre ilustraron la monarchia española: celebradas en el Augusto, Metropolitano Templo de esta Imperial Corte de Mexico: y dispuestas por los Señores Diputados, Lic. D. Domingo Balcarcel y Formento, Cavallero del Orden de Santiago, electo Consejero de Indias, &c. y Lic. D. Feliz Venancio Malo, Oydores entrambos de esta real Audiencia. Con las licencias necesarias: En Mexico, en la Imprenta del Real, y mas antiguo Colegio.

La Imperial Agvila renovada para la immortalidad de su nombre, en las fuentes de las lagrimas que tributó a su muerte despojo de su amor, y singular argumento de su lealtad esta mexicana corte restituyendo otra vez sobre la movil fugacidad de su lago la Aguila que durmió en el Señor parà que descansa en la lisonja pacifica de sus ondas pues despierta á la eternidad La Reyna Nvèstra Señora D. Mariana de Austria cuias funebres pompas executó el Ex^{mo} Señor D. Juan de Ortega Montanez Obispo de la Santa Iglesia de Valladolid Virrey de esta Nueva España nombrado por Comissario de ellas Al Señor D. Miguel Calderon de la Barca del Consejo de su Magestad su Oydor en esta Real Chancilleria, Superintendente de los propios, y rentas de Mexico, y de suposito Juez general del Juzgado, de bienes de Difuntos de la Nueva-España, y de Alcadas del Tribunal del Consulado, Visitador de Ministros de la Audiencia, y de los Escrivanos de ella, y de la Ciudad Juez superintendente del servicio de lanzas, y oy Oydos

Decano de dicha Audiencia. Consagradas al Rey nuestro Señor Describelas El Hermano Mathias de Esquerra estudiante Theologo de la Compañia de Jesus. Con licencia impreſſo en Mexico en la Imprenta de Iuan Ioseph Guillena Carrascoſo año de 1697.

Llanto de la fama: reales exequias de la serenissima señora Da. Maria Amalia de Saxonía, Reyna de las Españas, celebradas en la Santa Iglesia Cathedral de la imperial corte mexicana, los dias 17 y 18 de julio de 1761. Dispuestas por Joseph Rodriguez del Toro y Felix Venancio Malo. En México. En la imprenta Nueva Anteurpiana de D. Christoval, y D. Phelipe de Zuñiga, y Ontiveros. 1761.

Llanto de flora, defatado en ſepulcrales roſas ſobre el Mageſtuſo Tumulo, que la Imperial Corte Mexicana erigio al obſequio, y voto á la memoria de ſu Florida Reyna DOÑA MARIA LUISA GABRIELA DE SABOYA, Amada Eſpoſ dell Inclyto Rey de las Españas DON PHELIPE QUINTO, (Que Dios Guarde) Pompa exequial, que celebrò en ſu Metropolitano Templo, y funebres endechas, que para llorar ſu muerte, diſpuſo el Padre Lucas del Rincon de la Compañia de Jesus. Con licencia en Mexico, Por los Herederos de la Viuda de Miguel de Ribera.

Llanto de las estrellas al ocaso del sol anohecido en el oriente. Solemnes exequias que a la augusta memoria del serenissimo, y potentissimo señor Don Luis I. Rey de las Españas, celebró el Exc.^{mo}. Sr. D. Juan de Acuña, Marqués de Casa-Fuerte, Cavallero del Orden de Santiago, y Comendador de Adelfa de Alcantara, General de los Reales Exercitos; Virrey Governador, y Capitan General de esta Nueva-Eſpña, y Preſidente de la Real Audiencia, &c. A cuya diſpoſicion asistieron por comiſſion de ſuExc. los Señores DD. D. Geronimo de Soria Velasquez, Marqués de Villa-hermoſa de Alfaro, y D. Pedro Malo de Villavicencio, Cavallero del Abito de Calatrava, ambos del Conſejo de S. M. y ſusOydores en esta Real Audiencia, &c. Y cuya relacion escribe D. Joseph de Villerias, Bachiller en la Facultad de Leyes por la Real Vniuerſidad. En Mexico: Por Joseph Bernardo de Hoyal, en la calle de la Monterilla. Año de 1725.

Llanto del Occidente en el ocaso del mas claro Sol de las Españas: funebres demostraciones que hizo, pyra real, que erigio en las exequias del Rey N. Señor D. Felippe IIII El Grande. El Ex.^{mo} Señor D. Antonio

Sebastian de Toledo, Marques de Manzera, Virrey de la Nueva-España, con la Real Audiencia, en la S. Yglesia Metropolitana de Mexico, Ciudad Imperial del Nuevo Mundo. A cuya disposición asistieron, por Comisión de su Ex.^a los señores D. Francisco Calderon, y Romero, Oydor mas antiguo. Y D. Juan Miguel de Agerto, y Salzedo, del Abito de Alcantara, Alcalde del Crimen. Escribelas El Doctor Isidro de Sariñana, Cura Propietario de la Parroquial de la S. Vera-Cruz de Mexico, Cathedratico, que fue de Substitucion de Prima de Teologia en su Real Univerfidad. Con Licencia. En Mexico: Por la Uiuada de Bernando Calderon. Año de 1666.

Reales exequias celebradas en la Santa Iglesia Cathedral de México por el alma del señor Don Carlos III. Rey de España y de las Indias, en los días 26 y 27 de mayo de 1789. Para que fueron Comisionados los Señores Don Cosme de Mier y Trespalacios, Oidor de la Real Audencia de México, y Don Ramon de Posada y Soto, Caballero de la Real y distinguida Orden Española de Carlos III. y Fiscal de Real Hacienda de la misma Audiencia. Con Licencia. En la Imprenta de D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, en dicho año.

Reales exequias de la serenissima señora Da. Isabel Farnecio princesa de Parma y reyna de las Españas; celebradas en la Santa Iglesia Cathedral en la imperial Corte Mexicana, los días 27 y 28 de febrero de 1767. Dispuestas por los señores comissarios don Domingo Valcarcel Baquerizo, y don Felix Venancio Malo. En Mexico: en la Imprenta de D. Phelipe de Zuñiga, y Ontiveros calle de la Palma. 1767.

Relacion de lo ejecutado en la siempre fiel ciudad de Mexico. Emporio del Nuevo Mundo, Metròpoli de la Nueva España, en señal de su profundo sentimiento por la temprana infausta muerte de Nuestra Amada Reina y Señora Doña Isabel de Braganza, En las exequias funerales que celebró en los días 9 y 10 de julio de 1819, á expensas del Rey Nuestro Señor Don Fernando VII (i. D. G.) y de su Real Órden comunicada al Exmo. Sr. Virrey Codel del Venadito, con las oraciones fúnebres que se direjon en ellas. México: 1820. En la oficina de Don Juan Bautista de Arizpe.

Relacion de las demonstraciones fúnebres que ha hecho por la muerte de la reina madre, DOÑA MARIA LUISA DE BORBON, México,

Capital de la Nueva España, En las solemnes exéquias que celebró por su alma en los días 16 y 17 de setiembre de 1819, de orden del rey N. S. y á sus expensas comunicada al Exmô. Sr. Virrey Conde del Venadito, y las oraciones que en ella se pronunciaron. México: 1820. En la oficina de don Juan Bautista de Arizpe.

Relacion de las exequias funerales que por el alma del rey padre DON CARLOS CUARTO DE BORBON, celebró la Muy Leal Imperial Ciudad de México En 23 y 24 de setiembre de 1819 en la Santa Iglesia Metropolitana, de orden del Rey nuestro Señor y á sus expensas comunicadas al Excmo. Señor Virey Conde del Venadito Con las oraciones que se dijeron en ella. México: 1820. En la oficina de don Juan Bautista de Arizpe.

Tristes ayes de la aguilta mexicana, reales exequias de la serenissima señora D^a. Maria Magdalena Barbara de Portugal, Catholica Reyna de España, y Augusta Emperatriz de las Indias, Celebradas en el Templo Metropolitano de la Imperial Ciudad de Mexico, los días 18 y 19 de mayo del año de 1759. Dadas a luz por los señores commissarios Lic. D. Joseph Rodriguez del Toro, Caballero del Orden de Calatrava, y Lic. D Domingo Trespalacios, Caballero del Orden de Santiago, del Consejo de su Magestad, y sus Oidores en esta Real Audiencia. Con licencia en la Imprenta de la Bibliotheca Mexicana Año 1760.

BIBLIOGRAFÍA

Alciato, Andrea. *Los emblemas de Alciato*. ed. e int. Rafael Zafra. pról. Juan Gorostidi Munguía. Barcelona: Traducidos en rimas españolas, Lion, 1549, José J. de Olañeta, Editor y Ediciones UIB, 2003.

Cárdenas Gutiérrez, Salvador. "A rey muerto, rey puesto. Imágenes del derecho y del estado en las exequias reales de la Nueva España (1558-1700)" en *Las dimensiones del arte emblemático*, editado por Skinfill Nogal, Bárbara y Eloy Gómez Bravo. Zamora: El Colegio de Michoacán – CONACyT, 2002.

Cervantes de Salazar, Francisco, *México en 1554 y título imperial*, ed., pról., y not. Edmundo O' Gorman. México: Edit. Porrúa, S. A., 1ª edición 1963, 4ª edición 1978.

- Lira Saucedo, Salvador Alejandro. *“Reales exequias a Carlos II en la Nueva España”*. Tesis de Maestría en Historia, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2014.
- _____. *“Expresión Fidelísima a la Monarquía: Reales Exequias a Carlos IV en la Nueva España (1819-1820)”*. En Prensa, Zacatecas, 2016.
- López Saldaña, Leticia. *“Cualidades de una azucena: túmulo funerario a María Bárbara de Braganza patrocinado por la Inquisición y escrito por Cayetano Cabrera y Quintero (1759). Transcripción, Edición crítica y estudio”*. Tesis de Licenciatura en Letras, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2011.
- _____. *“Espejo de virtudes: Túmulos funerarios a Felipe V, María Bárbara de Braganza y María Amelia de Sajonia que encargó la Inquisición a Cayetano Cabrera y Quintero”*, Tesis de Maestría en Literatura Hispanoamericana, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2015.
- Maza, Francisco de la. *Las piras funerarias en la historia y en el arte mexicano*. México: Anales del instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1946.
- _____. *La mitología clásica en el arte colonial de México*. México: UNAM, 1968.
- Mínguez, Víctor. *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1995.
- _____. *Los reyes solares: Iconografía astral de la monarquía hispánica*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume-I, 2001.
- _____. “La emblemática novohispana”, en *Las dimensiones del arte emblemático*. Editado por Skinfill Nogal, Bárbara y Eloy Gómez Bravo. Zamora: El Colegio de Michoacán – CONACyT, 2002.
- Farré Vidal, Judith. *Espacio y tiempo de fiesta en Nueva España (1665-1760)*. Madrid: Universidad de Navarra – Iberoamericana – Vervuert – Bonilla Artigas Editores, 2013.
- Pascual Buxó, José. *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos XVI y XVII)*, México: UNAM – IIFL, 1975.
- Praz, Mario. *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*. Traducido por José María Parreño. Madrid: Ediciones Siruela, 1989.

- Ribera Flores, Dyonisio de. *Relacion historiada de las exequias funerales de la Magestad del Rey D. Philippo II Nvostro Señor*, pról. Ernesto de la Torre Villar. México: Sociedad Mexicana de Bibliófilos A. C. y Asociación Nacional de Fabricantes de Cerveza, 1998.
- Robles, Antonio de. *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*. Tomo II. Ed. y pról. Antonio Castro Leal. México: Edit. Porrúa, 1ª edición, 1946, 2ª edición 1972.
- Sigüenza y Góngora, Carlos, ed. Tadeo P. Stein. *Primavera indiana*, Rosario: Serapis, 2015.
- Tovar de Teresa, Guillermo. Pról. José Pascual Buxó. *Bibliografía novohispana de arte. Primera parte. Impresos mexicanos relativos al arte de los siglos XVI y XVII*, México: FCE, 1988.
- Varela, Javier. *La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la monarquía española*, Madrid: Turner Libros, S. A., 1990.

**ESPEJOS DE VIRTUDES EN CAYETANO
CABRERA Y QUINTERO.
CUATRO APOLOGÍAS PARA REALEZA ESPAÑOLA**

Leticia López Saldaña



Los túmulos funerarios pertenecieron a un conjunto de festividades barrocas que permiten, en el caso de los monarcas, la legitimación del reino, y al mismo tiempo la armonía entre los diferentes estratos sociales. Víctor Mínguez Cornelles¹ afirma que la fiesta barroca es muy necesaria para los monarcas españoles, de ahí los buenos vínculos con la élite de la Nueva España y el aseguramiento de la lealtad para la corona. En la Nueva España, la noticia del fallecimiento de algún integrante de la monarquía llegaba de manera tardía a través de real cédula en la que se ordenaba fueran celebradas las exequias. Ante la ausencia del cuerpo se fabricaban túmulos funerarios como aparatos simbólicos, en los que la unificación de la arquitectura, escultura, pintura y poesía, permitían que el túmulo funerario fuera recibido por la sociedad novohispana, donde el vulgo y la aristocracia se diluían en el asombro y el festejo luctuoso. En el siglo XVIII, Cayetano Javier de Cabrera y Quintero² fue autor de cuatro

¹ Citado por Carmen F. Galán, *Obelisco para el ocaso de un príncipe*, Zacatecas: UAZ, 2011, p. 29.

² Cayetano Javier de Cabrera y Quintero fue un autor prolífico novohispano del siglo XVIII, entre sus obras se encuentran sermones, arcos triunfales, túmulos funerarios, poesía, obras teatrales, y discursos varios. Además de los géneros que cultivó, su obra representativa se encuadra en la historia, su *Escudo de Armas de México*. No son pocos los historiadores y estudiosos del pensamiento novohispanos los que se han acercado a algunas de las creaciones del autor. No obstante, su obra sigue siendo rescatada, y todavía permanecen inéditas varias de sus producciones literarias. A partir de los estudios de Claudia Parodi que Víctor M. Ruiz Naufal, Lia Coronati, Germán Viveros, y José Miguel Sardiñas Fernández comiencen también a rescatar la obra de este autor. «Natural de la ciudad de México,

panegíricos que adornarían los túmulos funerarios en el festejo de reales exequias, donde se puede ver su talento, erudición e ingenio en las imágenes poéticas o emblemáticas.

La tradición emblemática surgió en el Renacimiento, floreció durante el barroco europeo, y se extendió hasta América. La publicación de *Emblematum liber* de Andrea Alciato, en el año de 1531, tuvo tal éxito que no sólo fue adquirida por particulares, sino que fue la base para crear obras artísticas que fueron utilizadas en difusión de ideas, muy utilizada en la contrarreforma, tal es el caso de arcos triunfales y túmulos funerarios. El modelo iconográfico *triplex*,³ además de extenderse por el mundo tuvo diferentes aplicaciones: se utilizó en devocionarios, florilegios, etcétera, en los que la imagen y el texto se complementaban el uno al otro por analogía; la figura daba sentido a la escritura y la escritura significaba a la imagen. Aunque no siempre se daba esta paridad artística, algunas veces la imagen que debería ser plástica también era literaria, en ese caso, el poeta podía hacer que el lector la visualizara en su mente.⁴ En el presente ensayo se revisan algunas de las figuras alegóricas que utilizó el autor para los panegíricos que adornaron cuatro túmulos en el festejo de exequias de los reyes Luis I,⁵ Felipe V,⁶

presbítero secular de su arzobispado, tan pío como laborioso, y tan erudito en las ciencias sagradas como en las profanas. Fue Colegial del seminario tridentino, y capellán maestro de pajes del Exmo. Virrey y arzobispo, D. Juan Antonio Vizarrón. Fomentó con su celo y con su ejemplo la academia de S. Felipe Neri, e incansable en los ejercicios eclesiásticos y en los trabajos literarios, murió después del año 1774». José Mariano Beristáin de Souza, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, México: UNAM, 1980, p. 8.

³ «El *emblemata triplex* supone la concurrencia de una *pictura* o imagen impresa en la página o pintada en dos lienzos adosados a algún espacio arquitectónico con un lacónico texto que la encabeza (el mote) y otro texto de mayor expansión que se suscribe a la imagen, esto es la *declaratio*, epigrama o comentario exegético y doctrinal.» José Pascual Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, México: UNAM, 2002, p. 123.

⁴ José María Hernández, «El problema de la representación», en *El retrato de un dios mortal. Estudio sobre la filosofía política de Thomas Hobbes*, Barcelona: Anthropos, 2002, p. 146.

⁵ «Luis I de Borbón era hijo de Felipe V; fue nombrado príncipe Asturias; a los 15 años contrajo nupcias con la duquesa de Orleans, de 12 años, lo que propiciaría la unión de dos dinastías y dos países: España y Francia. En 1724, Felipe V abdica a favor de Luis I, quien muere a causa de viruela meses después, a los 17 años». Carmen F. Galán, *Obelisco para el ocaso de un príncipe*, (Zacatecas: UAZ, 2011, p. 17.

⁶ «Felipe V (Versalles, 19 de diciembre de 1683. Madrid, 9 de Julio de 1746), hijo del delfín

María Bárbara de Braganza⁷ y María Amelia de Sajonia,⁸ por orden del Santo Oficio, con la finalidad de dilucidar cuáles fueron los criterios del autor para seleccionar estas figuras en cada una de las obras correspondientes.⁹

Felipe V, dos veces rey

A principios del siglo XVIII, el reino de España vivió cambios monárquicos, pues terminó de gobernar la nobleza de Habsburgo con la muerte del rey Carlos II,¹⁰ e inició la familia borbónica con el testamento a favor del duque de Anjou de ascendencia francesa, Felipe V, rey de España, que contrajo matrimonio con María Luisa Gabriela de Saboya, y tras la muerte de ésta tuvo nuevas nupcias con Isabel de Farnesio. Del primer matrimonio nacieron dos futuros reyes de España: Luis I y Fernando VI; del segundo, uno: Carlos III. En el año de 1724, Felipe V abdicó a favor de su hijo Luis I, quien falleció al poco tiempo. Después de la lamentable pérdida de su hijo, Felipe V fungió nuevamente como soberano del reino español, un reino plagado de constantes guerras.¹¹

Luis –nieto, por tanto de Luis XIV– y de María Ana de Baviera, fue duque de Anjou hasta 1700. A partir de entonces y hasta su muerte ocupó el trono de España, como sucesor de Carlos II de Habsburgo. En enero de 1724 depuso la Corona en favor de su hijo Luis, pero la retomó en septiembre del mismo año, tras la muerte del joven.» José Miguel Sardiñas Fernández, ed., *El corazón rey, y rey de los corazones*, México: Colegio de Michoacán, 1997, p. 35.

⁷ «La princesa de Asturias, hija primogénita de los reyes portugueses Juan V y Mariana de Austria, nació en Lisboa el 4 de diciembre de 1711, el día de la festividad de Santa Bárbara, de quien tomó el nombre». Gloria A. Franco Rubio, «Bárbara de Braganza y la corte de Isabel de Farnesio», pp. 159-160.

⁸ «El nacimiento de María Amalia Walburga, princesa real de Polonia, Duquesa Electriz de Sajonia, aconteció el día 24 de noviembre del año 1724, en Dresde, siendo hija de Federico Augusto III». María Teresa Oliveros de Castro, *María Amalia de Sajonia esposa de Carlos III*, Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, Escuela de Historia Moderna, 1953, p. 9.

⁹ La descripción y datos relacionados con los panegíricos de los reyes Felipe V, María Bárbara de Braganza y María Amelia de Sajonia, se encuentran en Leticia López Saldaña, «Espejo de virtudes: Cayetano Javier de Cabrera y Quintero y los túmulos reales encargados por la Inquisición de México». tesis de maestría, en Literatura Hispanoamericana en la Universidad Autónoma de Zacatecas, 21 de agosto del 2015.

¹⁰ Carlos II, fue rey de España de 1665 a 1700.

¹¹ Véase Alberto Gil Novales, «Reinado de Felipe V» en *Historia de España*, coord., Manuel

El primer panegírico¹² que realizó Cabrera y Quintero para celebración de exequias de la realeza española fue para homenajear la muerte del rey Luis I,¹³ en el año de 1725. La obra laudatoria que se desplegaba a lo largo del catafalco tenía un orden: en el primer cuerpo se colocaban los epigramas escritos en idioma latín; en el segundo y tercer cuerpo se distribuían las diferentes empresas, que a la vez se correspondían con los diferentes sucesos de la vida del rey. En el caso Luis I, no había mucho que decir debido a su temprana muerte; no obstante, el texto laudatorio tiene gran variedad de tarjas, epigramas y estatuas, en las que se destaca la pureza del homenajead.

En el apartado de la descripción de la pira, «El primer cuerpo cuyos robustos miembros eran ocho solidas columnas sentadas sobre basas y pedestales de su mismo orden, y coronadas de gallardos capiteles [...]»,¹⁴ el autor compara a la máquina luciente con un sol rodeado de estrellas, que se consume al momento de lucir; estas antorchas encendidas a la vez ocultan el fingido cadáver del monarca: un contraste claroscuro, que ilumina o da luz al cadáver cuando lo encubre. Ahí mismo informa que existen algunos preceptos para la ubicación de las inscripciones:

Pero a afuer de niño la magnitud del dolor respecto del gigante poder de la Parca solo se despicó con el llanto, deshebrado en las oscuras líneas, y ahogadas voces de los

Tuñón de Lara, coordinador; Barcelona: Labor, 1980, p. 196.

¹² Salvador Alejandro Lira Saucedo, en «Reales exequias a Carlos II en La Nueva España», tesis de maestría en Historia, Universidad Autónoma de Zacatecas, diciembre de 2014, identifica dos textos manuscritos con diferente título con el mismo contenido, el primero en la Biblioteca Nacional de México (BNM), con el título *Ayes de Apolo, lastimosas quexas de el Sol de las Hespañas Ntro. Rey y Señor Phelipe V. en la temprana muerte de el Tragico Jacinto, floreciente Monarca de Hespaña, Don Luiz primero: pompa exequial, y quexas endechas*, [...], adjudicado a Cabrera y Quintero.

¹³ *Ayes de Apolo, Lastimosas Quexas, del Sol de las E[s]pañas...*, (BNM) Colección: Archivos y manuscritos, Clasificación MS. 27.

¹⁴ *Ibidem*.

Poetas, y hieroglíficos; â que presidieron, segun observados preceptos del arte los epithaphios, ô fûnebres Inscripciones, que adornaban la referida lapida, que ajustadas, al caduco ser del Jacinto procedian en el orden siguiente.¹⁵

Más adelante señala que después de los epigramas principales, continúa la ubicación de las tarjas. La imagen alegórica del Jacinto es el hilo conductor para representar las virtudes del soberano. El Jacinto es una flor a la que llama el autor “Fénix de las flores”, con ella establece una analogía entre un personaje mitológico y la muerte prematura del rey. En el mito griego,¹⁶ Jacinto fue herido de muerte por un disco mientras Apolo lo instruía en una contienda atlética. Al parecer Zéfiro, viento de occidente, fue quien ocasionó la muerte al desviar el disco para que cayera en la cabeza de Jacinto, pues Zéfiro y Apolo se encontraban en disputa a causa del amor de Jacinto. Al caer la sangre de Jacinto a la tierra, brotó una flor que llevaría ese nombre. En el caso de Luis I es la intervención del viento, pues se sabe que el aire era un elemento que provocaba el contagio de enfermedades como la viruela, provocando así las epidemias. Lo que causaría la muerte del joven monarca.

El poeta establece una analogía entre Atlante y Felipe V, y entre Luis I y Alcides, sólo que no es un disco el que es lanzado sino el orbe. En esta ocasión no es ningún dios el causante de la muerte del joven rey, sino «el insuflante espíritu que corta de la haz de la tierra, las flores de la humana gloria»,¹⁷ y con ello el autor deslinda a Felipe V de ser juzgado como causante del fallecimiento de su hijo. La fuente que utiliza el autor es *Metamorfosis* de Ovidio.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ángel Ma. Garibay K, *Mitología griega*, México: Porrúa, 2013, p. 219.

¹⁷ *Ayes de Apolo, lastimosas queexas, del sol de las Españas...., op. cit.*

Uno de los propósitos de los artistas involucrados en la fabricación y adorno de los túmulos reales era lograr que los súbditos vieran en el festejo luctuoso la inmortalidad de la imagen del rey:

*Assi, LUIS que JACINTO en flor renace
de boca de PHILIPO luz recibe
para que Feniz en su ardor se abrace;
Pero ay! Que quando muerto le prescribe
con un AY eterniza el Aquí vive.*¹⁸

El lamento de Felipe V, equiparable con el lamento de Apolo por la gran pérdida, se representa con la expresión *ay*, pero esta palabra también puede referirse al verbo haber. Después de la muerte del rey Luis I, Felipe V regresa como soberano, así la figura del rey prevalece sin ninguna alteración. En el poema, no sólo destaca el lamento del rey Felipe V, sino la permanencia de la casa dinástica de los Borbón.

Una figura alegórica muy utilizada en la representación de la eternidad fue el ave fénix; Cabrera y Quintero incorpora esta imagen en el poema para acentuar aún más la continuidad de la dinastía francesa en el reino español. No obstante, el autor no deja de reconocer que la fragilidad de Luis I tuvo consecuencias en la continuidad de la historia, ya que en Nueva España veían una esperanza en el joven rey, que su fallecimiento se encargaría de desvanecer: «con tan verdaderos colores retrataba una esperanza instimulada del Amor, el Iris de Paz a las Españas en el lamentable Jacinto; pero se nos deshizo a los ojos, y borraron sus colores nuestras lagrimas».¹⁹ No hay que olvidar que la monarquía española estuvo rodeada de constantes guerras durante el reinado de Felipe V. El autor utiliza la figura alegórica del

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

arcoíris para simbolizar la esperanza de una paz anhelada. Para representar la castidad de Luis I, Cabrera y Quintero comenta que Apolo hizo nacer una flor de la sangre de Jacinto que tomaría la forma de la azucena en símbolo de la pureza. Otra virtud que destaca en el rey es la sabiduría en la que acompaña la imagen del *Jacinto* con el laurel.

Cuando se estudia la literatura barroca, se tiene la idea de que la visión de mundo de los autores tenía que ver con la falsedad de la vida y la verdadera vida después de la muerte. Para el siglo XVIII, siglo de la Ilustración, esta visión se modifica, es el desengaño de la muerte el que advierte de alguna manera la fugacidad de la vida.²⁰ Cabrera y Quintero se encuentra en el contexto en el que las ideas están cambiando; él no deja de tener un estilo Barroco en su escritura, pero en el contenido se puede ver un pensamiento ajustado a las ideas ilustradas respecto a la percepción de la vida y de la muerte: «hasta en esto son flores los mortales; pues el ayre que los anima, es tambien el que los desvanece».²¹ Sin embargo, es posible que el autor se refiera a la fragilidad de la vida a lo largo de todo el panegírico, debido a que el rey homenajeado sólo contaba con diecisiete años de edad. Lo que explica por qué seleccionó la flor de *Jacinto* para simbolizar las virtudes del monarca.

Felipe V, quien había abdicado a favor de su hijo Luis I, decidió volver a gobernar el reino debido a la temprana muerte del joven rey. Fueron más de veinte años los que sobrevivió a su hijo, finalmente falleció en 1746.

El segundo panegírico²² que elaboró Cabrera y Quintero fue para las exequias de Felipe V. Ahí utiliza la alegoría

²⁰ Véase María Isabel Terán Elizondo, «La crítica de una negación y la propuesta de una revalorización», en *Los recursos de la persuasión*, Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma de Zacatecas, Instituto Zacatecano de Cultura, 2013.

²¹ *Ayes de Apolo, lastimosas queexas, del sol de las Españas...*, op. cit.

²² Cayetano Javier Cabrera y Quintero, *El corazón rey, rey de los corazones Cayetano Javier Cabrera y Quintero*, José Miguel Sardiñas Fernández, ed., México: Colegio de Michoacán, 1997.

del corazón, que estuvo ligada a la tradición simbólica católica. Francisco de Pona²³ publicó en Verona, en el año de 1645, un libro de emblemas exclusivo para tratar el tema del corazón atribuyéndole un carácter católico. En el libro *Emblemas Morales*,²⁴ de Juan de Borja, el corazón aparece en tres emblemas, simbolizando los buenos deseos acompañados de buenas obras. Pedro F. Campa presenta un emblema que toma del jesuita Jerónimo Nadal²⁵ donde la alegoría representa el vencimiento de los pecados. El panegírico que elaboró Cabrera y Quintero se inscribe en la tradición emblemática, con matices de su propia autoría. Las imágenes que construye el poeta son muy similares a las de la tradición emblemática, sólo con algunos ligeros cambios en los que se elimina algún elemento para colocar el corazón en su lugar, como en el lugar de una balsa a la deriva, él cambia la palabra balsa por la de corazón.

En la razón de la idea, Cabrera y Quintero dice que utilizó la alegoría del corazón para simbolizar las virtudes de Felipe V, inspirado en Cornelio A Lápide: «Ni fue tan voluntario el discurso que no se fundase en la autoridad de el grande Alápide, que desentrañando la ethymología del león del hebreo, halló llamarse león, de el Corazón, que es el propio asiento de la fortaleza y valor»,²⁶ y el motivo de su elección se debió a que al revisar el cadáver del rey se descubrió una hendidura en su corazón. Una de las fuentes que sobresale en este texto laudatorio es la Biblia.

A lo largo de la apología destaca la virtud del valor de Felipe V mediante la alegoría del corazón, desde diferentes

²³ Francisci Ponae, *Cardiomorfoseos sive ex Corde, desvmta Emblemata Sacra*, Veronae: MDCXXXV.

²⁴ Juan de Borja, *Empresas morales*, Bruselas: Impresor Francisco Foppens, 1680.

²⁵ Jerónimo Nadal fue uno de los principales colaboradores de San Ignacio de Loyola y uno de los más importantes jesuitas de la primera época.

²⁶ Cayetano Javier Cabrera y Quintero, *op. cit.*, *El corazón rey, rey de los corazones...*, p. 17.

aspectos de la vida del rey: el temor de Dios, la confrontación bélica, la omnipresencia en ambos mundos, las pruebas de la Providencia que él resiste, entre otros. Representa la incertidumbre del rey ante las constantes contiendas con una imagen en la que las aguas del océano son revueltas por un brazo superior; es decir, presenta a un rey que padece y sufre con paciencia porque el sufrimiento es la llave que abrirá las puertas del cielo después de la muerte, para tener una vida eterna junto a Dios.

Las empresas y jeroglíficos se repartieron en toda la pira en el siguiente orden: las empresas de la I a la XVIII en el primer nivel o cuerpo, de la XIX a la XXI en el segundo cuerpo, ahí mismo se colocaron las cuatro virtudes cardinales; justicia, prudencia, fortaleza y templanza, y en el tercer cuerpo se colocaron algunas endechas alusivas al dolor, lo anterior por corresponder al lugar más alto al igual que las grandes almas cuando se encuentran cercanas al cielo.

La imagen fervorosa de Felipe V es constante en el panegírico, la situación precaria del reino y las constantes guerras no fueron ocasionadas por las decisiones equivocadas del rey, sino la voluntad divina; fue Dios el que le envió las calamidades, de ahí la fortaleza de su corazón: «Corazón grande y admirable, que nadie contrastó, sino la Muerte, y con un hueco tan extraño, que cabía un pulgar dentro de él: como dando a entender que el corazón fue lo más admirable aun en su muerte; y que Felipe V, el animoso, fue todo corazón»²⁷ Entre los hechos históricos que contempla el autor se encuentran: la abdicación y retorno al reino de Felipe V, representados en los primeros epigramas; donde figura una escalera por la que baja y sube el rey, además el hallazgo de la malformación del corazón al momento de revisar el

²⁷ *Ibidem.*

cuerpo fenecido, los acontecimientos bélicos, la fundación de la Real Biblioteca Pública, que sería después la Biblioteca Nacional de España, y su religiosidad.

A diferencia del panegírico que adornaría el túmulo real de Luis I, en el que Cabrera y Quintero se centra en la virtud de la pureza para elaborar el espejo de virtudes, en el caso de Felipe V destaca la valentía. Da forma al panegírico al combinar la figura alegórica del corazón con otras como el león, la serpiente, el oro, la plata, etcétera. Encontrar el lado más humano del rey, un corazón hendido, deforme, le abre una escala de posibilidades en las que la vida del personaje homenajeado no se modifica, pero sí se representa de una manera diferente, más laudatoria, pues esa fue la encomienda, aunque no se debe pasar por alto que en contadas ocasiones la ambigüedad de algunas empresas ofrecen la posibilidad de más de una lectura. Tal es el caso de la empresa XI, que inicia: «La sabiduría y literaria instrucción que siempre rebosaba el Corazón de su Magestad [...]», y termina con los últimos versos de una décima:

pues otro rey a obtener
instrucción tan singular
llegó en nuestro siglo a dar
el Corazón por saber.²⁸

En el primer momento se cree que el rey es sabio y culto, pero cuando termina la empresa con la explicación de la décima, nos damos cuenta que en realidad el rey no sabe tanto.

Dos reinas de España: una azucena y una vid

Al morir Felipe V, Fernando VI tomó su lugar como soberano, acompañado de su esposa de origen portugués, María

²⁸ *Ibidem.*

Bárbara de Braganza. La muerte de la reina sucedió el 27 de agosto de 1758, por lo que el rey ordenó mediante real cédula que se celebraran las exequias en todo el reino, en el caso de Nueva España. Fueron las autoridades civiles y las religiosas, entre ellas el Santo Oficio, las que se encargarían de festejar el fallecimiento de su majestad. Éste último ordenó a Cabrera y Quintero la elaboración del panegírico²⁹ que adornaría la pira funeraria, donde se destacaban diferentes aspectos de la vida de la reina, por ejemplo: su cualidad políglota, su amor al trabajo, la protección de la reina hacia los dolientes o súbditos, la construcción del convento de las Salesas reales, entre otros. En la estructura de la apología se ve que se dividió por temas; después del título y la razón de la idea, tiene dos inscripciones, en ellas se invitó al espectador a contemplar el aparato de exequias, tanto su estructura como su adorno literario.

Cabrera y Quintero utilizó el emblema de la azucena inspirado en Benito Jerónimo Feijoo,³⁰ quien hace una dedicatoria a la reina, en *Cartas eruditas y curiosas...*,³¹ el motivo de su elección se debió a que la reina dominaba seis diferentes idiomas: el latín, griego, francés, castellano, alemán, italiano, además del portugués.³² La tradición literaria de la azucena es muy antigua, ya en *El cantar de los cantares*,³³ es

²⁹ *Lágrimas de la regia azucena; las que en la muerte de su amada consorte...* Inquisición, Vol. 1509, exp. 3.

³⁰ «Executòme tambien la obediencia la de la difunta Reyna, la Señora Doña Maria Barbara de Portugal: heroína verdaderam.^e admirable en sus raras dotes, y prendas. Pero en ninguna mas espectable, q en la q le exaltò hasta lo summo el III^{mo}. Feijoo, en la Benignidad, y Affabilidad la mas humana [...]». *Ibidem*.

³¹ «[...] Con lo que se dobla hacia los humildes, engrandece su derecho a las adoraciones. ¿Quién no se enamora de la azucena? ¿De aquella Reina de las flores, al ver que, rebajando parte de su estatura agigantada, que le dio la naturaleza, dobla la cerviz, se inclina como saludando afable a todas las demás, que en cualidad de humildes vasallas mira a sus pies? Esto es saber ser reina. [...]» consultado en Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro, *Cartas eruditas y curiosas, en que, por la mayor parte, se continúa el designio impugnado o reducido a dudosas varias opiniones comunes*.

³² Gloria A. Franco Rubio, «Bárbara de Braganza y la corte de Isabel de Farnesio», pp. 159-160.

³³ Libro *El cantar de los cantares*, en Antiguo testamento, Biblia Reina Valera, 1960.

citada en más de seis ocasiones. En los “*Emblemas morales*”, de Sebastián Covarrubias Orozco, la azucena se representa con una corona hecha de ramas puesta sobre el suelo de un prado, y en el centro una planta de azucena, abajo del grabado aparece un poema.³⁴ En *Empresas sacras*, el lirio o azucena³⁵ representa la fama, gracias a su candor o pureza y a su olor:

Las analogías que estableció Cabrera y Quintero entre la flor azucena y María Bárbara de Braganza representaron las virtudes: caridad, fe, mansedumbre, religiosidad, discreción, sabiduría, honestidad, entre otras. En lo que respecta a la biografía de la reina era necesario enfatizar su erudición y dominio de seis lenguas, porque eso garantizaba su buen desempeño como soberana, por otro lado, la caridad fue una de las virtudes más representadas, pues la imagen de las reinas que se debía proyectar tenía que ser ante todo de una mujer protectora e indulgente con sus vasallos. En las estatuas simbolizó la majestad, afabilidad, humildad y prudencia. Las alegorías de la serpiente, la espada, la columna, la lluvia, el jardín, la mariposa, la parca, el oro y la plata, al lado de la alegoría de la azucena, dieron forma al discurso laudatorio, así con la espada se delineó la intolerancia de la reina con los sectarios de la fe católica, y la lluvia simbolizó el llanto que fortalece la condición del alma atormentada, por decir algunos. Entre las fuentes que utilizó se encuentran Benito J. Feijoo, Ovidio, Epicteto, san Francisco de Sales, Juan de Loyola y la Biblia.

Cuando se realizaban este tipo de obras, dedicadas a la nobleza, no sólo se exponían las cualidades y virtudes de los

³⁴ «Es tanta la beldad, y la excelencia/ De la flor virginal, en los mortales/ [...]» *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias Orozco...*, Madrid: por Luis Sánchez, 1610.

³⁵ «El abanico ideográfico sobre el lirio es amplio, y la emblemática se hará eco de ello. Con frecuencia aparece el lirio entre cardos, cuya fuente es el cantar de los cantares, [...]» *Rafael García Mahiques, Empresas sacras de Níñez de Cepeda*, Madrid: Turo, 1988, p. 67.

reyes, estaban en juego las ideas religiosas y políticas, en las primeras, era fundamental que los súbditos entendieran que el cuerpo era perecedero y el alma podía aspirar a una vida eterna: «Y entonces fue cuando su bella Alma, contenida en aquella inmunda cárcel, difundía el más suave olor de sus virtudes: no desemejante a la Reyna de las Flores, la Azucena, que arraigada, y florida aun en la tierra más inmunda esparce más vivos sus olores [...]».³⁶ Un año después de su muerte falleció el rey Fernando VI, y le sucedió Carlos III,³⁷ acompañado de su esposa, la reina María Amelia de Sajonia, quien falleció el sábado 27 de septiembre de 1760 a causa de una caída de caballo, su frágil salud, la diferencia de climas entre Nápoles y Madrid.³⁸ Posiblemente también haya tenido alguna consecuencia su gusto por el tabaco y el alcohol.

Cabrera y Quintero elaboró el panegírico³⁹ para adornar el túmulo funerario, y seleccionó la alegoría de la vid para representar las virtudes de la reina, por ser ella muy fértil. Tomó el argumento de la vid del libro *Orígenes*, de san Isidoro.⁴⁰ La tradición literaria de esta imagen es muy vasta; en la Biblia aparece en varias ocasiones, sólo por citar algunas se encuentra: en el Antiguo Testamento en el capítulo V del Libro de Isaías,⁴¹ en el Nuevo Testamento, Juan, en el capítulo XV dice que Jesús es la vid, y el Padre, el labrador.⁴²

³⁶ *Lágrimas de la regia azucena; las que en la muerte de su amada consorte...*, op. cit.

³⁷ «Rey de Nápoles (1734-1759), rey de España (1759-1788), nació el 20 de enero de 1716 en Madrid, hijo de Felipe V e Isabel de Farnesio...» en *Biografía de Carlos III* –quién es, información, datos, historia, obras, vida.

³⁸ María Teresa Oliveros de Castro, *María Amalia de Sajonia esposa de Carlos III*, Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, Escuela de Historia Moderna, 1953, p. 9.

³⁹ *VID FECUNDA, en la vida, al copioso riego de el Cielo...*, Biblioteca Nacional de México con número de sistema 000559474.

⁴⁰ «[...] De manera espontánea producen frutos los más preciados árboles; las cimas de las colinas se cubren de vides sin necesidad de plantarlas; en lugar de hierbas, nacen por doquier mieses y legumbres. [...]» San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Edición bilingüe, notas de José Oroz Reta y Manuel A Marcos Casquero, Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 2004, p. 2025.

⁴¹ Y la dejaré que se convierta en un arrial; no será podada ni cavada, y mandaré a las nubes que no lluevan gota sobre ella. Isaías 5, 6.

⁴² Juan XV, 8.

En la emblemática aparecen varios autores que retoman esta alegoría, ya sea acompañada del olmo, ya de pirámides u obeliscos, o de varas. Santiago Sebastián, en la *Edición y comentario de los emblemas de Alciato*, comenta los emblemas XXIV y XXV, cuyo mote del primero es «los prudentes se abstienen del vino». Aurora Egido,⁴³ rastrea los orígenes del lema «amor constante más allá de la muerte» paralelo en la emblemática y estudia la incorporación de este tópico clásico, el de la vid y el olmo, generalmente olvidado en las notas a la poesía del Siglo de Oro.

En *Emblemas Regio-políticos de Juan de Solórzano*,⁴⁴ se comenta el emblema de LXXIX, en el que la vid simboliza la sabiduría, y la pirámide al príncipe, quien con su sapiencia sirve de soporte a los súbditos, y contribuye para que el reino sea fructuoso. En el emblema LVI de Solórzano, «un jardín cerrado donde se observan troncos en los que germinan hojas; estos troncos sirven de soporte a la vid»,⁴⁵ Zárata interpreta a Solórzano, dice que el tronco simboliza a los ministros, el jardín cerrado representa la naturaleza sometida al orden, por lo que alude al príncipe, quien tiene la responsabilidad de observar que sus ministros sirvan de soporte a su reino.

El poeta Cabrera y Quintero diseña con esta imagen alegórica los acontecimientos significativos en la vida de la reina, desde su bautismo hasta su muerte, tal es el caso de su castidad, fertilidad, instrucción de sus hijos, el dolor que causó la muerte de algunos de ellos, la caída de caballo, los buenos vínculos de su matrimonio, etcétera. Estos hechos siempre estuvieron acompañados en el texto por las virtudes: fe, esperanza, caridad, majestad, misericordia, religiosidad,

⁴³ Aurora Egido, en «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: 'Amor constante más allá de la muerte'», en *Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo*.

⁴⁴ Jesús María González de Zárata, en *Emblemas Regio-políticos de Juan de Solórzano*, Madrid: Tuero, 1987, p. 124.

⁴⁵ *Idem*, p. 176.

templanza, prudencia, liberalidad. En el espejo de virtudes de esta reina, se observa como la vid acompañada de otras figuras alegóricas como la palma, el olmo, o el tronco, cobra diferentes significados. Algunas de las fuentes que utilizó fueron Plinio, Strabón, Virgilio, Cicerón, Horacio, Pierio Valeriano, Justo Lipsio, Beda el Venerable, Alexandro ab Alexander, Nilo, Argonautas de Orfeo, Natal comité, la Biblia, Alciato, Saavedra Fajardo y más.

La humildad de la reina María Amelia de Sajonia, de acuerdo con la apología del poeta novohispano, consistía en saberse indefensa y frágil, de ahí la necesidad de un soporte y apoyo, su esposo el rey Carlos III, quien después de la muerte de su esposa, jamás contrajo nuevas nupcias confirmando lo que Alciato señala en su emblema CLIX; que la amistad de la vid y el olmo dura más allá de la muerte.

Para finalizar, se dirá que Cabrera y Quintero utilizó la imagen alegórica del corazón para el rey Felipe V, y para Luis I; para las reinas utilizó alegorías tomadas del reino vegetal. En los cuatro panegíricos aquí revisados sobresale el estilo Barroco, no obstante, en el caso de Luis I alude a la fragilidad de la vida, una postura ilustrada. La vida del rey homenajeado se exponía mediante una serie de alegorías, que también simbolizaban sus virtudes acordes con las exigencias de la religión católica, a fin de que los príncipes y súbditos vieran un modelo de moralidad a seguir. Al mismo tiempo, estas alegorías proyectaban una imagen capaz de garantizar la continuidad dinástica.

Para elaborar el espejo de virtudes de cada uno de los reyes homenajeados por el Santo Oficio, el poeta escribe sus panegíricos desde una circunstancia distinta de los súbditos de la metrópoli, pero con bases sólidas de conocimiento sobre la vida privada de la realeza, lo que da a sus tómulos

un toque de autenticidad, a diferencia de otros autores apologéticos que ven en las alegorías la manera de proyectar imágenes políticas.⁴⁶ Cabrera y Quintero resaltó cualidades personales de los reyes, como la temprana muerte de Luis I, el corazón defectuoso de Felipe V, la erudición y dominio de seis lenguas de María Bárbara de Braganza y la fecundidad de María Amelia de Sajonia.

Existen diferencias y semejanzas en las cuatro apologías, aunque el propósito es el mismo, aleccionar a los súbditos: «si el rey es ejemplo del pueblo, y sus virtudes espejo donde se contemplan sus súbditos, la reina se configura como modelo de las mujeres del reino, y su lealtad, religiosidad y virtud son una referencia a la concepción de la mujer en el difícil siglo XVII, que también se puede aplicar para el siglo XVIII».⁴⁷ En el espejo de virtudes de los reyes, el programa iconográfico servía al propósito de plasmar la vigencia de la casa dinástica en turno, lo mismo sucedía en el caso de las reinas, ya que a ellas correspondía dar continuidad por medio de su fertilidad. El uso de las alegorías fue utilizado para representar la vida de reyes y reinas, pero el tratamiento fue distinto, en el primer caso las lecciones morales tenían que ver con el valor, la fortaleza, etcétera. En el segundo, el modelo que se debía contemplar era el de la piedad, la honestidad, la educación de los hijos, entre otros.

Los historiadores actuales tienen una postura muy distinta sobre la biografía de los reyes laureados por Cabrera y Quintero, por lo que se debe tener presente la circunstancia en que fueron escritas estas obras laudatorias, desde los intereses políticos hasta la autoridad religiosa que solicita

⁴⁶ Véase Inmaculada Rodríguez Moya, *El llanto del águila mexicana: los jeroglíficos de las reales exequias por la reina Bárbara de Braganza en la catedral de México, 1759*.

⁴⁷ Víctor Mínguez Cornelles, *Los reyes distantes*, Castelló: Biblioteca de les Aules, 1995, p. 111.

su elaboración, y aun así, habría que pensar un poco si la ambigüedad que caracterizaba el Barroco tiene que ver con la imperfección del hombre contrastado ante la perfección divina del Creador. Sea rey o no, el ser humano es confuso. Por citar un ejemplo, Cabrera y Quintero representa la virtud de la templanza del rey Felipe V: «la misma moderación / en Philipo a ver se alcanza; / pues la Fama nos afianza / que su regia esplendidez / vino a ser yerma aridez, / a esmeros de su Templanza».⁴⁸ Donde no por ser virtud deja de ser defecto, es decir, un rey poco generoso.

En los cuatro panegíricos que realiza el autor, están presentes la tradición emblemática, la literaria y bíblica, sin embargo, existe un crecimiento en la utilización de fuentes, en el caso de Luis I se observa que son mínimas, sobresaliendo la Biblia y Ovidio, y ya en el caso de María Amelia de Sajonia, se puede ver una cantidad muy vasta en la utilización de fuentes. Se sabe que la tradición emblemática tuvo mucho éxito debido a la combinación de imagen y escritura, complementariedad que hacía efectivo el mensaje no sólo para la élite aleccionada, sino también para las masas. En los panegíricos elaborados por Cabrera y Quintero para las exequias de la realeza española, las imágenes alegóricas y poéticas proyectaban un espejo de virtudes de los reyes, que los súbditos de Nueva España debían imitar para tener acceso a una vida eterna.

⁴⁸ Cayetano Javier de Cabrera y Quintero, *Corazón rey, y rey [...], op. cit.*, p. 34.

FUENTES

LÁGRIMAS DE LA REGIA AZUCENA; las que en la muerte de su amada consorte LA SEÑORA DOÑA MARÍA BÁRBARA DE PORTUGAL, exprimió como Real LILIO, y Flor de LIS, EL SEÑOR DON FERNANDO SEXTO, EL JUSTO, REY DE LAS ESPAÑAS, Y EMPERADOR DE LAS INDIAS: Y Tras que a su fidelísimo ejemplar; reino por su patrona Fidelísima EL SANTO OFICIO de la INQUISICIÓN Y TRIBUNAL DE LA FE, En nueva Hespaña. Describías por su encargo, y precepto DON CALLETANO DE CABRERA, Y QUINTERO, PRESBITERO DEL ARZOBISPADO de MÉXICO. AGN, Inquisición, Vol. 1509, exp. 3.

VID FECUNDA, en la vida, al copioso riego de el Cielo; y en su muerte, al repressado llanto, y sentimiento de su amantísimo Consorte EL SEÑOR DON CARLOS III, Rey de las Hespañas, y Emperador de las Indias, al de sus charísimos Hijos, y Fidelísimos Vasallos; Nuestra Reyna, y Señora. DOÑA MARIA AMELIA DE SAXONIA: â cuia tiernísima memoria, reverente como obsequioso EL SANTO OFFICIO TRIBUNAL DE LA INQUISICION De la Nueva Hespaña, Tribuna las debidas Exequias, en Regia pompa Funeral, el 23 de Julio de 1761: Discurríala, Por su superior orgen, y encargo Don Caietano de Cabrera quien la permite â la publica luz, y la dedica Al mismo tribunal de el s.¹⁰ Officio, Señores y Inquifidores. Biblioteca Nacional de México con número de sistema 000559474. Descripción: h. [68]-89. [2] h. en bl. ; 23 cm. Idioma: Spalat. Nota: Numeración original de la h. 1 a la 20, dedicatoria rubricada por Cayetano Cabrera (h. 69V), apostillas mss. y reclamos. Con: Borradores de Cabrera y Quintero.

AYES DE APOLO, Lastimosas Quexas, del Sol de las España, Nuestro Rey y Señor Don PHILIPPO QUINTO, En la immunda muerte de el TRAGICO JACINTO, Florido Monarcha de España, DON LUS PRIMERO POMPA EXEQUIAL, y Quexasas Endechas, Con que expressò su feè, y mostrò su fidelidad en la exelsa Pyra que erigió ala difunta Magestad de su Presidente y Patron EL SANTO TRIBUNA DE LA INQUISICIÓN, Celebrada en el Real Templo de Santo Domingo de México el día

18 de Mayo de el año de 1725. Colección: Archivos y manuscritos, Clasificación MS. 27.

Real Cédula de Fiestas Civiles, expediente de 1759, Archivo Histórico de Zacatecas.

BIBLIOGRAFÍA

- Beristáin de Sausa, José Mariano (1816). *Biblioteca hispanoamericana septentrional*. México: UNAM, 1980.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Barcelona: Ariel, 1981.
- Fernández de Pinedo, Emiliano. *et al*, “Centralismo, ilustración y agonía del antiguo régimen (1715-1833)”. *dirigido* por Manuel Tuñón de Lara, *Historia de España*, vol. VII, Barcelona: Labor, 1992.
- F. Galán, Carmen. *Obelisco para el ocaso de un príncipe*. Zacatecas: TEXERE, 2011.
- García Cárcel, Ricardo. «Felipe V y su imagen histórica», en *Historia de España siglo XVIII. La España de los Borbones*. coord. Ricardo García Cárcel. Madrid: Cátedra, 2002.
- García Mahiques, Rafael. *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid: Tuero, 1988.
- Garibay K, Ángel Ma. *Mitología Griega*. México: Porrúa, Copyright 2013.
- Gil Novales, Alberto. «Reinado de Felipe V» en *Historia de España*, coord. Manuel Tuñón de Lara, coordinador. Barcelona: Labor, 1980.
- González de Zarate, Jesús María. *Emblemas Regio-políticos de Juan de Solórzano*, Madrid: Tuero, 1987.
- Lira Saucedo de, Salvador Alejandro. «Reales exequias a Carlos II en La Nueva España», tesis de maestría en Historia en la Universidad Autónoma de Zacatecas, diciembre de 2014.
- López Saldaña, Leticia. *Espejo de virtudes: Cayetano Javier de Cabrera y Quintero y los túmulos reales encargados por la Inquisición de México*. Tesis de maestría en Literatura Hispanoamericana en la Universidad Autónoma de Zacatecas, 21 de agosto de 2015.

- Mínguez Cornelles, Víctor. *Los reyes distantes: imagen de poder en el México virreinal*, Castelló: Biblioteca de Aules, 1995.
- Oliveros de Castro, María Teresa. *María Amalia de Sajonia esposa de Carlos III*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, Escuela de Historia Moderna, 1953.
- Parodi, Claudia. *Cayetano Javier de Cabrera y Quintero. Obra dramática. Teatro novohispano del siglo XVIII*. México: UNAM, 1976.
- Pascual Buxó, José. *El resplandor intelectual de las imágenes* México: UNAM, 2002.
- Saavedra Fajardo. *Idea de un príncipe político cristiano*, Tomo I. Madrid: La lectura, 1927.
- Sardiñas Fernández, José Miguel. ed. *El corazón rey, rey de los corazones Cayetano Javier Cabrera y Quintero*. México: Colegio de Michoacán, 1997.
- Sebastian, Santiago. *Edición y comentario de los emblemas de Alciato*. Madrid: Akal, 1993.
- _____. *Iconografía e iconología del arte novohispano*. Italia: Diblo, S. A. De C. V., 1992.
- _____. «Simbolismo espiritual del corazón» en *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid: Alianza, 1981.
- Terán Elizondo, María Isabel. «La crítica de una negación y la propuesta de una revalorización», en *Los recursos de la persuasión*. Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma de Zacatecas, Instituto Zacatecano de Cultura, 2013.
- _____. «La crítica de una negación y la propuesta de una revalorización», en *Los recursos de la persuasión*, (Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma de Zacatecas, Instituto Zacatecano de Cultura, 2013).
- Valera, Javier. *La muerte del rey. Ceremonial funerario de la monarquía española 1500- 1885*. Madrid: Turner, 1990.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS

Biblia Reina Valera. http://www.encinardemamre.com/leer_la_biblia_reina_valera_de_1960.html, consultado en enero del 2014.

- Biografía de Carlos III –quién es, información, datos, historia, obras, vida–, <http://www.buscabiografias.com/bios/biografia/verDetalle/5480/Carlos%20III>, en diciembre del 2013.
- Borja de, Juan. *Empresas morales*. Bruselas: Impresor Francisco Foppens, 1680. <https://archive.org/stream/empresasmorales00borja#page/n485/mode/2up>, consultado en agosto del 2014.
- Campa, Pedro F. «La génesis del libro de emblemas jesuita». En http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/9392/1/CC-015_art_2.pdf, en diciembre del 2013.
- De Sevilla, San Isidoro. *Etimologías*. Edición bilingüe, notas de José Oroz Reta y Mnuel-a Marcos Casquero. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 2004. <http://www.larramendi.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=5374>, consultado en agosto del 2015.
- Egido, Aurora, en «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: ‘Amor constante más allá de la muerte’», en Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo, http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/egido.htm, consultado en diciembre del 2013.
- Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias Orozco [...]* en <http://www.archive.org/stream/emblemasmoralesd00cova#page/n3/mode/2up>, consultado en septiembre del 2012.
- Feijoo y Montenegro, Benito Jerónimo. *Cartas eruditas y curiosas, en que, por la mayor parte, se continua el designio impugnado o reducido a dudosas varias opiniones comunes*. <http://filosofia.org/bjf/bjfc400.htm>, agosto del 2012.
- _____, *Cartas eruditas y curiosas, Tomo cuarto El deleite de la música, acompado de la virtud, hace en la tierra el noviciado del Cielo a una señora devota, y aficionada a la música*. <http://www.filosofia.org/bjf/bjfc401.htm>, el 06 de enero del 2014.
- Franco Rubio, Gloria A. «Bárbara de Braganza y la corte de Isabel de Farnesio». <https://www.ucm.es/data/cont/docs/995-2015-01-09-B%C3%83%C2%A1rbara%20e%20Isabel%20de%20Farnesio.pdf>, consultado en junio del 2015.
- Hernández, José María. «El problema de la representación», en *El retrato de un dios mortal. Estudio sobre la filosofía política de*

- Thomas Hobbes*. Barcelona: Anthropos, 2002. https://books.google.com.mx/books?id=4xabSvViz_0C&pg=PA146&lpg=PA146&dq=ecfrasis+del+emblema&source=bl&ots=4ly_kIAgyx&sig=30k0PFpDfFJRanj5okhttpMKw9o&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwj75dGK2crMAhXLOj4KHcjKDIAQ6AEILzAD#v=onepage&q=ecfrasis%20del%20emblema&f=true, consultado en mayo del 2016.
- Ponae, Francisci. *Cardiomorfofeos SIVE EX CORDE, DESVMTA Emblemata SACRA*, Veronae, superiorum permisuu, MDCXXXV, <https://archive.org/stream/francisciponae00pona#page/n3/mode/2up>, consultado en diciembre del 2014.
- Ramos Vicent, María Pilar. «La reina María Amalia de Sajonia y su belén napolitano», en <http://suite101.net/article/la-reina-maria-amalia-de-sajoniaysu-belennapolitano-a32678>, consultado en diciembre del 2013.
- Rodríguez Moya, Inmaculada, *El llanto del águila mexicana: los jeroglíficos de las reales exequias por la reina Bárbara de Braganza en la catedral de México*, 1759, http://www.analesiiie.unam.mx/pdf/88_115-148.pdf consultado en diciembre del 2014.
- Santos, Daniel de. «Lapide Cornelio», [lihttp://www.mercaba.org/Rialp/L/lapide_cornelio_a.htm](http://www.mercaba.org/Rialp/L/lapide_cornelio_a.htm), consultado en marzo del 2015.

LA CARTA DEL DIABLO EN UN TAROT NOVOHISPANO DEL SIGLO XVI



*Perla Ramírez Magadán
Alberto Ortiz*



La iconografía del diablo en Occidente se ha compuesto mediante supuestos ideológicos y fantásticos. Los primeros consisten en una interesante mixtura de mitos, constructos del imaginario y ficciones de alto contenido lírico; lo cual ha dado a pensar que finalmente la imagen social del diablo, e incluso su funcionamiento en la historia del hombre, es más un invento de artistas, narradores y poetas. Entre dichos supuestos destaca la vinculación a la malignidad de las características físicas diferentes, ajenas, pertenecientes al otro: enemigos, salvajes, extranjeros.¹ Por lo tanto no es raro que ciertas antropomorfizaciones de las figuras del mal muestren y conserven rasgos físicos que aluden expresamente a razas o grupos humanos satanizadas por la historia nacionalista, desde el prejuicio xenófobo, por supuesto. Obviamente esto significa que el diablo, dibujado como lo conocemos, reúne características complejas que aluden siempre a un referente cultural lleno de peso imaginativo y diferenciación ético-social.

Los demonios, acólitos de Satán, y el propio ángel caído, suelen representarse con una cara caprina, dionisiaca, para reflejar su tendencia a la lujuria, una nariz peculiar como resabio del prejuicio racial antisemita, deformidades físicas para denotar su pecaminosa imperfección, desnudez

¹ Así por ejemplo, para la gente de piel blanca sería preferentemente negro o de un color poco cercano a su pigmentación epitelial, mientras que para los pueblos de raza negra, el diablo sería preferentemente blanco, tanto por enemistad colonialista, como por diferenciación.

expuesta en señal de su pertenencia a lo salvaje, lo agreste, lo desconocido y lo agrícola,² a todo ello se suma la fealdad monstruosa, como signo inequívoco de la maldad. “Desde el punto de vista iconográfico, el diablo adquiere rasgos estandarizados que se dan en muchas religiones. Por tanto, su aspecto se ha estructurado siempre en la dirección de la alteración de aquellas reglas consideradas normas de belleza o, por lo menos, de normalidad”.³

En el presente caso, se pretende describir y discutir lo que podría denominarse teratología diabólica, en la que inciden otras características y figuraciones, para explicar esa posible representación asimilada a un monstruo dibujado en un mazo de cartas impresas en Nueva España. El documento completo es un pliego de dieciocho naipes que data del año 1583, en el que se encuentra impresa la única baraja conocida, hasta ahora, con rasgos iconográficos prehispánicos tendientes a la mixtura sincrética. Como se puede notar en la figura 1, el pliego reproduce y, de alguna manera, “americaniza” varias de las cartas que se usan para adivinar, por lo tanto, a reserva de encontrar más datos, se considera aquí como un tarot novohispano. María Isabel Grañén Porrúa,⁴ sugiere la hipótesis de que las imágenes del pliego⁵ impreso por Orteguilla son un tarot disfrazado de baraja, siguiendo su idea, la carta señalada que titula como “el monstruo de

² Recuérdense que el bosque, los lagos, las landas deshabitadas, fueron durante mucho tiempo espacios de creaturas malvadas y que desde el inicio de la historia de la brujería, se suponía que las brujas se reunían con el diablo en un lugar escondido del bosque. Además el famoso *Canon Episcopi*, denunciaba la creencia popular renacentista, y por extensión medieval, de mujeres acompañando a la pagana diosa Diana para realizar reuniones réprobas en el bosque.

³ Massimo Centini, *El ángel caído*, p. 73.

⁴ Grañén, Porrúa, María Isabel, *Hermes y Moctezuma, un tarot mexicano del siglo XVI* en Estudios de Cultura Náhuatl, v. 27, 1997.

⁵ Otras investigadoras mencionan las cartas en estudios parciales: Belén Ateiza para hablar de la locura festiva y grotesca en el Siglo de Oro en *El loco en el espejo, Locura y Melancolía en la España de Lope de Vega* y Zulema Raya en su tesis *La Alegoría de la Nueva España en el arte efímero novohispano*.

Tulancingo” correspondería, siempre de acuerdo con ella, con el arcano del diablo. Su hipótesis, al menos para este caso, tiene lógica y por eso se acepta tal correlación. Incluso sin la equiparación directa, resulta interesante intentar esclarecer los elementos que componen la figuración del monstruo y su relación con las características de la iconografía de los demonios.

El documento mezcla figuras europeas con imágenes que bien pueden denominarse “americanas” y fue realizado en el taller de xilografía del segundo administrador del estanco de naipes en México, Alonso Martínez de Orteguilla. Actualmente se conserva en el Archivo General de Indias de Sevilla (AGI).⁶ El pliego está hecho del papel usado para la impresión de naipes durante el siglo XVI, mide 41 cm de ancho por 27,8 cm de largo, cada naipe es un rectángulo de 6,8 cm por 9,2 cm. Como se puede ver enseguida, el documento consiste en una combinación de grabados que presentan una mixtura interesante, por un lado son visibles los estereotipos de los arcanos mayores de la cartomancia occidental y por otro algunos dibujos están diseñados mediante una clara reconstrucción de personajes típicos de las culturas prehispánicas, como los voladores de Papantla, el tlatoani y el malabarista.

⁶ El documento fue dado a conocer por Cristóbal Bermúdez Plata en «Contrato sobre fabricación de naipes en Nueva España» en el Anuario de estudios Americanos. Posteriormente Ma. Isabel Grañén Porrúa retoma las imágenes designándolas como un tarot en *Hermes y Moctezuma un tarot mexicano del siglo XVI*. Otros documentos que se encuentran junto al pliego son el contrato para la administración del estanco de Martínez Orteguilla, y tres juegos de barajas más que reproducen las figuras de la baraja española.

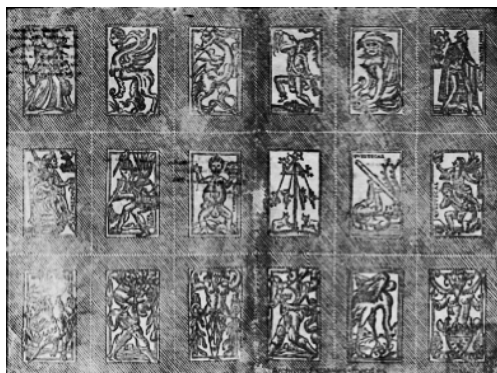


Figura 1. Original impreso del pliego de cartas para tarot. AGI.

De entre aquellas imágenes evocadoras del nuevo orbe una de ellas expresa lo monstruoso, que eventualmente equivaldría a lo diabólico. Específicamente, como ya se indicó, este trabajo trata de analizar esa imagen de dicha baraja, aquella que tal vez representa al llamado “arcano” del diablo en el tarot típico, y que en este mazo de curioso cuño, tiene características dignas de estudio. He aquí la carta o arcano:



Figura 2. El monstruo de Tulancingo. AGI.

Esta posibilidad se deriva de identificar, *grosso modo*, a cada una de las figuras que el pliego novohispano del siglo XVI

contiene con las cartas mayores o arcanos de un tarot tradicional estándar. Se supone que esta imagen modifica y adapta el popular trazo del arcano referido al diablo del tarot de Marsella y de otros similares. En este sentido, esta carta local sería un sustituto de la otra tradicional.

Como se puede ver la siguiente imagen de referencia y conocimiento común:



Figura 3. El diablo. Tarot de Marsella.

La bestialidad, la desnudez, lo grotesco, la deformidad, la fealdad, la concupiscencia y el exotismo componen a la descripción teratológica. Cuando, como en el caso aquí discutido, lo monstruoso está relacionado con lo diabólico, entonces tales aspectos coinciden con la conformación tradicional que la iconografía ha redondeado para figurar al diablo:

Los demonios animales y monstruosos tendían a seguir las formas sugeridas por la escritura, la teología y el folklore: serpientes, dragones, leones, machos cabríos y murciélagos. A menudo, sin embargo, parece como si los artistas eligieran formas según su fantasía: demonios con pies y manos humanos, cabello en desorden, y caras y orejas animales; demonios con caras monstruosas, repugnantes, o con los ojos hundidos y la piel arrugada; demonios de cuerpo humano, piel de lagarto, cabeza simiesca y con garras. El simbolismo

apuntaba a mostrar al diablo privado de belleza, armonía, realidad y estructura; sus formas cambiaban caóticamente y era como una distorsión retorcida y fea de lo que debería ser la naturaleza angélica o incluso la humana.⁷

Un primer acercamiento al grabado novohispano nos muestra fehacientemente que el monstruo ahí dibujado reúne características consideradas diabólicas: entre otras tiene los genitales expuestos, señal de lascivia incontrolada; muestra un gesto feroz, propio de la ira y odio luciferinos; es un ser deforme, por lo tanto imperfecto, ya sea por pérdida de gracia o por castigo divino;⁸ va desnudo, lo cual lo asimila a la brutalidad y la irracionalidad; sostiene una especie de orbe, esto sugiere tanto que se ha enseñoreado del mundo de los hombres como su contumaz pretensión de instalarse en el lugar de Dios. Por último aparece un lema: “Tonzalincal”, toponimia de la actual población mexicana Tulancingo, sita en el actual Estado de Hidalgo. Lo cual sugiere que el monstruo tiene un lugar de origen, una materialidad, y por lo tanto no se trata de un espíritu atemporal sino de un acontecimiento extraordinario pero probable y real: la posible existencia de un ser deforme que se añade a la teratología accidental de la naturaleza humana.

Sin embargo, la vinculación entre el monstruo y lo demoníaco constituye un emparejamiento culturalmente entendible justo porque la imagen presenta a un monstruo y con él a las características señaladas, (sensualidad, deformidad, ferocidad, etcétera) las cuales, de acuerdo con los principales demonólogos del Renacimiento al Barroco,⁹ redondean el bosquejo de la malignidad.

⁷ Jeffrey Burton Russell. *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, pp. 145-146.

⁸ La leyenda popular, con influencia de los teólogos cristianos, narra que Luzbel era uno de los ángeles más bellos, pero al caer del Empíreo por soberbia y rebelión, conforme descendía hacia el infierno, iba perdiendo su belleza y convirtiéndose en un monstruo abominable.

⁹ Francesco Guazzo, Martín del Río, Pierre de Lancre, etcétera.

El aspecto monstruoso del diablo, resultante de las manipulaciones formales de divinidades paganas y con la compli-
cidad de cierta tradición apocalíptica, arraigó en la cultura
cristiana occidental con su eco de terror.

[...] En general, en la metáfora cristiana, el diablo es la
expresión de una atávica forma de bestialidad y voracidad
que se contrapone con la espiritualidad para dejar que los
sentidos dominen totalmente.¹⁰

Es decir, desde el esquema oficial que construyó el mito de
los demonios, la brujería y las supersticiones; hay una fuerte
relación entre la fealdad monstruosa y la maldad, a tal grado
que un demonio puede ser identificado por medio de un
defecto físico, aunque sea leve o escondido, como en el caso
popular del “diablo cojuelo”.¹¹ Y toda esta caracterización
iconográfica se alimenta de complejos rasgos implementa-
dos en su figura por la imaginación y los prejuicios frente al
otro que simbolizan lo inaceptable, lo diferente, lo aberrante
y lo extraño. La imagen del diablo está llena de atributos
tomados de la diferencia, de la otredad, de la necesidad de
depositar el mal natural, humano y preternatural en sujetos
que no pertenezcan al entorno inmediato, o que, pertene-
ciendo, hayan traicionado su origen.

Por esos motivos los demonios siempre se han parecido,
en sus actitudes, funciones y complejones a los dioses del
paganismo grecolatino, en especial a Pan y a Dioniso o Baco,
en el rostro satírico, las extremidades caprinas y la desnudez.
Concretado el descubrimiento de América, todo aquello in-
comprensible y tenido por “salvaje” también se sumó a la
tabla rasa de lo diabólico, a tal grado que los dioses mexicas,
por ejemplo, en especial Huitzilopochtli, fue equiparado

¹⁰ Massimo Centini, *op. cit.*, p. 73.

¹¹ Obra en prosa satírica de Luis Vélez de Guevara, publicada en 1641.

con Lucifer. Según Claudia Carranza: “La identificación de los hombres salvajes con el demonio se mantuvo hasta el siglo XVII.”¹² Y por supuesto que prevalece como parte del imaginario colectivo popular.

De este modo, no es absurdo que los conceptos alrededor del mundo poco desconocido, en este caso, América, se vinculen de inmediato en el imaginario popular que refleja un juego de cartas –con fines adivinatorios o lúdicos, lo mismo da–, a la otredad salvaje, bestial y monstruosa. Máxime si sumamos a ello el peso del imaginario geográfico medieval y renacentista que veía más allá de las fronteras de *Finisterre*, los dominios de los antípodas, los monstruos y los demonios.

En la carta del mazo novohispano, aparte de la expresión agresiva, resalta la desnudez del cuerpo deforme. Evidentemente no se trata del dibujo de un ser humano común, sino de un monstruo de filiación antropomorfa, y tal ente se encuentra desnudo, apenas cubierto de su propio vello corporal, lo que, en exceso, significa un grado mayor de salvajismo.

La antigua cultura tradicional de Occidente, sostenida en los preceptos de la Iglesia católica, vio en la desnudez un oprobio, una incitación maligna y pecaminosa en toda manifestación de la sensualidad. Este aspecto es de lo más común en la historia del arte, como afirma Burton Russell: “El diablo iba habitualmente desnudo, aunque a veces llevaba taparrabos; a menudo era peludo”.¹³

La exposición del cuerpo constituyó un signo inequívoco de maldad; de acuerdo a este prejuicio, el pagano, el salvaje, el inculto, el bárbaro, van desnudos o semidesnudos, son esos otros alejados o renegados de la verdad salvífica en

¹² Claudia Carranza, *De la realidad a la maravilla*, México: El Colegio de San Luis, 2014, p. 197.

¹³ Jeffrey Burton Russell, *op. cit.*, p. 145.

posesión exclusiva, por lo tanto están próximos a la oscuridad, al error, al pecado, al demonio.

Ahora bien, es necesario separar las categorías aquí implicadas, por un lado las características que han ido complementando la imagen del diablo son parcialmente las mismas que se le atribuyen al monstruo, y parte del mito cuenta la propensión diabólica del diablo por disfrazarse de hombre, generalmente de caballero rico y seductor; por otro debe quedar claro que un monstruo no es necesariamente un demonio sino un acontecimiento extraordinario derivado de la imperfección ética o física humana, tal como lo describió Ambroise Paré al disertar “De las causas de los monstruos” en el siglo XVI:

Las causas de los monstruos son varias. La primera es la gloria de Dios. La segunda, su cólera. Tercera, la cantidad excesiva de semen. Cuarta, su cantidad insuficiente. Quinta, la imaginación. Sexta, la estrechez o reducido tamaño de la matriz. Séptima, el modo inadecuado de sentarse de la madre, que, al hallarse en cinta, ha permanecido demasiado tiempo sentada con los muslos cruzados u oprimidos contra el vientre. Octava, pro caída, o golpes asestados contra el vientre de la madre, hallándose ésta esperando un niño. Novena, debido a enfermedades hereditarias o accidentales. Décima, por podredumbre o corrupción del semen. Undécima, por confusión o mezcla de semen. Duodécima, debido a engaño de los malvados mendigos itinerantes. Y decimotercera, por los demonios o diablos.¹⁴

El monstruo, pues, está más cercano a la realidad humana/animal que al inframundo, si bien es cierto que muchos de los monstruos son producto de la imaginación y la fantasía, cuyo motor narrativo y lírico tiene al miedo, a la ignorancia y a la necesidad de emitir ficciones como combustible. “Otra explicación diferente para la existencia de seres con

¹⁴ Ambroise Paré, *Monstruos y prodigios*, Madrid: Siruela, 2000, p. 22.

apariencia de demonios, pero que no lo son en realidad, es que tienen aspecto de hombres salvajes, y por ello pasan por sátiros.”¹⁵

Existe un aspecto característico de la diferencia entre monstruo y demonio, ineludible para reconsiderar y corregir la idea de que el ente dibujado en la carta es el diablo, y es el hecho de que el ente en la carta tiene una postura humana, se encuentra parado sobre sus pies, este elemento definitorio lo aleja de una posible representación del demonio para acercarlo al plano físico del animal en hibridación con hombre, o más propiamente en este caso, humano animalizado. Incluso las membranas entre sus dedos indican tal mixtura y sugieren mayor peso de la zoomorfización. Acordamos y concluimos con Mode. “El cuerpo animal en combinación con la postura humana confiere a menudo a la figura en la imagen, si prescindimos ahora por un momento de las representaciones de demonios, un carácter caricaturesco, como si se tratara de reproducir el mundo humano en el espejo animal”.¹⁶

Por lo tanto, aunque la imagen plasmada en la carta del mazo novohispano hubiese sido confeccionada con la intención de sustituir o recrear aquella que representa al diablo en el tarot tradicional, resulta obvio que representa a un monstruo dotado de prodigios o alteraciones morfológicas, que, por su origen novohispano linda con el tipo “hombre salvaje”, y no a un demonio. Debido a que la imagen muestra elementos humanos y animales, se trata específicamente del producto de una hibridación, término genérico que designa “[...] a todos los seres constituidos por elementos

¹⁵ Elena del Río Parra, *Una era de monstruos*, Madrid: Universidad de Navarra/Iberoamericana Vervuert, 2003, p. 71.

¹⁶ Heinz Mode, *Animales fabulosos y demonios*, México: FCE, 2010, p. 53.

anatómicos dispares que alteran el aspecto físico normal”¹⁷ de acuerdo a Kapler.

En diferentes culturas, los animales salvajes se han asociado a lo diabólico, tanto el monstruo como el diablo poseen elementos relacionados al salvajismo y exotismo de la naturaleza, en Egipto se hablaba del monstruo Ammut, un híbrido entre cocodrilo, leopardo e hipopótamo que devoraba a los culpables en el más allá. Para la religión católica la naturaleza posee un papel ambivalente, por un lado es un medio de enseñanzas morales y éticas, como en las Sagradas Escrituras, donde se le da un sentido espiritual más allá del literal a las descripciones de la naturaleza dando lugar a los *bestiarios moralizados* como el *Fisiólogo*, en el que se hace una lectura de tipo alegórica de los árboles, animales y piedras, convirtiéndose en portadores de enseñanzas. Así, el león es presentado como símbolo de Cristo pues, de acuerdo a la leyenda, el león borra sus huellas con la cola para no ser cazado tan fácilmente, acto con el que es equiparado con Cristo quien se encarga de borrar los pecados cometidos por el hombre.¹⁸ Sin embargo, por otro lado:

...las bestias son entes de la maldición apocalíptica, seres creados antes que el hombre.[...] Aparecieron antes que él para que Adán les impusiera un nombre.[...] Pero un animal, la serpiente, convence a Eva para que coma el fruto del árbol prohibido.[...] Los animales se unen, pues al destino del hombre. Gozan de sus logros y participan de sus pesares, son fieles en el sufrimiento, en las penas de la caída y a ellos legan las consecuencias de la ira de Dios.¹⁹

Los animales salvajes han sido el elemento utilizado por el imaginario popular para generar la imagen tradicional

¹⁷ Claude Kapler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid: Akal/Universitaria, 1986, p. 167.

¹⁸ Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Barcelona: Lumen 2007, p. 114.

¹⁹ Alberto Dallal, “Las Bestias apocalípticas”, p. 12.

que se tiene del diablo, Umberto Eco sitúa hacia el siglo XI la época en la que surge la primera representación del diablo como se le conoce tradicionalmente: con barba de cabra, garras, cola, patas y cuernos, tiempo después adopta las alas de murciélago,²⁰ así al diablo se le asocia con este animal puesto que vive en la obscuridad evitando la luz del día; la creencia popular era que el murciélago tenía predilección por enredarse en los cabellos de las personas y al hacerlo causaba histeria y confusión. Sallie Nichols, por su parte, expone que la concepción del diablo cristiano es una caricatura de Pan y Dioniso, adorados en rituales masivos de naturaleza orgiástica donde se le denominaba a Satanás como la Gran Bestia.

El monstruo y el diablo poseen características que los hermanan y otras que los hacen distintos, ambos son seres que están alejados de la gracia divina, sin embargo, cada uno cumple un papel distinto. En el renacimiento al monstruo se le da una función mnemotécnica, de tal suerte que, en las *artes de la memoria* se utiliza para recordar algunas ideas, pues el patetismo de las imágenes hacía que fueran difíciles de olvidar los conceptos. El monstruo, a diferencia del diablo, no es la antítesis de Dios, su potencia dista mucho de ser la del diablo, para la iglesia católica el monstruo tiene un fin moralizante, en el caso de la imagen del monstruo de Tulancingo:

...se quiso representar lo que para la literatura emblemática europea es la perversidad por medio de un ser contrahecho, cuya falta de proporciones en su cuerpo hacen referencia a los vicios, pues son perversidades de la naturaleza. Cesare Ripa afirma: "...llamamos vicio en efecto a todo aquello que no se da en los cuerpos según su proporción, sirviendo dichas deformidades para simbolizar la naturaleza viciosa de las gentes."²¹

²⁰ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 92.

²¹ María Isabel Grañén, "Hermes y Moctezuma, un tarot mexicano del siglo XVI", en

La imagen del monstruo de Tulancingo también ha sido relacionada por Grañén Porrúa con Xipe-Totec, que significa *nuestro señor desollado*, dios de la renovación de la tierra. En este sentido la figura del monstruo de Tulancingo se asociaría a la del arcano del diablo debido a su relación con los rituales de la tierra y de la fertilidad.

Otra lectura que se le ha dado al monstruo de Tulancingo es como representación de la locura feroz. Belén Atieza expone que en el mazo impreso por Orteguilla existen dos representaciones de la locura: una de tipo festiva y la otra de tipo patológica. La primera la asocia con la cuarta imagen del pliego de la primera línea, donde se presenta a un indígena en estado de trance como lo denomina Grañén Porrúa, y la patológica que, de acuerdo con Atieza, es representada por el monstruo de Tulancingo. La autora expone que el objeto que porta en la mano este personaje pudiera tratarse de una alusión al salmo *Dixit Insipiens* donde generalmente el loco portaba en su mano un círculo que era identificado como una luna o como un queso, pues se consideraba que el queso agujereado era como los agujeros en la mente del loco y que comer mucho queso provocaba la locura.²²

Ya sea como ente diabólico o como representación de la locura, el monstruo de Tulancingo tuvo una materialidad, existió en un espacio y en un tiempo determinado, la imagen se trataba de la de un niño que nació en San Lorenzo provincia de Tulancingo en el año 1573, hijo de una mujer indígena.

Sin embargo, la deformidad de su cuerpo fue utilizada por los catequizadores como la representación de la naturaleza viciosa del hombre. Con todo, no hay que perder de vista que en la idea del cielo y del infierno de la iglesia católica

Estudios de Cultura Náhuatl, v. 27, 1997, p. 383.

²² Belén Atieza, *El loco en el espejo, Locura y Melancolía en la España de Lope de Vega*, Amsterdam/New York: Rodopi, 2009, p. 24.

había de por medio todo un ideal estético occidental de belleza y de fealdad. Tanto la concepción de monstruosidad como la de lo diabólico, son lecturas del otro que parten de la imaginería de éste como ser salvaje, y como tal es “... un reflejo –más o menos distorsionado– de las poblaciones no occidentales, una expresión eurocentrista de la expansión colonial que elabora una versión exótica y racista de los hombres que encontraban y sometían los conquistadores y colonizadores”.²³

El diablo y el monstruo representan aquello que se repudia y teme, lo que se debe mantener alejado. No obstante, la figura del mal también abarca la historia de cómo se ha concebido el cuerpo, la materialidad humana, de tal suerte que existe el cuerpo del pecado, pero también la deformidad de éste cuya imagen persuade y maravilla a la vez.

Satanás y el monstruo son un reducto de la imaginería social y forman parte de los mitos generados por una civilización en una época determinada, en la que cada cual tiene su propio infierno, sus propios demonios y monstruos; el miedo sigue siendo el impulso atemporal para crear los propios espectros y mitos que como tales tienen la capacidad de trascender en el tiempo mediante romances, leyendas, tradiciones e imágenes como en el caso de este tarot novohispano.

²³ Roger Bartra, *El salvaje en el espejo*, México: Era. 1996, p. 8.

BIBLIOGRAFÍA

- Atieza, Belén. *El loco en el espejo, Locura y Melancolía en la España de Lope de Vega*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2009.
- Bartra, Roger. *El salvaje en el espejo*. México: Era, 1996.
- Burton Russell, Jeffrey. *Lucifer. El diablo en la Edad Media*. Barcelona: Laertes, 1984.
- Carranza Vera, Claudia. *De la realidad a la maravilla. Motivos y recursos de lo sobrenatural en relaciones de Sucesos hispánicas (s. XVII)*. México: El Colegio de San Luis, 2014.
- Centini, Massimo. *El ángel caído. El diablo en la religión, la historia, el arte, el folclore y la sociedad en general*. Barcelona: De Vecchi, 2004.
- Dallal, Alberto, “Las Bestias apocalípticas” en página web www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/9574/public/9574-14972-1-PB.pdf consultado el 16 de Junio de 2016.
- Eco, Umberto. *Historia de la Fealdad*. Barcelona: Lumen 2007.
- Grañén Porrúa, María Isabel. “Hermes y Moctezuma, un tarot mexicano del siglo XVI” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 27, 1997.
- Kapler, Claude. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal/ Universitaria, 1986.
- López Gutiérrez, Luciano. *Portentos y prodigios del Siglo de Oro*. Madrid: Nowtilus, 2012.
- Mode, Heinz. *Animales fabulosos y demonios*. México: FCE, 2010.
- Paré, Ambroise. *Monstruos y prodigios*. Madrid: Siruela, 2000.
- Río Parra, Elena del. *Una era de monstruos. Representaciones de lo deformado en el Siglo de Oro español*. Madrid: Universidad de Navarra/Iberoamericana Vervuert, 2003.

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 pui sedebat super eum, nomen illi mors.



Pro quofrustrabat, et videtur, quatuor partibus hinc. Joh. ep. Ap.



Ascendit mors per fenestras nostras. Irem. 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



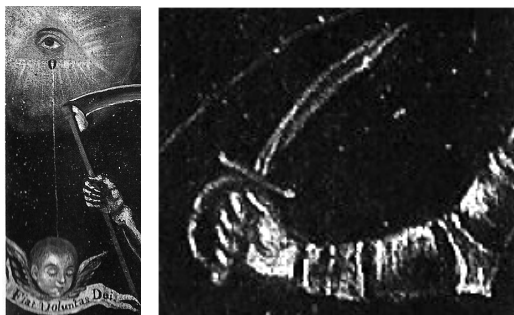
Exaudi me miseram deprecantem! Judith. 3.

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 *Dança 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 consiguió 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 Cebes, 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.

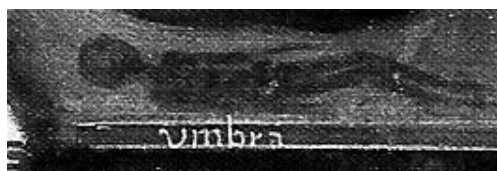
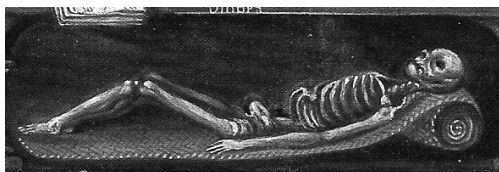
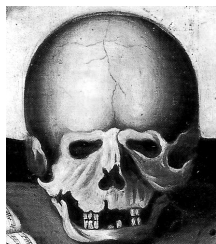


Y esta idea del esqueleto o el cráneo como doble del vivo se representó también en la literatura y la iconografía con el tópico del espejo docto. En varias de las pinturas del Político de Tepozotlán se encuentran ejemplos de ello. En la pintura 1 hay dos calaveras.



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>	

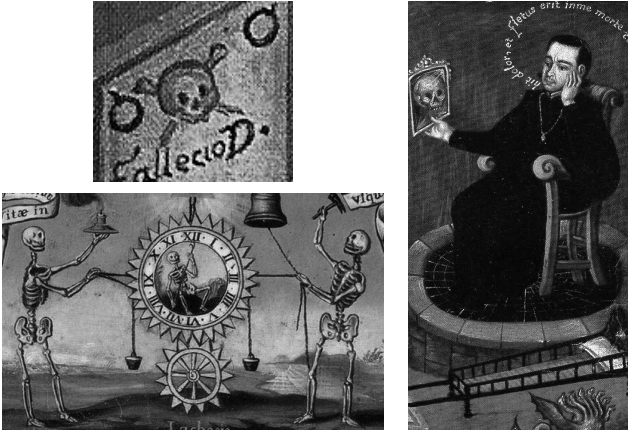
Por su parte, en la pintura 3 se ve un pequeño cráneo tallado en una tumba. Tres esqueletos representan a las moiras griegas, y en otra escena un sacerdote está sentado sobre una frágil telaraña en la boca del abismo de un pozo,⁷⁴ a cuyo lado se encuentra una cama (¿o carreta?) con forma de ataúd y una 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.

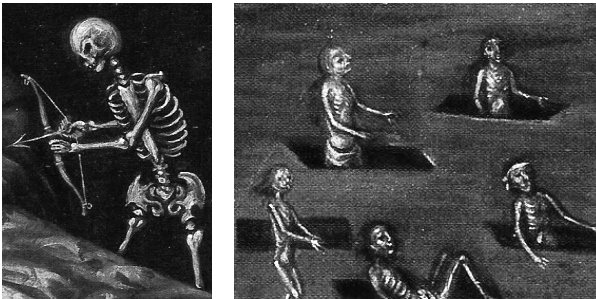
⁷⁴ Ortiz Maíz identifica la posible fuente de la imagen del clérigo en el grabado que precede a la reflexión sobre los pecados veniales de *La práctica de los ejercicios espirituales de nuestro padre San Ignacio* de Sebastián Izquierdo. Elizabeth Ortiz Maíz, *op. cit.*, pp. 27-28. En la edición que nosotros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

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

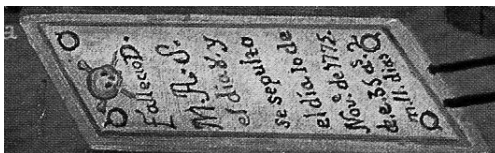
⁷⁶ Elizabeth Ortiz Marín, *op. cit.*, p. 29.



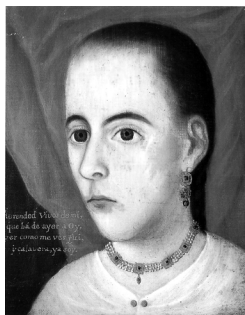
En la pintura 4, una muerte arquera acaba con la vida del moribundo y en la 5 varios transidos y esqueletos salen de sus tumbas al llamado del Juicio Final.



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,

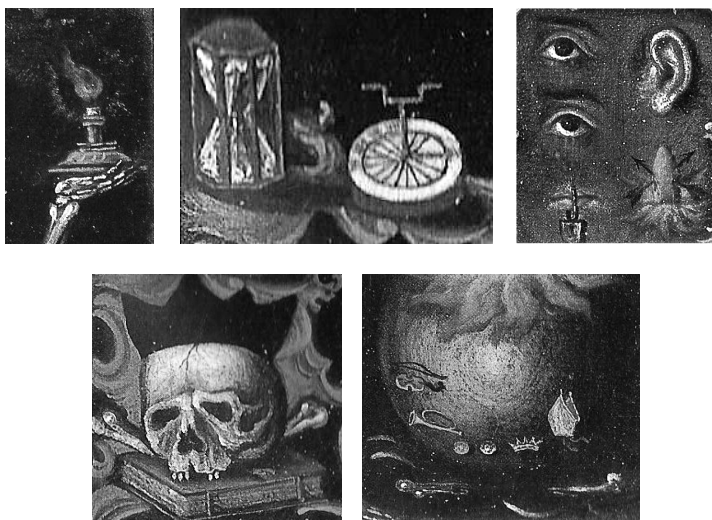
⁸¹ *Idem*, pp. 33 y 34.

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.

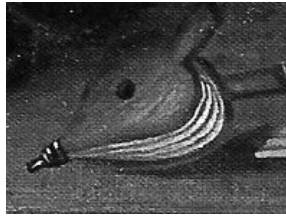
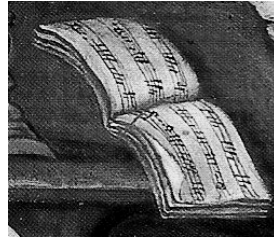
Como muestra de la pervivencia en el siglo XVIII y en la Nueva España de esta tradición, la pintura 1 del Políptico de Tepozotlán es al mismo tiempo un *Memento mori* y una pintura de *vanitas*, ya que a ambos lados del esqueleto que representa el triunfo de la muerte se encuentran muchos de los elementos 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.

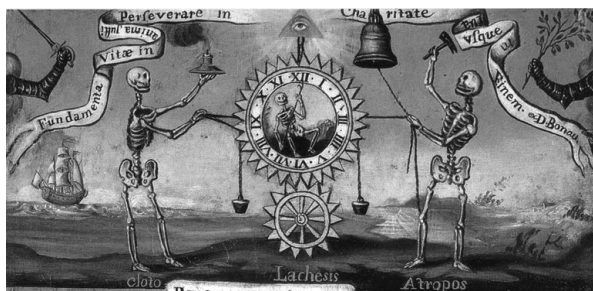


Sin embargo, a nivel verbal, en el discurso de su obra, Bolaños describe cómo la vida es una vela “que con un leve soplo se apaga”, una flor que al cabo se marchita, un día que rápidamente se convierte en noche, un delgado hilo que fácilmente se rompe, un relámpago, un sueño, un engaño, un teatro, “humo, 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.

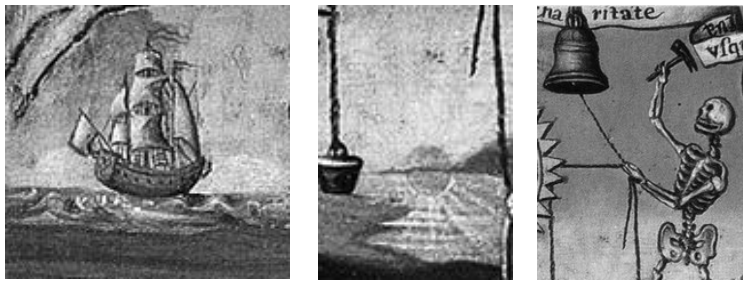
Reloj es la vida humana
(hombre mortal) y te avisa
que su volante va aprisa
y muere al dar la campana.
De Laquesis, la inhumana
hoz le sirve de puntero,
Átropos es relojero,
Cloto el compás encamina,
y la rueda catarina
de este singular reloj
ya llega al diente postrero.

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

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 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; supposititia tertia

complectitur. Tomus decimustertius, Venetiis, Ex typographia Joan Baptistae Albritii Hier. F. Superiorum Permissu, 1756. En: [#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 Inconcussa: 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&rc=t=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.

GÉNEROS HÍBRIDOS Y FRONTERAS ENTRE ARTES EN LA LITERATURA NOVOHISPANA

Carmen Fernández Galán Montemayor



Las letras virreinales presentan una gran variedad de tipos textuales fronterizos entre poesía y prosa, pictografía y escritura fonética, estilo popular y culto, lo que dificulta la caracterización de la historia literaria de ese periodo.

Un primer camino para entender el concepto de lo literario es realizar un recorrido por los géneros teóricos y sus preceptivas, para contrastarlo con las prácticas de escritura, es decir, con los géneros históricos. En la Nueva España existen muchos casos limítrofes, no sólo por los difusos contornos de los géneros literarios sino respecto a otras artes. De ahí la pertinencia de revisar el concepto de hibridez para la descripción de manifestaciones artísticas que fusionan pintura, arquitectura y poesía, o en textos que mezclan diversos géneros literarios mayores.

Un segundo camino para resolver la caracterización de los tipos textuales compuestos es establecer los modelos y localizar las rutas de influencia que en sus metamorfosis permiten el nacimiento de nuevos géneros literarios. En el contexto de las festividades novohispanas se produjeron muchas obras de circunstancia¹ como relaciones, arcos triunfales, sermones, descripciones de templos que se volvieron descripciones

¹ Antonio Bonet Correa, "Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras" en: José María Diez Borque (dir.), *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Ediciones de Serbal, Madrid, 1986, p. 49.

de ciudades. Estas obras iban a la vez acompañadas de arquitecturas efímeras: arcos, obeliscos y columnas, templetes y edículos, rocas y montañas artificiales, altares callejeros y túmulos funerarios que se erigían en el interior de las iglesias. Todos ellos textos laudatorios o al servicio del poder, aunque habría que agregar obras que fueron perseguidas, como el panfleto y la sátira, o algunas prosas científicas censuradas que a su vez combinan distintos procedimientos de escritura.

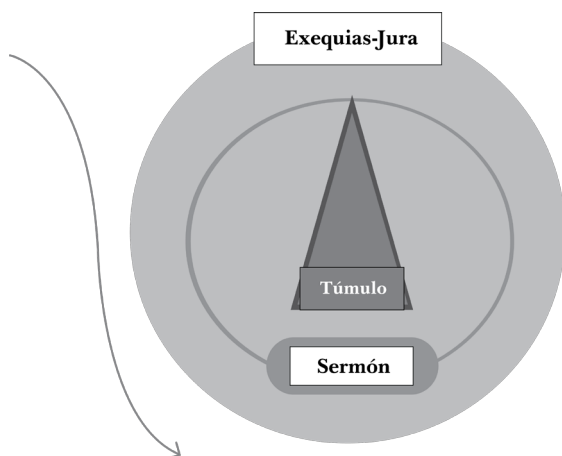
La producción literaria del siglo XVIII es muy variada, puesto que se transita del canon barroco al neoclásico, no obstante mucho del barroco colonial tiene sus principios de ordenación en la retórica y las fuentes clásicas. Quizá la diferencia sea la esfera ritual, que hace del barroco un sincretismo entre artes, que en el marco de la fiesta, reproduce los aparatos propagandísticos de la monarquía católica, en tanto que la llegada del reformismo borbónico y el pensamiento ilustrado, dará pauta a un nuevo orden administrativo y a ideas distintas de la literatura y la ciencia.

En ese río revuelto de literatura se escribieron una clase de texto ligados a ritos de transición dinástica: las juras y las exequias reales implicaron la participación de varios artistas que, junto con el patrocinio de las élites, garantizaban el poder ultramarino con la creación de distintos aparatos simbólicos. Por ejemplo, para las entradas de los virreyes se elaboraban arcos triunfales, muchos de los cuales son parte ya de la historia de las letras de México, dejando de ser textos contingentes y de coyuntura para convertirse en universales.

En el caso de las exequias reales, la liturgia es más compleja, y así como el arqueólogo debe escarbar capas de tierra para encontrar los vestigios que expliquen una cultura y sus prácticas, hay testimonios que transmiten con detalle los

aparatos simbólicos de los ritos fúnebres a la monarquía hispana. Los libros de exequias son relaciones que describen las procesiones, misas y túmulos que se diseñaban para cerrar el ciclo de los deidades solares y dar paso a un nuevo rey.

Cabe precisar que cuando refiero los libros de exequias no se trata de nuestro concepto actual de libro impreso (o digital), pues antes, por libro se entendía manuscrito, legajo, y en ocasiones hasta pliegos sueltos. Generalmente los libros de exequias incluyen la relación del festejo fúnebre, el túmulo, la oración fúnebre y el sermón dedicado en la misa, o dibujos o grabados de sus contenidos o de la estructura del túmulo. Algunas exequias llegaron a las prensas novohispanas, no así los túmulos, que dependiendo de patrocinio, a veces sólo se conservan en manuscrito.



Los libros de exequias se inscriben en el género literario de las relaciones; en cambio los túmulos pueden funcionar como un género literario autónomo, con base en lo siguiente:

- a) Hay una vasta producción (impresa y manuscrita) de este tipo textual: desde el siglo XVI hasta el XIX, donde

ya es parodiado en las *Honras fúnebres a la perra Pamela* atribuido a Lizardi², lo que comprueba la existencia de un género literario.

b) A pesar de ser obra de circunstancia, su destino final fue el consumo como escritura. Este modo de producción y consumo de textos, nos recuerdan los guiones de cine que luego se publican como novelas, mientras unos quedan en el olvido y su única función es generar otro texto, por lo que se consideran secundarios, pero una vez que llega a la imprenta, es otra historia.

c) Los túmulos funerarios, a pesar de su carácter efímero, eran el punto central de los rituales de exequias. Los poetas diseñaban un programa iconográfico y un aparato simbólico compuesto de alegorías que posteriormente arquitectos y pintores convertían en un catafalco (que se ponía al interior de las iglesias) para exaltar las virtudes del difunto y honrarlo.

Las relaciones de exequias llevan un nombre, ¿cuál dar a los túmulos para distinguir el artefacto literario del catafalco? Túmulos, exequias y emblemas se confunden en las fronteras de la poesía y la pintura, entre la éfrasis y la arquitectura. Son prácticas culturales que dan lugar a objetos y artefactos híbridos (como las piras) que están enmarcados en una esfera ritual.

El carácter luctuoso de estas obras era enorme, ya que el templo en que se celebraban las exequias se recubría de paños negros y cartelas otros ornatos de carácter macabro. Con miles de velas y cirios ardiendo el espectáculo de las piras funerarias resultaba impresionante. Para hacer más grave la ceremonia se añadían los cantos y la música de acentos graves y solemnes.³

² En el año 2016 se cumplen 200 de la publicación del *Periquillo Sarmiento*.

³ Antonio Bonet Correa, "Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras" en: José María Diez

En cuanto estilo y factura, las piras funerarias han sido descritas por Francisco de la Maza en 1946 desde el punto de vista arquitectónico. En América se transita de los órdenes clásicos y la “medida en ornato” a las columnas salomónicas y la complicación de adornos, estatuas e inscripciones otorgando una “majestuosidad y suntuosidad” al túmulo como objeto artístico:

Eran piras de madera pintadas de aceite imitando mármoles, jaspes o canteras; las estatuas copiaban también mármoles o cobres, e iban algunas veces policromadas, estofadas o vestidas [...] Se cubrían con telas magníficas y se adornaban con candelabros, incensarios y macetones de verdad, así como centenares de velas de la mejor cera...⁴

Las piras se colocaban bajo la cúpula frente al presbiterio y eran un catafalco en tres cuerpos: un zoclo con escaleras y balaustres, una urna (vacía) que recordaba al difunto, todo adornado de pinturas, esculturas e inscripciones, y rodeado de velas, la pira remataba en una punta piramidal con escudos o estatuas. Sobre el túmulo como expresión artística se ha escrito mucho desde la historia del arte con dos enfoques: la influencia de la emblemática que en las colonias dio pauta al jeroglífico festivo, y las litografías que se conservan y que a su vez son objeto artístico.⁵

Queda pendiente la tarea describir el túmulo como artefacto literario que sostiene el programa iconográfico de la pira. Todo género literario tiene un modelo, y el hecho de que exista una tradición en la que se sostienen todos los túmulos funerarios que se produjeron durante los siglos XVII y XVIII, comprueba la existencia del mismo. *El Túmulo*

Borque (dir.), *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Ediciones de Serbal, Madrid, 1986, p. 57.

⁴ Francisco de la Maza, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1946, p. 14.

⁵ Véanse al respecto los trabajos de Adita Allo Manero y de Víctor Mínguez Cornuelles.

imperial de la gran ciudad de México (1560) de Cervantes de Salazar. Posteriormente Isidro Sarillana llevará el género a su consolidación con *Llanto de Occidente* (1666), estableciendo ciertas reglas de composición que serán seguidas por otros autores. En esta obra se pueden observar con más claridad una estructura y la mezcla de distintos géneros que dan nacimiento a otro.

En este modelo, la hibridez está presente en la mezcla de litografía y relato, emblema y mote, lengua latina y castellana, así como en el fenómeno de traducción de los dioses a otra cultura. Los valores del mundo clásico se tornan atributos del monarca, garantes de la transición y continuidad dinásticas. Hay por lo tanto una traducción cultural, una diglosia, y una relación entre imagen y poesía que a su vez provienen de otros géneros.

La bibliografía funeraria, lejos de producir un tedio incontestable que sólo sirve como fuente de la historia, de acuerdo a De la Maza, contiene una literatura digna de revisión por sus elaboradísimos argumentos y poemas que deben ser revalorados. Véase *Llanto de las estrellas...* (1725) de José Villerrías que es casi un tratado de astronomía junto a un ejercicio de astrología judicial para explicar la muerte temprana de Luis I, en un intento por demostrar la analogía de que las estrellas tienen alma y son los ojos del universo.

Las fuentes de inspiración de los autores de túmulos y arcos triunfales eran tesauros y polianteadas, como los de Balthasar de Victoria, *Teatro de dioses de la gentilidad*, y el *Mundo simbólico* de Picinelli que eran los manuales de referencia de predicadores jesuitas y franciscanos. Otras obras de naturaleza enciclopédica que sirvieron de inspiración para los escritores novohispanos y que contenían los principales repertorios simbólicos fueron la *Philosophia secreta* (Madrid,

1585) de Juan Pérez de Moya, *El catalejo Aristotélico* de Emanuel Tesauro (1654), y por supuesto las *Hieroglyphicas* de Horapolo y Piero Valeriano, por mencionar las más importantes. La cultura grecolatina se transmitía a través de estos teatros o jardines y no de la fuente directa.

En cuanto a fórmulas de poesía hubo varias poéticas españolas que circulaban en Nueva España y que brindaban a los poetas las claves de composición como la *Suma del arte poética* de Eugenio de Salazar, el *Arte poética española* de Díaz Rengifo, la *Agudeza de Arte e Ingenio* de Baltazar Gracián, el *Primus Calamus* de Juan de Caramuel y el *Museo pictórico y escala óptica* de Palomino de Castro y Velasco. “La poética abarcaba el estudio de las obras escritas en verso y dejaba fuera la prosa, más vinculada al discurso cotidiano y oratorio, que era atendida por la retórica”⁶, que se enseñaba en los colegios y conventos.

La influencia de la emblemática en estas obras es clara, aunque cabe destacar que en la Nueva España no hubo *Emblemas* o libros de emblemas, sólo emblemas aplicados, como lo ha demostrado Víctor Mínguez, lo que todavía no es suficiente prueba para decir que el túmulo funerario es un género literario. Para ello hay que establecer la ruta de influencia y comparar la estructura de los textos modélicos que constituyen el túmulo como literatura.

El camino de la éfrasis a la poesía

Entre la descripción de la pira y su programa iconográfico presento a continuación la comparación de la estructura de los textos más representativos de la Nueva España.

⁶ José María Pozuelo Yvancos (dir.), *Historia de la literatura española. Las ideas literarias 1214-2010*, Crítica, Madrid, 2011, p. 357.

Túmulo imperial de Cervantes de Salazar (1560).

1. Introducción: donde precisa que el túmulo se llevó tres meses en su elaboración y que el diseño del arquitecto Claudio de Arziniega es diferente a los de España.
2. Arquitectura del túmulo: medidas y un plano del mismo. Cuerpos, columnas de orden dórico, obeliscos, frontispicios, pedestales.
3. Figura y emblemas puestas en los cuadros. Describe cada una de las pinturas y estatuas con las inscripciones latinas y epitafios que las acompañan y el lugar preciso donde están ubicados. En esta descripción se observa la mezcla de elementos de la cultura grecolatina y de personajes históricos: Ulises, Dédalo, junto a Hernán Cortés e indios tristes con velas, Carlos V, el castillo y león vigilante.
4. Ubicación de la capilla de los asientos de obispos, oidores, alcaldes, regidores, y lugar que ocupó la ciudadanía en la ceremonia. Más epitafios, sonetos y octavas en latín, teatros de virtudes, vuelve al relato de los pregones que se dijeron mientras en túmulo estaba en construcción.
5. “El orden de las lumbres del túmulo”: velas, doscientas arrobas de cera.
6. La procesión. El día de San Andrés se llevaron las insignias imperiales a la Iglesia donde estaba el túmulo. Orden y jerarquías en la procesión. Relata las distintas procesiones de varios días y cómo se hizo la vigilia, los coros, oraciones, prédicas y misas que cerraron las obsequias imperiales en 1559. Cierra con un *Laus deo*.

Llanto de Occidente en el ocaso del más claro Sol de las Españas de Isidro Sarillana (1666). Contiene 16 jeroglíficos a Felipe IV.

1. Relación: fúnebres demostraciones y real cédula donde se ordenan las exequias, luto, sermón y oración fúnebre, procesión, misas, asistentes, adornos del altar, novenario. Ahí se explica la razón del uso del lábaro en las exequias y la fábrica del túmulo en que “se ocuparon continuamente 150 personas de diferentes artes” (p. 36), para la arquitectura y pintura de estatuas, capiteles, lienzos de bronce, etcétera, o de la escritura de motes y letras, precisa que de su pensamiento salieron los jeroglíficos y empresas. El túmulo se labró en el patio de la Real Universidad y fue conducido en partes a la Catedral donde se instaló debajo del Cimborio, seis días antes de las honras.

2. Fábrica de los jeroglíficos y poemas del túmulo. Continúa con la descripción del túmulo, orden corintio, arcos, zoclo y primer cuerpo del túmulo que tenía cuatro piras igual que el segundo cuerpo. Doce columnas de jaspe que formaban cuatro triángulos, y cuatro estatuas de bronce con velas, el tercer cuerpo tiene columnas que forman un pedestal donde está una estatua, seis pirámides y hacheros, el cuarto cuerpo era el remate piramidal y el cirio.

3. Introducción y reglas de los jeroglíficos, brevedad y explicación de lo pintado, mención a los emblemas de Alciato⁷.

4. Los 16 jeroglíficos que son litografías, explicación de la relación entre imagen y epigrama en cada jeroglífico.

⁷ Ver p. 42, definición de símbolo.

Estructura de emblema triplex con mote en latín, pero versos en español y latín alternados.

5. Urna del túmulo ubicada en el zocolo, cuatro epigramas latinos, y descripción de las estatuas de cada uno de los cuerpos del túmulo, aquí se explica el significado y se argumenta con manejo de fuentes. Se incluyen poemas, diglosia, latín y español.

6. Distribución de los asientos en la Iglesia (género marco: relación). Lugar de la virreina y caballeros, Real Audiencia y orden en que vino la ciudad. Momento en que se enciende las velas del túmulo, personas que velan las luces, pompa procesional, cofradías, etcétera.

7. La oración funeral en latín dicha por el canónigo de la Iglesia y el sermón funeral del decano de teología. El sermón es un género literario, por ello, la relación es una mezcla de muchos géneros.

La obra *Llanto de las estrellas...* de José Villerías, publicada por Bernardo de Hogal en 1725, sigue esta misma estructura, aunque el argumento teológico y cosmológico es ya más elaborado y se observa mayor estructuración del género en la organización del túmulo:

1. Sonetos, epigramas y lirás al autor, unidos a la figura del monarca homenajeado.

2. Relación de exequias y écfrasis del túmulo. La pira se encargó al maestro Juan de Roxas, la pintura se encomendó a Francisco Martínez.

3. Asunto y motivos. Argumento de que las estrellas tienen alma y lloran.

4. Hieroglyphicos (son 20) con dibujo de Silverio, epigramas en latín, sonetos en español y liras, conforme los niveles en el túmulo.
5. Ocho estatuas con décimas e ilustración.
6. Seis estampas con su explicación.
7. Oración fúnebre en latín de Carolus Bermudez de Castro.
8. Vuelta a la relación y cierre con el Sermón en castellano predicado por Joseph de Lanciego y Eguilaz.
9. Elegía en latín de Villerías, inscripción en griego a modo de epitafio.

Una versión simplificada de esta estructura es la obra manuscrita *Ayes de Apolo* de Cayetano Cabrera y Quintero (1725) también dedicado a Luis I por encargo de la Inquisición de México; el manuscrito no contiene la relación de exequias, sólo la composición del túmulo, donde queda ya sobreentendido que primero los poetas escribían las inscripciones y elegían los motivos simbólicos, y luego los pintores los llevaban a los túmulos.

1. Argumento o explicación de la alegoría (fundamentación teológica, cosmológica, uso de autoridades, dependiendo del tópico).
2. Descripción de la real pira.
3. Inscripciones con explicación y poema en latín, una por cada cara, es decir, son cuatro.
4. Tarjas con argumentos, epigramas en latín y sonetos en español que se alternan en cada una de las 12.
5. Estatuas que representan virtudes (son ocho estatuas).
6. Elegía al monarca Luis I.

Hibridismo es cuando dos o más géneros literarios forman otro. Con lo planteado en torno a la estructura habría que definir si el túmulo es un género autónomo o el resultado de qué mezcla, o si sólo se queda, como el guión de cinematográfico en texto de transición. El hecho de la publicación es un argumento contundente, como las piezas teatrales de Shakespeare que ya no se leen como tales.

Algunos géneros literarios, como la autobiografía y el diálogo renacentista, tienen periodos de vigencia, y conforme las coordenadas ideológicas y de pensamiento resurge con variaciones que sobreviven al estereotipo. No importa que Lizardi⁸ parodie una oración fúnebre y el ritual que conlleva, puesto que la influencia de la emblemática seguir vigente en el siglo XIX en los arcos triunfales y juras, como la de Fernando VII realizada en Xalapa en 1809, en la obra de Quiroz y Campo Sagrado y Francisco Eduardo Tresguerras.⁹

Ningún género es invención de la nada, sino transformación del material heredado, se usan los géneros históricos para construir uno nuevo, donde “los rasgos dominantes de cada género ven transformada su función original y pasan a ser elementos secundarios, auxiliares, subordinados al objetivo último del nuevo género que estn contribuyendo a formar”¹⁰. Siguiendo el esquema de Aristóteles, el túmulo funerario se podría caracterizar así:

⁸ Ignacio Osorio, *Conquistar el eco*, p. 179.

⁹ Edgar García València, “El principio del fin. Hipótesis sobre la vigencia de la emblemática en el siglo XIX,” Universidad Veracruzana.

¹⁰ Jordi Llovet, et al., *Teoría literaria y literatura comparada*, Ariel. Barcelona, 2005, p. 309.

Medios (formas)	Personajes	Métodos, modos	Función			
Poesía <table border="1" style="margin-left: 20px;"> <tr> <td>soneto</td> <td>lira</td> <td>elegía</td> </tr> </table> Epitafio Epigrama Emblema y jeroglífico	soneto	lira	elegía	Hombres mejores que la media Hazañas del monarca difunto	Modo laudatorio Tono elegíaco	Purificación Mythos como anagnorisis
soneto	lira	elegía				

Independientemente de que hayan cambiado los símbolos y contenidos ideológicos se da continuidad de los monarcas y reinas a los virreyes, gobernadores, obispos y condes, por ejemplo: en 1782 la imprenta de Zúñiga y Ontiveros publica *Llanto de la religión...*, a Don Pedro Romero de Terrenos, Caballero de Calatrava y Conde de Regla, que es un libro de exequias realizado por el Colegio de Apostólico de Pachuca, con la aprobación de Diego Marín de Moya (también calificador del Santo Oficio), y que al final incluye la carta que el Conde de Regla dejó a sus hijos al morir donde especifica el mayorazgo y títulos que hereda la Casa de uno de los mineros y hacendados más ricos de la Nueva España.

Sin duda, el túmulo en nuestros días no puede ser considerado literatura, en su tiempo lo fue, y de la más alta calidad, robando protagonismo a los sermones al ser motivo de publicación. De la grandiosidad de las piras no sólo tenemos las huellas de su existencia efímera, el túmulo fue antes que nada escritura y diseño que conjunta una poética y una retórica, y eso es lo que permanece.

Paratextos	Intertextos y metatextos	Modelos genéricos	Hibridez
Licencia Parecer (con argumento teológico) Romance heroico al autor <div style="border: 1px solid black; padding: 2px;"> Pluriautoría: Arquitecto Poeta Pintor Predicador </div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px;"> <i>Fuentes explícitas:</i> Clásicas y bíblicas en la argumentación del asunto </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-top: 10px;"> <i>Implícitas:</i> Emblematas, tesauros, hieroglyphicas </div>	Relación Teatro Órdenes clásicos Sermón Epístola <i>Emblema triplex</i> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px;"> <i>Poéticas y retórica:</i> Écfrasis Exempla Alegoría Elegía </div>	Libros de exequias: polifonía de autores y géneros Túmulo como obra poética y teatro de la memoria Doble traducción del texto a la estructura arquitectónica y a la relación

Después de la comparación se pueden encontrar rasgos comunes en este tipo textual, como son los títulos, que en su mayoría llevan la palabra “llanto”¹¹ o lágrimas, el uso de emblemas y epigramas, la alternancia de sonetos y lirás (que correspondían a cada nivel de la pira), el uso de metáforas y analogías para resaltar las virtudes del difunto, la argumentación teológica y el *exempla*. La obsesión por la luz y la celebración máxima de lo efímero.

Hay muchos elementos de teatro: las escenografías descritas, los espectadores como espectáculo, el teatro dentro del teatro que en la simultaneidad de la relación de festejos

¹¹ “Corriente ha sido en esta Capital, y tan corriente como el llanto, dar el nombre, y título de Llanto a las más Pompas funerales...” Cayetano Cabrera y Quintero, Túmulo a Bárbara de Braganza en 1759.

y la écfrasis implica la descripción de las pinturas y el túmulo, que vuelve confusa la temporalidad del evento y el antes y después del programa iconográfico, su concreción, disolución y repetición en la conmemoración litúrgica.

La mezcla de elementos del mundo clásico y prehispánico se encontrará también en el diseño de arcos triunfales, como en *Teatro de virtudes políticas* y el *Neptuno alegórico*, donde el elemento escénico funciona como un teatro de memoria artificial que en última instancia es el modelo de los túmulos y la base mnemotécnica que sostiene ideologías que perseveran en la inmortalidad como *memento mori*.

BIBLIOGRAFÍA

- Allo Manero, Adelaida, y Juan Francisco Esteban Lorente (2004), “El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII”, *Revista Artigrama* no. 19, pp. 39-94.
- Allo Manero, Adita, “Aportación a los estudios de las exequias reales en Hispanoamérica. La influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte I*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1989, pp. 121-127.
- Bolzoni, Lina, *La estancia de la memoria. Modelos literarios e iconográficos en la época de la imprenta*, Madrid: Cátedra, 2007.
- Brunel, Pierre e Y. Chevrel (coord.). *Compendio de literatura comparada*, México: Siglo XXI, 1994.
- Burke, Peter. *Formas de historia cultural*, Madrid: Alianza, 2006.
- _____, *Hibridismo cultural*, Madrid: Akal, 2010.
- Cantarino Elena y Blanco, Emilio (coords.). *Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián*, Madrid: Cátedra, 2005.
- Checa, Fernando y José Miguel Morán. *El barroco*, Madrid: Itsmo, 2001.
- De Cózar, Rafael. *Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV hasta el siglo XX*, Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, URL: http://boeck861.com/lib_cozar/indice.htm
- De la Maza, Francisco. *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1946.
- Díez Borque, José María (dir.). *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Madrid: Ediciones de Serbal, 1986.
- Díaz Rengifo, Juan. *Arte poética española*, Imprenta de María Martí, Viuda administrada de Mauro Martí, Barcelona. [BEA], 1754.
- Dolezel, Lubomír. *Historia breve de la poética*, Madrid: Síntesis, 1997.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*, México: Era, 1998.
- Eguiara y Eguran, Juan José. *Biblioteca Mexicana*, México: FCE, 1755: 1944.

- Fernández Mallo, Agustín. *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona: Anagrama, 2009.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989.
- González, Carlos Alberto y Enriqueta Vila Vilar (comps.). *Grañas del imaginario. Representaciones culturales en España y América*, México: FCE, 2003.
- Gracián, Baltasar. *Arte de ingenio, tratado de agudeza*, ed. Emilio Blanco, Madrid: Cátedra, 2010.
- Grafton, Anthony. *Falsarios y críticos. Creatividad e impostura en la tradición occidental*, Barcelona: Crítica, 2001.
- Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México: CONACULTA-INBA-BANAMEX-GRUPO ICA-ELLEK, MORENO VALLE Y ASOCIADOS, 1994.
- Lira Saucedo, Salvador Alejandro. *Reales exequias a Carlos II en la Nueva España*, tesis de Maestría en Historia, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2014.
- López Saldaña, Leticia. *Espejo de virtudes: Cayetano Javier de Cabrera y Quintero y los tómulos reales encargados por la Inquisición de México*, tesis de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2015.
- Llovet, Jordi, et al. *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona: Ariel, 2005.
- Maraval, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Madrid: Ariel, 1975.
- Minguez Cornuelles, Víctor, “Imágenes jeroglíficas para un imperio en fiesta” en: Relaciones. *Estudios de historia y sociedad*, 119, verano 2009, vol. XXX, El Colegio de Michoacán.
- Monneyron, Frédérique y Joël Thomas. *Mitos y literatura*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.
- Moraña, Mabel. *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, México: UNAM, 1998.
- Osorio, Ignacio. *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla*, México: UNAM, 1989.
- Palomino De Castro y Velasco, Don Antonio, *El museo pictórico y escala óptica*, Imprenta de Sancha, DCCXCV, [BEA]
- Pichois, Claude y André-M. Rosseau. *La literatura comparada*, Madrid: Gredos, 1969.

- Pozuelo Yvancos, José María (dir.). *Historia de la literatura española. Las ideas literarias 1214-2010*, Madrid: Crítica, 2011.
- R. De la Flor, Fernando. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid: Alianza, 1995.
- Reyes Cano, José María. *La literatura española a través de sus poéticas, retóricas, manifiestos y textos programáticos*, Madrid: Cátedra, 2010.
- Rodríguez Álvarez, María de los Ángeles. *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*, Colegio de Michoacán-Colegio Mexiquense, 2001.
- Skinfill Nogal, Bárbara y Eloy Gómez Bravo (eds.). *Las dimensiones del arte emblemático*, México: El Colegio de Michoacán-CONACYT, 2002.
- Spang, Kurt. *Géneros literarios*, Madrid: Síntesis, 2000.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*, Barcelona: Ariel, 2002.
- Wellek, René y Austin Warren. *Teoría literaria*, Madrid: Gredos, 1993.
- Yates, Frances A., *El arte de la memoria*, Madrid: Siruela, 2005.

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