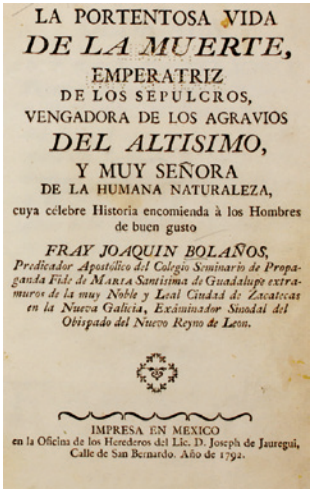
Trinidad Barrera (ed.)

Nº 36

DOS OBRAS SINGULARES DE LA PROSA NOVOHISPANA

LOS SIRGVEROS
DE LA VIRGEN SIN
Original peccado.
DIRIGIDO AL ILLVSTRISSIMO
Señor Don Fr. Balthasar de Cobarruvias del Cõ
sejo de su Magestad Obispo de Mechoacan.
Por el Bachiller Francisco Bramon, Consistario
de la Real Vniversidad de Mexico.
En Mexico, con licencia. Año 1620.


LA PORTENTOSA VIDA
DE LA MUERTE,
EMPERATRIZ
DE LOS SEPULCROS,
VENGADORA DE LOS AGRAVIOS
DEL ALTISIMO,
Y MUY SEÑORA
DE LA HUMANA NATURALEZA,
cuya célebre Historia encomienda à los Hombres
de buen gusto
FRAY JOAQUIN BOLAÑOS,
Predicador Apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de MARIA Santissima de Guadalupe extramuros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas 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.

Prólogo de Trinidad Barrera

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Dos obras singulares de la prosa novohispana

Trinidad Barrera (ed.)

Dos obras singulares de la prosa novohispana

Prólogo por Trinidad Barrera

Cuadernos de *América sin nombre*

Cuadernos de *América sin nombre*
dirigidos por José Carlos Rovira
Nº 36

Comité Científico:
Carmen Alemany Bay
Miguel Ángel Auladell Pérez
Beatriz Aracil Varón
Eduardo Becerra Grande
Helena Establier Pérez
Teodosio Fernández Rodríguez
José María Ferri Coll
Virginia Gil Amate
Aurelio González Pérez
Rosa Mª Grillo
Ramón Lloréns García
Francisco José López Alfonso
Remedios Mataix Azuar
María Águeda Méndez
Pedro Mendiola Oñate
Nelson Osorio Tejeda
Ángel Luis Prieto de Paula
José Rovira Collado
Enrique Rubio Cremades
Mónica Ruiz Bañuls
Víctor Manuel Sanchis Amat
Francisco Tovar Blanco
Eva Mª Valero Juan
Abel Villaverde Pérez

Webmaster:
Alexandra García Milán

El trabajo está integrado en las actividades de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano» y en el proyecto «La formación de la tradición literaria hispanoamericana: la recuperación del mundo prehispánico y virreinal y las configuraciones contemporáneas» (FFI2014-58014-P).

Los cuadernos de *América sin nombre* están asociados al Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.

Ilustración de cubierta: Portadas de las dos obras estudiadas

© Trinidad Barrera (ed.)
© Publicaciones de la Universidad de Alicante

I.S.B.N.: 978-84-9717-405-3
Depósito Legal: A 809-2015

Fotocomposición e impresión: Compobell, S.L. Murcia

Índice

Prólogo por Trinidad Barrera 9

Los Sirgueros de la Virgen y la tradición de los contrafacta en el siglo de oro por Jaime J. Martínez. 15

Los Sirgueros, obra de creación de un poemario a Lo divino por Elizabeth Rascón. 39

Relaciones figurativas en *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado*, de Francisco Bramón por Eduardo Hopkins 59

Mordidas onerosas y bocados redentores: la muerte desabrida de fray Joaquín Bolaños por Ana Sánchez Acevedo 75

Calas fundamentales de *La portentosa vida de la Muerte*, de Joaquín Bolaños por Mercedes Serna. 99

Carnavalesco y parodia sobre la muerte: las *Honras fúnebres a una perra* por José Carlos Rovira 125

Prólogo

Los días 16 y 17 de marzo de 2015 celebramos en la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla un Simposio centrado en dos obras tan ignoradas como poco conocidas en la prosa novohispana, nos referimos a *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado* (1620) de Francisco Bramón y *La portentosa Vida de la Muerte* (1792) de Joaquín Bolaños[1]. La celebración fue auspiciada por el proyecto FFI2012-32087 y por el Decanato de la Facultad de Filología. El encuentro realizó un detenido recorrido sobre estas dos obras para iluminar aspectos hasta ahora inéditos de la prosa en el virreinato novohispano, abarcando un amplio panorama que va desde el comienzo del siglo XVII a finales del XVIII.

Dicho Seminario congregó a los componentes del proyecto, profesores de la Universidad de Sevilla, de la UNED en España y de la Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima), y a otros investigadores españoles especialistas en

1 El estudio, análisis y edición de estas obras han sido los objetivos de los proyectos FFI 2009-11526 y FFI 2012-32087 dirigidos por Trinidad Barrera y financiados por el MINECO.

literatura colonial, tales como los profesores José Carlos Rovira de la Universidad de Alicante y Mercedes Serna de la Universidad de Barcelona, ambos con una amplia y reconocida trayectoria investigadora en este campo, junto a dos investigadores más jóvenes que o bien habían participado en el proyecto en su fase inicial o bien habían realizado su tesis de máster en alguna de estas obras, son los casos de Ana Sánchez Acevedo y Elizabeth Rascón, respectivamente.

De dicho Seminario han resultado dos publicaciones. La edición de *La portentosa Vida de la Muerte*, que saldrá publicada a finales de este año, y el libro que aquí presentamos que recoge una parte de las ponencias allí leídas. Lógicamente, las ponencias versan sobre las dos obras citadas con una excepción, el trabajo desarrollado por José Carlos Rovira que se centra desde una perspectiva carnavalesca en un tema complementario con la visión de la muerte, *Las honras fúnebres a una perra*, texto del siglo XVIII, como *La portentosa*, descubierto en 1944 por O´Gorman, aunque en una versión coetánea al texto había sido utilizado por José Joaquín Fernández de Lizardi en *La Quijotita y su prima* . Sin duda una pieza de gran interés a la que la crítica apenas ha prestado atención.

La recopilación de trabajos se divide en dos partes y una coda. La primera parte lo componen tres trabajos sobre *Los Sirgueros*. El primero de ellos, a cargo de Jaime J. Martínez de la UNED, aplica la tradición de los «contrafacta» a la novela de Bramón. Dentro de esta literatura religiosa, una de las corrientes más características del Siglo de Oro fue la de las versiones a lo divino o *contrafacta*, según la denominación que propuso Wardropper en su ya clásico estudio sobre la *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*. El *contrafactum* es una técnica que se relaciona íntimamente con el concepto de la imitación,

tan importante en la poética clasicista, pero que también se acerca al de parodia: su particularidad consiste en que toma un texto preexistente para construir sobre él, mediante algunos cambios, otro con un sentido opuesto. En el caso que nos ocupa, lo normal es que los autores tomen una obra de carácter profano y, mediante la manipulación de algunos de sus elementos constitutivos, la sacralicen. La novela pastoril a lo divino del novohispano da buena cuenta de ello según la investigación de Martínez.

Complementario a este análisis es el de Elizabeth Rascón que da un paso más y avanza hacia la consideración de la novela de Bramón como obra de creación de un poemario a lo divino poniendo el énfasis en las composiciones poéticas insertas en la obra. Su análisis detenido concluye con que su autor no solo se limita a mostrar su ingenio, sino que también convierte *Los Sirgueros* en un particular manual de métrica y estilo en el que proponer su *ars poética*. No olvidemos que Bramón se introduce en la obra a través de la máscara de Anfriso, poeta laureado, como se comenta en el interior de la misma.

El tercero de los estudios sobre la pastoril bramoniana lo realiza Eduardo Hopkins centrando su atención en las relaciones figurativas de la novela. Parte del concepto de «figura» de Auerbach para desarrollar un tema que adquiere especial relieve en el marco de las celebraciones del culto de la Inmaculada Concepción de María en el siglo XVII. Así Francisco Bramón ejerce en su novela pastoril a lo divino una doble tarea: declarar o explicar aspectos del misterio de la concepción de María y cumplir con su intención votiva en homenaje a la Virgen. Concluye apuntando cómo en medio de una amplia tradición figurativa alrededor de María, Bramón se atribuye la invención de su lectura figurativa en lo que concierne al misterio mariano. Cargada

de referencias que lo apoyan, Hopkins ilumina un aspecto hasta ahora inédito en la interpretación de esta novela y que abre nuevas perspectivas de estudio.

La segunda parte se centra en la otra obra, *La portentosa Vida de la Muerte* del también religioso Joaquín Bolaños. El primero de los estudios, a cargo de Sánchez Acevedo, se fija en el tema de la comida desde una perspectiva muy original. Su propuesta de lectura o recorrido se organiza en torno a cuatro grupos de ideas y alusiones que remiten en todo caso a cuestiones y nociones estrechamente interrelacionadas entre sí. Las menciones a la comida en tanto pecado ligado a lo carnal y concupiscible, desde el bocado prohibido que provocó la expulsión del Paraíso a la versión capital de la gula, propuesta por uno de los consejeros de la Muerte personificada (capítulo VIII) como arma privilegiada de destrucción masiva destinada a poblar «las colonias de tierra adentro de cadáveres y esqueletos», y más adelante escenificada bajo la forma de dos banquetes fastuosos revelados como pre-fúnebres (capítulos XIII y XXXIII). En segundo lugar se centra en el ámbito de la *vanitas* y la comida como cifra de la transitoriedad de la vida corporal y terrena: el cuerpo y su materia fugaz y corruptible análoga a la de los alimentos, superpuestos banquete y bodegón en sus proyecciones simbólicas; la carne como mero disfraz efímero en el gran teatro del mundo que la Muerte habrá de desenmascarar y descarnar. Por último, repasa brevemente la facetas más metafóricas y espirituales de las alusiones alimentarias y gustativas empleadas por Bolaños. Un trabajo de una gran originalidad que visualiza la obra desde perspectivas inéditas y al mismo tiempo de profundos significados simbólicos.

El segundo, a cargo de Mercedes Serna, se canaliza especialmente en otra vertiente de enorme interés, la importancia que tiene la orden franciscana en la concepción de Bolaños.

Como la propia autora sugiere, la obra trata asuntos tan diversos como el auge de la burguesía, el terror ante la progresiva laicidad, las luchas eclesiásticas entre las órdenes, el menosprecio por parte de los franciscanos de la jerarquía eclesiástica, la Observancia franciscana, la política colonial del momento o el miedo del autor ante el racionalismo y el positivismo europeos. En su trabajo abordará la vida y el contexto del autor analizando las calas fundamentales de su obra para advertir con datos incontestables que Bolaños sigue en sus presupuestos doctrinales y políticos como en los métodos de predicación, a sus antecesores y maestros franciscanos de primera hora.

Este breve libro se cierra con una coda, a cargo de José Carlos Rovira, que focaliza su atención en el carácter carnavalesco y paródico de las *Honras fúnebres a una perra*, texto anónimo que, aunque en principio se sale de la temática de las dos novelas centrales, está íntimamente conectado ya que como apunta el autor del trabajo el uso de exequias fúnebres con carácter paródico no es ajeno a Bolaños, a partir sobre todo del capítulo X de su obra sobre el fallecimiento del médico don Rafael al que la muerte amaba tanto, parodia repleta de elementos retóricos basados en los túmulos, los jeroglíficos, los emblemas, los funerales y la oratoria ceremonial. Su autor desgrana todas las técnicas de la sátira menipea y el carácter carnavalesco ligando íntimamente su utilización al siglo XVIII y principios del XIX y llevando sus conexiones a una de las obras del que sin duda es uno de los mejores representantes mexicanos de la época, el considerado el iniciador de la novela, José Joaquín Fernández de Lizardi, el Pensador mexicano.

De esta manera estas obras en prosa que anteceden a las creadas por el padre de la novela, Fernández de Lizardi, cierran el camino tortuoso y complicado de la gestación de la novela mexicana.

Quiero agradecer vivamente la colaboración de todos los participantes en el simposio y muy especialmente, y con carácter doble, a José Carlos Rovira y el proyecto que lidera, cuya financiación ha hecho posible la publicación de este libro.

Vaya también mi agradecimiento a Belén Izaguirre, secretaria del Simposio, por su labor atenta en todo el proceso que aquí culmina.

Los Sirgueros de la Virgen y la tradición de los *contrafacta* en el siglo de oro

Jaime J. Martínez Martín
UNED, Madrid

Como es sabido, el Concilio de Trento no solo marcó un antes y un después en la historia de la Iglesia católica, sino que sus decisiones tuvieron una influencia más que notable en muchos otros ámbitos de la vida, principalmente en aquellos países en los que su presencia era importante.

Por supuesto, sus resoluciones buscaban en primer lugar reformar desde dentro muchos de los grandes problemas que habían sido denunciados por numerosos religiosos e intelectuales de los cuales quizá el más conocido es Erasmo de Rotterdam pero en absoluto fue el único. Por ejemplo, se propuso mejorar la formación de los religiosos y sacerdotes, así como su moralidad; además, se procedió a limpiar de supersticiones y otras adherencias medievales muchos aspectos del culto y de la liturgia que habían perdido por este motivo el necesario decoro; asimismo se dieron pasos importantes en la búsqueda de una espiritualidad más cercana al evangelio; etc. En esta

línea, la aparición de nuevas órdenes religiosas, como la Compañía de Jesús, y la renovación de otras, como la franciscana o la carmelitana, se tienen que interpretar como momentos importantes de este proceso de renovación.

Todas estas medidas, aunque se venían reclamando desde mucho antes, se aceleraron, sin duda, por la rápida extensión de la reforma protestante. Este movimiento suponía un gran peligro para la Iglesia porque suponía la negación de algunos de los dogmas más importantes de la teología católica, entre ellos el del libre albedrío, el de la transustanciación de Cristo en la eucaristía o el culto a los santos.

Sin embargo, la influencia de Trento no se limitó a los ámbitos estrictamente teológicos y organizativos dentro de la Iglesia, sino que tuvo consecuencias de gran relieve en otros niveles, como el de la cultura. Desde el punto de vista literario, que es el que nos atañe en este momento, la Iglesia comprendió la importancia que en la nueva etapa que se abría tenía el control de la imprenta al ser el medio de transmisión de las ideas más importante y, por ende, el arma más eficaz a la hora de favorecer la catequización de las masas.

Esta toma de conciencia comportó varias líneas de actuación: sin duda, una de las más importantes fue la intensificación de la censura, especialmente con la publicación de los índices de libros prohibidos. Además, se hizo necesario que cualquier publicación, antes de llegar a las prensas, tuviese que recibir, entre otras, una aprobación de naturaleza eclesiástica que garantizaba que el texto en cuestión no suponía ningún peligro contra la fe católica ni contra las buenas costumbres.

Pero no todas las medidas tenían una naturaleza represiva, sino que también se tomaron decisiones con el fin de favorecer un nuevo arte que participase de manera más eficaz de las nuevas exigencias de transmisión de unos determinados códigos ideológicos y religiosos acordes con la ortodoxia. En este sen-

tido, la política que surgía de Trento tenía que chocar contra todas aquellas manifestaciones literarias que no contribuían al adoctrinamiento de los lectores. Así, no tardaron en arreciar las críticas y las denuncias de los moralistas, los sínodos y las distintas autoridades eclesiásticas contra autores y obras que se alejaban de esta exigencia de didactismo.

Sin duda fue la poesía petrarquista la que centró buena parte de las denuncias. El hecho no era nuevo puesto que, en Italia, ya en 1526, Francesco Berni en su *Dialogo contro i poeti* había pedido incluso que se crease «una inquisizione particolare sopra li poeti, come si fa delli eretici o de' marrani in Spagna». Sin embargo, la actitud de la Iglesia contra esta literatura fue durante buena parte del s. XVI de respeto cuando no directamente de admiración. Ejemplo excelente de la convivencia del hombre de fe y el intelectual aficionado a las letras profanas en una misma persona fue Pietro Bembo, secretario papal, obispo y cardenal, cuya recreación de la figura y de la obra del poeta aretino está en el origen de lo que hoy día conocemos como petrarquismo.

Pero esta convivencia se vio alterada en buena parte durante la segunda mitad del *Cinquecento.* A partir de entonces arreciaron las críticas contra Petrarca (en algún documento se le llega a definir como «dux et magister spurcarum libidinum», Avellini 138) y contra toda la poesía que veía en él el ejemplo máximo del poetizar renacentista, aunque de hecho el *Canzoniere* nunca entró a formar parte del índice de libros prohibidos (tan solo fueron prohibidos los cuatro sonetos antiaviñoneses, por sus denuncias de la curia). Y es que, aunque generalmente esta literatura de entretenimiento no solía plantear problemas dogmáticos, sí se consideraba que era moralmente perjudicial y, además, que ejercía una influencia negativa sobre los lectores al distraerlos de asuntos más graves e importantes.

En España las protestas y denuncias de los moralistas contra la literatura sentimental se habían intensificado desde las últimas décadas del s. XV, coincidiendo con el triunfo de la literatura cancioneril. Con ella se había instaurado un modelo sentimental ligado a la idea del amor cortés, con lo que ello comportaba de exaltación del sentimiento erótico y de idealización de la mujer. Además, con la poesía cancioneril se desarrolló uno de sus tópicos más característicos: la llamada «religión de amor», que a través de la hipérbole sacra recurría al léxico religioso así como a la parodia de todo tipo de ritos ligados al culto católico con un fin profano (Lida).

La reacción contra estos usos provocó, entre otras consecuencias, el desarrollo de una literatura misógina, hasta entonces prácticamente desconocida en Castilla, así como una reacción de los moralistas que se percibe de manera muy clara, por ejemplo, en los preliminares de *La Celestina* donde se nos explica que la *Tragicomedia* se compuso «en reprehensión de los locos enamorados, que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios».

Desde luego el triunfo del petrarquismo no mejoró en absoluto la situación; es más, podemos afirmar que las críticas contra la literatura en la que el amor profano era elemento esencial aumentaron durante la segunda mitad del s. XVI, como puede verse en el «Prólogo del autor a los lectores» que precede a la obra *La conversión de la Magdalena* (1588) del agustino Pedro Malón de Chaide:

> Viendo que el mundo tiene ya tan cansado el gusto para las cosas santas y de virtud, y tras eso el apetito tan vivo para todo lo que es vicio y estrago de buenas costumbres…, así la ceban con libros lascivos y profanos adonde en cuyas rocas […] padecen naufragios y van a fondo y se pierden y malogran porque ¿qué otra cosa son los libros de amores y las

> Dianas y Boscanes y Garcilasos y los monstruosos libros y silvas de fabulosos cuentos y mentiras de los Amadises, Floriseles y Don Belianís [...] Pero responden los autores de los primeros que son amores tratados con limpieza y mucha honestidad, como si por eso dejasen de mover el afecto de la voluntad poderosísimamente y como si lentamente no se fuese esparciendo su mortal veneno por las venas del corazón hasta prender en lo más puro y vivo del alma adonde con aquel ardor furioso seca y agosta todo lo más florido y verde de nuestras obras [...] Así son estos libros de tales materias, que sin sentir cuándo os hicieron daño, os halláis herido y perdido. [...] ¿Qué ha de hacer la doncellita que apenas sabe andar y ya trae una Diana en la faltriquera? [...] ¿Cómo se recogerá a pensar en Dios un rato la que ha gastado muchos en Garcilaso?

Por tanto la denuncia de estas obras de entretenimiento se basaba principalmente en el daño que podían ocasionar al público lector, especialmente a aquellos a los que se consideraba más influenciables, sobre todo a los jóvenes y a las mujeres. La diatriba de Malón de Chaide, como hemos visto, se dirige contra la poesía petrarquista, encarnada en las figuras de sus dos introductores en España: Boscán y Garcilaso; pero además se extiende a otros dos géneros narrativos de gran éxito en aquellos años: la novela de caballerías y la pastoril, en los que el universo sentimental, de carácter marcadamente profano, y su vocación de entretener dejando de lado cualquier tipo de moralidad, les alejaba de los nuevos parámetros que se pretendía imponer (aunque por supuesto, sobre todo en el caso de la novela de caballerías interviniesen, además, otras cuestiones que ahora no vienen al caso).

Pero ni las censuras ni las condenas impedían realmente que un gran público buscara estas obras de entretenimiento que, además, en sus casos más representativos, contaban con

gran prestigio artístico. Por ello la Iglesia tuvo que buscar otras fórmulas alternativas para conseguir sus objetivos. Sin duda la más importante fue el apoyo a otro modelo poético que compartía sus intereses morales y catequistas, y cuya temática tenía un carácter marcadamente sagrado.

El resultado de las investigaciones de Amedeo Quondam sobre la publicación de la poesía espiritual en Italia a lo largo del s. XVI demuestra que, durante los primeros cincuenta años de la centuria, los volúmenes que tenían un carácter religioso (en sus varias posibilidades) representan el 15% del total; en cambio ese porcentaje aumenta hasta el 85% durante la segunda mitad.

Dentro de esta literatura religiosa, sin duda una de las corrientes más características del Siglo de Oro fue la de las versiones a lo divino o *contrafacta*, según la denominación que propuso Wardropper en su ya clásico estudio sobre la *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*. El *contrafactum* es una técnica que se relaciona íntimamente con el concepto de la imitación, tan importante en la poética clasicista, pero que también se acerca al de parodia: su particularidad consiste en que toma un texto preexistente para construir sobre él, mediante algunos cambios, otro con un sentido opuesto. En el caso que nos ocupa, lo normal es que los autores tomen una obra de carácter profano y, mediante la manipulación de algunos de sus elementos constitutivos, la sacralicen.

Veamos cómo lo explica Luis Alfonso de Carvallo en su *Cisne de Apolo*, el único tratado poético del periodo que se ocupa de este fenómeno:

> *Carva[llo]*: ¿Y qué es lo que del Poeta puede imitar?
> *Lect[ura]*: Versos, coplas, stilo, lenguaje, aire, conceptos y todo lo más tocante a esta arte.

> *Carva*: ¿Sería lícito imitar verso, copla, estilo y materia juntamente?
> *Lect*: Eso es lo que llaman *contrahacer*, o volver, como aquel romance viejo que dice:
> Por el rastro de la sangre
> que Durandarte dejaba.
> Lo van contrahaciendo a lo divino todo, imitando la materia, verso y asonancia, diciendo:
> Por el rastro de la sangre
> que Jesu Cristo dejaba, etc.
> Y esta manera de contrahacer es muy importante, porque hay algunas letras recibidas en el vulgo, de tan sucias cosas, que es menester Dios y ayuda para desterrarlas, por tener las tonadas de alguna gracia y donaire. Y así es muy necesario el contrahacerlas a lo divino, para que ya que no pueden desterrar las tonadas se destierren las vanidades de las letras, convirtiéndolas en bien (345-346).

Así, pues, se trata de una respuesta con la que la Iglesia intenta desterrar aquellas lecturas profanas que considera peligrosas al mismo tiempo que intenta aprovecharse de su éxito para acceder a un público al que difícilmente iba a tener acceso por otros medios.

El *contrafactum* no es en absoluto un invento de los siglos XVI y XVII sino que se remonta a los primeros tiempos del cristianismo: a medida que la nueva religión fue extendiéndose por el territorio del imperio romano se vio obligada a entrar en un contacto cada vez más estrecho con una civilización cuyos fundamentos filosóficos y morales rechazaba frontalmente. Se establecieron así dos posturas contradictorias: mientras que algunos veían en el paganismo un universo que había que erradicar; otros, como San Agustín, fueron conscientes de que, a pesar de todo, la cultura grecorromana había alcanzado cotas altísimas en el pensamiento, el arte

y la literatura y que, por tanto, se hacía necesario encontrar el modo de conservar aquellas partes más valiosas de su herencia, aprovechando todo aquello que fuera posible para la nueva religión.

Para defender esta postura se valieron del ejemplo bíblico del Éxodo (12, 35-37), donde se relata cómo los judíos, al huir de Egipto, tomaron de los templos vasos de oro y plata, así como tejidos preciosos para construir con ellos nuevos objetos de culto con los que honrar a Yahvé. De esta manera, los grandes intelectuales de los primeros tiempos del Cristianismo hicieron cuanto estuvo en sus manos para reformular o transformar aquellas obras que, de otro modo, no hubieran podido ser aceptadas por la nueva fe. Ejemplo paradigmático de este proceso es la transformación de Virgilio en una especie de profeta que habría anunciado la venida de Cristo a partir de una nueva lectura de la Égloga IV en la que se anunciaría el nacimiento de un niño que devolverá al mundo la Edad de Oro.

De la misma manera, la Iglesia de los siglos XVI y XVII se propuso reapropiarse de las grandes obras profanas del Renacimiento y del Barroco dándoles un nuevo significado y un valor más acorde con sus intereses. Sin duda uno de los momentos culminantes de este proceso fue la publicación en 1536, en Venecia, del *Petrarca spirituale* del fraile Girolamo Malipiero, obra que tuvo un importante éxito como lo atestiguan las numerosas ediciones que tuvo durante las décadas siguientes; así como su influencia en las *Rime spirituali* de Vittoria Colonna y en el desarrollo posterior de lo que se ha dado en llamar el petrarquismo espiritual.

De esta manera, se desarrolló en Italia, sobre todo en las últimas décadas del s. XVI, toda una corriente de divinización de los grandes clásicos de la literatura en vulgar que vio la aparición no solo de otros *contrafacta* de la obra de

Petrarca sino también de la de Boccaccio (*Decamerone spirituale,* 1594), Ariosto (el *contrafactum* del *Orlando furioso* apareció en 1596), Torcuato Tasso (la versión a lo divino de las *Rime amorose* vio la luz en 1611), etc. (Manero Sorolla 131-140).

Precisamente en la senda del *Petrarca spirituale*, se publicaron en Granada, en 1575, *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas* de Sebastián de Córdoba, cuya influencia en la poesía de San Juan de la Cruz ya demostró Dámaso Alonso. Al igual que Malipiero, el contrafactor español llevó a cabo una labor de recreación con el fin de sustituir el significado profano del original por otro de naturaleza religiosa:

> Habiendo leído diversas escrituras así en nuestra lengua castellana como en la italiana, vine a leer las obra de Juan Boscán y de Garcilaso de la Vega […] las cuales andan juntas en un volumen, y entendí que, aunque son ingeniosas y de altísimos conceptos en su modo, son tan profanas y amorosas que son dañosas y nocivas mayormente para los mancebos y mujeres sin experiencia. Púseme a trasladarlas y convertirlas por los mismos consonantes en sentencias más provechosas para el ánima (83).

Esta estrategia tuvo su momento culminante en el periodo entre 1570 y 1590, es decir, los años inmediatamente posteriores al Concilio de Trento (Alonso 257) y su éxito fue tan rotundo que Dámaso Alonso llega a afirmar: «No creo que en ningún sitio el proceso de divinización de obras profanas haya durado tanto tiempo, tenido tal desarrollo, alcanzado tantos géneros y ofrecido tantos matices como en España» (Alonso 222).

Así, pues, aunque esta técnica se aplicó principalmente a la poesía lírica, tanto en su versión tradicional como en la

culta (cancioneril y petrarquista), afectó también a muchos otros géneros como, por ejemplo, a la novela de caballerías, la poesía épica (Wagner 75-83) y, cómo no, la novela pastoril.

Como es sabido, la *Diana* (1559) de Montemayor fue, sin duda, uno de los mayores éxitos de la literatura española del s. XVI hasta el punto que, aprovechando su carácter abierto, rápidamente se sucedieron las continuaciones, la más conocida de las cuales es la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo (1564), así como otras novelas que seguían su ejemplo, como la *Galatea* (1585) de Cervantes, *El pastor de Fílida* (1582) de Luis Gálvez de Montalvo o la *Arcadia* (1598) de Lope de Vega, por citar solo algunos ejemplos. Como no podía ser de otra manera, el género también pasó a América, lo que explica que Bernardo de Balbuena escribiera su *Siglo de Oro en las selvas de Erifile.* Es este éxito el que justifica que también aparecieran versiones a lo divino: en 1580 se publica la *Primera parte de la Clara Diana a lo divino* de fray Bartolomé Ponce (Montero 69-80), en 1612 *Los pastores de Belén* de Lope de Vega y, en 1621, en México, *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado* de Francisco Bramón, en la que ahora nos vamos a detener para intentar ver, aunque sea brevemente, de qué manera actuó su autor con el fin de transformar una obra cuya tradición remitía principalmente a una literatura profana a otra de naturaleza religiosa.

Lo primero que tenemos que tener en cuenta es que la divinización de un texto en prosa con una estructura tan compleja como *Los Sirgueros*... permite al autor actuar sobre una importante variedad de elementos diferentes, lo que no siempre era posible en textos más breves y sencillos. Dámaso Alonso (226) habla de dos tipos de divinización, la que afecta a las obras y la que afecta a los temas; en cambio

Francisco Javier Sánchez Martínez (*Historia y crítica*… I, 50) propone tres: una divinización textual, una divinización genérica y otra temática. En lo que sí coinciden los dos es que se producen una enorme cantidad de interrelaciones entre estos distintos niveles, lo que hace que con frecuencia sea difícil separarlos con nitidez.

Sin duda el modelo paradigmático de *contrafactum* es el que surge a partir de un texto preexistente sobre el que un autor, a base de introducir más o menos cambios, crea otro nuevo. En el caso de *Los Sirgueros*… como novela pastoril esto no sucede, pues nunca se editó una obra previa que le sirviese de base. Sin embargo, en su interior sí encontramos un caso en el que el escritor aplicó este tipo de divinización. Lo encontramos en el Libro I, al poco de iniciarse la obra, cuando el narrador nos presenta a la pastora Marcilda, quien canta el siguiente poema:

Si a contemplar me paro el triste estado
de la humana miseria, que en mí ha sido
causa de que tal vez haya sentido
así del mal el mismo fin logrado;

los años que el vivir han sustentado
miro sin logro ausentes y en olvido
haber quedado y de ellos no tenido
sino llorar presente su cuidado.

¡Oh, vida, por Adán así sujeta!,
pluguiera a Dios que la dé el alma al punto,
que libre pudo estar sin que pecara;

obedeciendo a Dios, de la perfecta
justicia original en su trasunto,
la ley, por mí y por él, no quebrantara.

Se trata evidentemente de un poema construido a partir del soneto I de Garcilaso de la Vega:

> Cuando me paro a contemplar mi estado
> y a ver los pasos por dó me ha traído,
> hallo, según por do anduve perdido,
> que a mayor mal pudiera haber llegado;
>
> mas cuando del camino estoy olvidado,
> a tanto mal no sé por dó he venido:
> sé que me acabo, y más he yo sentido
> ver acabar conmigo mi cuidado.
>
> Yo acabaré, que me entregué sin arte
> a quien sabrá perderme y acabarme,
> si quisiere, y aun sabrá querello:
>
> que pues mi voluntad puede matarme,
> la suya, que no es tanto de mi parte,
> pudiendo, ¿qué hará sino hacello?

Obviamente la decisión de volver a lo divino un texto implica, sobre todo en aquellos casos más significativos literariamente hablando, un reconocimiento previo por parte del autor, ya que principalmente se contrahacen obras que disfrutan de un prestigio general por sus muchos méritos artísticos. Por tanto, lo primero que hay que tener en cuenta es que lo que mueve al escritor de un *contrafactum* no suele ser la ambición de mejorar sus méritos literarios, que se dan ya por casi insuperables en muchos casos, sino corregir aquellas partes o elementos que atentaban contra las buenas costumbres y la moral. Esto explica, a su vez, por qué en la gran mayoría de los casos los cambios son solo parciales: porque los propios autores desean que la relación directa que

une a ambos textos sea evidente y fácilmente reconocible, pues de ello puede depender que buena parte del público asuma la nueva propuesta.

Así, pues, vemos cómo Bramón ha mantenido algunos rasgos formales que remiten a su fuente: en primer lugar reproduce casi intacto el verso primero, pero también conserva las rimas de los cuartetos y algunas palabras significativas del original. Sin embargo, ha introducido cambios formales importantes, como la eliminación del poliptoton (*acabo, acabara, acabaré, acabarme*), pero sobre todo temáticos necesarios para transformar un soneto profano en el que Garcilaso se lamentaba de los males del amor en otro de naturaleza religiosa sobre el tema del pecado original.

Pero hay otro aspecto que comentar: no es una casualidad que Bramón haya elegido precisamente este poema para construir su *contrafactum* ni que, además, lo haya colocado abriendo su novela. Hay que tener en cuenta que, dentro de la fama que disfrutó inmediatamente toda la obra de Garcilaso, en especial este soneto fue objeto de gran número de imitaciones; y no pocas de ellas en versiones a lo divino (Glaser; Sánchez Martínez, «Presta los versos…»; Ly). Sin duda el motivo hay que buscarlo en el hecho de que desde sus orígenes esta composición remitía al ejemplo del soneto prólogo del *Canzoniere*, «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono…», que era precisamente el que, junto con la canción final dedicada a la Virgen, conferían al conjunto un sentido de retractación de una vida dedicada al amor, muy alejado, por tanto, del sentimiento mundano que predominaba en su interior.

Como hemos dicho, otro de los niveles sobre los que era posible aplicar el proceso divinizador es el género. En el caso que nos ocupa, no cabe la menor duda de que la obra se presenta formalmente ante el lector como una novela

pastoril y, como tal, se pueden documental en ella buena parte de los elementos estructurales que le caracterizaban desde la *Diana* de Montemayor. Por ejemplo, mantiene la mezcla prosa y verso; además, la acción, por otra parte escasísima, se desarrolla en un lugar idílico que se representa según el tópico clásico del *locus amoenus*; en relación con sus protagonistas hay que decir que Bramón evita caer en la alegoría, sin duda un procedimiento fácil y al que había recurrido uno de sus precedentes más inmediatos, la *Clara Diana* de fray Bartolomé Ponce, donde los personajes se convierten en conceptos abstractos, como se indica en la «Carta dedicatoria del autor al prudente lector…»:

> Ella va toda fundada en lo que arriba dije, digo en la brava y muy intestina batalla que llevan los enemigos del alma con las tres potencias y quiénes son parciales de la una banda y de la otra. Introdúcense en ella el Diablo como mayoral de los rebaños que siguen al Mundo y Carne; finjo al Mundo como un cazador zagalejo, y cómo la Carne y él se juntan. Disimulo la carne como una polida pastora que se llame, como en latín, Caro. Enseño tener esta pastora Caro tres hermanas menores, llamadas la primera Escuálida, la segunda Rutuba, la tercera Felia, que significan *concupiscencia carnis*, *concupiscencia oculorum* y *superbia vitae*, según san Juan lo escribe en su canónica. Muestro cómo el mayoral Demonio tiene siete hijas legítimas, las cuales disimuladas como pastoras sirven a Caro, que son los siete vicios. Pongo otras siete divinas pastoras mortales, enemigas de las ya dichas, que son las siete virtudes. Fabrico un pastor debajo del nombre de Barpolio, que representa el hombre racional. Al fin, labro un dechado que palpablemente muestra debajo de especulación y metáfora el discurso de nuestra vida y dónde va a parar, como en un cristiano espejo de lo que hoy más se usa en el mundo.

Por el contrario los protagonistas de *Los Sirgueros*... se presentan ante el lector como seres humanos de carne y hueso, lejos, por tanto, de las abstracciones alegóricas; aunque eso sí, conservan la idealización propia del género. Así, vemos que dedican sus muy frecuentes ratos de ocio a cantar y componer versos, sin que prácticamente haya referencias concretas a la realidad de la vida extraliteraria; además, sus saberes teológicos no son los que se supondrían en pastores rudos e ignorantes.

No obstante, el autor actuará sobre los dos ejes principales alrededor de los cuales gira la acción en este tipo de obras con el fin de transformar su naturaleza profana en otra espiritual: en primer lugar, sustituye el amor mundano de matriz neoplatónica, que proporcionaba el fundamento ideológico, por otro de naturaleza espiritual; además, la mujer (como concepto encarnado en las numerosas pastoras), causa y objeto del amor de los pastores, cede su lugar a otra figura femenina (solo una, eso sí) que también se hará receptora de todas las alabanzas, la Virgen María.

Esta transformación de la base teórica que sustentaba la obra determina obviamente que, de la misma manera, un buen número de los tópicos que servían para estructurar la narración también van a sufrir cambios en el mismo sentido. Así, por ejemplo, en la *Diana* los protagonistas viajan buscando una solución a sus conflictos sentimentales, lo que da pie a que se presente toda una casuística amorosa; en cambio, en los *Sirgueros* no existe nada parecido porque la posibilidad de que alguno de los personajes no participe de la fe inmaculista ni siquiera se plantea seriamente[2].

---

2 De hecho, tan solo se hace mención a esta opción de pasada y con sentido crítico en relación con una novela de caballerías a lo divino: «No fuera bien recibido, como en *La Aurora de Cristo* leí, si viéndoos en algún aflicto o necesidad urgente, invocando a María le dijerais: «agora, agora

Tan solo por un momento parece esbozarse una de esas historias de amor entre el pastor Menandro y la pastora Arminda; sin embargo, como posible trama narrativa, queda abortada rápidamente porque se trata de un amor correspondido, lo que impide crear la necesaria tensión dramática; y, además, porque en todo momento queda supeditado al tema principal, lo que le impide adquirir el necesario desarrollo. Prueba de ello es el modo en el que, al final del relato, se cierra: el narrador informa de manera rápida y sucinta que, antes de separarse, se prometieron «una voluntad y amor recíproco» (215).

De la misma manera, el templo de Diana al que se dirigían todos los pastores en la obra de Montemayor es sustituido por la iglesia en la que se va a celebrar la festividad de la Virgen. Asimismo, la figura extraordinaria de Felicia, capaz de resolver las diversas situaciones que se habían ido planteando a lo largo del relato recurriendo a medios mágicos, cede su lugar a la presencia sobrenatural de la Inmaculada Concepción, cuya labor mediadora y corredentora es puesto de manifiesto.

Sin duda, entre los elementos fundamentales del género podemos citar los largos parlamentos teóricos sobre el amor que remitían a los grandes tratados filográficos de la época; en *Los Sirgueros*… serán sustituidos por discursos de naturaleza teológica sobre el pecado original y la concepción inmaculada de la Virgen. Hay que tener en cuenta que la obra surge en un contexto marcado por la polémica que se desató a principios del s. XVII en Sevilla a raíz de la predicación de un dominicano contra la idea de la Inmaculada Concepción

---

Señora hay necesidad de vuestro socorro, ayudadme, Emperatriz soberana, favorecedme, Virgen Madre, sacadme en paz de este riguroso trance en que me veo. Yo soy, Señora, aquel que en un tiempo defendí que fuistes esclava de la culpa que por la primera entró en el linaje humano» (121-122).

de la Virgen según la cual la madre de Dios habría nacido libre del pecado original. La respuesta, encabezada por las órdenes tradicionalmente favorables a esta tesis, franciscanos y jesuitas principalmente, llegó a la Corte y de aquí pasó a Roma cuando el propio rey Felipe III envió una delegación para pedir la definición dogmática de la tesis inmaculista. Pablo V no accedió a la petición pero prohibió enseñar o predicar públicamente tesis contrarias a ella.

De hecho, en la propia novela se hace mención explícita de esta decisión de Roma (89-90), lo que nos coloca claramente en el ambiente de alegría popular que recorrió buena parte del orbe católico como consecuencia de esta medida. De hecho, en México, en 1618, se celebró un certamen literario en honor de la Virgen patrocinado por los plateros de la ciudad, que también aparece mencionado en la obra, ya que el propio autor participó en él (135). No hay que olvidar que, como hemos señalado, estamos en el ambiente de la Contrarreforma y que este tema adquirió una importancia fundamental pues «no había fiestas en la Iglesia que él [Lutero] aborreciese tanto como la del Santísimo Sacramento de la Eucaristía y de la Concepción de la Virgen» (Moreno Garrido 186).

Este discurso teológico es el que da a toda la obra ese aspecto de sermón, tan del gusto barroco. Y es la necesidad de insistir en los conceptos espirituales (que en este caso es básicamente uno, como ya hemos dicho) lo que explica la constante reiteración de los mismos, aunque bajo formas expresivas distintas. Así, los encontramos reiterados en los diálogos entre los pastores, en los versos, pero también en las empresas que han grabado en la corteza de los árboles y en los diversos emblemas que adornan el arco conmemorativo levantado por Marcilda.

Como es sabido, la literatura emblemática tuvo un gran éxito durante los siglos XVI y XVII, hasta convertirse en un

tópico el recurso al precepto horaciano del «ut pictura poiesis», con el que se resumía la estrecha relación que existe entre la poesía y la pintura. Sobre todo el uso de emblemas, jeroglíficos, etc. en el arte de la predicación y religioso en general se fue extendiendo, de manera muy especial por influencia de los jesuitas, quienes entendieron las grandes potencialidades que encerraban.

En *Los Sirgueros*... su uso adquiere gran importancia hasta el punto de que ocupan un lugar preferente en los dos primeros libros. Sin embargo, el autor rechaza recurrir en este caso a la posibilidad de divinizar símbolos o figuras mitológicas tan típicas en este tipo de literatura: «No enigmas, no obscuras empresas ni pinturas como las de los egipcios, sino altos y profundos misterios, dirigidos de una voluntad votiva a una singular devoción» (61). Y efectivamente, la fuente única a la que recurrirá será la Biblia, de donde se extraen las letanías, bien en su versión lauretana o peruana (Sarlo 208-211), tan difundidas en la iconografía de la época.

Es evidente que la elección de Bramón de utilizar el molde de la novela pastoril no fue una decisión tomada sin pensar. Sin duda uno de los elementos que pudo coadyuvar en este sentido fue el marcado carácter misceláneo que el género tuvo desde sus orígenes. Basta ver cualquiera de sus ejemplos más representativos para darse cuenta de que una de sus notas más genuinas era su capacidad de incluir un gran número de elementos diversos que, sin romper la unidad del conjunto, sin embargo le proporcionaban la necesaria variedad, tan del gusto de la época (Martínez Martín 228-229). Es lo que explica que la novela incluya, además de la trama «pastoril», de un destacable número de poemas y de emblemas, todos ellos ya mencionados, un auto teatral, que de hecho conforma casi en su totalidad el Libro III.

El *Auto del Triunfo de la Virgen y gozo mexicano* constituye un texto que tiene un valor autónomo en sí mismo (de hecho ha sido editado en ocasiones separado de la novela), aunque solo adquiere un sentido pleno en relación con el resto de los elementos que conforman *Los Sirgueros*.... La pieza se estructura en dos partes: en primer lugar un auto clásico en el que el Pecado ve pasar ante su cueva a varios personajes: Caín, Jeremías y su criado Edonio, que hace la función del gracioso, y san José, a los cuales convence de que Dios le ha concedido poder sobre todos los hombres en cuanto descendientes de Adán y Eva y que, por tanto, todos ellos están sometidos a su dominio; solo después aparece la Virgen que, en virtud de su nacimiento inmaculado, logra someterle dando origen al proceso redentor que culminará Cristo.

En la segunda parte, en cambio, asistimos, como indica el propio título del auto, al *Triunfo de la Virgen*. La crítica hasta ahora no había señalado la relación de esta parte de la representación con el género de los triunfos. Se trata de un tipo de espectáculos que se remonta a la antigüedad latina en los que se recibía a los grandes generales victoriosos; para ello se organizaba una entrada triunfante en la que eran vitoreados junto con su comitiva, de la que formaban parte también animales exóticos, esclavos, etc. La tradición fue recuperada en la Italia del Humanismo en los recibimientos de reyes y altos personajes. El primero que adaptó esta estructura como fórmula literaria fue Ovidio, aunque su manifestación más importante fueron los *Triunfos* de Petrarca. En España fueron principalmente los jesuitas, en su afán por crear un sistema educativo que recurría a los clásicos para mejorar la formación intelectual de los jóvenes (la *Ratio Studiorum*), los que acogieron esta fórmula dentro de su teatro de colegio (Cornejo).

Así, pues, Bramón recurre a esta estructura para construir una representación en la que vemos todos sus elementos esenciales. En este caso, el general victorioso es sustituido por la Virgen, lo que de por sí sirve para dar un significado distinto a todo el conjunto; el desfile está protagonizado por el pueblo mexicano, representado en sus dos repúblicas: la de los indios, con sus caciques a la cabeza (especialmente significativo es el hecho de que los indios bailen el mitote o tocotín, que era un baile que usaban antes de conquista para rendir honores a sus reyes), y las de los españoles, que rinden pleitesía a la Inmaculada. Por último, hay que destacar el ambiente festivo que predomina en todo el desfile, dentro del cual el arco de Marcilda se inserta perfectamente como uno de los elementos habituales de la fiesta pública barroca.

Para terminar, quiero recordar que en los *contrafacta* también se da a veces la divinización de los temas, que Sánchez Martínez explica de la siguiente manera:

> Consiste en la asunción de un aspecto nocional o argumental procedente de la esfera profana de la realidad extraliteraria (sea cualquiera), para conferirle un valor simbólico sagrado. Esta modalidad divinizadora [...] se puede comprobar en buena parte de los autos sacramentales, lo mismo que en la tradición del conceptismo poético devoto, donde se cantan los arcanos de la religión «en metáfora de» un sinfín de motivos extraídos de la realidad cotidiana: de imprenta, de las artes liberales, de gaceta, de vejamen, de navegación, de un auto de fe de la inquisición, etc. (54).

Naturalmente el sistema cambia si toda la obra se vierte en forma de o si solo afecta a una parte del conjunto, en cuyo caso más que de tema quizá convendría hablar, a mi entender, de divinización de motivos. En cualquier caso,

Bramón aplica esta técnica en el *Auto*, donde podemos ver cómo el Pecado explica a Jeremías la tentación de Eva:

> Envidéle con mi punto[3];
> Eva quiso y descartó
> la carta que Dios le dio
> de soberano trasunto[4].
> Revidé[5], y ella de presto
> quiso, y entróle figura[6],
> —al fin, mujer sin cordura—,
> con que perdió todo el resto.
> Conoció mi punto y luego
> que vio sus luces[7] abiertas,
> lloró y hallóse por puertas[8]
> por haber perdido el juego (p. 184).

Como podemos ver, lo que hace el escritor es reunir dos universos que nada tienen que ver entre sí, en este caso un relato de naturaleza teológica, como es el pasaje Bíblico del *Génesis*, con otro profano extraído de la vida cotidiana, en este caso el del juego de naipes.

El procedimiento es muy conocido en la literatura de la época (y no solo) y podía usarse referido a juegos de cartas o de otro tipo, como lo demuestra, por ejemplo, la «Ensalada del juego de la primera aplicada a Nuestra Señora», poema de Jorge de Montemayor; o «El juego de ajedrez a lo divino», composición que aparece en un pliego suelto de 1588 (Carro Carbajal).

---

3 Punto: Valor que, según el número que le corresponde, tiene cada una de las cartas de la baraja (DRAE).

4 Trasunto: Imitación exacta, imagen o representación de algo (DRAE).

5 Revidar: reenvidar (DRAE)

6 Entrar: En el juego de naipes, tomar sobre sí el empeño de ganar la apuesta, disputándola según las calidades o leyes de los juegos (DRAE).

7 Luces: dinero (DRAE)

8 Por puertas: en extrema pobreza (DRAE).

Este caso es interesante porque nos pone de manifiesto una cuestión que, aunque marginal en relación con el tema y la obra que nos ocupa, no conviene olvidar como es que la misma técnica que podía servir para divinizar un texto podía usarse con otros sentidos. Por ejemplo, recordamos cómo Juan del Valle y Caviedes lo usó con frecuencia en sus descripciones de damas «en metáfora de» astrología, de médicos y de naipes, pero con una finalidad satírica. E incluso hubo casos de textos religiosos que sufrieron el camino inverso y fueron degradados a versiones burlescas.

Naturalmente soy consciente de que aún se podría profundizar más en el análisis del proceso divinizador de *Los Sirgueros*…. No ha sido mi intención agotar el tema sino solo ofrecer una introducción al estudio de esta novela a lo divino encuadrándola en su contexto literario y en sus fundamentos teóricos y filosóficos. El resultado no modifica en absoluto lo que ya sabíamos de ella, pero creo que sí aporta una perspectiva complementaria que enriquece y matiza nuestra percepción de la misma.

Bibliografía

Alonso, Dámaso. *Poesía española: ensayo, métodos y límites estilísticos.* Madrid: Gredos, 1971.

Avellini, Luisa. «Proposte per il Petrarca all'Indice negli anni del papato Boncompagni». *Italianistica*, XXIII: 2, (2004): 133-141.

Bramón, Francisco. *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado*. Trinidad Barrera (ed.). Madrid: Iberoamericana, 2013.

Carro Carbajal, Eva Belén. «Saraos, juegos y ensaladas a lo divino: aportaciones al estudio de la literatura popular impresa del siglo XVI». Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro (eds.). *Literatura medieval*

y renacentista en España: líneas y pautas. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012: 419-431.

Carvallo, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo*. Alberto Porqueras Mayo (ed.). Kassel: Reichenberger, 1997.

Córdoba, Sebastián de. *Garcilaso a lo divino*. R. G. Gale (ed). Madrid: Castalia, 1971.

Cornejo, Francisco J. «Jesuitas y cultura clásica: un 'triunfo' en honor de Felipe II a su llegada a Sevilla en 1570». *Criticón*, 92, (2004): 99-119.

Glaser, Edward. «*El cobre convertido en oro*. Christian rifacimentos of Garcilaso's poetry in the sisteenth and seventeenth centuries». *Hispanic Review*, 1, (1969): 61-76.

Lida, María Rosa. «La hipérbole sagrada en la literatura española del siglo XV». *Estudios de literatura española del siglo XV*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1977: 291-309.

Montero, Juan. «La *Clara Diana* (Épila, 1580) de fray Bartolomé Ponce y el canon pastoril». *Criticón*, 61, (1994): 69-80.

Ly, Nadine. «La rescritura del soneto primero de Garcilaso». *Criticón,* 74, (1998): 9-29.

Martínez Martín, Jaime José. «Permanencia y decadencia de la novela pastoril en la América colonial: *Los Sirgueros de la Virgen* de Francisco Bramón». Trinidad Barrera (ed.), *Por lagunas y acequias. La hibridez de la ficción novohispana*. Berna: Peter Lang, 2013:219-240.

Moreno Garrido, Antonio. «Algunas consideraciones en torno a la iconografía concepcionista en Andalucía y el Nuevo Mundo durante el s. XVII». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 21, (1990): 183-189.

Ponce, Fray Bartolomé. *Primera parte de la Clara Diana*. Épila: Tomás Porralis, 1580.

Quondam, Amaedeo. «Note sulla tradizione della poesía spirituale e religiosa (parte prima)». *Studi (e testi) italiani*, 16, (2005): 127-211.

Manero Sorolla, María del Pilar. *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona: PPU, 1987.

Sánchez Martínez, Francisco Javier. «*Presta los versos tú, yo el artificio*: nuevos *contrafacta* espirituales de la poesía de Garcilaso». *Rilce*, 9, (1993): 72-102.

Sánchez Martínez, Francisco Javier. *Historia y crítica de la poesía lírica culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro*. Murcia: Francisco Javier Sánchez Martínez ed., 1995.

Sarlo, Giulia de. «Alejándonos de la metrópoli. *Los Sirgueros de la Virgen*, una obra americana». en Trinidad Barrera (ed.). *Por lagunas y acequias. La hibridez de la ficción novohispana*. Berna: Peter Lang, 2013: 208-211.

Wagner, Klaus. «La contrafactura 'a lo divino' en la literatura de los Siglos de Oro». *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Minervae Baeticae*, 29, (2001): 75-83.

Wardropper, Bruce. *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental.* Madrid: Revista de Occidente, 1958.

Los Sirgueros, obra de Creación de un poemario a Lo divino

Elizabeth Rascón
Universidad de Sevilla

El título que da nombre a estas líneas no es fortuito, sino que pretende parafrasear una de las definiciones más consolidadas que existen sobre *Los Sirgueros*, como es la que propuso Imbert, al referirse a este texto como «obra de creación de un auto» (29). A pesar de lo acertado de estas palabras, parece que ni el profesor argentino, ni los estudios posteriores han dado la importancia que se merece a las composiciones poéticas de la obra; dejando, así, prácticamente, sin analizar, uno de los principales ejes de la misma.

De hecho, si se compara *Los Sirgueros* con otras manifestaciones de la prosa pastoril sacra como son la *Primera parte de la clara Diana a lo divino* (Zaragoza, 1599), escrita por Fray Bartolomé Ponce, o *Pastores de Belén* (Madrid, 1612) de Lope de Vega se pueden observar múltiples diferencias temáticas y estructurales entre las producciones de uno y otro continente. En lo que concierne al plano del contenido,

las tres obras se engloban dentro de la Literatura religiosa edificante, pero cada una desarrolla un aspecto diferente. Así, la novela de Ponce presenta un modelo de vida ascético-místico; *Pastores de Belén*, narra el nacimiento de Jesús, y *Los Sirgueros* son una defensa del dogma mariano de la concepción sin mancha de María.

Por su parte, las disimilitudes del plano estructural son más acentuadas. Las producciones hechas la Península son *contrafacta,* es decir, reescrituras a lo divino de otras obras de carácter profano. De esta forma, Ponce, en el prólogo de su obra, mediante la descripción de un encuentro con Montemayor, se propone crear otra *Diana*, al estilo del escritor lusitano, «la cual con toscos garrotazos corra tras la vuestra» (f. VIr.). Lope realiza el mismo ejercicio de reinterpretación, solo que, en este caso, el resultado tiene como base una obra suya, *La arcadia*, escrita catorce años antes. En contraste con estas dos obras, *Los Sirgueros* se presenta como una ficción original, pues, a pesar de que en ella pueden atisbarse ecos de una tradición bucólica anterior, no existe este proceso de transformación de una obra profana en una religiosa.

Además, en los escritos del fraile aragonés y Lope la protagonista no es la Virgen. Es cierto que Ponce identifica a su Diana con María, pero el fin de este libro es otro muy distinto que el de alabar la figura de esta mujer concebida sin pecado. Lope sí se acerca más al propósito de Bramón, pero la difusión que hace del dogma inmaculista pasa desapercibida. Aunque tiene un gran protagonismo en el relato, para el autor de *Pastores de Belén*, la función del personaje de María es secundaria, pues su aparición está subordinada a su papel de madre de Dios. El retrato que hace el bachiller y clérigo mexicano de la Virgen es el reverso del planteado por estos dos autores. Este recoge los tópicos de Ponce y Lope, pero la lectura que hace de ellos es mucho más profunda y amplia.

A todo ello, habría que sumar otra notable diferencia de este *corpus* de la pastoril divinizada. Ponce y Lope se muestran más afines a la narración de episodios fantásticos que al uso de composiciones poéticas. Sin embargo, Bramón, no solo intenta prevenir este tipo de *Literatura de la imaginación*, subordinando el género pastoril al sermón y a lo doctrinario; sino que, además, da lugar a una narración híbrida que está a caballo entre el tratado apologético y el poema bucólico.

Esta evidente diferenciación temática y estructural vista es el punto de partida idóneo para preguntarse: ¿por qué la obra de Bramón no sigue los cánones establecidos por la Literatura pastoril?, ¿por qué se elige el tema mariano y no otro?, ¿a qué se debe esa supremacía del poema sobre la narración?, ¿por qué el verso es la clave interpretativa de la novela?, ¿qué fin tienen las composiciones intercaladas de *Los Sirgueros*? Como puede verse, las incógnitas que se plantean en torno al *corpus* lírico de esta novela corta son numerosas, pero la lectura detallada de la obra arroja mucha claridad sobre el asunto.

En este contexto, el título de la obra es muy esclarecedor, no solo para el desarrollo de la trama, sino, también, para definir la importancia que va a tener el verso en esta ficción bucólica. *Los Sirgueros de la Virgen* van a tener como protagonista indiscutible de todo el relato la figura de María. Bramón elimina toda huella de amor humano y, en su lugar, exalta el dogma de la Inmaculada, convirtiendo la novela en una de las pocas derivaciones *a lo divino* que existen del género pastoril, y prácticamente la única que proviene del Nuevo Continente, junto con *El pastor de Nocftebuena* de don Juan Palafox y Mendoza (Orjuela 284). Junto a este hecho, se indica que *Los Sirgueros*, o mejor dicho, los jilgueros, que rotulan la obra son los pastores que van a cantar,

en verso, a esta Señora; y lo van a hacer basándose, siempre, en la asunción de las grandes verdades marianas, nunca en la vida y obra de la Madre del Creador, como sí sucede en *Pastores de Belén* de Lope.

La distribución de la historia también es significativa. A pesar de articularse en torno al conocido tópico del viaje, esta rompe con la artificialidad y el convencionalismo establecidos por las *Dianas* de Montemayor y Gil Polo y se divide en tres libros que culminan, en el último, con la reproducción de una pieza teatral; por lo que, prácticamente, la totalidad de un libro está dedicada única y exclusivamente al verso. Asimismo, la ciudad y la cultura están estrechamente relacionadas con el papel que juega el verso, en el desarrollo de la trama. *Los Sirgueros* son un gran testimonio de las reacciones que se producen, en una ciudad como México, ante la proclama de un dogma tan polémico y de tanta actualidad en el siglo XVII, como fue el de la Inmaculada. Pero, más allá de un trabajo documental, la novela es un magnífico ejemplo de concepción de vida y escritura como un binomio inseparable. Es por ello por lo que el propio Francisco se inserta en la obra a través del pastor Anfriso, habla de las justas poéticas en las que ha participado, propone sus teorías literarias, e, incluso, cuenta los claros y los oscuros de su vida universitaria, expresándolo, a través del lenguaje en el que mejor se desenvuelve: el de la lírica[1].

---

1 La predilección por el verso, en obras de tan marcado carácter híbrido como las del género pastoril, no es casual. Juan Luis Alborg, en su *Historia de la Literatura Española, 1, Edad Media y Renacimiento,* pone de manifiesto la importancia que tiene la poesía para la creación del marco pastoril y sus personajes. Otros estudiosos, como Pedro Ruiz Pérez, coinciden con esta idea y ven en el ejercicio de la poesía el mecanismo para que el autor encuentre «un lugar de privilegio entre una cohorte de autores, en una escala donde más importante que su extensión, como en los clásicos panegíricos de la poesía, es la jerarquía, cada vez más pronunciada» (283).

Todos estos factores van a condicionar y a explicar la significación de la gran variedad de piezas líricas que componen la obra. Sobre el papel, éstas funcionan igual que las historias intercaladas del género de pastores, con la diferencia de que no desarrollan tramas secundarias, sino que suponen el verdadero avance de la obra, en tanto, en cuanto, educan a los receptores de la misma en el misterio mariano. De este modo, los puntos álgidos del libro, como son las empresas de Anfriso, la descripción de las tarjas que hace Sergio, la construcción del arco de Marcilda, la celebración religiosa, y las fiestas y representación del *Auto del triunfo de la Virgen* están sujetos a los conceptos desarrollados por los pastores, en sus canciones.

El Libro I va a tratar de la limpieza de María. Tras la descripción del *locus amoenus*, se recita un soneto, inspirado en el célebre *Cuando me paro a contemplar mi estado…* de Garcilaso, que identifica el Pecado Original con Adán. En el epigrama inmediatamente posterior, la culpa se corresponde con el personaje bíblico de Eva, y, como contrapunto, se presenta la virtud de María, cifrada en la idea de gracia y preservación; y siempre ligada directa o indirectamente con el nombre del Señor[2]:

2 Desde ahora, y para ilustrar mejor las ideas expuestas, se citarán fragmentos de algunos de los poemas más significativos de *Los Sirgueros* y otras obras. En el caso de Bramón, los ejemplos están extraídos de la reciente edición de la novela realizada por Trinidad Barrera (2013). Para el resto, se han consultado diferentes facsímiles, por lo que se ha optado por la modernización de las grafías.

¡Oh, vida, por Adán así suje-
ta!, pluguiera a Dios que la dé
el alma al punto,
que libre pudo estar sin que
pecara,

obedeciendo a Dios, de la
perfecta
justicia original en su trasun-
to, la ley, por mí y por él, no
quebrantara.

(vv. 9-14, 53-54)

Punto en boca y confesar que
es María preservada,
pues Dios dice que es sin
culpa, que es ser concebida
en gracia.

(vv. 37-40, 78).

¡Oh, madre!, dijo, ¡oh, Eva!,
que en desvelo
de tu desgracia a Dios, inobe-
diente,
la estima pierdes de su misma
alteza.

(vv. 9-11, 60)

Los adjetivos «sin culpa» y «concebida en Gracia» del último fragmento son una constante en todo el relato. El escritor mexicano los usa de forma un tanto mecánica, e, incluso, ve en ellos el germen de otras atribuciones como son: la maternidad, el desposorio con Dios, la identificación con personajes femeninos del Antiguo Testamento y el papel intermediario entre el hombre y Dios. El Libro II, desarrolla todos estos motivos, siendo uno de los primordiales el de la maternidad. Algunos estudiosos, como Isaac Janeiro Vázquez, consideran esta condición de madre como la piedra angular de toda la fe mariana. Según él «todos los demás privilegios y misterios de la Virgen confluyen hacia él o derivan de él» (456). Sin embargo, para Bramón, la perfección de

María es la que hace que esta sirva de enlace entre lo humano y lo divino. Por ser ejemplo de santidad, la Purísima es digna de dar lugar a una segunda creación que supone, por un lado, ser la madre del Salvador; pero, también, ser la redentora del mundo, al haber accedido a llevar en su vientre al Mesías.

Hoy bendecid a María,
que es de Dios la madre
santa, que si sale hoy
concebida,
de ab initio es preservada.

(vv. 49-52, 137).

En él su vida convirtió
Raftab, y en gracia
concebida, de Jacob fue
aquella estrella, ave de
Gabriel.

(vv. 12-14, 135).

Sois el prodigio singular del
cielo, y la que esposa llama al
dulce esposo,
llena de la pureza que
enamora de sus ojos lo bello…

(vv. 29-33, p.143)

[…] que en vos por él se ven
efectos tales,
dando en la recompensa
el triunfo al cielo, el gozo a
los mortales.

(vv. 82-84, 145).

Bramón dota de una gran riqueza simbólica a la Virgen Inmaculada que «abarca desde las figuras bíblicas hasta fenómenos y seres naturales» (Núñez 218). No obstante, estos epítetos no son exclusivos de la pluma del escritor criollo, sino que se remontan a los primeros cristianos e, incluso, perduran hasta día de hoy[3]. Dentro del pequeño *corpus* de novelas pastoriles divinizadas que se han estudiado, la obra que presenta una mayor intertextualidad, con la de Bramón, es la citada *Pastores de Belén* de Lope. La correspondencia

3 Para comprender el alcance y la importancia que tuvo la figura de María, desde los inicios del Cristianismo, *vid.* el trabajo de Lucas Francisco Mateo-Seco «La devoción mariana en la tradición primitiva de la Iglesia».

entre ambos textos es muy clara, en cuanto a presentación y tratamiento de los tópicos. Al igual que sucede en *Los Sirgueros*, la novela de Lope tiene como protagonista al personaje del Rústico, álter ego del propio autor. Estos pastores van a ser los encargados de glosar conceptos tan complejos como la preservativa otorgada a María; aunque también, a través de otras prolongaciones de los propios escritores, se tratan motivos como la comparación de la Virgen con Eva y otras protagonistas del Antiguo Testamento.

Pastores de Belén

Rústico

[…]
Antes que los siglos soy,
criada soy *ab eterno*,
mi ser de principio a fin sin
principio y fin poseo.

(vv. 85-88, f. 92v.).

Aminadab

Tu pueblo, Ester, de la
opresión redime;
que no podrá llegar estampa
humana donde la esposa de
José la imprime.

(vv. 12-14, f. 6r.).

Apolonio

Eva, primera pastora, la vida al
mundo quitó;

Los Sirgueros

V. María

[…]
Si Adán en tiempo nació, yo
ab eterno fui escogida y con
gracia prevenida, pues de
culpa me libró.

(vv. 766-772, 201).

No muere la Ester divina
siendo libre su persona, que
por reina, la corona del rey a
su triunfo inclina.

(vv. 1-4, 153).

María: Por ella vino la muerte
y por mí vendrá la vida

(vv. 810-811, 203).

mas ya, hermosa labradora, si
por ella se perdió,
por vos se restaura agora.

(vv. 1-5, f. 72v.).

Estos distintivos alcanzan su máximo desarrollo en el Libro III, es decir, en la representación del Auto. Existe una polémica en torno a la autoría de esta última parte; y otra, derivada de esta, que tiene que ver con la autonomía de esta pieza teatral[4]. Ahora bien, si se atiende a los elementos estructurales, retóricos o estilísticos de este libro; puede verificarse que, en efecto, el Auto fue escrito por Bramón y está interconectado con las otras dos partes.

La reflexión, que tiene lugar en el Libro I, sobre el Pecado Original y que sirve de *cornice* para explicar la concepción de la Purísima, tiene su correlato en la primera parte del Auto virginal. Nada más salir, el Prólogo en su *captatio benevolentiae* hace referencia a María, «la primer letra […] del humano alfabeto» (Bramón 178). Y, seguidamente, la compara con Adán y Eva, pero, especialmente con la última, por ser su antítesis:

Ave contrapuesta a Eva,
ave que gozó el requiebro
de toda hermosa, y a Dios
bajó del cielo encubierto

4 Precisamente fue Yáñez, en su versión resumida de la obra, el que mostró sus dudas sobre la paternidad del Auto y la novela. Teniendo como hilo conductor esta idea, Martínez Baracs apuesta por una posible codirección con Francisco Cervantes de Salazar, el primer rector de la Real y Pontificia Universidad de México. Sin embargo, Anderson Imbert ha demostrado que estas conjeturas son infundadas y «que el libro tiene una unidad cerrada de autor y de estructura. No solo la novela y el auto son interdependientes, sino que en esa interdependencia reside el mayor valor de *Los Sirgueros*» (29).

[…]
Vos, Virgen, que sois mejor
que nuestros padres primeros,
con mayor colmo tendréis
de toda la gracia el sello.

(vv. 77-88, 179).

No obstante, a diferencia del libro inicial, la reflexión sobre la culpa primigenia es aquí más honda. Bramón reproduce el testimonio de personajes bíblicos del Antiguo Testamento que van desde Caín o Edonio, a otros que, gozan de la preservación como Jeremías; e, incluso, son prefiguración de Jesucristo como es San José[5].

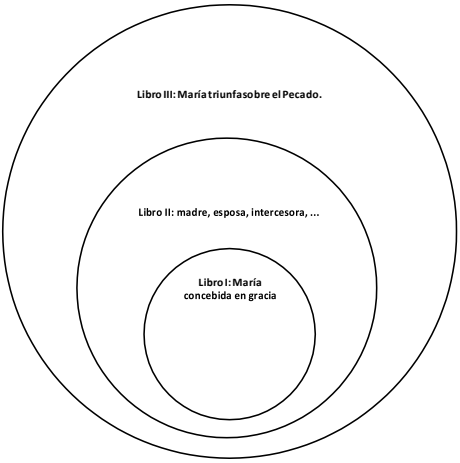
Por su parte, el Libro II está estrechamente relacionado con la entrada de la Virgen a escena. Hasta ahora, los lectores solo habían escuchado el testimonio de los pastores; sin embargo, en esta última parte, los receptores se convierten en espectadores que puede ver y escuchar a María, por primera vez. Ésta aparece como un milagro de la naturaleza que está dispuesto a cumplir lo profetizado, en el parlamento anterior, por San José, es decir, vencer al Pecado: «Mujer parece, mujer/ dicen que me ha de vencer,/ que está así profetizado» (Bramón 199).

El triunfo virginal se celebra con una ceremonia, de honda raíz «americana», en la que se entroniza a la Virgen, y a la que acuden el Reino Mexicano, el Tiempo y la princi-

5 La historia de José, recogida en el Antiguo Testamento, puede verse como un preludio de lo que sucederá, con el relato de la vida de Jesús, en el Nuevo Testamento. Existen muchas similitudes entre estos dos personajes. Ambos fueron el hijo amado de su padre, fueron llevados a Egipto, testificaron contra el Pecado de sus hermanos, les traicionaron y vendieron por piezas de plata, sufrieron tentaciones y llegaron a ser libertadores de su pueblo.

pal nobleza de la ciudad. Dicha festividad puede recordar a la que tienen los rústicos pastores, solo que, en este último libro hay más boato y aparece un elemento, hasta ahora, prácticamente oculto: lo propiamente criollo, a través de la introducción del tocotín[6]. En esta forma que ha sido calificada por algunos entendidos como el «proceso de búsqueda de identidad nacional en la clase letrada novohispana» (Padilla 2), Bramón condensa la enseñanza principal de la obra: el triunfo de María sobre el Pecado «con dicha feliz» (213).

Tal y como puede observarse, la interdependencia entre el los tres Libros es total. Bramón reutiliza y amplía los temas y motivos, trazando una suerte de círculos concéntricos, que se muestran en el siguiente esquema, y que se van ensanchando hasta culminar en esta última parte.

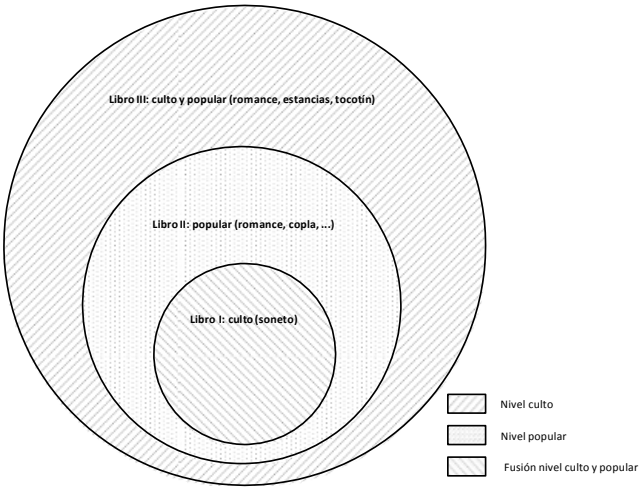


6 El tocotín o mitote es un tipo de baile de origen prehispánico que tuvo una gran difusión en el teatro novohispano del XVII. Funcionaba como loa o como despedida y adoptaba la forma de romancillo hexasílabo.

Algunos apuntan a que, en sus orígenes, se trataba de una danza destinada a celebrar el comienzo de la primavera. Para otros, como Méndez Plancarte, esta palabra tiene un sentido onomatopéyico que se relaciona con el ritmo del baile «toco, toco, toco» (II 364). Por su parte, Octavio Paz, al estudiar la obra de Sor Juana encuentra una posible definición de mitote en «la letra escrita en náhuatl o esmaltada de aztequismos» (418).

Pero esta propuesta también puede aplicarse al estilo y a las formas métricas. La polifonía de *Los Sirgueros* está muy bien delimitada. Bramón crea un variado palimpsesto, en cuanto a referencias y formas métricas; en el que distingue entre una voz culta, que se correspondería con los personajes protagonistas (Anfriso, Marcilda y, en menor grado, Sergio); y otra más popular que engloba al resto de pastores. A los primeros les está reservada la forma más elevada, el soneto, para expresar los conceptos más hondos y de mayor dificultad. De este modo, los versos de arte mayor que abren y cierran el Libro I son necesarios para reflexionar sobre el Pecado original y la limpieza de esta intachable mujer. Por su parte, el ambiente festivo y relajado del Libro II hace que predomine el ritmo octosilábico con composiciones como el romance, o la copla castellana. El testigo de estas dos formas de expresión lo recoge la última parte, donde se aprecia el uso de estrofas más cercanas a la lírica castellana (para personajes tipo como el del gracioso, encarnado por Edonio) más próximas a la métrica italianizante (como las estancias en las que habla el Reino mexicano); e, incluso, la introducción de formas propias criollas como el ya citado tocotín.

El uso de la lírica, por tanto, obedece a un esquema muy bien trazado, pero, ¿cuál es su finalidad? Algunos críticos, entre ellos Henríquez Ureña, justificarían su respuesta en



los deseos que tenía Bramón de imprimir su obra. Las pretensiones del escritor criollo condicionarían la temática de la obra, ya que, según el propio Henríquez Ureña «las prohibiciones se referían a materias profanas y fabulosas» (184) y no a obras de índole religiosa. No obstante, parece que al autor mexicano le importaba más la fama inmediata que la postrera, tal y como se ve en el marcado carácter autobiográfico del texto. El escritor del libro irrumpe, en los primeros compases de la novela, bajo la máscara de Anfriso, un pastor, venido de la ciudad, que busca

> […] dar larga y alivio al trabajado pensamiento de una oposición que en la real y florentísima Academia mexicana, con grande aprobación de hombres sabios y doctos, hice; adonde mostré el trabajo mucho y continuas vigilias mías en la demostración de mis estudios (122).

Este hastío que siente el falso pastor ante la ciudad y el orbe académico, y que es real, pues se corresponde con una oposición que realizó el propio Bramón, sin éxito, para una cátedra de Retórica; va a ser el pretexto idóneo para escribir una obra que le permita volver al Parnaso, a la Ciudad Letrada de la que había sido expulsado, y laurearse. Por tanto, la elección de la temática inmaculista no está condicionada por las letras de molde; sino que sirve al autor de *Los Sirgueros* para demostrar su amplitud de conocimientos en este campo; y, además, realizar el juramento del dogma mariano, requisito indispensable en la Universidad de México del siglo XVII, para obtener los grados mayores (Bramón 231).

De esta forma, lo literario y lo religioso se van a aunar para devolver el reconocimiento a su autor y hacerle ganarse el respeto de la clase letrada. Bramón aprovecha la actualidad histórica del momento, y el carácter divulgativo de su obra para realizar una doble *peregrinatio* de carácter religioso y autopropagandístico. Así, junto al discurso apologético de María, se va a desarrollar otro paralelo alabando la figura del propio autor.

Muestra de ello es su biblioteca. Este se presenta como un gran lector que conoce a la perfección los textos sagrados (*Vulgata, Etimologías, Salmos, Cantar de los cantares…*), los apócrifos; y, también, los textos clásicos (*Metamorfosis*), y poetas de tanto renombre como Garcilaso o Fray Luis. Este conocimiento se plasma en el uso de motivos extraídos de los *Salmos*, la patrología, los emblemas, la traducción de obras, la intertextualidad con textos recientes; y la experimentación con formas tan dispares como el epigrama o el verso italianizante.

Los Sirgueros

Si a contemplar me paro el triste estado
de la humana miseria, que en mí ha sido
causa de que tal vez haya sentido
así del mal el mismo fin logrado,

los años que el vivir han sustentado
miro sin logro ausentes y en olvido
haber quedado y de ellos no tenido
sino llorar presente su cuidado.

(vv.1-8, 53).

Soneto I de Garcilaso

Cuando me paro a contemplar mi estado
y a ver los pasos por do me han traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado;

mas cuando del camino estó olvidado,
a tanto mal no sé por do he venido;
sé que me acabo, y más he yo sentido
ver acabar conmigo mi cuidado.

(vv.1-8, f.65).

Pero, aparte de una evidente *imitatio* y reescritura de los textos clásicos, hay, sobre todo, un deseo de teorizar. En su afán didáctico, *Los Sirgueros* se presenta como un *vade-mécum* literario en el que se dan definiciones y pautas para componer distintos tipos de estrofas y metros que van desde el octosílabo a los versos de arte mayor. Los ejemplos más sobresalientes son el del soneto y el tocotín. En el

Libro II, tras recitar un soneto, Anfriso define esta estrofa de la forma que sigue:

> [...] tales composiciones suelen tener tantos conceptos como versos, y de los mejores por la mayor parte son disyuntivos, y unos versos de otros en el pensamiento son muy distintos; seguir un concepto es la gracia, y más cuando están en su libertad los consonantes y se buscan los que más realzan a la obra (135-136).

El reverso de la definición anterior es la del citado mitote donde, primero, se explica qué es y en qué consiste esta forma, y, después, se presenta la composición que tiene un doble efecto. Por un lado, sirve como colofón a los festejos en honor a María; y, por otro, sirve al autor para consagrarse como un escritor criollo:

> Concertados estos y otros instrumentos, dieron los siete principio a una vistosa danza que llaman, los mexicanos, netotiliztle, y en nuestro vulgar mitote o tocotín. Es danza que para relación y escrita no tiene gracia y donaire, que le comunican aquellos que diestramente deleitan en ella con sus agradables vueltas, reverencias, entradas, cruzados y paseos (212).

Según ha podido verse, a lo largo de este pequeño acercamiento a la poesía de *Los Sirgueros*, el uso del verso no es casual, sino que obedece a una serie de cuestiones ya expuestas; y va a ser fundamental en el desarrollo de la trama. Bramón se aleja de la tradición pastoril hispánica e intenta crear otra, expuesta ya en parte, a modo de epílogo, en la *Grandeza mexicana* de Balbuena, quien concibe la poesía como

> La elegancia de las palabras, la propiedad de la lengua, las suaves y hermosas traslaciones, los modos agudos, galanos y nuevos, es decir, la copia, la abundancia, claridad, altivez, el delicado estilo; lo ordinario y común dicho por modo particular y extraordinario, y lo que más es, las cosas extraordinarias, nuevas y difíciles por modo ordinario y fácil, todo es de la jurisdicción del poeta, que tiene obligación a ser general y cursado en todo, en prosa y en verso, en uno y otro género, y que en todo haga y diga con ciencia y caudal (f. 124 v.).

Obedeciendo a estas palabras, Bramón elige un tema muy controvertido, a la vez que complejo, como es el de la Inmaculada Concepción. El bachiller y clérigo mexicano, mediante un estilo sencillo, intenta adoctrinar a las diversas esferas de la sociedad en la fe mariana. Para ello, inserta una rica variedad de composiciones intercaladas que rompen el estatismo de la narración; y funcionan como un marco idóneo en el que reflexionar sobre la figura de María.

Pero, más que un valor pedagógico, la verdadera intencionalidad de la poesía, en el texto, es la de proporcionar a su autor fama y reconocimiento inmediato. Bramón aprovecha la hibridez del molde pastoril para realizar una campaña autopropagandística que le permita progresar en el ceñido orbe académico mexicano del XVII. En consecuencia, el verso se configura como la herramienta idónea para este propósito, ya que, como muy bien señala Vélez-Sainz, la lírica era

> […] la forma literaria que más prestigio daba en el momento, ante lo cual los escritores y el sistema cultural poético en general dubitaban entre anhelos de corte espiritual (el ansia de fama eterna, la creación de una literatura imperial) y motivos más terrenales (la necesidad de dinero, la búsqueda de promoción y mecenazgo, la propaganda de determinados

círculos literarios). Llegar a formar parte del grupo de escritores famosos (lo que llamaríamos hoy día canon literario y se llamaría entonces el Parnaso de los poetas) dependía del prestigio que se obtenía (194).

De este modo, los deseos de notoriedad y éxito a los que se hace referencia, en esta cita, son los que van a propiciar la creación de un poemario *a lo divino*, dentro de la obra, en el que se fundan lo sacro-pastoril con la pastoril académica. Aun así, Bramón, no solo se limita a mostrar su ingenio, sino que, también, convierte *Los Sirgueros*, en un manual de métrica y estilo en el que proponer su *ars poética*. Como señaló Imbert, el texto del escritor mexicano es una «novela pastoril que es también alegoría religiosa, autobiográfica y antología lírica del autor» (33).

Bibliografía

Alborg Juan Luis. *Historia de la Literatura Española, 1, Edad Media y Renacimiento*. Madrid: Gredos, 1997.

Anderson Imbert, Enrique. «La forma autor-personaje-autor en una novela mexicana del siglo XVII». ed. E. Anderson Imbert, *Crítica interna*. Madrid: Taurus, 1960: 19-39.

Bramón, Francisco. *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado*, ed. Trinidad Barrera. Madrid: Iberoamericana, 2013.

Bramón, Francisco. Bolaños, Joaquín. *Los Sirgueros de la Virgen. La portentosa vida de la Muerte,* ed. Agustín Yáñez. México: Universidad Autónoma de México. 1944. Balbuena, Bernardo de. *Grandeza mexicana*. México: Soc. de Bibliófilos Mexicanos, 1927 [También disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/grandeza-mexicana/>, consultado el 28/05/2015].

Herrera, Fernando de. *Obras de Garcilasso de la Vega / con anotaciones de Fernando de Herrera*. Sevilla: Alonso de la Barrera, 1580. [También disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/obras-de-garcilasso-de-la-vega--0/>, consultado el 28/05/2015].

Martínez Baracs, Rodrigo. «Triunfo de la Virgen y gozo mexicano». *Literatura mexicana*. 18:2, (2007): 5-37.

Mateo-Seco, Lucas Franciscos. «La devoción mariana en la tradición primitiva de la Iglesia». *Anales valentinos*: revista de filosofía y teología. 27:54, (2001): 213-232.

Méndez Plancarte, Alfonso. *Inés de la Cruz, Sor Juana. Obras Completas II, Villancicos y letras sacras*, edición, prólogo y notas. México: IMC/FCE, 1994.

Núñez Beltrán, Miguel Ángel. «Capítulo Segundo. El tema mariano». *La oratoria sagrada de la época del Barroco: doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*, Tesis. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000: 197-236.

Orjuela, Héctor Hugo. «*El desierto prodigioso y el prodigio del desierto* de Pedro de Solís y Valenzuela, primera novela hispanoamericana». *Tftesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 3:2, (1984): 261-324.

Padilla Zimbrón, Edith. «El tocotín como fuente de datos históricos». *Destiempos.com*. 14:3, (2008): 235-249. [También disponible en <http://www.destiempos.com/n14/padilla.pdf>, consultado el 28/05/2015].

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: Seix Barral, 1986.

Ponce, Fray Bartolomé. *Primera parte de la clara Diana a lo divino, repartida en siete libros*. Zaragoza: Lorenzo de Robles, 1599. [También disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/primera-parte-de-la-clara-diana- a-lo-diuino-repartida-en-siete-libros--0/>, consultado el 28/05/2015].

Ruiz Pérez, P. «Género y autores: el giro en la cuestión de la poesía». ed. Begoña. López Bueno, *El canon poético en el siglo XVII*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2010: 269-304.

Vázquez Janeiro, Isaac. «Las controversias postridentinas hasta finales del siglo XVII». ed. A. Mestre Sanchís, *Historia de la Iglesia en España. Tomo IV. La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII.* Madrid: Editorial Católica, 1979: 419-474.

Vega, Lope de. *Pastores de Belén: prosas, y versos divinos de Lope de Vega Carpio*. Lérida: Luys Manescal, 1612. [También disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra/pastores-de-belen/, consultado el 28/05/2015].

Vélez-Sainz, Julio. *El parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*. Madrid: Visor, 2006.

Relaciones figurativas en *Los Sirgueros de la Virgen, sin original pecado*, de Francisco Bramón

Eduardo Hopkins Rodríguez
Pontificia Universidad Católica del Perú

Sobre el concepto de figura, Erich Auerbach propone que «la profecía figural implica la interpretación de un proceso universal y terrenal por medio de otro; el primer proceso significa el segundo, y éste consuma aquél. Ambos continúan siendo sucesos acontecidos en el interior de la historia; pero en esta concepción los dos suponen algo provisional e incompleto, se refieren mutuamente el uno al otro y señalan hacia un futuro inminente que será el acontecimiento pleno, real y definitivo. Esto no solo resulta válido para el Antiguo Testamento, que anuncia la Encarnación y proclama el Evangelio, sino también para éstos, pues en ellos no tiene lugar la consumación última, sino la promesa del fin de los tiempos y del verdadero reino de Dios. De este modo lo acontecido sigue siendo algo alegórico, velado y necesitado de interpretación a pesar de su realidad concreta.» (Auerbach 106)

Para Auerbach, «las figuras no solo son provisionales; son al mismo tiempo la configuración provisional de lo eterno, recurrente e intemporal; no solo señalan un futuro práctico, sino también, desde el principio, la eternidad y la intemporalidad: lo eterno está en ellas representado y constituye una realidad tan fragmentaria y provisional como velada y presente en todo momento» (Auerbach 108).

En cuanto a la persistencia del modo figural en el mundo cristiano, Auerbach observa que «la concepción fundamental consistente en afirmar que el Antiguo Testamento es una prefiguración históricamente concreta del Evangelio, tanto en su conjunto cuanto en sus distintos ejemplos particulares, se convirtió en una tradición consolidada.» (Auerbach 87).

En conclusión, Auerbach indica que:

> La interpretación figural establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consuma. Los dos polos de la figura están temporalmente separados, pero ambos se sitúan en el tiempo, en calidad de acontecimientos o figuras reales; ambos están involucrados […] en la corriente que es la vida histórica, y solo la comprensión, el *intellectus spiritualis*, es un acto espiritual: un acto espiritual que considerando cada uno de los polos se ocupa del material dado o esperado, del acontecer pasado, presente o futuro, pero no de conceptos o abstracciones. (Auerbach 99-100).

Figura es un término de uso muy antiguo y frecuente en la escritura y en la exégesis cristiana[1]: «Examinando ciertos pasajes de los Hechos de los Apóstoles (por ejemplo, 6,12) es posible

1 «Desde el siglo IV aparecen plenamente desarrolladas la palabra *figura* y las tendencias exegéticas vinculadas a ella en la obra de casi todos los escritores eclesiásticos latinos». Auerbach, *Figura,* pág. 75.

barruntar que la interpretación figural jugó un importante papel en la evangelización desde los primeros tiempos» (Auerbach 95).

Las formas de aplicación del proceso figural en San Agustín nos dan la pista tanto de la variedad del hecho, como de su importancia para el examen de las escrituras. Figura surge bajo las significaciones de representación, anuncio, vaticinio, profecía. En realidad, todo es futuro, todo es promesa. Citamos algunos casos de su uso particular en *La Ciudad de Dios*: figurar a, prefiguración (XV, 18), es figura de (XV, 26, 1), significa, es señal de (XV, 26, 1), etc.

San Agustín explica que tales lecturas son posibles siempre y cuando estén regidas por su concordancia con la fe: «Y así diríamos de cualquiera otra interpretación que pueda darse en conformidad con la fe de esta Ciudad. Quede, pues, por dicho lo que debía exponer aquí, porque, aunque la exposición no sea idéntica, con todo, no debe discordar de la fe católica.» (*Ciudad* XV, 26, 2).

Y aclara que los significados producidos mediante los procedimientos figurativos deben tener que ver con «profecía alguna de la Iglesia» (*Ciudad* XV, 27, 1). Por tal motivo, es que plantea la equivalencia entre «figurar» la Iglesia y «representar» la Iglesia (*Ciudad* XV, 27, 5).

Con mayor precisión, Agustín expone el método de lectura figurativa y el sustento en que se apoya: «vamos rastreando como podemos estos secretos de la divina Escritura, unos con más exactitud que otros. Pero siempre manifestando fielmente cómo es cierto que estos hechos no han sido realizados y consignados sin alguna prefiguración de lo por venir y que deben referirse a Cristo y a su Iglesia, que es la Ciudad de Dios.» (*Ciudad* XVI, 2, 3).

En un pasaje de *Enarraciones sobre los salmos*, Agustín expone la proyección hacia el futuro del sentido de la figura: «no creamos que se nos narran cosas pasadas, sino más bien

que se nos predicen las futuras […] para que lo que reservaba su manifestación en el fin de los siglos se anunciase en figuras precedentes de hechos y dichos» (*Enarraciones in Psal.* 113.1., citado por Auerbach 86).

Es en el Antiguo Testamento, «donde se encuentran las sombras o simbolismos de las cosas futuras». (Agustín *Enarraciones* 89, 12) Es por eso que se requiere difundir «la conexión armónica que guardan entre sí las cosas nuevas y viejas encerradas en el tesoro de Dios». (*Enarraciones* 113, 4)

La exigencia de una lectura figural queda planteada como una necesidad de comprensión frente al misterio o el enigma: «¿por qué mezcla el Espíritu Santo, entre las cosas visibles, ciertas cosas que parecen absurdas? Para obligarnos a investigar en sentido espiritual lo que no podemos tomar al pie de la letra». (*Enarraciones* 103, 19).

La conexión significativa y temporal entre la figura y lo figurado queda manifestada por Agustín en un nítido ejemplo: «La bendición de Jacob significa la predicación del nombre de Cristo en todas las naciones. Esta es la obra actual, esta es la actual tarea.» (*Ciudad* XVI, 37) Es decir, lo que hizo Jacob, anuncia lo que en el futuro Jesucristo en el futuro Jesucristo y la Iglesia realizan.

Es claro que la relación figural es tanto una técnica de lectura como una técnica de escritura, determinadas ambas por el punto de vista de la predestinación.

La interpretación figural concentrada en Cristo y en la Iglesia, se ha expandido ampliamente al campo de las discusiones mariológicas. El principio seguido se basa en la idea de que en el proyecto providencial el sacrificio del hijo incluye el sacrificio de la madre. Cándido Pozo aclara que según ciertas tendencias doctrinales «el padre habría aceptado juntamente, para la redención de la humanidad, la pasión de Cristo y la compasión de María» (*María en la obra de la salvación* 25).

En tal contexto, María aparece cooperando en la redención y complementando el significado de la misión redentora.

En particular, este tema adquiere especial relieve en el marco de las celebraciones del culto de la Inmaculada Concepción de María en el siglo XVII. Es dentro de este campo que Francisco Bramón ejerce en su novela pastoral a lo divino una doble tarea. En primer lugar, se propone declarar o explicar aspectos del misterio de la concepción de María. Al mismo tiempo, es objetivo del autor cumplir con su intención votiva en homenaje a la Virgen: «con armonía delicada y consonancia alegre, se cante, celebre y diga que María, Virgen y Madre, fue libre de culpa y preservada, por alto misterio, de original pecado» (*Los Sirgueros* 70).

Realiza estas labores desde múltiples planos: narración; exposición y aclaración de empresas y jeroglíficos; poemas y discursos; écfrasis de un arco triunfal; representación comentada de un auto sobre tema mariano. El propósito es abordar la materia desde ángulos diversos que se refuerzan entre sí, amplificando o resumiendo lo tratado alrededor del misterio de la concepción inmaculada, mientras que, al mismo tiempo, se va festejando a María. Es ilustrativo de esta fórmula compositiva el que las 26 empresas elaboradas por Anfriso sean recolectadas, comprimidas, en un soneto. (123).

La confluencia y la culminación de estas declaraciones y festejos se dan en la representación del auto del *Triunfo de la Virgen y gozo mexicano*.

En *Los Sirgueros* hay varias referencias a Ovidio, de quien se cita, en particular, *Metamorfosis*. En un artículo sobre *Los Sirgueros* he propuesto algunas de las posibles razones de la presencia de esta obra de Ovidio en el texto de Bramón[2]. Es

2 «Uno de los problemas que debe resolver la novela pastoril consiste en evitar la fragmentación de la serie de episodios y digresiones. El principio de continuidad narrativa exige la construcción de diversos enlaces

pertinente agregar a tales razones, el hecho de que al inicio de la novela la serie de alusiones a *Metamorfosis* proporciona

---

entre personajes, historias, diálogos, discursos en prosa, debates, formas poéticas y dramáticas, epístolas. Para solucionar esta dificultad Bramón sigue a Ovidio en su *Metamorfosis*, un modelo sumamente complejo en lo formal y en lo ideológico. Ovidio es mencionado con frecuencia en el texto, llamando la atención hacia el sentido de estas alusiones. Se trata de un juego entre textos basado en la derivación de una obra desde otra de gran prestigio. Al respecto, en primer lugar, consideramos que el principio ovidiano del *perpetuum carmen* (canto continuo, ininterrumpido) es aplicado en *Los Sirgueros* procurando evitar soluciones de continuidad o interrupciones en la secuencia discursiva, incluso dentro de su ordenamiento en tres libros. Las acotaciones en el auto «del triumpho de María, y gozo mexicano», incorporado en la obra, son una buena solución para no romper la continuidad en la exposición novelesca, pues su enunciación asume la perspectiva del suceso pasado. Un segundo aspecto concierne al principio de metamorfosis que interviene en los elementos formales y en lo conceptual. En lo formal, las metamorfosis de la multitextualidad las observamos en la transformación de un tipo de discurso en otro; de una composición en otra; de los jeroglíficos, alegorías y emblemas transmutados en los poemas y en las declaraciones o exposiciones de sus múltiples significados. Cabe incluir las mutaciones entre el narrador y Anfriso, entre este y el autor. En lo conceptual, la metamorfosis como clave ideológica del universo pitagórico en la obra de Ovidio se adopta en *Los Sirgueros* en el problema de la salvación del género humano por intervención de la virgen. Esta es una múltiple metamorfosis, que consiste en que María, siendo mujer, haya sido liberada del pecado original y en que, por este motivo, se convierta en mediadora entre lo humano y lo divino, intercediendo en la liberación de la culpa humana, generando así la transformación de los hombres desde el pecado hacia la virtud. Igualmente, las mutaciones de símbolos y significados conforman procesos de metamorfosis. Un tipo de metamorfosis que es tanto formal como conceptual consiste en el paso de los conceptos teológicos a la representación teatral en un auto. Un tercer momento surge con relación al esquema que en *Metamorfosis* propone Ovidio consistente en una secuencia desde los orígenes del mundo hasta el presente apoteósico del emperador Augusto. Sobre este modelo, en *Los Sirgueros* Bramón sigue un trayecto que va desde los orígenes del pecado hasta culminar en una exaltación de la virtud en la Virgen y en un homenaje a sí mismo como autor.» (Hopkins 81-83).

un marco pastoral regido por los ejes de belleza y de transformación: «en este, pues, milagroso sitio de hermosuras y transformaciones tantas guarnecido» (52) Las transformaciones de la belleza en el mundo de los pastores y en el de la sagrada escritura conducen a la presencia de la Virgen y a la proyección de sus excelencias. Por otro lado, Ovidio es para Bramón modelo que convoca la creación poética: «que con cultos y heroicos versos el amoroso poeta, entre las transformaciones de los dioses y criaturas suyas, superstición de aquella gentilidad, con tanta gallardía describe que incita a mi tosco acento, con el posible estilo, trasladándolos de sus latinos versos a los nuestros heroicos castellanos, referirlos» (95) Por otra parte, es importante para la comprensión relativa a la presencia de Ovidio en la obra, considerar que una de las mayores contribuciones del autor latino en el texto de *Los Sirgueros* tiene que ver con el concepto de figura. Como propone Erich Auerbach, «la fuente más fecunda de *figura*, en el sentido de transformación de una configuración, es naturalmente Ovidio […] las más de las veces es *figura* la palabra de su preferencia, empleada por el poeta con una disponibilidad y una riqueza de combinaciones dignas de admiración» (58) Especifica Auerbach que en Ovidio «figura sugiere algo dinámico, transformable y expuesto al equívoco» (59) En este aspecto, el intenso plano figural mariano en *Los Sirgueros* tiene estrecha relación con Ovidio, especialmente cuando se vincula figura con transformación. San Agustín especifica esta relación al aclarar un caso en el que «cuando se prometió la eternidad, se prometió no a la sombra y a la figura, sino a lo figurado y adumbrado. Y por que no se imaginara que la misma sombra permanece, fue preciso profetizar también su cambio». (*Ciudad* XVII, 6, 1).

La lectura e interpretación figurativa del Antiguo Testamento en torno a la Virgen María es un caso específico que se basa en la detección de modelos, ejemplos, paralelismos, analogías, comparaciones, imágenes, metáforas. No solo se busca la identificación de significados ocultos, sino que también se trata de la construcción de significados o sentidos mariológicos a partir del Antiguo Testamento. Estas son prácticas comunes y frecuentes, muchas veces arbitrarias y forzadas, pero que forman parte de los métodos tradicionales de comprensión figural en relación con el misterio de María.

Francisco Bramón hace intervenir estos procesos en distintos momentos de *Los Sirgueros de la Virgen*, tanto siguiendo las líneas acostumbradas, como incorporando ocasionalmente formas nuevas que se adaptan a sus intereses específicos en el texto. Como escritor tiene cierta libertad narrativa y semántica para hacer intervenir las relaciones figurativas sin salirse del marco doctrinal.

Es interesante observar en esta obra las diferentes maneras de crear, descubrir y aplicar significados. El método figural permite ser flexible en lo que concierne al tema mariano. Lo que no ocurre cuando se trata de la fidelidad exegética acerca de Cristo.

Antonio Navarro en su *Abecedario virginal de excelencias del Santísimo Nombre de María* (1604), además del término figura, utiliza las siguientes fórmulas introductorias de significaciones marianas: denominada, llamada, comparada, asimilada, dicha, se prueba. Igualmente, cabe mencionar que Navarro introduce como excelencias de María palabras cuyos significados implican matices y especificaciones en este aspecto: dones, privilegios, mercedes, beneficios, virtudes, gracias. Rara vez acude a «atributos», que reserva para referirse a Dios, quien inscribe sus atributos en María. En

cambio, Bramón prefiere adoptar «atributos» como categoría central cuando desarrolla sus relaciones figurativas en torno a la Virgen.

El pastor Anfriso graba en las cortezas de los árboles un conjunto de empresas y jeroglíficos, que ha creado con determinados propósitos significativos siguiendo lecturas ya consagradas: «altos y profundos misterios, dirigidos de una voluntad votiva a una singular devoción» (61). La voluntad significativa del pastor respecto a cada grabado queda establecida con frases como «es que quiero significar que» (65) y «jeroglífico con que pretendo significar» (97). Anfriso declara o expone ante su auditorio de pastores los conceptos que ha elaborado. En el campo de las significaciones, hay que considerar, además de los misterios, los atributos de la Virgen. Por tal motivo, es que se habla de que su discurso explicativo va «de una en otra empresa, de uno en otro atributo» (111).

Si Dios es el punto de partida de la prefiguración humana, Adán, hecho a semejanza de Dios, será la «cifra y mapa de todas las criaturas» (55). Esta condición privilegiada se perderá, quedando Adán como figura de la corrupción del género humano. María, en cambio, está «libre de pecado original» (89), por lo cual Adán no forma figura para ella. En el plano humano, María es persona sin figura, pues la condición de los hombres desde Adán no la afecta en su pureza: «Mujer escogida antes que concebida por ser la primogénita ante toda criatura, y la fuerza de nuestro intento se puede probar que, siendo escogida cual mirra antes que tuviese distinción el orbe de sus tinieblas, y antes que Adán pisase el paraíso, cuando se llenó el tiempo, había de gozar la excelencia de elección tan sobrenatural y divina, siendo por tantas causas necesariamente escogida» (112). Lo que implica que María está en el principio y antecede a lo humano.

Siguiendo la línea figurativa alrededor del concepto de altar, el personaje Sergio plantea: «Dios nuestro Señor formó al primer hombre, llenole de gracias, prerrogativas y excelencias, figura que es del altar primero […] Restaurando pues Dios al hombre, no quiso ofrecer sacrificio en altar manchado y profanado por la culpa, y así formó otro altar nuevo […] Adán como he dicho, fue el altar primero; y María, el segundo» (165-166). Pero este segundo altar no es secundario desde una perspectiva valorativa.

Es habitual en las lecturas mariológicas la afirmación de que Eva es figura de María. Bramón no acepta esta relación, propone, más bien, una contraposición: «Antes que Eva soy criada» (203). Con lo que ratifica la preeminencia de la Virgen.

Aplicando conceptos de la teoría neoplatónica del arte, Bramón traza el esquema del diseño y posterior ejecución de la persona de María: «¡Oh, más que divino Apeles y, sin comparación, diestro y soberano pintor, Dios!, que con la destreza del poder infinito de vuestra omnipotencia, después de la idea en vuestro entendimiento de *ab initio* guardada, retratastes en tiempo, según que convino, a aquella que casi fuera adorada por diosa, si en vos no se conociera ser propio el título de verdadero dios» (91) Esto tiene que ver con los planes de Dios, en los que María forma parte central en tanto futura madre de Jesús, lo que se aclara en otro momento cuando señala que: «había de gozar la excelencia de elección tan sobrenatural y divina, siendo por tantas causas necesariamente escogida; y así como escogida y pura habitó en la presciencia de Dios *ab aeterno*, por divina y admirable previsión» (112).

Aquí el significado de «previsión», asociado a «presciencia», es el usual en los textos religiosos. En otros pasajes, habla con respecto al acontecimiento de María, utilizando términos como «previsto», «previniendo» (117).

Precisamente, el ser parte del plan providencial es la base de la interpretación figural de María, ya que, respecto a ella, todo está significativamente enlazado, encadenado, ordenado en el tiempo desde el principio hasta el fin.

La genealogía o lista de generaciones que el sacerdote Sergio presenta (156-158) abarcando desde Adán hasta José, esposo de la virgen, tiene una condición prefigurativa, ya que es parte de una serie encadenada que se postula como la secuencia de un orden necesario. En este caso, la enumeración crea la figura.

Insistiendo en la argumentación acerca de la creación providencialista de María, se propone: «Antes que los Cielos tuviessen principio estaba ya concebida en la mente de Dios, siendo la primogénita de todas las criaturas» (67).

En el Auto, dice el personaje de la Virgen María:

> Antes que pecara el padre
> de todo el género humano,
> Dios me escogió de su mano
> para ser, de su Hijo, madre.
> Dios salió muy de mañana,
> antes que hubiese desgracia,
> dejome llena de gracia,
> más divina que no humana.
> [.....]
> Si Adán en tiempo nació,
> yo *ab eterno* fui escogida
> y con gracia prevenida,
> pues de culpa me libró. (201)
> [.....]
> Antes que Eva soy criada,
> y antes que el hombre en el mundo
> ni ángel malo en el profundo
> hubiese, soy preservada. [203]

Es este aspecto providencial lo que hace pertinente el método figural que Bramón pone en juego en su obra.

Una manera de relación figural se produce cuando se contrapone figura como representación, frente al hecho vivo, real:

> [a la Virgen] Vos sois el arca de cedro,
> No en figura, sino al vivo (86)

Exponemos algunos casos típicos de uso de figura en el libro de Bramón: «Figura es el fuego de la majestad de Dios, por ser el mayor de los elementos y el primero cuyos efectos encierran singulares misterios» (97). Aquí mediante la figura se establece una relación simbólica.

El grabado de la escala de Jacob es imagen que remite a una figura: «Esta escala que veis en este árbol, diferentemente de los otros grabada, y en su verde tronco esculpida, es imagen de aquella milagrosa que el santo patriarca Jacob en sueños, por particular misterio y revelación divina de altos y soberanos secretos, contempló tan llena de ellos, que la explicación a sus profundos y singulares atributos queda, de mi parte, pobre de razones y falta de agudezas. Figura es de la singular María y Señora nuestra» (106).

La fórmula de figura como metáfora existencial, como definición o como declaración de la verdadera esencia de un elemento, mediante el empleo del verbo ser[3], que es típica en toda la tradición figurativa, aparece con frecuencia: «Cedro es María» (98), «y es figura de María» (167), «hallaréis ser este altar figura de María» (165), etc.

Las conexiones entre la figura y lo figurado, en tanto gradaciones de valor, son una manera consagrada de establecer la relación figural. En este sentido, recordando que la figura

3 Navarro en *Abecedario* usa con frecuencia «fue figurada»(36) «ser figurada» (43 v.), «es figurada» (264 v.).

es inferior a lo figurado, el padre Sergio concluye una de sus argumentaciones: «y si es la ciudad de Jerusalén de oro virgen y sin liga, y semejante al vidrio cristalino, sin mancha, y es figura de María, la figurada más hermosa ha de ser y lo es» (167).

En varias situaciones, figura tiene la acepción de jeroglífico, imagen, representación, trasunto.

Por su parte, las denominadas empresas —con sus títulos, motes, declaraciones— elaboradas y explicadas por Anfriso, constituyen figuras.

Entre las relaciones figurales, hay que considerar los esquemas metafóricos —«con la propuesta metáfora conoceréis con facilidad mi intento» (69)— y los simbólicos.

En Bramón, el aspecto visual es un tipo de relación figural, en el sentido de que implica vínculos miméticos, y también en cuanto es poseedor de proyecciones simbólicas.

Figura aparece en tanto paralelismo en la pintura de la aurora: «lo mismo considero yo a María cuando empezó a levantarse cual Aurora en su concepción» (99).

Cada figura o imagen, es asumida como prueba de la concepción de la virgen sin pecado. En realidad, se trata de afirmaciones o confirmaciones de fe, que son, al mismo tiempo declaraciones de homenaje a la virgen. Se busca «probar que fue la concepción de María libre de cualquiera ley rigurosa y estatuto fuerte.» (147). Lo mismo ocurre cuando indica: «En esta corteza hallaréis grabada la forma representativa de un encendido fuego y fuera dél una lucida estrella, jeroglífico que prueba ser María una centella del fuego del amor divino» (97).

La lectura figural que hace Anfriso acerca de sus empresas asume como demostración de lo que propone una afirmación que toma del Antiguo Testamento: «otro mote a este jeroglífico hallo en el profeta rey, en el salmo 35, que dice: *Et in lumine tuo videbimus lumen*. Mote que a mi parecer prueba ser

María sin pecado original, y porque su luz provino de la luz y porque en María, como en luz participada, vimos a Dios» (67).

Reforzando lo que ya ha sido analizado por Anfriso, Sergio utiliza como elementos de su discurso un léxico enfáticamente cognoscitivo: prueba, razones, argumentos, significado, explicación.

El padre Cándido Pozo divide en tres grupos los textos del Antiguo Testamento que se refieren a María: «textos mariológicos por sola acomodación», «textos de sentido mariológico discutido» y «textos ciertamente mariológicos» (127).

Para un intérprete como Francisco Antonio de Urquijo, figura en sentido acomodativo «es aquel sentido con que acomodamos las palabras de la Divina Escritura a nuestro arbitrio, o bien exaltando alguna cosa, o bien acomodando las propiedades a alguna persona: v. gr. queremos explicar la prisión de San Pedro, para lo que usamos de aquellas ataduras con que ligaron a Achior de un árbol: así a Santo Domingo podemos apropiar que resplandeció su cara como el sol a similitud de Jesuchristo» (*Índice general del antiguo y nuevo testamento 378*).

Bramón expone el marco conceptual acerca del sentido acomodativo y el sentido literal cuando dice Anfriso [respecto al grabado que ha elaborado con la imagen del vaso de mirra]: «y aunque literalmente se entiende de la Sabiduría en sentido acomodativo, habla de la Virgen» (112).

En otro pasaje es más explícito en cuanto al sentido acomodativo: «Si en un natural olivo hubiera de grabar algún misterioso pensamiento que a su naturaleza correspondiese, pudiera excusar el más sublime de mi intento, <u>acomodándole</u> por su bello fruto, el que a la vista siempre alegre ofrece admiración, digna de pensarse y no con poco misterio, pues había de ser blanco de la divina sabiduría, por la que en Dios se considera copiosa de secretos y misterios singulares.» (113. El subrayado es nuestro).

Figura como equivalencia es una de las formas que aplica Bramón: «así pues María santísima es escogida como el Sol, que tiene por superiores solo tres planetas y por inferiores otros tres, los superiores son las tres divinas personas de la Santísima Trinidad, a quien solo reconoce María por superiores, y las [los] inferiores son figura de las jerarquías de los ángeles, a quien por gracia excede este soberano Sol» (159) En este pasaje «ser figura» establece una relación que no pertenece al campo de la correlación entre Antiguo y Nuevo Testamento. De acuerdo con esta nueva relación, se propone una equivalencia o representación según la cual los planetas equivalen o representan a los ángeles en orden jerárquico.

La alusión a algún misterio es otro tipo de relación de significados figurales. Se trata de un significado oculto que debe ser revelado: «misterio singular es el que se encierra en llamar a la Virgen santísima ejército bien repartido y terrible a la vista del enemigo» [162].

En medio de una amplia tradición figural alrededor de María, que hace difícil cualquier innovación, Bramón se atribuye —como una excepcionalidad— la invención de una lectura figural en lo que concierne al misterio mariano:

> preguntó Palmerio a Anfriso que le había parecido de aquel pensamiento del nuevo altar que Judas Macabeo hizo para sacrificar de nuevo a Dios. Digno, respondió Anfriso, de consideración, por ser argumento de mucha fuerza; porque si los Macabeos no quisieron ofrecer sacrificio en el altar que habían manchado los gentiles, ¿por qué Dios había de sacrificar en altar semejante? (168-169).

Para concluir, mencionamos parte de la fraseología de Bramón aplicada en la construcción del mecanismo de la

figura: comparación, semejanza, representación, atributo, congruencia, imagen de, retrato, traslado, acomodación, metaforización, equivalencia, misterio, prueba, explicación, razón, significado, argumento.

Bibliografía

Agustín de Hipona. *La ciudad de Dios*. *Obras de San Agustín*. Tomo XVI-XVII. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1958.

Agustín de Hipona. *Enarraciones sobre los Salmos. Obras de San Agustín*. Tomo XXI. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1966.

Auerbach, Erich. *Figura*. Madrid: Editorial Trotta, 1998.

Bramón, Francisco. *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado.* Edición de Trinidad Barrera. Madrid: Universidad de Navarra, Editorial Iberoamericana, 2013.

Hopkins, Eduardo (2013), «Fiesta religiosa y virtuosismo artístico en *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado*, de Francisco Bramón». *Atalanta. Revista de las letras barrocas*, 1:2, pp. 77-94.

Navarro, Antonio. *Abecedario virginal de excelencias del Santíssimo Nombre de María.* Madrid: Casa de Pedro Madrigal, 1604.

Pozo, Cándido, S.J. *María en la obra de la salvación*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1974.

Urquijo e Ibarrola, Francisco Antonio de. *Índice general del antiguo y nuevo testamento, acomodado para las tres ediciones de la Biblia*, traducidas por el Rno. P. Phelipe Scio de S. Miguel.

Mordidas onerosas y bocados redentores: la Muerte desabrida de fray Joaquín Bolaños

Ana Sánchez Acevedo
Universidad de Sevilla

Publicada en 1792 por el franciscano novohispano fray Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la Muerte* hunde sus raíces en la larga tradición moralizante, literaria e iconográfica, de las danzas macabras y las artes de bien morir. El presente trabajo está planteado como un acercamiento al texto y a la cosmovisión tardobarroca que lo sustenta en clave alimentario-mortuoria. Se propone un recorrido a través de las páginas de *La portentosa* atendiendo a las referencias a la comida, el sentido del gusto y todo lo vinculado con lo alimenticio, leídas en sus relaciones con el *memento mori* que da cuerpo o sirve de esqueleto a la obra, así como en algunas de sus prolongaciones en el contexto y el imaginario que la encuadra y precede.

Esta propuesta de lectura o recorrido se organizará en torno a cuatro grupos de ideas y alusiones que, si bien se emplearán metodológicamente como balizas estructurantes,

remiten en todo caso a cuestiones y nociones estrechamente interrelacionadas entre sí. Como punto de partida se considerarán las menciones a la comida en tanto pecado ligado a lo carnal y concupiscible, desde el bocado prohibido que provocó la expulsión del Paraíso, a la versión capital de la gula, propuesta, según veremos, por uno de los consejeros de la Muerte personificada (capítulo VIII) como arma privilegiada de destrucción masiva destinada a poblar «las colonias de tierra adentro de cadáveres y esqueletos» (Bolaños 142), y más adelante escenificada bajo la forma de dos banquetes fastuosos revelados como pre-fúnebres (capítulos XIII y XXXIII). En segundo lugar, y cruzando el pórtico opulento de estos festines, entraremos en el ámbito de la *vanitas* y la comida como cifra de la transitoriedad de la vida corporal y terrena: el cuerpo y su materia fugaz y corruptible análoga a la de los alimentos, superpuestos banquete y bodegón en sus proyecciones simbólicas; la carne como mero disfraz efímero en el gran teatro del mundo que la Muerte habrá de desenmascarar y descarnar. De los despojos de ese vestido corpóreo se nutrirán, en última instancia, los esbirros inframundanos de nuestra Emperatriz sepulcral. Así pasaríamos a un tercer punto, el relativo a la vida del hombre como tributo material: comida cosechada para proveer a la Muerte y a su séquito macabro. Para concluir, se repasarán brevemente la facetas más metafóricas y espirituales de las alusiones alimentarias y gustativas empleadas por Bolaños: de un lado, las proyecciones en el texto del discurso retórico vinculado con el tópico del *dulce amarum* —usado, entre otras cosas, como vehículo para el tratamiento antitético de la buena y la mala muerte—; de otro, el motivo de la eucaristía (desarrollado en el capítulo XVII), que terminaría por conducir circularmente el discurso de vuelta al comienzo, en la medida en que

puede interpretarse como bocado redentor inverso al de la mordida de la perdición, origen de la mortalidad humana.

Comenzamos, entonces, con la dimensión pecaminosa de la comida: la gula, vicio capital en la religión cristiana, sanciona los excesos en el comer y el beber, incluyendo la apetencia por ingerir sustancias que resulten perjudiciales, o una atención o placer inmoderados a la hora de ejercer lo que se entiende como una necesidad que debe estar siempre sujeta a la templanza (Hopkins 410). En los autos sacramentales barrocos el personaje del Gusto, figura dramática representativa de este pecado, es siempre una entidad negativa (Arellano 139). «Es el sentido del gustar el que más nos emparienta con los brutos, y con que más nos damos a conocer cuando lo somos» (178), escribe el jesuita sevillano Lorenzo Ortiz en su *Ver, oír, oler, gustar, tocar: empresas que enseñan, y persuaden su buen uso, en lo político, y en lo moral* (1687). Así, la tabla de la mesa es el espejo en que se descubre «la brutalidad del alma» (Ortiz 182), y para medir la humanidad de un hombre «no es menester más que sentarle a la mesa de un banquete; […] al mismo tiempo que se desdoblan las servilletas, se convierte aquella sala donde está la mesa en el libro de las transformaciones de Ovidio» (187)[1]. El «exquisito pesebre de la gula» (Bolaños 122) desembocará en los tormentos del «infierno: que es el muladar donde van a parar los perros glotones» (Ortiz 191).

Pasión natural arraigada en la carne, la gula comparte con la lujuria su origen corporal: San Juan Casiano, San Agus-

1 También señala Ortiz en relación con el sentido del gusto y su ubicación fisiológica que «el poner la naturaleza el gusto en la lengua, que es el instrumento de las palabras, parece que fue querer compararnos el hablar con el comer, para que el comer, y el hablar fuesen en su debida proporción y tuviesen su modo de correspondencia, y corrección lo uno con lo otro: las palabras han de ser pocas, y la comida también» (180-181).

tín, Santo Tomás de Aquino o San Jerónimo, entre otros, hicieron notar la ligazón entre glotonería y fornicación, cohabitantes anatómicos de la zona del vientre, «la parte más imperfecta del cuerpo humano: el área abdominal, que era considerada como la zona eminentemente impura, tanto por su cercanía con los genitales, como debido a que en ella se cocían los alimentos» (Bieñko de Peralta 148). Más específicamente, Casiano llega a hacer derivar la lujuria de la gula en una cadena causal que arrastraría sucesivamente al hombre al resto de los vicios, como plantea Michel Foucault en «El combate de la castidad»:

> Casiano subraya el hecho de que los vicios no son independientes unos de otros [...]. Un vector causal los vincula entre sí: comienza con la gula, que nace con el cuerpo y atiza la lujuria; después esta primera pareja engendra la avaricia, entendida como atadura a los bienes terrestres, la cual hace que nazcan las rivalidades, las disputas y la cólera [...]. Tal encadenamiento supone que nunca se podrá vencer un vicio si no se ha triunfado sobre aquel en que se apoya. «La derrota del primero aplaca al que lo sigue; vencido aquél, éste languidece sin más esfuerzo». Antes que las demás, la pareja gula-lujuria, como «un árbol gigante que extiende a lo lejos su sombra», debe ser arrancada de raíz (Foucault 262-263).

En palabras de Santo Tomás, la gula «mata las virtudes por los vicios que de ella proceden» (cit. Hopkins 410). Haciéndose eco de esta cosmovisión, Juan Pérez de Moya recordaba en la sección de «Símiles de bebedores y glotones» de su repertorio para predicadores *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes* (1584) que «en vano trabaja contra los otros vicios el que primero no la refrena» (90), y le atribuía a la glotonería un papel privilegiado en el relato

fundacional de la caída: «el demonio para engañar a Eva tendió la tentación en la gula, y a los hombres en los diversos potajes» (91).

«Hija ilegítima del pecado de Adán» y de «la culpa de Eva» (Bolaños 93), la Muerte personificada que protagoniza *La portentosa* vendrá al mundo precisamente en el contexto del Paraíso, como producto funesto del pecado original. Nace quebrando lo que hasta entonces fuera «un inmenso mar de delicias» sensoriales previas a la corrupción de los sentidos, «ameno vergel» cornucópico poblado de «aromáticos olores», «plantas frutíferas» (92), variedad de flores y sonoros cantos, donde el sustento estaba garantizado sin necesidad de esfuerzo; «un claro y manifiesto indicio del Supremo Poder que sacó de la nada tan distintas figuras para entretenimiento del hombre» (92). Este episodio del Génesis se ilustra visualmente en uno de los grabados que acompañan al texto desde su edición original (89) y es aludido y detallado a lo largo de los tres primeros capítulos:

> en aquel mismo instante en que Adán gustó el delicioso pasto[2] de una manzana, que era la fruta prohibida, según el más común sentir, incurrió el formidable anatema a que lo había fulminado su Criador, fue degradado de todos sus honores y sentenciado a digerir su golosina en copiosos sudores, en continuos trabajos y en punzantes espinas; se desnudó de la soberana investidura de la gracia y la justicia, y apareció ya otro hombre, vestido de la mortaja o mortalidad del cuerpo, cuyo ropaje sacamos todos desde el vientre de nuestras madres (99).

---

2 La expresión «delicioso pasto» que aquí se refiere a la manzana de la perdición reaparece más adelante en el texto, como veremos, para pasar a designar la carne humana en relación con el «copioso ejército de asquerosos gusanos» y otras alimañas (122) que se alimentarán de ella una vez el cuerpo devenga cadáver.

Aquí aparece el motivo del cuerpo carnal como ropaje o disfraz, que retomaremos después, a la vez que se incide en la dimensión gastronómica del pecado original: no se trataría únicamente de un acto de soberbia y desobediencia, sino también de gula, como ya apuntábamos con la lectura de Pérez de Moya, y según anota más desarrolladamente, remitiendo a Santo Tomás, Héctor Zagal Arreguín en su *Introducción a la gran literatura a través del arte del bien comer*:

> La manzana no solo era atractiva porque supuestamente convertiría en dioses a la primera pareja; también era apetitosa. El reto al que fueron sometidos nuestros primeros padres debía ser humano: cuerpo y alma, corporeidad y racionalidad. Qué mejor prueba que un alimento con efectos espirituales: «seréis como dioses», tentó la serpiente infernal [...]. Adán y Eva quisieron ser como dioses, pero también quisieron probar un sabor nuevo. La iconografía tradicional representa el árbol del bien y del mal como un frondoso manzano. El autor sagrado no lo afirma; sencillamente habla de un fruto. Suficientemente famosa es la manzana; no necesita de la Biblia para ser célebre. Es una fruta mítica a la que se atribuyen propiedades afrodisíacas, intelectuales y curativas. La relación entre comida y caída original es frecuente en el Medio Oriente (19-20).

También el castigo al que Dios somete a Adán tiene un sesgo alimentario, como Bolaños recalca: es «sentenciado a digerir su golosina en copiosos sudores, en continuos trabajos y en punzantes espinas» (99), es decir, a ganarse el pan, a trabajar duramente para producir comida, la principal preocupación y actividad de la humanidad durante la mayor parte de la historia. La desproporción entre el placer obtenido y la penitencia resultante, y la protesta por el pecado

heredado que condena a la humanidad en eterno tributo, son asimismo puestas de manifiesto por el franciscano mediante alusiones gastronómicas:

> En un escaso bocado se tragó Adán un diluvio de males y depositó en su ceno un catálogo interminable de inauditas miserias y privó a todos sus hijos de un piélago de felicidades y soberanos bienes. La posteridad se queja y se lamenta dolorida a su común padre, de que habiéndose comido la manzana no hubiese reservado para nosotros siquiera las pepitas, pues todos hemos pagado el pato sin haberlo probado (99).

En el capítulo III, sobre el bautizo y los nombres de la Muerte, se retoma el episodio adánico y Bolaños se hace eco de una falsa etimología que atribuye a San Agustín y que se difundió a través de la obra de San Isidoro:

> Este nombre sacó la Muerte desde los primeros pasos de su cuna y nacimiento, y si hemos de hablar con toda propiedad, de la boca de Adán salió este nombre, porque *Mors* (en sentir de San Agustín) *venit a morsu*, que significa *mordida*, derivado del verbo *mordeo* que significa morder (104).

Pero es seguramente el capítulo octavo de *La portentosa* el que primero se viene a la mente si pensamos en las relaciones entre comida, pecado y muerte. La Emperatriz de los sepulcros, sentada en un trono con los pies apoyados sobre la «osamenta de Mahoma», ha convocado a su presencia a dos consejeros que han de ayudarla en el empeño de «poblar quanto antes las colonias de tierra adentro de cadáveres y esqueletos», pues «los hombres, en esto de morir, parece que la llevan muy a la larga» (142): se refiere a la genealogía veterotestamentaria, desde Adán hasta Noé, todos hiperbólicamente longevos. El Apetito y el Demonio tienen así el

encargo de proponer «los medios más conducentes […] para cortar los pasos a unas vidas tan largas» (142). Hablará primero el Apetito, quien se presenta a sí mismo como cocinero de profesión y ofrece poner todas las herramientas de su oficio al servicio de los propósitos de la Emperatriz mortífera. Es este sin duda el lugar de la obra de Bolaños en que la comida aparece descrita con más lujo de detalles, mientras que en el caso de los dos banquetes a los que nos referiremos más adelante no hay apenas menciones a alimentos específicos, dado que el interés estará puesto en otros aspectos del festín. La lista de ingredientes que el Apetito sugiere como armas mortales empieza así:

> Sé guisar mucho y bien condimentado, mande vuestra Esquilencia que se me administre de su real hacienda porción considerable de todas especies: clavo, comino, almendra, pimienta, azeytuna, pasa, canela, ajonjolí, alcaparias, tornachiles, aniz y algunas libras de orégano y de culantro. Las carnes para los asados y otras fritangas de mucho gusto no las pido a vuestra Mortandad porque no las tiene, y queda a mi cuidado el solicitarlas con estos y otros muchos recaudos de que mandaré prover con abundancia mis dispensas; dispondré multitud y variedad de guisotes tan suaves al olfato como deliciosos al gusto, que despertarán la gula más dormida de los hombres. En breve tiempo verá vuestra Mortandad al mundo poblado de bodegones y botillerías, y pelearse los hombres por los mejores cocineros de la Francia; llegarán las cosas a tanto incremento que se tendrá por razón de estado en las casas y en los palacios de los grandes, la superflua abundancia de platones y manjares en las mesas y los banquetes (143).

Con respecto a la insistencia acumulativa en condimentos y sazones, sobre la que se vuelve en otros momentos del

texto, en el artículo «Comer en Nueva España. Privilegios y pesares de la sociedad en el siglo XVIII», la historiadora Enriqueta Quiróz recuerda cómo mientras que en Europa está documentado a estas alturas un cierto cansancio de la población con respecto al uso abundante de especias en favor de una mayor inclinación por los sabores grasos y los aromas más suaves, en la Nueva España, por el contrario, perduraba el gusto por sazonar muy generosamente las comidas (Quiróz 34) que hoy sigue siendo seña de identidad mexicana.

El pecado de la gula, según defenderá este Apetito gastrónomo frente a la Muerte, provocará tales excesos en este «siglo de los cocineros, de los bodegones, del ocio, de la abundancia de los caldos buenos y generosos» que «será tan crecido el número de los muertos en cada año» que ni las iglesias y cementerios serán capaces de alojar tantos cadáveres (144). Y es que la gula «es el origen de todas las enfermedades», asevera Bolaños apoyándose en la autoridad de «varios y célebres médicos y Santos Padres» (144); ya los latinos habían hecho famosas variantes diversas de la frase *gula plures occidit quam gladius*, la gula mata más gente que la espada (Rossi 127). La descripción de la potencia destructiva de la glotonería ocupa el resto del parlamento del Apetito, quien da primacía a las facetas y consecuencias estrictamente físicas del vicio –la citada tendencia a propiciar la enfermedad, referida con la participación de explicaciones pseudo-científicas– y no tanto, precisamente, a la dimensión espiritual de este pecado capital:

> Es principio asentado que el calor natural que fomenta la vitalidad del hombre es limitado, apto y eficaz para nutrir y reducir a pávulo un alimento proporcionado a su actividad, pero siendo el alimento improporcionado, o por la quantidad, o por su qualidad, es inepto entonces para la decoc-

> ción, porque no alcanza a tanto su llama que pueda digerir el sobrante del material que se le aplica, y como la gula nunca se contenta con poco, porque sabe comer bien y a todas horas, de aquí es que alcanzándose unas a las otras las comidas ya abundantes de especias distintas y opuestas calidades o ya frías, o ya calientes, no siendo ayudada la naturaleza con alguna personal fatiga, sufocado el calor y embarazada su actividad, se originan mil crudezas y por consiguiente innumerables achaques (145).

La condenación del alma será objeto central del discurso del otro consejero, el Demonio, más preocupado por esa parte, que es la que toca a sus negocios. Cuando, en el capítulo noveno de *La portentosa*, le toca hablar y defender su personal propuesta de aniquilación masiva, lo primero que lanza es una crítica al planteamiento del Apetito:

> Los medios, Señora, que ha propuesto el Apetito [...] son muy buenos, pero no tan generales como los que a mí me dicta la malicia contra los hombres. El Apetito alzará mucha cosecha entre la gente granada, que tiene facultades para sostener el fausto de la gula, pero en ranchos, cortijos y gente pobre, nada podrá adelantar en sus cocinas por falta de materiales (148).

Se trata de un comentario sobre el que puede resultar interesante detenerse por lo que atañe al marco de la obra, su contexto de producción y las intersecciones entre el *memento mori* que articula y el asunto de la alimentación. En efecto, solo una parte de la sociedad tendría en principio recursos, en este momento, como para disponer de los medios necesarios para sucumbir a la gula. Un tópico básico en las danzas macabras con las que se emparienta *La portentosa* era, como es sabido, el de la muerte como poten-

cia igualatoria, anuladora de ventajas y jerarquías sociales. La glotonería que el Apetito describe queda sin embargo, tal como denuncia el Demonio, fuera de este funcionamiento emparejador[3].

No obstante, no hemos de perder de vista que es a esa porción social privilegiada, también gastronómicamente, a quien estaría fundamentalmente destinado el libro de Bolaños: los que pueden comer mucho son los mismos que pueden acercarse a los textos impresos; los mismos que aparecen representados en los oficios de élite que recorren los «casos ejemplares» de *La portentosa*, «seleccionados para resultar afines al público que podía tener acceso a la lectura: el abogado, el cura, el estudiante, […]. Y los defectos propios de este grupo también están ahí: la glotonería, el juego, la vida regalada y tibia» (López de Mariscal en Bolaños 44). La comida fue un diferenciador social desde muy pronto en la historia de la humanidad, y «las grandes cantidades constituyen», como es sabido, «un importante rasgo histórico de los hábitos gastronómicos de la élite: comer por gula o como despilfarro son formas comunes de exhibición aristocrática» (Fernández-Armesto 173). La «ingesta heroica», utilizando una expresión de Felipe Fernández-Armesto en su *Historia de la comida* (173), ha constituido en muchas culturas una conducta admirada e incluso modélica. Y esto también en cuanto a las enfermedades asociadas: como recuerda otro estudioso del alimento, Paolo Rossi, «algunos grabados del siglo XVIII que representan al libertino afectado por la gota, con una pierna levantada y un pie apoyado en un almohadón, no pretenden representar el dolor y el sufrimiento», sino la satisfacción (131). La gota era un mal de alta alcurnia,

3 Sobre la cuestión de la comida en relación con los personajes ricos en el subgénero de la danza macabra o danza de la muerte, remitimos al trabajo de Kerkhof, páginas 187-190.

propio de los ricos y pudientes, frente a las necesidades que padecía la mayor parte de la población.

Como se venía anunciando, hay en especial dos capítulos de *La portentosa vida de la Muerte* que operan como plasmación de esta gula ostentosa y aristocrática y sus consecuencias aquí funestas: el decimotercero y el trigésimo tercero. El primero está extraído de un episodio bíblico, objeto asimismo de un auto calderoniano que López de Mariscal ha considerado en relación con el texto de Bolaños: la muerte del rey Baltasar de Babilonia. Su pecado, junto con el de la gula, será la soberbia, el exhibicionismo material a través del banquete, que a su vez da lugar a un acto sacrílego dirigido por la ebriedad[4]:

> Cada uno de los convidados bebía según la edad de sus años; […] de que se infiere, que en aquella gran junta presidida por Dios Baco habría, *borrachitos, borrachones y borrachos*, de todos tamaños. O los caldos debían ser muy generosos o el rey se cargó mucho la mano pues los espíritus se le subieron a la cabeza y le trastornaron la corona. Embriagado el Rey Baltazar pasó a cometer un horrendo sacrilegio mandando a sus familiares trajesen a su presencia todos los vasos sagrados, […] que su padre había extraído del templo de Jerusalén, […], para que en ellos brindaran sus convidados, las mujeres del rey y sus concubinas (179).

En medio de estos excesos pecaminosos, el rey será sorprendido por la Muerte, circunstancia que se repite en tér-

4 Sobre la gula ejercida a modo de abuso etílico, escribe Pérez de Moya en el repertorio para predicadores ya citado: «el demasiado beber es materia de todas las culpas, raíz de los crímenes, origen de los vicios, turbación de la cabeza, destrucción del sentido, tempestad de la lengua, tormento del cuerpo, naufragio de la castidad, perdición del tiempo, locura voluntaria, enfermedad ignominiosa, torpeza de costumbres» (90).

minos muy semejantes en el capítulo XXXIII, con el caso histórico del tirano espartano Arquías, quien recibe y decide ignorar, inmerso en el ambiente festivo, el aviso de traición mortal que antecede a su asesinato. El vino que embriagaba a Baltasar correrá tras la matanza en el palacio de Arquías mezclado y confundido con la sangre de las víctimas: «Así dio fin el festejo más alegre y vino a parar en lastimosa catástrofe», como advertencia para todo aquel que «está entregado a las vanas alegrías y pasatiempos del mundo» (308).

En analogía con el funcionamiento simbólico de bodegones y naturalezas muertas moralizantes en el barroco, pinturas donde la comida es una imagen detenida de un punto en el proceso inevitable de descomposición y podredumbre (Vives-Ferrándiz, «Barrocofagia» 385-386) que afecta a todo lo vivo, delatando el paso del tiempo y el carácter efímero e ilusorio de la materia terrena, estos banquetes evocados por Bolaños invitan a ser leídos como plasmaciones gastronómicas de la *vanitas*. Adquieren además una explícita dimensión escénica, conectando con otro tópico predilecto para la cosmovisión barroca que atraviesa reiteradamente las páginas de *La portentosa*: el mundo como teatro, también de vanidades. Del banquete de Baltasar se dice específicamente que era un «teatro de delicias», donde

> el tren armonioso de las bien concertadas músicas arrastraba toda la atención de los oídos; […] el sazón de las más esquisitas y delicadas viandas saboreaba el gusto y paladar de los convidados; […] la corte toda revestida de las más brillantes galas representaba un hermoso cielo de resplandores (179)[5].

5 Como hace notar Ignacio Arellano a propósito de la recreación calderoniana del episodio en el auto titulado *La cena del rey Baltasar*, «la Sagrada Escritura solo menciona un *grande convivium* y algunos otros mínimos detalles. Calderón desarrolla, puesta en boca de la Idolatría, duran-

El festín ofrecido por Archías, por su parte, se describe en estos términos:

> Aquella noche se mandaron desterrar de palacio todas las imágenes que pudieran tener alguna semejanza con la tristeza y se mandó disponer un espléndido banquete para que a la armonía de bien concertados músicos instrumentos, se lisonjease el sentido del oído entre tanto que se regalaba la gula. Aquí se representó la misma comedia y trágica desgracia acontecida en la noche triste del rey Baltasar de Babilonia (306).

La presencia de la música como complemento sonoro del sentido del gusto en estos escenarios sensuales es reflejo de una teatralización culinaria en los ambientes cortesanos que había dejado abundantes testimonios desde varios siglos atrás:

> El banquete se hallaba estrechamente relacionado con el espectáculo. En ocasiones los grandes banquetes incluían espectáculos, característica muy típica de los banquetes medievales. Hacían intermedios para contemplar bailes, música, canciones, juegos, poemas, pequeñas representaciones teatrales, en esos ratos se comían los «entremeses» [...]. La música era un acompañamiento habitual de los banquetes. Desde la Edad Media y a lo largo de toda la Edad Moderna muchos compositores, algunos de ellos muy famosos, compusieron música de corte para las comidas reales y para los grandes banquetes. [...] A veces el propio banquete era en sí mismo un espectáculo. Se servían platos decorados de manera fantástica, pavos reales, cisnes y faisanes asados con sus plumas, para simular que estaban vivos, pasteles que se abrían y volaban pájaros vivos. Los cocine-

---

te una cincuentena de versos, una lujosa descripción de los manjares y placeres de la cena» (139), que también encontramos en el caso de la versión que Bolaños hace del banquete.

> ros y a veces incluso artistas consagrados creaban figuras de diferentes productos, gelatinas, pastas, muchas veces de azúcar. El gran Leonardo da Vinci, entre sus muchas actividades, fue maestro de banquetes en la corte de Ludovico Sforza durante muchos años y diseñó platos y decoraciones de mesa, así como máquinas para utilizar en las cocinas (Pérez Samper 58-59).

En términos semejantes se han descrito los llamados *banquetes musicales* del renacimiento italiano, celebraciones que implicaban el concurso simultáneo de las artes musicales, la danza, la poesía, la comida, la pintura, la escultura, el vestuario y la escenografía (Nevile 134), con objeto de presentar un festín destinado no solo a contentar los estómagos, sino a la complacencia conjunta de todos los sentidos. A este respecto, otro referente que el cine llegó a hacer relativamente popular fue el del cocinero y maestro de ceremonias francés del siglo XVII François Vatel, *contrôleur général de la Bouche* durante el reinado de Luis XIV, cuya historia y trágico suicidio llevó a la gran pantalla hace unos años Roland Joffé[6].

Volviendo al texto de *La portentosa vida de la Muerte*, los banquetes de Baltasar y Arquías son, pues, manifestaciones del mundano teatro de las vanidades en el que, usando otra expresión de Bolaños (capítulo V) «los hombres se visten de

---

6 De otro lado, y aunque queda un poco al margen del texto que nos ocupa, sobre la teatralización de la gula en la Nueva España del XVIII y la cuestión de las desigualdades sociales cabría destacar un interesante trabajo de José Pascual Buxó en el que se analiza el testimonio de un festejo celebrado con motivo del nacimiento del infante Felipe Pedro y descrito por el agustino José Gil Ramírez. En ese contexto se documentaba un convite público que, excepcionalmente, sí abría la puerta a la gula a la clase popular, pero ubicándola en un lugar del circuito de comunicación espectacular muy distinto del relativo a los banquetes aristocráticos que venimos comentando, como puede suponerse.

carne y sangre de cualesquiera estado y condición que sean» (121). Los cuerpos son, en el marco de este *memento mori* tardobarroco, meros disfraces carnales que los actores humanos llevan puestos para salir al escenario fugaz de la vida terrena, una puesta en escena que la Muerte habrá de desmontar dejando en evidencia el carácter ilusorio del temporario teatro.

De la carne vana que recubre esta existencia precaria del hombre habrán de alimentarse, advierte Bolaños, tanto la Muerte personificada como su séquito mórbido de repulsivas criaturas inframundanas. En el *mundus inversus* del sepulcro, quien antes comía será comido: «el hombre a quien le gustan los manjares […] servirá de comida a los gusanos», planteamiento que fue un tópico recurrente en las danzas de la muerte (Kerkhof 183). Y es que, según deja establecido el decreto tributario que la Emperatriz mortífera manda publicar recién inaugurado su gobierno (capítulo V),

> es mi voluntad que todos, sin lograr alguno el privilegio de exclusiva, me habéis de pagar el tributo de vuestras propias vidas, que es el único manjar con que se alimenta mi flaqueza y el único platillo que se administra en mi mesa. No podéis ignorar que yo mantengo debajo de los sepulcros un copioso ejército de asquerosos gusanos y una tropa inmensa de ratones y otros feísimos animalejos, los quales solamente se mantienen de carne humana, delicioso pasto para ellos (122).

Como recuerda Luis Vives-Ferrándiz en un sugerente trabajo sobre la *vanitas*, la imagen de los gusanos está muy arraigada en este tipo de discurso, ya que son «actores principales del *memento mori*», pues «tras la muerte, son invitados a devorar el cuerpo. Los banquetes y la *vanitas*, como parece, no son cosa solo de seres humanos» («Imágenes» 236). Bolaños hace uso de los recursos de inversión también

en cuanto a esta idea del festín. En el episodio del rey Baltasar sobre el que nos detuvimos previamente, del fallecimiento anunciado del pecador se dice irónicamente que fue propiciado «para que de alguna parte de su real convite participasen los gusanos» (182)[7]. Y cuando el Demonio consejero propone a la Muerte un anti-*memento mori* que debilite la resistencia a los vicios de los humanos y empuje así sus cuerpos a la tumba y sus almas al tormento del infierno, se anuncia el convite y reparto que sigue:

> Borrando de sus memorias el saludable recuerdo de la muerte, no se acordarán del juicio del infierno […] y entonces ya podremos celebrar un banquete, que dispondrá de buena gana el Apetito, y darnos los placémenes y enhorabuenas de haber conseguido nuestros intentos. Partiremos con equidad los despojos; vuestra Mortandad cargará con los cuerpos para poblar los sepulcros, y yo me llevaré las almas para poblar los infiernos (151).

La «abundante cosecha» de cadáveres habrá de «surtir las trojes de tierra adentro» (144) para abastecer las despensas luctuosas de nuestra Emperatriz. En el capítulo sexto, una Muerte «hidrópica» y vampírica, ansiosa «por bebernos la sangre, y hambrienta, por hartarse de nuestras carnes» (127), sale a cazar calzándose «el arco y la flecha, eligiendo este instrumento por único cetro de su imperio […] contra el género humano». La tradición iconográfica de esta muerte arquera se remonta a la

7 En otro punto del texto, a propósito de la buena y la mala muerte, «gusano» y «mordida» se aprovechan en un sentido distinto para plantear por vía metafórica la cuestión del arrepentimiento, el desengaño y la culpa de quienes se han entregado vanamente a los «engañosos y fugitivos deleites» del mundo «que después de haberlos gustado les deja un gusano mordaz que sin sosiego les despedaza la conciencia […]. Mas si acaso no sienten sus mordidas, entonces es más lastimoso» (94).

Edad Media europea, fue un lugar común en el género de las danzas macabras (Kerkhof 183) y en las imágenes pictóricas y esculturales de la muerte durante varios siglos, con un impacto de relieve en la cultura barroca y una proyección considerable en el arte virreinal americano. Así lo ha demostrado el historiador del arte Víctor Mínguez, trazando un recorrido a través de las manifestaciones más destacadas del motivo de una orilla a otra del Atlántico. A su juicio, ese éxito tuvo que ver con un paralelismo con la representación visual de la alegoría de América, portadora de idénticas armas[8].

La trayectoria que documenta Mínguez se cierra precisamente con el grabado de Francisco Agüera que, acompañando al penúltimo capítulo de *La portentosa*, representa a la Muerte en su propio lecho mortuorio, con el arco y las flechas, y también una guadaña, el otro atributo tópico, colgados de una pared. La Muerte arquera, cosechadora y segadora de vidas, cazadora y agricultora del alimento humano, que aquí ha abandonado sus armas pendidas de un muro con la llegada del Juicio final, fallecerá de modo irónico en las últimas páginas del texto, precisamente, por inanición: «irá perdiendo tanto las fuerzas», escribe Bolaños, «que faltándole ya el alimento ordinario de las vidas humanas de los hombres, vendrá a morir de una suma flaqueza» (350).

Para ir concluyendo con esta lectura en clave gastronómica, habría que hacer referencia a otro tópico barroco que de nuevo se repite en abundantes ocasiones a lo largo de *La portentosa* y aparece enlazado con los asuntos centrales relativos a la vanidad, el *memento mori* y las artes de bien morir: el recurso

8 Robert Jackson, por su parte, en el artículo «Representaciones de la muerte en las doctrinas del centro de México durante el siglo XVI», señala que los nativos «probablemente se identificaban más con el arco y las flechas (arma utilizada en el centro de México) que con la guadaña, una herramienta de la agricultura europea» (61).

retórico del *dulce amarum*. A través de la metáfora gustativa, los sabores contrarios se aúnan para conjugar realidades antitéticas presentadas en conjunción y contraste (Vives-Ferrándiz, «Barrocofagia» 384). Bolaños lo aprovechará, especialmente, para poner de manifiesto, en un sentido moralizante, el carácter bifáceo de su protagonista, la Muerte, «dulce y sabrosa para los unos; y para otros muy desabrida y muy amarga» (85), según se anota ya en el *Preámbulo* del libro. Con un matiz levemente distinto, se emplea asimismo en varios casos en relación con la muy barroca idea del desengaño, amargo, aunque necesario, frente a la dulzura falseadora de los deleites terrenales. La razón por la que los hombres abrirían tan fácilmente la puerta al pecado, advierte el franciscano,

> es el disfraz con que llega a pedirles hospedaje, brindándoles con la copa de oro unos dulces y sabrosos pero engañosos y fugitivos deleites, que después de haberlos gustado les deja un gusano mordaz que sin sosiego les despedaza la conciencia [...]. Todos tienen miedo a la Muerte y pocos se recelan de sus padres, porque en llegando la Muerte, todas son amarguras y en llegando el pecado, saborea el apetito con la dulce miel de los placeres, pero advierta aquí todo racional viviente que también mata y no es menos activo el veneno que se ministra en copa de oro (94-95).

Como apunta Vives-Ferrándiz, «para el pensamiento cristiano, meditar frente a la calavera, mirar el cráneo, implica un gusto amargo que se torna dulce al alcanzar la vida eterna» («Barrocofagia» 384). Los capítulos XVI, XVII, XVIII y XIX de *La portentosa* ponen en contraste, por esta vía simbólica, la buena muerte del santo, que recibe la «dulzura como ambrosía» de la copa que la Emperatriz de los sepulcros le ofrece, bebiendo el «dulce, regalado néctar del Divino Amor», frente a la mala muerte del pecador, que va acompañada de un cáliz

negativo, «lleno de la indignación del Altísimo, que no es otra cosa que el sumo de aquellos placeres que al pecador le parecían dulces y en aquella hora le serán tan amargos» (218). En el capítulo XVII, aquel dulce néctar de la buena muerte que se otorga al puro confluye asimismo con el igualmente dulce sacramento de la eucaristía: el cuerpo y la sangre de Cristo hechos alimento espiritual. En oposición al festín obsceno y pecaminoso conducido por la concupiscente gula, este banquete es todo dicha y plenitud. Escribe Bolaños:

> Comienza el enfermo a saborearse con aquella regalada vianda y a gustar los admirables efectos de aquel Eucarístico Bocado; y Jesús, colocado en el pecho enamorado de aquel justo, a regalarse con las delicias que tiene su magestad con las almas santas […]. ¡O, qué pascuas tan alegres! […] ¿Qué delicioso será el pan de los ángeles en aquellas últimas horas para los que ha vivido como espíritus angélicos? Dichosos los justos a quienes se prepara tanto mar de dulzuras y tanta lluvia de bendiciones. ¡Oh, si yo fuera tan feliz que mereciera la suerte de hacerme participante de algunas migajuelas de aquel último y celestial covite! (208)[9].

El «último bocado» eucarístico, ligado al «dulcísimo nombre de Jesús» (365), reaparece en el testamento final que cierra *La portentosa*, propiciando una lectura a la inversa con

9 «La Contrarreforma se esforzó en subrayar la materialidad de la eucaristía e insistió en la transformación del pan y el vino en carne y sangre reales de Cristo; esa misma metamorfosis tuvo su continuación metafórica en el uso de la antropofagia sagrada como mecanismo de representación del sacramento. Por virtud de la *religio amoris* y en relación con el neoplatónico intercambio entre los amantes, la antropofagia eucarística pasó a formar parte del arsenal de la poesía petrarquista y de sus derivaciones dramáticas. La antropofagia se convierte entonces en símbolo de íntima unión entre personas, fueran éstas creyentes que se ofrecen como alimento para la divinidad y se comen simbólicamente a su Dios o amantes que se alimentan de sus amados» (Gómez Canseco 1).

respecto al mordisco condenatorio del pecado original, aquel que había dado nacimiento a la Muerte y comienzo a nuestro texto. La idea de una doble mordida de sentidos y efectos contrapuestos cuenta con ejemplos muy explícitos en la tradición literaria hispánica previa a la obra de Bolaños. Para dar fin a este recorrido, veamos dos de estas plasmaciones posibles, ambas auriseculares, la primera procedente de la pluma de Calderón, en el auto sacramental *El gran duque de Gandía*, y la segunda incluida entre los *Conceptos espirituales y morales* del escritor Alonso de Ledesma:

> DEMONIO:
> Ya comiste
> aquella vedada fruta
> en el árbol de la muerte.
> HOMBRE:
> Por eso otra me madura
> en el árbol de la vida
> que uno con otro se cura (cit. López de Mariscal 239-240).

> Alma, Dios por te coger,
> en dulce manjar se da,
> porque te conoce ya,
> que eres muerta por comer.
> Cebo qual buen caçador
> te pone Dios, y tan nuevo,
> que él mismo sirve de cebo,
> para cogerte mejor.
> Mucho te deve querer,
> pues en manjar se te da,
> porque te conoce ya,
> que eres muerta por comer (cit. Gómez Canseco 7)[10].

10 Este trabajo se ha realizado en el marco de un Contrato Posdoctoral de Acceso al Sistema Español de Ciencia, Tecnología e Innovación perteneciente al programa propio de I+D+i de la Universidad de Sevilla.

Bibliografía

Arellano, Ignacio. «Comedia y comida. El banquete grotesco en la comedia burlesca del siglo de oro». Sara Poot Herrera (ed.). *En gustos se comen géneros. Congreso Internacional Comida y Literatura. Vol. III.* México: Instituto de Cultura de Yucatán, 2003: 135-155.

Bieñko de Peralta, Doris. «El cuerpo de la posesa. Discurso y práctica en torno a la posesión demoníaca en la Nueva España». *Destiempos*, 3:14, (2008): 142-149.

Bolaños, Joaquín. *La portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy señora de la humana naturaleza* (1792). Edición, introducción y notas de Blanca López de Mariscal. México D.F.: El Colegio de México, 1992.

Camacho Delgado, José Manuel. «Entre el sermón y la ficción. Estrategias narrativas de *La portentosa vida de la Muerte* (1792) de Joaquín Bolaños». Trinidad Barrera López (ed.). *En la región del aire: obras de ficción en la prosa novohispana*. Sevilla: Renacimiento, 2011: 77-131.

Fernández-Armesto, Felipe. *Historia de la comida*. Barcelona: Tusquets, 2004.

Foucault, Michel. «El combate de la castidad». *Obras esenciales. Vol. III. Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999: 261-274.

Gómez Canseco, Luis. «A otro perro con ese hueso. Antropofagia literaria en el Siglo de Oro». *Etiópicas*, 1, (2004-2005): 1-32.

Hopkins Rodríguez, Eduardo. «Las diseminaciones semánticas de la gula en Juan de Espinosa Medrano». Sara Poot Herrera (ed.). *En gustos se comen géneros. Congreso Internacional Comida y Literatura. Vol. III.* México: Instituto de Cultura de Yucatán, 2003: 409-431.

Jackson, Robert H. «Representaciones de la muerte en las doctrinas del centro de México durante el siglo XVI». Arturo Vergara Hernández (coord.). *Arte y sociedad en la Nueva España*. Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2013: 39-70.

Kerkhof, Maxim. «Notas sobre las danzas de la muerte». *Dicenda*, 13, (1995): 175-200.

López de Mariscal, Blanca. «Legado calderoniano en el Barroco tardío de la Nueva España: la presencia de la muerte». Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos (eds.). *Calderón. Innovación y legado. Actas del IX Congreso de la AITENSO*. New York: Peter Lang, 2001: 235-245.

Mínguez Cornelles, Víctor. «La muerte arquera cruza el Atlántico». *Sémata*, 24, (2012): 149-170.

Nevile, Jenny. «The Musical Banquet in Italian Quattrocento Festivities». Anthony Corones, Graham Pont y Barbara Santich (eds.). *Food in Festivity: Proceedings of the Fourth Symposium of Australian Gastronomy.* Sydney: Symposium of Australian Gastronomy, 1990: 125-135.

Ortiz, Lorenzo. *Ver, oír, oler, gustar, tocar: empresas que enseñan, y persuaden su buen uso, en lo político, y en lo moral*. Lyon: Anisson, Possuel y Rigaud, 1687.

Pascual Buxó, José. «Astronomía espectacular y extravíos de la gula en un festejo novohispano del siglo XVIII». *América sin nombre*, 18, (2013): 125-135.

Pérez de Moya, Juan. «Símiles de bebedores y glotones». *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes* (1584). Edición y prólogo de Consolación Baranda. Madrid: Biblioteca Castro, 1996: 90-92.

Pérez Samper, María de los Ángeles. «Fiesta y alimentación en la España moderna: el banquete como imagen festiva de abundancia y refinamiento». *Espacio, tiempo y forma. Historia moderna*, 10, (1997): 53-98.

Quiróz, Enriqueta. «Comer en Nueva España. Privilegios y pesares de la sociedad en el siglo XVIII». *Historia y memoria*, 8, (2014): 19-58.

Rossi, Paolo. *Comer*. Buenos Aires: FCE, 2013.

Rovira, José Carlos. «Pequeño Atlas de la memoria, la moral y la muerte. A propósito de fray Joaquín Bolaños». Trinidad Barrera López (ed.). *Por lagunas y acequias. La hibridez de la ficción novohispana*. Bern: Peter Lang, 2013: 45-72.

Santich, Barbara. «Metamorphoses of the banquet». *Looking for flavour*. Kent Town: Wakefield Press, 1996: 144-151.

Viqueira, Juan Pedro. «El sentimiento de la muerte en el México ilustrado del siglo XVIII a través de dos textos de la época». *Relaciones*, 2:5, (1981): 27-62.

Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis. «Imágenes hiperestesiadas: el giro sensorial y la *vanitas* neobarroca». Ander Gondra y Gorka López de Munain (coords.). *Estudios de la imagen. Experiencia, percepción, sentido(s)*. Santander: Shangrila Textos Aparte, 2014: 213-246.

Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis. «Barrocofagia». Carmen López Calderón, María de los Ángeles Fernández Valle, María Inmaculada Rodríguez Moya (coords.). *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio. Vol. II.* Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2013: 381-395.

Zagal Arreguín, Héctor. *Introducción a la gran literatura a través del arte del bien comer*. México D.F.: Publicaciones Cruz, 2000.

Calas fundamentales de *La portentosa vida de la muerte*, de Joaquín Bolaños

Mercedes Serna
Universidad de Barcelona

Introducción

La portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo, y muy señora de la humana naturaleza, escrita en 1792 por el franciscano fray Joaquín Hermenegildo Bolaños, es un texto compuesto por cuarenta capítulos, un prólogo, un preámbulo, una conclusión y un testamento. Le acompañan al texto 18 grabados atribuidos a Francisco Agüera. Su argumento es la biografía de la muerte, convertida en personaje. Los estudiosos de la obra han discutido sobre su adscripción genérica, afirmando algunos que se trata de una «protonovela» o novela. Es evidente que los esfuerzos para querer hallar huellas novelísticas en una época en que no existía dicho género, lleva a algunos estudiosos a tales juegos borgianos. La obra se escribió pensando en un sermonario que fuera útil para la

predicación y la enseñanza. Se trata de un texto híbrido en el que el autor utiliza materiales, registros o tonos sumamente dispares y a veces disonantes. Por otro lado, se ha achacado la falta de unidad de *La portentosa vida de la Muerte* a que la censura e inquisición propias de la época obligaron a Bolaños a intensificar el tono eclesiástico en detrimento del carnavalesco. No obstante, conociendo la trayectoria vital del autor, entendemos que Bolaños se adscribe a un pensamiento contrarreformista. De este modo, tras el ropaje de lo supuestamente humorístico y desenfadado, descubrimos a un fraile de espíritu conservador que hábilmente encubre un pensamiento fundamentado en el orden antiguo.

Como señala Claudio Lomnitz, este tipo de obras eran moralizantes y «los curas conservadores tenían el recurso al temor a la muerte como una estratagema para refrenar las pasiones del siglo» (256). Así, el predicador Joaquín Bolaños se valió del macabro espectáculo de la muerte, de quien ofrece un retrato a veces benévolo, otras, las más, chabacano, cruel y maledicente, para infundir el temor de Dios —el énfasis se pone en la imagen de la muerte que llega de forma inesperada y se acerca con mala fe a su desprevenida víctima— y obligar a la población a llevar un comportamiento honesto.

La portentosa vida de la Muerte es un texto de no ficción que toca asuntos tan diversos como el auge de la burguesía[1], el terror ante la progresiva laicidad, las luchas eclesiásticas entre las órdenes, el menosprecio por parte de los franciscanos de la jerarquía eclesiástica, la Observancia franciscana, la política colonial del momento o el miedo del autor ante el racionalismo y el positivismo europeos. En este estudio,

1 Francisco José López aborda la influencia del auge de la burguesía en el pensamiento y la obra de Bolaños. López, 2009: 219-235.

abordamos la vida y el contexto del autor y analizamos las calas fundamentales de su obra con la intención de tratar tales asuntos.

Contexto biográfico e histórico

Joaquín Hermenegildo Bolaños fue hijo ilegítimo de Miguel de Bolaños y Paula Santos de Villa. Nació en 1741, en Michoacán, y se asentó en Cuitzeo de la Laguna, cabecera del Municipio de Michoacán. El 31 de agosto de 1766, en el convento de Guadalupe, Zacatecas, tomó el hábito de la orden franciscana. Nada se conoce de su vida hasta el momento en que se hace fraile, si bien José Antonio Alzate, uno de sus críticos más feroces, dice que era un consumado predicador y pregonero del evangelio. El 2 de agosto de 1766 se ordena sacerdote en el mismo convento de Zacatecas. Es muy importante tener en cuenta que, como comenta su mejor biógrafa, López de Mariscal (12), el convento de Guadalupe había sido fundado para convertirse en punta de lanza de la evangelización de los territorios del norte de la Nueva Galicia, una parte del Reino de León y la Nueva Vizcaya, misión que se recuerda en ocasiones en la obra. En el capítulo VIII de *La portentosa vida de la Muerte* se dice cómo ésta desea «poblar cuanto antes las colonias de la tierra adentro de cadáveres y esqueletos, para habitar y cultivar los países bajos….» (142)[2]. Crudamente, por tanto, el autor nos informa de que la Muerte quería llevarse a todos los que eran rebeldes a la monarquía universal de los españoles. No sabemos si Bolaños veía con buenos ojos este deseo de la Muerte,

2 Todas las referencias a *La portentosa vida de la Muerte* remiten a dicha edición de 1992.

pero lo que está claro es que la labor de estos frailes era la de la predicación y conversión en un medio hostil.

Bolaños se encuentra en el Nuevo Reino de León, en noviembre de 1766. Por esta época ya era un referente en asuntos religiosos y eclesiásticos, pues se dedicó a examinar a los que habían de ser admitidos en las órdenes o recibir títulos como el de párroco, confesor o predicador. Parece ser que entre 1766 y 1784, según López de Mariscal, debió de dedicarse al estudio, por la erudición que muestran sus obras y, concretamente, la que nos atañe.

El retrato de Bolaños es el de un predicador apostólico, que explica el evangelio y que tiene la misión de catequizar y reducir religiosamente a las tribus guerreras del Norte de la Nueva España. Estas funciones tienen que ver con la obra que nos atañe, por cuanto nosotros creemos que *La portentosa vida de la Muerte* era un manual de ayuda a la predicación e incluso a la explicación de los pasajes más dificultosos del evangelio, de ahí su naturaleza de sermonario. Hay que recordar, además, que el libro está dedicado a Manuel María Trujillo, Predicador General, Teólogo, Reformador y Visitador de todas las provincias y Colegios de Indias. En cualquier caso, para la predicación bien pudo ser de utilidad un libro que, además, incluía unos grabados de gran efectismo.

Entre 1784 y 1785 —años en los que se cree que comenzó la redacción de *La portentosa vida de la Muerte*— se estableció en Monterrey. Allí convivió con el famoso obispo Rafael José Berger (o Verger), franciscano que había sido ordenado en Mallorca. A Berger se le denominó el «obispo constructor» por la mejora que llevó a cabo en asuntos de infraestructura urbana, como la canalización y edificación de la ciudad de Monterrey o la construcción del palacio arzobispal en la Loma de la Vera.

Bolaños tuvo que participar, junto con los otros franciscanos, en todos estos trabajos encabezados por el famoso obispo. Por esta época, la ciudad recibía continuos ataques de los indígenas que sembraban de terror y de miedo los caminos, en un clima, además, extremo. Pero lo que más pudo influir contextualmente en la génesis de nuestra obra es la devastación que a causa del hambre ocasionada por las fuertes sequías sufrió la población entre 1785 y 1786. En este sentido, hay que recordar que el nacimiento de las danzas de la muerte se relaciona con la mortandad ocurrida en el periodo medieval por la peste. Es de sobra conocida la tesis de que el miedo encuentra en los autos sacramentales, en el *Ars Moriendi*, en los *Libros de horas*, *Danzas macabras*, y *Danzas de la muerte*, la expresión de un temor apocalíptico provocado por las guerras, las enfermedades, la pobreza, las plagas o la peste negra. Así, sobre los orígenes de la danza de la muerte, Infantes considera que «fue la peste de 1348 la que dio forma literaria concreta a una serie de ideas, conceptos, temas y motivos repartidos por todo el continente» (33-50) y que, buscando sus orígenes, debió retomar «un modelo primigenio», un «modelo literario tal vez latino» (121) como el *Vado Mori*. Por tanto es sensato argumentar que en el origen de *La portentosa vida de la Muerte* debió de influir este clima tan parecido al temor apocalíptico ocasionado por las guerras, las plagas y las enfermedades de la época medieval. Bolaños acudió, ante los mismos sucesos catastróficos, a las mismas representaciones literarias, si bien con algunas variaciones que dan originalidad y personalidad a la obra que nos ocupa.

En este ambiente vivió el autor, junto con el obispo Berger, ya intentando, a través de la palabra y de la escritura, catequizar a la población, ya en un proyecto de construcción de ciudades, como la de Linares, creada, se dice, por un

asunto chismoso que corrió como la pólvora, y que, aunque parezca que no viene al caso, sirve para entender también la naturaleza episódica y anecdótica de la obra, así como el origen de algunos de sus personajes o el marco espacial. Y es que en el tiempo en que estuvo Berger en Linares, la incipiente sociedad linarense ardía en cotilleos por los amores ilícitos entre María del Valle y Pedro Regalado Gonzales de los Reyes. Los rumores se acallaron con la construcción del Templo de la Misericordia. Hay, en este sentido, un capítulo central en nuestra obra (narratológicamente es uno de los mejores) que pareciera que recoge al dedillo este caso de amor ilícito y, aunque no podemos probarlo, porque Bolaños se cuida mucho de darnos datos concretos, sí revela que muchas de las anécdotas de las que se vale el autor en *La portentosa vida de la Muerte*, al modo de nuestro Berceo, estarían extraídas de su entorno social o del ejercicio de la predicación. Nos referimos, concretamente, al capítulo 34 en donde el autor narra los amores prohibidos entre una dama de alta alcurnia y un hombre de linaje. ¿Hacía Bolaños referencia al caso de Linares? El capítulo está escrito de forma alegórica, con muchas metáforas e imágenes. La conversión final vendrá de la mano de un misionero predicador, como lo era el propio Bolaños. Esta, en cualquier caso, es la materia de las anécdotas episódicas profanas que conforman el libro, a modo de ejemplificación de casos.

No hay que olvidar que, además, los franciscanos se dedicaron a la predicación y a la conversión y que para ello se sirvieron de la escritura entendida como discurso retórico y hasta de representaciones plásticas, como la realizada por el franciscano Diego Valadés, ya en 1579. Como señala Rubial, «los autores religiosos novohispanos percibieron retóricamente la muerte» (126). Prácticamente en todas las hagiografías barrocas, influidas profundamente por el *Ars*

Moriendi, el tema de la buena muerte es un pretexto para desarrollar la función fundamental de la retórica que es la transmisión de enseñanzas morales a partir de la descripción de virtudes y de la lucha final del alma contra las tentaciones y los vicios. Libros, hagiografías, crónicas (fray Juan de Torquemada, fray Juan Grijalva, «Motolinía»[3] o Jerónimo de Mendieta), catecismo o sermonarios se ocupaban del bien morir. Así lo estudia Rubial:

> La difusión de todos estos discursos retóricos sobre la muerte en la Nueva España fue muy amplia. Se dio a través de los sermones predicados desde los púlpitos, de la dirección espiritual administrada en los confesionarios, de las vidas ejemplares leídas en los refectorios conventuales, en las salas de estrado de los hogares, en las asambleas de las cofradías. Se manifestó por medio de las imágenes que llenaban los muros de los templos, de las fiestas luctuosas en honor de reyes y gobernantes y de los rituales fúnebres. Esta retórica influyó en la redacción de los testamentos, en los sufragios que se hacían por los muertos, en la utilización de reliquias, en la compra de bulas de Santa Cruzada y en todas las prácticas relacionadas con los funerales. La forma de narrar no solo influyó en los contenidos de los mensajes, fue el modelo que enseñó a los fieles la manera de enfrentar ese hecho inevitable e inescrutable que es la muerte. Esta

3 La *Historia de los indios de la Nueva España* es una obra que tiene como finalidad dar fe de la extraordinaria labor de evangelización realizada por «Motolinía» y por la orden seráfica, ante los impedimentos padecidos (censuras, bulas, persecuciones), ya sea por las autoridades coloniales, ya por las de España, que estaban decantándose hacia las ideas de Bartolomé de las Casas, o por el propio Bartolomé de las Casas. Es por tanto un texto triunfal de propaganda de la orden seráfica, que defiende su política evangelizadora y que demuestra los logros conseguidos (sin exclusión de milagros) a través de los hechos, esto es, la misma *Historia*, con una inclusión hagiográfica de la vida de fray Martín de Valencia, pastor de los doce, y la exposición de los trabajos de los sacrificados frailes, elegidos de Dios.

> retórica generó prácticas, modeló actitudes y sentimientos, reforzó creencias y se instaló en la conciencia y en el inconsciente de todos los habitantes de Nueva España. (142)

Bolaños encaja perfectamente con el retrato de un conversor incansable que utilizó la escritura (y los grabados) como estrategia retórica para enseñar a vivir (morir) cristianamente. Los últimos años de su vida no se apartan de esta misión pues, tras su regreso a Zacatecas, en 1786, se dedicó, por encargo, a la continuación del *Año Josefino* e intervino en las misiones de Texas. Asimismo, elaboró obras piadosas para las niñas de un colegio. En 1791 apareció la primera referencia a *La portentosa vida de la Muerte.* En 1792 fue consejero en las juntas para el gobierno de la provincia y el 13 de febrero de 1796 falleció en Zacatecas.

Calas fundamentales de la obra

Ya en el apartado de «Censura», se indica la finalidad de la obra:

> Y he aquí porque todo el intento del autor se reduce a que la memoria de la muerte no se aparte de nosotros, recuerdo sin duda, el más eficaz para arreglar las costumbres, poner en todo al corazón más pervertido y llevar una vida angelical. (74)

Y en el «Prólogo al lector», el autor señala los mecanismos retóricos y estratagemas de que se vale para animar a la lectura y para hacer más dulce la doctrina amarga que destila:

> «Desabrida es la muerte más para que no te sea tan amarga su memoria, te la presento dorada o disfrazada con un reto de chiste, de novedad o de gracejo». Y remacha que «va en forma de historia porque quiero divertirte». (79)

Desde el inicio, el autor se rige por el bifrontismo, recurso principal del libro para retratar a la Muerte. Bolaños mismo explica cómo la lectura de *La portentosa vida de la Muerte* «unas veces será motivo de nuestra risa, pero otras será la causa de nuestro llanto…» (85). Asimismo, la Muerte se presenta como un personaje de doble faz. De esta manera, todo el preámbulo se apoya en las ideas antitéticas que resultan de la naturaleza de la Muerte, «es casada sin dejar de ser doncella», «da valor a los cobardes y acobarda a los valerosos» (86), «es tenebrosa como la noche, pero igualmente tan clara como la luz del desengaño» (86) o, «en la cristiandad es católica», «entre los protestantes es luterana» y «entre los indios bárbaros se deja ver muy gentil» (87). Algunos críticos han tomado esta última afirmación como una demostración de que el libro se inspira, a la hora de retratar a la Muerte, en el imaginario indígena.

En los primeros 15 capítulos del libro, como ya ha sido visto por López de Mariscal (37) y por María Isabel Terán (1997), parece existir una estructura y un orden precisos. En estos capítulos aparecen muchos pasajes tomados de las Sagradas Escrituras, del Antiguo Testamento, del Génesis, del Apocalipsis o de los Evangelios. Los Salmos y proverbios se cuelan entre la narración del nacimiento de la Muerte y hasta el primer decreto (primeros cinco capítulos). En el primer capítulo —donde el autor, al modo épico, da a conocer los antecedentes de la protagonista— surge el primer retrato de la Muerte, descrita como una mujer invencible que viene al mundo para azote de los vivientes y para humillar el imperioso orgullo de la humana soberbia. Bolaños a lo largo del texto arremeterá, como veremos, contra el pecado de *hybris*, o desmesura, uno de sus anatemas fundamentales. Ya en el inicio de la obra, en el apartado de «Censura», se maldice a Voltaire, «el descreyente. No hay que olvidar que

el antiintelectualismo es un motivo franciscano que, según Le Goff (2003, 128), puede deberse al rechazo del conocimiento entendido como una posesión que implicaba, además, el atesoramiento de libros, que en aquel momento eran considerados objetos de lujo y a la idea del saber como fuente de orgullo y dominación. Con el tiempo la orden seráfica tuvo que ir admitiendo el componente intelectual para luchar contra las herejías y el librepensamiento. Sea como sea, en este primer capítulo, el autor se nos muestra como un moralista que clama contra «los monstruos infernales (el pecado) que engendraron a la muerte y la introdujeron en el mundo», y «que ni los profetas, ni los Santos Padres, ni los predicadores no han podido dar alcance a formar una imagen cabal de sus horrores». (93) Aquí sin duda subyace la finalidad de este fraile que, siguiendo a sus maestros en el ejercicio de la predicación, prosigue con los intentos, aunque fallidos, de sus antecesores, esto es, ofrecer una «imagen cabal de los horrores de la muerte», una imagen que sea efectiva y de alta eficacia para «convertir» a la población. Bolaños es consciente de la decadencia del cristianismo, en una sociedad cada vez más pagana y tibia, aun a pesar de los trabajos realizados por sus hermanos de orden y espíritu, y escribe su obra como otro intento más. El capítulo 3 es un buen ejemplo del estado deplorable en que Bolaños ve el mundo, donde ningún estamento se salva, ni el burgués, ni el civil, ni el eclesiástico. El autor, siguiendo el espíritu de su orden, critica la jerarquía eclesiástica que vive en el ocio, en la riqueza[4] y en la negli-

4 La orden seráfica, además de proponer una interpretación más estricta de la regla franciscana, especialmente del voto de pobreza, estaba impregnada de un fuerte espíritu milenario e influida por cierto savonarolismo ortodoxo, cercano al cristianismo primitivo. Propio de los franciscanos es el culto a la pobreza en tanto que *magna virtus* e *imitatio Christi* así como el rechazo hacia la Iglesia jerárquica e institucional.

gencia. Finalmente, señala que lo más terrible de la muerte es «que todo hombre ha de morir y no ha de morir más de una vez» (108).

Una vez referidos los antecedentes de la Muerte y el decreto que por su boca se emite, se desarrolla, desde el capítulo 6 al 10, la toma y posesión de su imperio y el inicio de su gobierno. De entre estos capítulos, entre los que la Muerte intenta matrimoniar varias veces pero sin validez jurídica, destaca el 10 por su espíritu carnavalesco; es el más cercano al género de las danzas de la muerte en contenido y tono. Bolaños juega con las interferencias entre las artes y los géneros literarios, pues en él se dan cita la escritura, la pintura, la prosa y el verso. El fallecimiento de un médico que era amado tiernamente por la Muerte, pues gracias a su inepcia mataba a muchos hombres, así como la descripción pormenorizada de su entierro es la anécdota principal. Jocosamente, se dice que don Rafael de la Mata causaba fatales desaciertos en la desgraciada práctica de su medicina, para alegría de la Muerte. Son muy interesantes las redondillas y décimas compuestas por la Muerte a raíz del fallecimiento de su «musa inspiradora», así como los retratos que se perfilan de la protagonista y que se hallan en la columna principal del templo (sentada sobre un cojín, con la mano en la mejilla). Surgen ahora las danzas de la muerte, en un lienzo «en donde estaba pintando un gallo en ademán de que cantaba, a cuyo estrépito rompía los sepulcros de donde salían infinitos muertos que eran los que había despacho don Rafael» (159-160).

Del capítulo 10 al 15 se concretan las primeras aventuras de la Muerte en la tierra, inspiradas en pasajes bíblicos.

A partir del capítulo 15, el libro comienza a desestructurarse y va perdiendo fuerza narrativa y altura estética. El autor, en definitiva, irá, progresivamente, cargando las tintas en los aspectos moralista e ideológico. A lo largo de todos

estos capítulos se nos presentan una serie de casos, presuntamente dispares entre sí, con una moraleja o sentencia final. De esta manera, si en el capítulo décimo sexto la Muerte —linda, apacible, peregrina y bella— seduce y enamora a un justo agonizante y feliz porque alcanza el cielo, en el capítulo 18 —fea y cubierta de lepra— se presenta ante un pecador envejecido en sus culpas, ocurriendo la situación inversa a la anterior. En todos estos capítulos se repite la misma moraleja, «según es la vida es la muerte», ilustrada o a través del bifrontismo, o de la presentación de puntos de vista dispares, o del perspectivismo, recursos todos muy propios del Barroco español y de claro regusto gracianesco. En definitiva, Bolaños, a través de casos, ejemplos, parábolas o anécdotas, ejemplifica los terribles castigos que caerán sobre aquellos que no estén preparados. Es reseñable, en este sentido, el capítulo 31 pues aparece el tema del probabilismo[5]. En él, un moralista teólogo le pide a la Muerte su opinión sobre tal doctrina, pero ésta pospone la respuesta. La crítica del siglo XIX despreció *La portentosa vida de la Muerte*, entre muchas otras razones, por la actitud ambigua de Bolaños ante este particular, pero una lectura atenta nos hacer pensar que Bolaños, aunque crípticamente —proceder común de toda la obra— responde en el siguiente capítulo. Éste, como el anterior, también se ubica en París (son, significativamente, los dos únicos que se ambientan en este escenario) y en él

5 El probabilismo fue una doctrina defendida por teólogos jesuitas que la propagaron por toda América y Europa. Inocencio XI la condenó en 1676. En el tiempo de Bolaños, el probabilismo quedó fuera de la discusión intelectual, desplazado por la fuerte irrupción del positivismo, con su búsqueda de verdades comprobables, que descartaba como un mero juego lo que se consideró un debate retórico sobre las opiniones probables. Bolaños posiblemente no fuera partidario del positivismo (éste creía en la fe demostrada frente a la fe revelada), ni querría enfrentarse a la Iglesia o defender una doctrina considerada ya anacrónica.

la Muerte, cruel e injustamente, arrebata la vida de un joven que, ante una carrera brillante y con grandes aspiraciones intelectuales, no fue capaz de renunciar a todo para seguir a Cristo. Verdaderamente, Bolaños se muestra ahora como un moralista contumaz, que demanda del hombre posiblemente más que lo que éste es capaz de dar, pero su pretensión final no es tanto la de castigar a este pobre joven como la de combatir el enciclopedismo francés y el racionalismo[6]. El autor, exagerando irónicamente las aspiraciones del joven, critica el triunfo por la época (de ahí la ubicación de ambos capítulos) del racionalismo y el cientificismo, tal como ha visto, asimismo, Camacho (99). Así satiriza Bolaños las aspiraciones de este joven:

> Yo tengo ánimo de permanecer en Paris por el término de tres años, donde me graduaré de maestro en artes; después pasaré a Montpellier, haré mención por cuatro años, me impondré bien en la médica facultad: después pasaré a Bologna en prosecución de la borla de jurisprudencia, pasado este tiempo le daré de mano al mundo abrasando la vida religiosa» (302)

El autor, en afinidad con los presupuestos doctrinales de la orden franciscana, arremete, una vez más, contra la vanidad y el pecado de soberbia.

El capítulo 36 es definitivo y una cala fundamental para comprender uno de los objetivos de la obra. En él, Bolaños hace gala del franciscanismo, concretamente de la predicación y el apostolado de los Colegios Apostólicos de Propa-

6 Sería interesante además analizar todas las citas y referencias que aparecen en dicho capítulo y que son altamente significativas. Por ejemplo, el autor cita, como referente negativo, a Juliano Augusto que, como sabemos, por culpa de los estudios filosóficos refutó el cristianismo y restauró el culto pagano. Su *Refutación al cristianismo* está perdida.

ganda Fide, «edificio construido por voluntad del Altísimo que quería la conversión de innumerables pecadores de esta septentrional América» (326), e iniciado, cuenta Bolaños, por el padre fray Antonio Linaz, de Michoacán. Bolaños narra la vida de Linaz (recordemos que las hagiografías o biografías ejemplares son comunes en las crónicas religiosas como las de «Motolinía» y Mendieta), hombre de éxito, catedrático, guardián del convento de Valladolid, prelado de ejemplar vida, cuya vertiginosa carrera le embebeció de tal forma que, desviándose de su camino, perdió sus aspiraciones religiosas en pro de la vanagloria. La Muerte, ahora una aliada del bien y actuando de buena fe, se presenta ante el fraile con la misma mortaja cenicienta con la que visten los religiosos en la provincia de Mallorca, lugar donde tomó el hábito nuestro fraile, y le recrimina su desvío de la siguiente forma:

> A qué viniste a la orden seráfica?, o ¿para qué te trajo Dios a la religión del gran Francisco?, Dios te condujo a ella para que fueras luz del mundo, pero no luz para lucir, sino para alumbrar a los ciegos (329).

Las palabras finales con que se cierra el capítulo son una prueba más de que, tras la retórica de la persuasión, se esconde un intento propagandista, por parte de nuestro autor, de la orden franciscana y de los Colegios Fide:

> Este fue el apostólico varón promotor de la fundación del Colegio de la Santa Cruz de Querétaro, de donde salieron las erecciones de los Colegios Seminarios de Guatemala, Zacatecas y México para gloria de Dios, y bien de las almas, cuya portentosa vida podrá leer el curioso en la *Crónica de los Colegios* por el Reverendo Padre Fray Isidro Félix de Espinosa.

Hay que recordar, al respecto, que en 1626 el franciscano Gregorio de Bolívar propuso a la congregación de Propaganda Fide la creación de unos colegios seminarios en América con el fin de reclutar misioneros entre la población indígena. Proponía también que los educados en dichos colegios predicaran tanto en la iglesia como en las plazas.[7] En aquellos tiempos de grandes calamidades climatológicas y conflictos sociales, cabe señalar que la presencia evangelizadora más amplia era la de los franciscanos de la familia de la Observancia, interesados por la congregación de Propaganda Fide. Pretendían, igualmente, que cada obispado dispusiera de un colegio con personal dedicado a la predicación entre los infieles y pueblos cristianos. Especificaban también que la tercera parte de los sacerdotes fuera con destino a los pueblos de indios, que vivían sin presencia cristiana; asimismo, que tal labor fuera condición *sine qua non* para recibir algún beneficio. A la sombra de Propaganda Fide, los franciscanos crearon una nueva institución en el interior de la orden seráfica, empezando un proceso de evangelización acorde con lo expresado por el P. Gregorio Bolívar[8].

---

7 Sobre el resurgimiento del fervor misionero de los franciscanos véase la obra de Isidro Félix de Espinosa, *Crónica de los colegios de Propaganda Fide de la Nueva España* (1746).

8 Formaron colegios para la preparación, continuidad o recambio de los misioneros. Las luchas eclesiásticas surgieron bien pronto lo que forzó a la imposición de la ley de Fernando VI del año 1751, los franciscanos debían dejar las doctrinas para entregarlas al clero secular. La institución de los Colegios de Propaganda Fide recogía el momento carismático de la historia franciscana en el continente latinoamericano. Los frailes ubicaban sus casas fuera de los límites de la plaza mayor, que podía también definirse territorio de extra muros. Sin responsabilidades parroquiales en las ciudades, su propósito de vida era testimoniar un mensaje evangélico y franciscano, que correspondía al vivir «sin nada de propio». El sustento diario era la huerta y el andar limosneando. Por tales necesidades, el convento era conjunción entre estamentos de indios e hispanos. La predicación, además, obligaba

Este capítulo es también una advertencia a los frailes que se desviaban del camino espiritual en pro de la vanagloria del mundo. El relato de la vida del padre Linaz es una hagiografía barroca, al modo del *Ars Moriendi*, que toca el tema de la buena muerte y que utiliza la retórica para la transmisión de enseñanzas morales, a partir de la descripción de virtudes y de la lucha final del alma contra las tentaciones y los vicios. Se trata de la narración de una vida ejemplar, propia de muchos textos coloniales escritos por religiosos, que podía servir, además, para otros fines. No es de extrañar, pues, que Bolaños, como «Motolinía» en la tercera parte de la *Historia de los indios de la Nueva España*, o Jerónimo de Mendieta en su *Historia eclesiástica indiana*, pretendiera hacer también propaganda de la orden seráfica y, concretamente, de sus Colegios y Seminarios, a través de los recursos de persuasión y de las estrategias retóricas.

En los últimos capítulos de *La portentosa vida de la Muerte*, el moralismo y el adoctrinamiento toman fuerza, como hemos señalado. Bolaños se olvida, progresivamente, de dorar la píldora a través del humor y se acerca a un discurso de tono más milenarista y terrorífico, ante la inminente llegada del Salvador y la falta de preparación del pueblo. De esta manera, el día del juicio final llega acompañado por presagios infaustos y señales apocalípticas. El libro se cierra

---

aprender las lenguas autóctonas; y, siempre por tal ministerio, se fomentaban universos de comunión en las creencias católicas y de participación en las mismas prácticas simbólicas. Los conflictos diversificaron las presencia franciscana si bien siempre dentro la misma organización de la orden: la una conventual, otra de reducciones, y la última, la de las doctrinas. Gómez Lino Canedo (*Los orígenes franciscanos*), Sáiz Díez (*Los Colegios de Propaganda Fide en Hispanoamérica*, 2' ed.; Lima 1992) o F. Gonzaga (*De origine Seraphicae Religionis* 2 (Venetiis 1603) son los especialistas en dicho tema y creo que es necesaria una contextualización de las misiones franciscanas para comprender mejor *La portentosa vida de la Muerte*.

con la muerte de la Muerte, con una conclusión en donde se recuerda que la muerte llega a todo hombre y con un aviso al cristiano lector para que no lo olvide.

Las danzas de la muerte y su representación iconográfica

Una fuente fundamental de *La portentosa vida de la Muerte*, como hemos señalado más arriba, son las danzas de la muerte. Como señala López de Mariscal, «existe un profundo lazo de filiación entre la primitiva danza peninsular y la obra del padre Bolaños; en ambas la finalidad parece ser la misma», esto es, «mantener vivo en los hombres el recuerdo de la muerte» (25). López rastrea la muerte en los Siglos de Oro, partiendo de la *Danza de la muerte* y de sus derivaciones en el teatro de Gil Vicente, en Juan de Pedraza o en Luis Hurtado de Mendoza. Lo que encontramos a lo largo de la Edad Media es un lamento doloroso y enfadado, pero no hay un tratamiento irreverente o grotesco. La tradición dominante respecto a la muerte es de miedo y respeto. Piénsese en Berceo, en Manrique o en el *Libro de Buen Amor,* el cual es un apóstrofe a la muerte, donde el Arcipreste le reprocha su acción destructora e incluso, en algún momento, la increpa con dureza, pero no es propiamente una personificación de la muerte, ya que todo queda en un terreno muy abstracto (en la línea del *planto* tradicional).

La excepción a este panorama medieval reside en la *Dança general de la muerte castellana*, que se inscribe en la tradición de las danzas macabras europeas y que, escrita en castellano, fue compuesta a principios del siglo XV. Consta de más de seiscientos versos en los que van desfilando y lamentándose todas las figuras representativas de los tres estamentos sociales medievales (nobleza, clero y plebe), sucesivamente invitados por la Muerte a unirse a su danza.

Se representaba en Semana Santa y es una alegoría en la que aparecen personas de todas clases bailando con esqueletos. Ahí la muerte sí que está personificada: habla, baila y se dirige a las víctimas con mucha socarronería. Las *Cortes de la muerte* se hallan directamente emparentadas con este género de las danzas de la muerte, que, según Huizinga (212-213), es expresión y suma de la última Edad Media occidental[9]. Dicho género, de gran tradición hispánica, encontrará en el teatro «su apogeo literario» (Infantes, 331). Recuérdese, a modo de ejemplo, la *Trilogía das Barcas*, de Gil Vicente, cuyas *Barca do inferno* (1517) y *Barca do Purgatorio* (1518), dedicadas a los estratos bajo y medio de la sociedad, y *Barca da Gloria* (1519), dedicada a los estratos más altos, sigue de cerca la estructura y el espíritu de las danzas de la muerte (Infantes, 332). Una de las características que las *Cortes de la muerte* heredaron de este género medieval fue su ambigua constitución dramática[10]. En efecto, el mismo tipo de dudas acerca del estatuto escénico de la célebre *Dança de la muerte*, escrita durante la primera mitad del siglo XV pero publicada en 1520, se ha arrojado sobre las *Cortes de la muerte*, de las que Rodríguez Garrido (2007: 275) llegará a afirmar que «no es claro que se trate de un texto representable».

Coincidimos, sin embargo, con Infantes en que «algunas de las características del origen de las Danzas tienen una evidente relación con el teatro» (118)[11]. Ciertamente,

---

9 El lector puede hallar un excelente estudio sobre el género de las danzas de la muerte en el libro de Víctor Infantes, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval* [1997], donde se incluye una cronología y una descripción de las principales danzas de la muerte, literarias o plásticas, en las páginas 33 a 50.

10 Sobre el carácter teatral de las danzas de la muerte, véase Infantes [1997: 117-130].

11 Sobre la teatralidad de las danzas de la muerte, véase Infantes (1997:117-130): «Una de las cuestiones más debatidas en torno a las Dan-

la naturaleza teatral de las *Cortes de la muerte* puede ser justificada con los mismos argumentos con los que Infantes defendió la de la *Dança*, que consideraba una obra dramática por ser «una obra con *personajes* (diríamos, que con multitud de *personajes*), *diálogo* (con respuestas y preguntas, menciones y llamadas de atención), *movimiento* (con utilización de tiempos verbales y mención de los mismos), avalada por una tradición europea y seguida de una continuidad escénica…» (251)[12].

Quizá valga la pena señalar que, a pesar de la clara influencia de este tema de gran tradición hispánica sobre *La portentosa vida de la Muerte*, en su visión aleccionadora de la muerte, muerte igualadora, *ubi sunt* y *contemptus mundi*, hay algunos aspectos que no coinciden. De esta manera, así como un rasgo esencial de nuestro género hispano lo constituyen los personajes, pues es constitutivo de las danzas el desfile social de todos «los estamentos, representantes verídicos de los *estados*, profesiones y categorías de la sociedad

---

zas de la Muerte es, sin lugar a dudas, su posible constitución dramática o, mejor aún, su pretendida (o negada) pertenencia al ámbito teatral del medioevo.» (117) A pesar de la ausencia de estudios profundos acerca del tema, «parece que algunas de las características del origen de las Danzas tienen una evidente relación con el teatro.» (118) Tras citar numerosos manuales concluye: «Prácticamente podemos asegurar, desde una perspectiva general, que las Danzas no se pueden considerar dentro de la órbita del teatro medieval, aun a pesar de la participación que tuvieron en el desarrollo de su historia.» (119) A pesar de que considera que «fue la Peste de 1348 la que dio forma literaria concreta a una serie de ideas, conceptos, temas y motivos repartidos por todo el continente», debió retomar «un modelo primigenio», un «modelo literario tal vez latino» (121) como el *Vado Mori*, que reproduce en las páginas: 65-71.

12 El mismo Leandro Fernández de Moratín (1830: 112) dijo al respecto de la *Dança de la muerte*: «No es fácil decidir si los versos se cantaban o se representaban; pero no cabe duda en que a lo menos alternarían con ellos las mudanzas del baile ejecutadas al son de la música.»

medieval», tal como señala Infantes (153), en el caso de *La portentosa vida de la Muerte* dicho protagonismo queda relegado a los estratos más elevados. Asimismo, es ajeno a la tradición hispánica el modo de actuación de la Muerte en el texto que nos ocupa. Como señala López de Mariscal, posiblemente haya que acudir a fuentes amerindias (teatro novohispano, de evangelización) —que a su vez influirán en la forma que el mexicano tiene de concebir la muerte— en esta personalidad que «la lleva a aliarse con el Demonio, sorprender al hombre en culpa y olvidarse que su jurisdicción está relacionada con los cuerpos, no con las almas de los seres humanos» (36).

Herbert González Zymla realiza un estudio iconográfico e indica cómo la historiografía afirma que la danza macabra deriva de la iconografía del encuentro entre tres vivos y tres muertos cuando la advertencia, que en el caso de vivos y muertos solo afecta a tres hombres de la más alta condición social, se convierte en un aviso universal (40). González rastrea, asimismo, el origen de la danza de los esqueletos en el budismo, donde eran frecuentes, a mediados del XIII, las escenificaciones en la corte mongola de Kublai Khan y en donde vivían acreditados como embajadores y como obispos para la evangelización de Oriente varios franciscanos, entre los que estaba fray Juan de Montecorvino, que vivió en Pekín. En sus escritos describe las danzas de esqueletos como una invitación a la población a llevar un comportamiento honesto. Fueron estos franciscanos, señala González, los que al regresar a Europa introdujeron la danza macabra en el teatro litúrgico cristiano (40).

Este dato es interesantísimo pues sabemos cómo los franciscanos enseñaron mediante el uso de pinturas, lienzos, estampas, grabados o catecismos pictográficos. En realidad se trataba de un método audiovisual, pues a la con-

templación de la imagen acompañaba invariablemente una explicación. Los logros fueron excelentes. Los franciscanos se consideraron los inventores de tal método de enseñanza e intentaron registrarlo como descubrimiento ante el Consejo de indias (Valadés, XLV). Valadés, en el capítulo 23 de su *Retórica Cristiana*, informa de la enseñanza por medio de imágenes y pinturas, «puesto que las cosas que se ven mueven con más fuerza las potencias del hombre» (479). Indica, asimismo, «cómo se trata de inculcarles la doctrina cristiana por medio de figuras y formas dibujadas en muy amplios tapices y dispuesto muy convenientemente, dando comienzo desde los artículos de la fe, los diez mandamientos de la ley de Dios y los pecados mortales, y esto se hace con grande habilidad y cuidado» (493). «Motolinía» también nos habla de este método de predicación y Mendieta mucho más profusamente y de un modo magistral. El grabado 24 de la *Retórica Cristiana* aparece descrito en el siguiente párrafo de Mendieta:

> Algunos usaron un modo de predicar muy provechoso para los indios por ser conforme al uso que ellos tenían de tratar todas sus cosas por pintura. Y era de esta manera. Hacían pintar en un lienzo los artículos de la fe, y en otro los diez mandamientos de Dios, y en otro los siete sacramentos, y lo demás que querían de la doctrina cristiana. Y cuando el predicador quería predicar de los mandamientos, colgaban el lienzo de los mandamientos junto a él) a un lado, de manera que con una vara de las que traen los alguaciles pudiese ir señalando, la parte que quería. Y así les iba declarando los mandamientos. Y lo mismo hacia cuando quería predicar de los artículos, colgando el lienzo en que estaban pintados. Y de esta suerte se les declaró clara y distintamente y muy a su modo toda la doctrina cristiana. Y no fuera de poco fruto si en todas las escuelas de los muchachos la tuvieran pintada

> de esta manera, para que por allí se les imprimiera en sus memorias desde su tierna edad, y no hubiera tanta ignorancia como a veces hay por falta de esto (Mendieta, II,151)

La orden franciscana se dedicó, muy especialmente, a la predicación y a la conversión y se sirvió de la escritura, entendida como discurso retórico y de representaciones plásticas e iconográficas con el fin de evangelizar. Hay que tener en cuenta que el objetivo de estas obras era dar fe de la extraordinaria labor de evangelización realizada por la orden seráfica, frente a determinadas políticas opuestas a su ideario y misión. Hay una línea de continuidad en este método de predicación que se inició con Pedro de Gante y Fray Toribio de Benavente, «Motolinía», y siguió con la obra de Jerónimo de Mendieta y de Valadés. Este último fue un diligente seguidor del método objetivo de enseñanza por el dibujo y la pintura de la escuela de fray Pedro de Gante (Valadés, XI). Como informa Palomero, Torquemada ilustró la portada de su *Monarquía indiana* con el grabado 19, «la enseñanza religiosa a los indios, por imágenes», de la *Retórica cristiana,* de Valadés; Mendieta, por su parte, copió cuatro ilustraciones de los grabados de Valadés, «aunque no se hace mención alguna de este autor en la *Historia eclesiástica indiana*» (Valadés, XVIII).

En la *Retórica cristiana*, el autor explica uno de sus grabados, concretamente el que hace referencia al método utilizado por los franciscanos para catequizar a los indígenas (Valadés, 211). Según Palomero, uno de los primeros religiosos franciscanos que utilizaron este método fue fray Jacobo de Testera y Valadés logró perfeccionarlo y se hizo famoso por ello. Este último, asimismo, hace una apología de este método de enseñanza religiosa por medio de pinturas e informa del gran éxito obtenido en la catequización de los indios.

En *La portentosa vida de la Muerte* aparecen, asimismo, dieciocho láminas atribuidas a Francisco Agüera Bustamante, grabador de la segunda mitad del siglo XVIII e ilustrador de libros. No es difícil relacionar tales imágenes con los dibujos de Hans Holbein, inspirados en el género de la danza y en donde ésta recibe un tratamiento grotesco, por sus disfraces y sus gestos exagerados y descoyuntados. María Jesús Griselda Gómez Pérez ha realizado un estudio comparativo y muy detallado entre las imágenes iconográficas que aparecen en *La portentosa vida de la Muerte* y las de Holbein. Como señala Gómez, «las representaciones gráficas de la muerte como personaje se datan en el siglo XV, y se puede decir que adquieren personalidad y popularidad, cuando Hans Holbein «el Joven», —destacado pintor y grabador alemán— realiza entre 1523 y 1526, una serie de 41 grabados cuyo tema central es la ineludible mortalidad del hombre» (117). De esos 41, los cuatro primeros sitúan a Adán y Eva en el paraíso y en el resto la muerte se presenta al lado de distintos personajes, acompañando a los hombres hasta el final[13], en un orden similar al del texto de Bolaños, si bien en éste solo aparecen 18 grabados. A diferencia de Holbein, Bolaños dota de vida propia a la Muerte.

Bolaños sigue, tanto en sus presupuestos doctrinales y políticos como en los métodos de predicación, a sus antecesores y maestros franciscanos de primera hora, con «Motolinía», Fray Martín de Valencia o Jacobo de Testera a la cabeza.

---

13 En los *Simulacros de la Muerte* (Lyon, 1536), de Hans Holbein el Viejo, se incluye la historia de Adán y Eva como origen de la condición humana del pecado y la muerte, incluyendo al ángel exterminador con la espada de fuego, expulsando del Paraíso a Adán y a Eva a quienes acompaña la Muerte que tañe una zanfoña y les obliga a bailar la primera danza macabra.

Bibliografía

Buxó, José Pascual, *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos XVI y XVII)*, México: D.F., UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1975.

Camacho Delgado, José Manuel, «Entre el sermón y la ficción. Estrategias narrativas de *La portentosa vida de la muerte* (1792) de Joaquín Bolaños», *En la región del aire. Obras de ficción en la prosa novohispana* (coord. Trinidad Barrera), Sevilla: Editorial Renacimiento, 2011, págs. 77-131.

Deleume, Jean. *El miedo en Occidente, (siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*. Madrid: Taurus, 1989.

Espinosa, Isidro Félix. *Crónica de los colegios de Propaganda Fide de la Nueva España*, 1746.

Gómez Pérez, María Jesús Griselda. Aportaciones al estudio de la imagen gráfica como documento social. La imagen festiva de la muerte en México. Madrid: Memoria para optar al grado de Doctor, Universidad Complutense de Madrid, 2010 http://eprints.ucm.es/13271/1/T32592.pdf

González Zymla, Herbert, *«La danza macabra», Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI: nº 11, 2014, pp. 23-51.
https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Danza%20macabra.pdf

Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente, 1929 (1965), pp. 212-213.

Infantes, Víctor, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1997.

Le Goff, Jacques. *San Francisco de Asís*. Madrid: Akal, 2003.

Lomnitz, Claudio, *Idea de la muerte* en México. México: FCE., 2011.

López Alfonso, Francisco José, «Literatura, religión y sociedad: de la portentosa vida de la muerte a don Catrín de la

Fachenda», en *Temas y variaciones de literatura*, semestre 1, número 32, 2009, p. 219 a 235.

López de Mariscal, Blanca. Edición crítica, introducción y notas a *La portentosa vida de la muerte*, de fray Joaquín Bolaños. México: Colegio de México, 1992.

Mendieta, Jerónimo de. *Historia eclesiástica indiana*, estudio preliminar y edición de Francisco Solano y Pérez-Lila, Madrid: BAE, 1973, 2 vols.

Rodríguez Garrido, José Antonio: «Guerra y orden colonial en los dramas sobre la conquista del Perú de Calderón de la Barca y Francisco del Castillo», en *Guerra y Paz en la comedia española*. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena E. Marcelo (eds.). Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, 275-298.

Rovira, José Carlos «Pequeño Atlas de la memoria, la moral y la muerte. A propósito de fray Joaquín Bolaños» en *Por lagunas y acequias. La hibridez de la ficción novohispana* (Ed. Trinidad Barrera), Peter Lang, 2013

Rubial García, Antonio. «La muerte como discurso retórico en algunos textos religiosos novohispanos», en *Anuario de Historia,* volumen 1, 2007, pp. 125-142.

Terán Elizondo, María Isabel. *Los recursos de la persuasión.* México: El Colegio de Michoacán y la Universidad Autónoma de Zacatecas, 1997.

Valadés, Diego, *Retórica cristiana*, introducción de Esteban J. Palomera, advertencia de Alfonso Castro Pallarés, preámbulo de Tarsicio Herrera Zapién, México: Fondo de Cultura Económica, 2003, primera edición en español de 1989.

Vázquez, María Ángeles. *La portentosa vida de la muerte de fray Joaquín Bolaños*, Centro Virtual Cervantes, 1 de octubre de 2008. http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/octubre_08/01102008_02.asp

VVAA «La congregación de propagada Fide y los franciscanos», en *Encyclicas o cartas circulares del P. fray Antonio Comajuncosa (1794-1801*), Centro Eclesial de documentación, en http://www.franciscanosdetarija.com/pag/documentos/enciclicas/intro/parte1.htm

Carnavalesco y parodia sobre la muerte: las *Honras fúnebres a una perra*

José Carlos Rovira
Universidad de Alicante

En 1944 Edmundo O'Gorman transcribió en el Boletín del Archivo General de la Nación un texto titulado *Honras fúnebres a una perra*, con la indicación exclusiva de «Finales del siglo XVIII» como datación. Su procedencia del Archivo de la Inquisición no aparecía comentada y solo quería el sabio profesor O'Gorman presentar el texto en sociedad lo más cuidadosamente posible, sin duda por su carácter curioso y por la carencia en la tradición mexicana de textos de honras fúnebres a animales.

Fue una pena que O'Gorman no hubiese reparado, o al menos no lo manifestaba, en que más de un siglo antes José Joaquín Fernández de Lizardi había hecho uso del texto en un capítulo de *La Quijotita y su prima*, ese libro desconcertante para la educación de la mujer y de bastante bajo nivel en relación al *Periquillo Sarniento* o a *Don Catrín de la Fachenda.* Lizardi publicó en 1818, en la primera edición parcial de *La*

Quijotita el texto, y tras la muerte de «El Pensador Mexicano» los editores dieron a la luz en 1832 la primera edición completa cuyo capítulo XXV se titula «En el que se da razón de las famosas exequias con que honraron la muerte de Pamela doña Eufrosina y la niña Quijotita», continuando como «Oración fúnebre» el uso del texto en un epígrafe marcado así.

Destaca, si comparamos su texto con el que dio O'Gorman, el uso, digamos novelesco, del documento inquisitorial que realizó Fernández de Lizardi.

Sobre el texto, en cualquier caso, ha sido frecuente para las personas que se han aproximado críticamente a él —Juan Pedro Viqueira, 1981, Isabel Terán, 2002,etc.—, la asociación con la obra dieciochesca más sobresaliente de Fray Joaquín Bolaños *La portentosa vida de la muerte*, como uso de exequias fúnebres con carácter paródico, a partir sobre todo del capítulo X de Bolaños sobre el fallecimiento del médico don Rafael al que la muerte amaba tanto, parodia repleta de elementos retóricos basados en los túmulos, los jeroglíficos, los emblemas, los funerales y la oratoria ceremonial. En los trabajos aludidos, una referencia imprescindible que se ha dicho sobre los dos textos es la secularización que la sociedad empezaba a tener en el siglo y el acabamiento del espíritu barroco sobre la muerte lo que tenía que atraer la parodia como forma de distanciarse de la misma.

No creo que en Bolaños haya más que el uso imprevisto de una tradición cultural y literaria tan abundante como la que marca la relación paródica del médico con la muerte, presente desde la antigüedad, y es ella la que explica la broma en el interior de lo que considero más un tratado moral sobre la muerte —tipo las meditaciones sobre al muerte de San Alfonso María Ligorio— que una obra narrativa de creación.

El texto anónimo *Honras fúnebres a una perra* plantea otro tipo de problemas y es a lo que quiero dedicar mi trabajo. No

hay duda de su carácter literario, al margen de su valor, pues se sitúa centralmente dentro de la tradición de la *laudatio* al reino animal, utiliza referencias esenciales de la literatura y crea textos como poemas y prosas emitidas no en su finalidad moral, sino dentro de una convención literaria que analizaremos.

Lo pudo utilizar muy bien Lizardi y lo hizo en su obra citada, introduciéndolo en el texto didáctico-narrativo de *La Quijotita* como continuidad de episodios, como veremos más adelante.

Nos interesa inicialmente centrarnos en el texto que publicó O'Gorman, señalando sobre él que, en el momento de redacción de estas páginas, he conocido una tesis doctoral, defendida en la Universidad de Salamanca en 2012 por María Luisa Rodríguez Valencia, cuyo título es *Antología y estudio de sátiras menipeas novohispanas del siglo XVIII.* No hay duda que, como la Tesis está en Internet y pueden comprobarlo, tendrá mi propuesta líneas de coincidencia y proximidad con las expresadas allí y con los materiales utilizados por la Dra. Rodríguez Valencia, de la que en todo caso la fecha de escritura de este trabajo, a comienzos de 2015, hace que tenga que considerarme deudor.

Los materiales existentes y consultados necesariamente serán los mismos y la hipótesis de partida y los resultados finales podrán tener variaciones y sugerencias diferentes pero, tras reconocer la deuda, no me corresponde a mí valorar y destacar mi aporte, sino que ésta es tarea para lectores interesados.

Hay un tema que siempre da vueltas sobre el texto que comentamos y es el de la autoría, pero esta cuestión, que está clara, pues fue dilucidada por Jefferson Rea Spell en un artículo de 1945, se verá tratada a lo largo de mi exposición por la aportación de algunos matices nuevos.

Sobre el texto editado por O'Gorman, *Honras fúnebres a una perra,* reitero inicialmente las aportaciones de Rea

Spell en el sentido de que estaba en el Archivo General de la Nación, en el ramo de Inquisición, en un expediente que luego no he encontrado a pesar de la excelente plataforma informática que es ARGENA, y que tenían la referencia y título en portada de «Inquisición de México. Año de 1808. Expediente formado con la denuncia de un papel titulado *honras* que se hicieron con la ocasión de la muerte de una Perra llamada Pamela». Según el expediente, en la información de Jefferson Rea Spell, fue el 5 de marzo de 1808, cuando el sacerdote Dr. José María Aguirre entregó el manuscrito a la Inquisición atribuyendo esta burla funeral al clérigo José Miguel Guridi y Alcocer. Cuatro días después el oficial Matías López Torrecilla lo envía al censor, Fray Mariano de la Santísima Trinidad, quien a su vez lo envía a otro censor, Fray Francisco de San Cirilo, que lo comparó con lo que llama «El sermón del pedo», que no puede ser otra cosa que la edición en castellano de la *Oratio pro crepitu ventris* del deán de Alicante, Manuel Martí. En otro documento Fray Mariano de la Santísima Trinidad, utilizando un escrito censor de Fray Francisco, se muestra contrario al autor Gudiri, cita pasajes como ejemplo de herejía y concluye que:

> Fundados en estos tan sólidos principios soy del sentir que este papel debe vedarse, como pernicioso a la fe, a las costumbres, y aun como blasfemo, y que su autor debe ser castigado como transgresor de tan soberanos preceptos.

El 27 de julio, el fiscal dr. Flores afirmaba que las *Honras fúnebres* eran una blasfemia y también una obra dañina para la moral, por lo que el autor debía de ser castigado.

En el trabajo mencionado se alude a un último aspecto que podría tener relación con la denuncia, aunque no se plantea de una forma directa por ser documentalmente indemostrable. El

contexto de la denuncia de Aguirre (el que aportó el texto a la Inquisición) era una oposición a la Doctoral de la Catedral Metropolitana de México, y también en la de Puebla, en la que actuaban como concursantes el dr. José Juan Guereña y el dr. Guridi Alcócer. En un documento del expediente, al margen de la oposición, Guereña se dirige al notario inquistorial don José Buenaventura para que le ratifique que el autor de las *Honras* es Guridi, lo que éste hace sin dudar.

He citado nombres, situaciones, valoraciones inquisitoriales, intrigas posibles incluso, que luego tendré que recoger porque creo que nos enseñan mucho sobre aquella sociedad, pero antes vamos a ver el documento cuya presentación se está dilatando excesivamente.

El texto de las *Honras*

El documento aparece efectivamente casi en su integridad en la obra de Lizardi con variantes de importancia. La insistente y variada actitud para la educación de las mujeres por parte de los padres de las primas Pomposa y Pudenciana —la frívola Pomposa y la juiciosa Pudenciana— en el texto narrativo muy aburrido y generalmente reaccionario de Lizardi, tiene un momento de interés al utilizar Lizardi, en su relato, las honras fúnebres tratadas. Es en el interior de una reflexión sobre el adulterio, donde el coronel, el padre de Pudenciana, insiste a su hija, tras un repaso al teatro y su moralidad, en que es más horrible el adulterio de una mujer que el de un hombre, pues él, ofende solo a la mujer, mientras ella ofende al hombre y a la prole.

Al día siguiente de este debate, una criada de doña Eufrosina, la madre de Pomposa, quien será considerada despectivamente la Quijotita, llega a la casa de los parientes y entrega al coronel una invitación anunciándole que les enviará el coche

para recogerlos esa misma tarde, para que asistan a su casa a una celebración…el coronel da lectura al billete que ha recibido:

> «Muy señor nuestro:
> «La desgraciada Pamela falleció ayer á las seis de la mañana, y deseosa toda esta casa de manifestar el aprecio que le mereció cuando vivía, suplicamos á V. y á su familia se sirvan asistir esta noche á las exequias que se le harán en la sala, en la que dirá la oración fúnebre el bachiller que será algún día don Leopoldo Arconas, cuyo favor perpetuarán en la memoria para su reconocimiento sus seguras servidoras, q. b. s. m.» —*Eufrosina Contreras de Langaruto, Pomposa Langaruto y Contreras, Carlota Gómez Welster, María Anselma Rubio»*. (Fernández de Lizardi, *La Quijotita* 191).

La desgraciada Pamela fallecida es identificada con una perrilla en los párrafos siguientes en diálogo de doña Matilde, la mujer del coronel, éste y su hija Pudenciana. Doña Matilde afirma que «Está bien gracioso tal convite», a lo que el coronel responde:

> Otros he visto yo más ridículos y con letras de molde, contestó el coronel; lo que me hace más fuerza es la bella disposición de tu hermana para gastar el dinero en boberías. ¡Vea usted qué cosas! Porque se murió una perrilla, armará esta noche una frasca de baile y merendata, cuyos costos no le bajarán de treinta ó cuarenta pesos. ¡Eh! ¡quiera Dios que no haga falta mañana ese dinero!

Y Pudencita afirma:

> Sí, papá (…) yo deseo ir, no por bailar ni por comer, sino por oír la Oración fúnebre en las honras de Pamela. Ello ya me hago cargo que será una sarta de disparates; pero pasaremos el rato y nos reiremos un poco.

El capítulo XXV se inicia con el relato de la llegada a la casa de doña Eufrosina y su hija, la Qujotita:

> Inmediatamente que llegamos á la casa mortuoria nos sorprendimos con el aparato que encontramos; pues, á más de que la sala estaba completamente iluminada y llena de gente lucida, en medio de ella estaba colocada una muy curiosa pira. (193).

El texto original sin embargo tiene una «Advertencia» inicial que no es recogida por Lizardi que, como ya he dicho, lo introduce en la perspectiva de su relato pedagógico. La Advertencia decía:

> Se duda mucho sobre el nombre que debía darse a este papel por no ser su objeto de la especie humana. Por lo que tiene de poesía, querían algunos se llamase Perromachia, otros Perrología por hablar de un perro, otros Perrosofía por lo que enseña e instruye; otros Perromancia porque se calcula o adivina en él lo que hubiera sido Pamela a no haber muerto, y no faltó quien (atendiendo a que en él se ponderan y como que se miden sus heroicas acciones) intentase llamarle Perrometro o Perrometría. Pero últimamente, a vista de que las señoras la trataron como gente se acordó darla todo el honor posible nombrando al papel *Honras*.

Sigue la descripción de la pira funeraria, en cuatro cuerpos (Fernández de Lizardi, *La Quijotita* 193-196), en la que la parodia de las honras fúnebres a personas se consigue con la unión de citas de clásicos, frases en latín mediante la fragmentación de un texto de las *Bucólicas* de Virgilio, indicación de jeroglíficos/ imágenes/ orlas que debían ir en los cuerpos de la pira, traducciones «macarrónicas» de un latín clásico que se deforma humorísticamente con las mismas.

La apertura descriptiva de la pira funeraria se hace con la siguiente inscripción latina, estando en el lado opuesto la traducción correspondiente:

P A M E L A E
Nobilissimae Cani
Optimae Stirpitis Atavis Progeniter
Angelopoli Natae
Oppido Acaxetensi Educate
Precabaris Factis Mexici Coruscanti
Inibigue Omnium Lacrimis
Inmmatura Morte Peremptae
Saeculo XVIII Spirante
Sua Domus
Maximo Maerore Confecta
Munificentissimun Hocce Mausoleum
In Amoris Monumentum Perenne
Erexit.

Traducción:

A PAMELA
Perrita Finísima
Descendiente De Abuelos De La Mejor Raza
Nacida En Puebla
Criada En Acaxete
Admirada En México Por Sus Esclarecidos Hechos
y Allí Mismo Con Universal Sentimiento
Arrebatada Por Una Temprana Muerte
Acabando El Siglo XVIII
Su Casa
Ocupada De La Mayor Tristeza
Para Prueba Perpetua De Su Amor
La Erigió Este Magnífico Mausoleo.

Siguen los dos sonetos que aparecen en los costados de la base de la pira. Una grandilocuencia expresiva se aúna con la

solemnidad casi heroica de la muerte cantada. Reproduzco el primero de ellos:

SONETO
Llorad señoras con amargo llanto,
manifestad con lutos la tristeza
cubriendo de cenizas la cabeza
y el semblante vistiendo del espanto.
Melancólico y lúgubre sea el canto
con que el aire resuene de esta pieza,
y esperad que el dolor que os atraviesa
iguala la medida del quebranto.
¿No sentís de Pamela que cayendo
se encojase su fina piernecita?,
pues sollozad que a un lance tan horrendo
es fuerza que la pena le compita,
con mujeriles lágrimas uniendo
la cojera fatal de una perrita.

La cojera final y fatal anticipa el siguiente cuerpo de la pira, que se dedica a octavas y jeroglíficos que dan cuenta de los perros célebres de la historia. Es otro cuerpo y otro episodio.

Es un artificio retórico de la oratoria funeraria el elogio al muerto utilizando figuras del pasado que dan dimensión a la del desaparecido y el segundo cuerpo del túmulo tiene la construcción en cuatro octavas de un canto a Pamela a través de las figuras de perros míticos del pasado. Cada texto se ve introducido además por una cita latina, con referencia explícita o no a su autor. El ejemplo es:

El primer costado tenía pintado una pierna de perro y por orla aquel texto de la gramática: *Pedibus aeger* y esta:

OCTAVA
De la suerte que Durides al fuego
por su dueño Lisímaco se arroja,

así Pamela, sin tener sosiego
da vuelta en la corniza en que se atroja
y por ir a sus amas se cae luego,
se lastima una pierna, y queda coja;
pero ¡Oh, qué gloria la que se granjeaba
mientras que a cada paso más cojeaba!

Lizardi es más preciso y afirma: «El primer costado tenía pintado una pierna de perro y por orla aquel texto del Nebricense en su gramática latina: *Pedibus aeger* y esta Octava».

La referencia concreta a la *Gramática Latina* de Nebrija, al ejemplo «Pedibus aeger», gotoso, enfermo de los pies, que procede de Salustio y de la *Conjuración de Catilina (At ex alterā parte C.Antonius, pedibus aeger quod proelio adesse nequibat)* no la traigo aquí por una cuestión erudita, sino porque la variante introducida por Lizardi, la cita concreta de Nebrija, junto a otras, quizá nos permita más adelante algunas reflexiones sobre el autor.

El ejemplo del perro Durides y su fidelidad a su dueño Lisímaco al que, tras la muerte en batalla del soldado y el lamento del animal que no se separa del cadáver de su dueño hasta ser quemado con él en la hoguera, es un ejemplo mítico aplicado sin duda con ironía a la lealtad de Pamela con sus dueñas por las que, al ir a verlas, sufre el desdichado accidente que le hiere una pierna.

Los otros ejemplos que siguen a través de citas latinas y octavas son:

1) La cita «in limine latrat» de Virgilio, junto a la imagen de un diente y el modelo del perro Hylax, que en *Las Bucólicas* «ladra a la puerta» «Nescio quid certe est, et Hylax in limine latrat; VIII» contiene un verso variante, al tratar de los ladridos de la perra que no

molestaban a sus amos, entre la versión O´Gorman: v: «Elógiese Pamela que en la casa/ jamás dejó a sus amos aturdidos» y la de Lizardi: «de Pamela es más loable la cachaza:/jamás dejó a sus amos aturdidos».

2) La cita de Marcial (Epigrama 1109) «Blandior omnibus puellis» («mas cariñosa que todas las jóvenes»), junto a una colita de perro y el modelo de Argos, el perro de Ulises que lo reconoce moviendo la cola a su regreso a Itaca, son los referentes de la tercera octava cuya imagen en la pira sería la de la colita de Pamela como indicadora de la lealtad y el cariño de la fallecida. Hay muchas variantes entre el texto de Lizardi y el del manuscrito. La más importante: «De su lealtad celebren la memoria/ los fastos más perrunos de la historia» (ms) frente a «De su lealtad celebre la memoria/ la pluma fiel de la perruna historia» (Lizardi)
3) Una cita de Horacio (Horacio, *Satiras,* VIII, L.I, v 37-38), en el cuarto costado de la pira («Merdis caput inquinet»: «Manche la cabeza con mierda»), junto a una cabeza, anuncia la referencia a la perrita Mera, con su fidelidad al Ícaro terrestre asesinado, cuyo cadáver es desenterrado por la perrita que araña la tierra y muere de pena por lo que, junto a Ícaro, y su hija, es elevada al cielo como constelación, la del Canis Minor, aunque el ejemplo de fidelidad aquí es para decirnos que la perrita Pamela siempre contenía la orina (la «gana» dice Lizardi) y nunca se le escaba el excremento, por lo que el mito está muy cogido por los pelos.

A continuación se describe el tercer cuerpo de la pira en el que se indican que los jeroglíficos (repetición de imágenes aquí de una pierna, un diente, una colita y una cabeza de perro) corresponden a cuatro décimas, una por cada costado, y uni-

ficadas en general por el motivo del caminante que pasa ante el monumento y al que se le pide que se detenga y hable para aprender con la pierna, la colita, el diente y la cabeza, como en el ejemplo que aparece en la primera, imaginaria, orla:

Caminante que en tu lira
o en un burro aparejado
te pasas muy descuidado
sin reflejar esta pira,
tu trote detén y mira
este diente singular
que contigo debe hablar,
seas tú el que quisieres ser,
pues quien no sabe morder
sabe a lo menos ladrar.

En Lizardi los textos contienen siempre variantes que no recojo a partir de aquí. Lo que importa es la unificación de las cuatro décimas, humorísticamente, en la alegoría del camino de la vida y la llamada de atención, para que se detengan, ante el símbolo de la muerte. El cuarto cuerpo nos lleva finalmente no a una «figura regular —nos dice— sino en forma de basurero, para representar el que fue sepulcro de Pamela», que contiene cuatro epitafios, endechas, con los correspondientes jeroglíficos que son de nuevo la pierna, la colita, el diente y la cabeza:

PRIMER COSTADO
Aquí yace Pamela
cubierta de bazofia:
si cojeas de algún pie
sin duda que te mandan a la porra.
SEGUNDO COSTADO
Este lugar inmundo
a Pamela contiene:
a igual se deben ir
las que a todos sacar los dientes suelen.

TERCER COSTADO
Al muladar que miras
vino a dar una perra,
tú que lo eres también,
con el rabo vendrás entre las piernas.
CUARTO COSTADO
Yace en un basurero
la compuesta Pamela;
basura es el adorno,
vanidad que trastorna la cabeza.

El texto en Lizardi se desarrolla ahora mediante un pequeño episodio narrativo en el que el coronel comenta que las inscripciones son del siglo pasado y que no son obra de los colegiales que visitan la casa, por lo que le pide a su hija que averigüe quién es el autor, informándole ésta al poco que

> quien había ideado la pira y compuesto la inscripción, los sonetos y todo, era el doctor don José María Guridi y Alcocer, autor también de la oración fúnebre que dirá el colegial esta noche, lo que hizo con objeto de pasar el rato en una concurrencia, criticando al mismo tiempo una pira puesta en aquellos días en un templo de México y la oración que allí se pronunció (p. 196).

La autoría de Guridi y Alcocer había sido anticipada en nota de Editor en la edición de 1842; se trata de una nota que dice:

> El año 90 del siglo XVIII concurría el doctor don José María Gurídi y Alcocer, las veces que se lo permitía su curato de Acaxete, en la casa de un canónigo muy aficionado á cosas curiosas, entre las que tenia algunos autómatas de algún mérito. Concurrían también otro cura y un padre carmelita (lo que es necesario saber para que entiendan algunos pasajes de la descripción de la pira y de la oración fúnebre), y con el motivo de

> la muerte de una perrita, que era el ídolo de las señoras, formó, casi *currente cálamo*, este juguetillo satírico.

Una broma abre la amplia oración fúnebre del colegial. Una cita de la Égloga II de *Las Bucólicas* de Virgilio (v.6), «O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas» (Oh, cruel Alexis, no te ocupas de mis cantos), es traducida como «¡Oh! Cruel te alejas, sin que valgan nada los míos, el carmelita y los curas».

La oración del colegial acomete una evocación grandilocuente en la que no faltan citas latinas, traducidas paródicamente como la primera, insistencias en el dolor terrible que la muerte ha causado, expresiones del llanto, narración de las señoras a las que acompañó —Lizardi cambia los nombres por los personajes de *La Quijotita*—. El tono expresivo es:

> Solo con estas tiernas expresiones puede explicarse la pérdida lamentable que lloramos. En el punto que experimentamos tan terrible golpe, nos sobrecogió un
> súbito dolor; se esparció por nuestros semblantes el aire lúgubre de la angustia; se convirtieron en ríos de lágrimas nuestros ojos; poblamos la atmósfera de suspiros;
> nos desgreñamos, nos dimos de bofetadas, y rasgando nuestras vestiduras cubrimos de ceniza las cabezas. Pero que, ¿semejantes demostraciones serán acaso suficientes para explicar nuestra pena? ¿No deberíamos usar de otras mayores para llorar la muerte de la muy noble, muy exquisita y muy fina perrita doña Pamela? No, á la verdad; no era bastante detestar el hado, maldecir la fortuna, improperar las parcas y armarse de invectivas contra la guadaña de la muerte. (197)

El elogio a la perra, a sus virtudes, a la docilidad con sus amas, solo se ve interrumpido cuando quiere relatar por un lado las enfermedades que tuvo, que eran iguales a las de sus amas, y el único acto discutible de su vida:

> Aquí no disimularé el único defecto de Pamela, porque no falte el sombrío en su hermosa pintura. Comenzaron á levantarse las sospechas de que pretendía casarse con un perrillo de inferior nacimiento. Los indicios eran vehementes, y la casa toda se hallaba consternada al considerar que iba á manchar su noble y esclarecida prosapia con tal abatimiento. Pero si fue capaz de abrigar deseos tan plebeyos, tuvo la sublimidad de vencerse y de no llevarlos al cabo. Después que se averiguó la materia y se encontró no ser juicio temerario el que corría, se opuso su ama, y frustró tan detestable matrimonio, armándose con la pragmática prohibitiva de los casamientos desiguales, impidiendo toda comunicación con el atrevido y mal aconsejado *escuintle* que la inquietaba, y protestando que por embarazar tal enlace, más bien la dejaría envejecer y convertir su virginidad en orejón. (200)

El texto se amplía en Lizardi, cuando termina la oración fúnebre, con el final de la ceremonia y su extensión con un refresco y el baile que durará hasta la madrugada, mientras la familia del coronel, que se ha retirado al terminar la oración a las 10, recibe las reflexiones de éste sobre el gasto innecesario en la fiesta de un dinero que un buen día necesitarán los herederos[1].

---

1 En la oración del colegial, aparece en el manuscrito una referencia social y festiva precisa que habla por primera vez, o una de las primeras veces, en México de un son llamado *La cucaracha*, y recoge el manuscrito «Safa, safa demonio mal haya tu estampa». El editor amplía su texto a una de las versiones de *La cucaracha* que, como sabemos, es de origen español y se aclimató sobre todo en México a través de la peripecia que se recoge:

Un capitán de marina
Que vino en una fragata,
Entre varios sonecitos
Trajo el de la Cucaracha.

Es hora de concluir: recapitulación

La presentación de un texto, bastante desconocido, debe llevarnos a la explicación y justificación del sentido del mismo sobre todo, como es el caso, si el objeto general a tratar en estas sesiones no es el texto que aportamos: La razón de la presencia de las *Honras fúnebres a una perra* aquí tiene que ver inicialmente con que sobre *La portentosa vida de la muerte* ya intervine en esta misma sede y está publicado el trabajo, que era sobre iconografía de la obra. Propuse mis *Honras fúnebres* y reafirmo ahora el sentido de la propuesta que varia definitivamente la orientación sobre la muerte y abre otras perspectivas.

Como he dicho al comienzo, no ha sido difícil establecer una relación entre las dos obras a partir del significado del capítulo X de Bolaños: «Pesadumbre que tuvo la muerte en el fallecimiento de un médico que amaba tiernamente», en cuanto tratamiento humorístico y paródico de la relación del médico con la muerte, tema que por otra parte, como sabemos, viene de la antigüedad clásica, dentro de la sátira de profesiones, desde las Sátiras de Juvenal y los Epigramas de Marcial, y sigue a lo largo de la tradición literaria con ejemplos principales como algunos muy difundidos procedentes de *Los sueños* de Quevedo, o la insistencia en la obra del hispano-peruano Juan del Valle Caviedes. Era fácil señalar el carácter paródico de las dos obras en el capítulo X de Bolaños y en el sentido general de las *Honras fúnebres a una perra,* pero el origen de las dos obras comparadas es diferente: Fray Joaquín Bolaños hace una broma a partir de un tópico literario muy difundido y muy fácil, pero no varía su visión barroca de la muerte, repleta de lecciones morales y de intentos de trasmitir el temor a la misma.

La parodia en las *Honras* es diferente. Es una burla real a través del objeto de las mismas, una perrita a la que se le

dedica una ceremonia y una oración fúnebre con elementos comunes (pira con imágenes, motes, emblemas, lemas, jeroglíficos, poemas en orlas…) a centenares de ceremonias similares que se realizaron sobre personajes principales, principalmente eclesiásticos en la sociedad novohispana. Francisco de la Maza (1946), José Miguel Morales Folguera (1991) o Francisco Montes González (2010) nos dejaron suficientes materiales icónicos y textuales (múltiples *relaciones de exequias*) para que entendamos el conocimiento que tiene de las mismas el autor de las carnavalescas honras, y ya surgió la palabra clave, carnavalesca, sobre la que podría desarrollar un excurso bachtiniano metodológico, pero lo hace imposible el tiempo e innecesario el texto de Lizardi que comento, cuando en el relato que arropa las *Honras* nos dice:

> Así que paró el fervor de las primeras alabanzas, se siguió el refresco, como en todo pésame, porque ya se sabe que los duelos con pan son menos. Y si Pamela hubiera sido rica y hubiera dejado su caudal á sus amas, entonces ¿qué tal hubieran sido sus exequias? no habría función, júbilo ni *carnaval* con que haberlas comparado, porque los duelos con dinero no son duelos, sino gozos, contento y alegría para los herederos. Finalizado el refresco, se siguió el baile, que duró hasta las tres de la mañana, según supimos, porque el coronel se retiró á las diez con su familia. (202)

Lizardi nos ahorra por tanto la reflexión metodológica con su precisión descriptiva. Y es evidente también que el autor del texto recuperado, al carnavalizar unas *Honras fúnebres*, estaba variando de dirección la muerte barroca hacia ese espacio popular que conocemos como calaveras o panteones, calavera literaria en este caso en el que las *Honras fúnebres* estarían en el origen cronológico de una tradición popular que tiene su desarrollo desde el siglo XIX hasta nuestros días.

La tradición de elogios a animales, como elogios funerarios además, es algo que habría que asumir también para determinar otros sentidos del texto: no voy a hablar ni de Ánite de Tegea, desde la tradición helenística, ni de Marcial (Epigrama XI, 69) desde la tradición latina, porque tampoco interesa mucho aquí que se hayan hecho desde la antigüedad elogios fúnebres a perros. Aquí estamos en cualquier caso ante la dimensión de la parodia como manera de articular un nuevo sentido que atenuaba el dolor, el temor y hasta la desesperación ante la muerte de una perra además llamada Pamela.

Esta sí que era seguramente una contraseña de época que tenemos que entender, pues desde 1740 estaba presente la *Pamela*, o «la virtud recompensada» de Samuel Richardson, o en Nueva España se conocía bastante la traducción de 1794 realizada por Ignacio García Malo, o la traducción francesa de veinte años antes. En ese sentido, resulta muy sospechoso el nombre de la perrita de las *Honras* que es igual al de aquella criada que, iniciando además el género narrativo epistolar, creó Richardson como modelo moral de resistencia sexual ante el acoso de su señor. Si tuviera tiempo les hablaría de lo que me parece indudable, hay todo un desarrollo misógino en el texto que comento, y pienso ahora que, al margen de interpretaciones biográficas sobre la figura de Guridi y Alcocer, el autor, sobre que su texto pudiera surgir del despecho por una situación amorosa de abandono; su texto sería un ataque global a la mujer, convertida en perra y llamada igual que el modelo moral de la conocidísima Pamela de Richardson.

Y de nuevo Guridi y Alcocer, para concluir. Pedro Henríquez Ureña reconstruyó una bibliografía sintética de José Miguel Guridi Alcocer en *La utopía de América*. Se basaba en varias fuentes, pero la principal era la bibliográfica contemporánea de José Mariano Beristáin de Sousa, publicada entre 1816-1821, quien concluye la entrada biográfica sobre

quien llama solamente Alcocer: «es hoy uno de los curas de la metropolitana». La vida de Guridi Alcocer tiene el interés máximo de ser una figura que va de los curatos de Alcaxete y Tacubaya, a las cátedras de filosofía y Sagradas Escrituras en Puebla y México, a su condición de diputado en las Cortes de Cádiz en 1810, en representación de Tlaxcala. En la Independencia aparece firmando el acta de la misma de septiembre de 1821, representando a Tlaxcala en el Congreso Constituyente de 1822, presidente del segundo Congreso en 1823, y firmante del *Acta Constitutiva de la Federación* en 1824 y de la primera Constitución mexicana el 4 de octubre de 1824. Murió en 1828. Antes, en 1821, en pleno fervor independentista y constituyente, había obtenido por fin la Canongía Magistral de la Metropolitana que posiblemente no pudo conseguir en aquella oposición confusa de 1808, en un tiempo en el que la Inquisición utilizaba las *Honras fúnebres a una perra*, comparándolas además con el sentido burlesco de la *Oratio pro crepitu ventris* del deán de Alicante Manuel Martí, para descalificarlo, lo que demuestra además lo perdido y desorientado que andaba el Santo Oficio en esos años en que, perseguidas las herejías, libros y personas principales como Fray Servando Teresa de Mier, estaba dispuesto a llevarse a la boca hasta las bromas insignificantes de un sacerdote conocido, posiblemente solo con la finalidad de dañar su reputación.

Y las *Honras fúnebres a una perra*, en todo esto, no eran más que la broma de un latinista, pues hay que leer que los latines mencionados y las referencias culturales tratadas eran obra del autor de un *Arte de la lengua latina*, publicado en 1805 y que tuvo excelente difusión novohispana —describe bien la obra Luis González Obregón en la biografía de Guridi y Alcocer—, y hay que tener en cuenta además que la oración fúnebre de las *Honras* eran la parodia de quien había realizado innumerables sermones en sepelios principales —cuento

doce impresos—. El dr. José María Aguirre, que por cierto fue el chivato que entregó las *Honras fúnebres a una perra* a la Inquisición, contaba mil seiscientas oraciones entre 1791 y 1820 de nuestro desmesurado personaje, capaz de escribir también un *Curso de filosofía moderna* que no vio la luz.

¿Entonces? Sí, efectivamente, las *Honras fúnebres a una perra* fueron a fines del dieciocho o comienzos del XIX la broma ilustre de un ilustrado que aniquilaba con ellas la presión y persistencia barroca todavía de la muerte representada, por ejemplo, por fray Joaquín Bolaños en *La portentosa*.

Parodia, sátira, carnaval —según detectó Fernández de Lizardi al utilizarlas— abrían con bastante sentido del humor una sociedad que, para ser libre, debía ser también menos trágica.

Pero me están saliendo muchas consideraciones breves cuando el material tratado permite, aparte de estudios más rigurosos, seguramente la escritura de una novela con Guridi, Lizardi, la perra Pamela, los personajes de la Quijotita, la Inquisición, la muerte y la Independencia de México.

Bibliografía

Bajtin, Mijail M. *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

Beristain de Souza, José Mariano. *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional*. México: Ediciones Fuente Cultural, 1947.

Bolaños, Joaquín. *La portentosa vida de la muerte*, edición de Blanca López de Mariscal. México: El Colegio de México, 1992.

Fernández de Lizardi, J. Joaquín. *La Quijotita y su prima*. México: Porrúa, 1967.

Fernández de Lizardi, J. Joaquín. *La educación de las mujeres o la Quijotita y su prima.* México: Vicente García Torres, 1842.

González Obregón, Luis. *Apuntes de la vida de don José Miguel Guridi y Alcócer* (Manuscrito inédito de la biblioteca de García Icazbalceta). México: Moderna Librería Religiosa de José I. Vallejo, 1906.

Guridi y Alcócer, José Miguel. *Arte de la lengua latina*. México: Imprenta de Mariano de Zúñiga y Ontiveros, 1805.

Henríquez Ureña, Pedro. *La utopía de América*. Caracas: Ayacucho,1978.

Horacio. *Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Edición José Luis Moralejo. Madrid, Gredos, 2008.

«Honras fúnebres a la perra Pamela» (Siglo XVIII), transcritas por Edmundo O, Gorman. *Boletín del Archivo General de la Nación*, 1944: 15:3, 525-544.

Marcial. *Epigramas*. *Obra completa*. Madrid: Editorial Gredos, 1997.

Marti, Manuel. *Oratio pro crepitu ventris (1768) (Oración en defensa del pedo)*, Traducida por Roque Valero Oquendo. Sevilla: Imprenta de Vázquez, Hidalgo y Compañía, s.a.

Maza, Francisco de la. *Las Piras funerarias en la historia y en el arte de México: grábados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX.* México: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946.

Montes González, Francisco. «*O mors quam amara es memoria tua*. Exequias episcopales en la iglesia novohispana», *Entre cielos e infiernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Fundación Visión Cultural, 2010, pp. 193-202.

Morales Noguera, José Miguel. *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España.* Sevilla: Junta de Andalucía, 1991.

Nebrija, Antonio de. Gramática latina de Antonio de Nebrija / con la explicación y notas del P. Agustin de S. Juan Bautista ; reducida en compendio por el P. Pedro de Sta.

María Magdalena. Valencia: Imprenta de Ildefonso Mompié, 1827. http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=16443.Consultado 20/3/2015.

Richardson, Samuel. *Pamela o la virtud recompensada,* ed. de Fernando Galván y María del Mar Pérez Gil (introducción y traducción). Madrid: Ediciones Cátedra, Colección Letras Universales, 1999.

Rodríguez Valencia, María Luisa. *Antología y estudio de sátiras menipeas novohispanas del siglo XVIII*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Fernando Rodríguez de la Flor y leída en la Universidad de Salamanca, 2012. http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/121416. Consultada 20/8/2015.

Rea Spell, Jefferson. «An incident in the life of Guridi y Alcocer and «la Quixotita», en *The Hispanic American Historical Review*,.Texas: Duke University Press, Vol. 25, No. 3 (Aug., 1945), pp. 405-408. http://www.jstor.org/stable/2507979. Consultada 20/2/2015.

Salustio. *De coniuratione Catilinae*, https://latinategua.wikispaces.com/Salustio+-+De+Coniuratione+Catilinae: Consultada 20/3/201.

Terán Elizondo, María Isabel. «Dos sátiras del siglo XVIII contra las actitudes funerarias barrocas», en Bárbara Skinfill Nogal y Eloy González Bravo, *Las dimensiones del arte emblemático*, Zamora: El Colegio de Michoacán, 2002, pp. 247-262.

Viqueira, Juan Pedro. «El sentimiento de la muerte en en el México ilustrado del siglo XVIII a través de dos textos de la época», *Relaciones* 2:5 (1981), pp. 17-62.

Virgilio. *Bucólicas*. Traducción de Juan Manuel Rodríguez Tobal. Edición bilingüe. Madrid: Hiperión, 2008.

Cuadernos publicados

1. OSORIO TEJEDA, Nelson, *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 1, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
2. HACHIM LARA, Luis, *Tres estudios sobre el pensamiento crítico de la ilustración americana*, prólogo de Nelson Osorio, Cuadernos de América sin nombre, nº 2, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
3. MATAIX AZUAR, Remedios, *Para una teoría de la cultura: la expresión americana de José Lezama Lima*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 3, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.
4. MENDIOLA OÑATE, Pedro, *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*, prólogo de Remedios Mataix, Cuadernos de América sin nombre, nº 4, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.

5. GARCÍA IRLES, Mónica, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, prólogo de Carmen Alemany, Cuadernos de América sin nombre, nº 5, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.
6. PASTOR, Brígida, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*, prólogo de Nara Araújo, Cuadernos de América sin nombre, nº 6, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
7. VV.AA., *Desafíos de la ficción,* prólogo de Eduardo Becerra, Cuadernos de América sin nombre, nº 7, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
8. VALERO JUAN, Eva Mª, *Rafael Altamira y la «reconquista espiritual» de América,* prólogo de Mª Ángeles Ayala, Cuadernos de América sin nombre, nº 8, Alicante, Universidad de Alicante, 2003.
9. ARACIL VARÓN, Mª Beatriz, *Abel Posse: de la crónica al mito de América,* prólogo de Carmen Alemany Bay, Cuadernos de América sin nombre, nº 9, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
10. PIZARRO, Ana, *El sur y los trópicos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 10, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
11. PELOSI, Hebe Carmen, *Rafael Altamira y la Argentina,* prólogo de Miguel Ángel de Marco, Cuadernos de América sin nombre, nº 11, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
12. CABALLERO WANGÜEMERT, María, *Memoria, escritura, identidad nacional: Eugenio María de Hostos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 12, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
13. ALEMANY BAY, Carmen, *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX,* prólogo de José Carlos

Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 13, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.

14. AYALA, María de los Ángeles, *Cartas inéditas de Rafael Altamira a Domingo Amunátegui Solar,* prólogo de Eva Mª Valero Juan, Cuadernos de América sin nombre, nº 14, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
15. VV.AA., *Un diálogo americano: Modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*, prólogo de Pablo Rocca, Cuadernos de América sin nombre, nº 15, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
16. CAMACHO DELGADO, José Manuel, *Magia y desencanto en la narrativa colombiana*, prólogo de Trinidad Barrera, Cuadernos de América sin nombre, nº 16, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
17. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, *«Hablo, señores, de la libertad para todos». López Albújar y el indigenismo en el Perú*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 17, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
18. PELLÚS PÉREZ, Elena, *Sobre las hazañas de Hernán Cortés: estudio y traducción*, prólogo de José Antonio Mazzotti, Cuadernos de América sin nombre, nº 18, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
19. GARCÍA PABÓN, Leonardo, *De Incas, Chaskañawis, Yanakunas y Chullas. Estudios sobre la novela mestiza en los Andes*, prólogo de Virginia Gil Amate, Cuadernos de América sin nombre, nº 19, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
20. ORTIZ GULLÉ GOYRI, Alejandro, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, prólogo de Óscar Armando García Gutiérrez, Cuadernos de América sin nombre, nº 20, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.

21. GNUTZMANN, Rita, *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*, prólogo de José Morales Saravia, Cuadernos de América sin nombre, nº 21, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
22. SAN JOSÉ VÁZQUEZ, Eduardo, *Las luces del siglo. Ilustración y modernidad en el Caribe: la novela histórica hispanoamericana del siglo XX*, prólogo de Teodosio Fernández, Cuadernos de América sin nombre, nº 22, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
23. GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, *Un viaje de ida y vuelta: América en las comedias del primer Lope*, prólogo de Giuseppe Bellini, Cuadernos de América sin nombre, nº 23, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
24. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, *Sombras de la libertad. Una aproximación a la literatura brasileña*, prólogo de Eduardo Becerra, Cuadernos de América sin nombre, nº 24, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
25. SÁNCHEZ, Pablo, *La emancipación engañosa, una crónica transatlántica del boom (1963-1972)*, prólogo de Joaquín Marco, Cuadernos de América sin nombre, nº 25, Alicante, Universidad de Alicante, 2009.
26. BONILLA CEREZO, Rafael, *Dos gauchos retrucadores. Nueva lectura del Fausto de Estanislao del Campo,* prólogo de Teodosio Fernández, Cuadernos de América sin nombre, nº 26, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
27. GRILLO, Rosa María, *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX,* Prólogo de Beatriz Aracil Varón, Cuadernos de América sin nombre, nº 27, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
28. CANO PÉREZ, Mercedes, *Imágenes del mito. La construcción del personaje histórico en Abel Posse,* prólogo de Beatriz Aracil Varón, Cuadernos de América sin nombre, nº 28, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.

29. MILLARES, Selena, *De Vallejo a Gelman: un siglo de poetas para Hispanoamérica,* prólogo de J. Rodríguez Padrón, Cuadernos de América sin nombre, nº 29, Alicante, Universidad de Alicante, 2011.
30. GIL AMATE, Virginia, *Sueños de Unidad Hispánica en el Siglo XVIII. Un estudio de «Tardes Americanas»* de José Joaquín Granados y Gálvez, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 30, Alicante, Universidad de Alicante, 2012.
31. CASTANY PRADO, Bernat, *Que nada se sabe: el escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges,* prólogo de Fernando Iwasaki, Cuadernos de América sin nombre, nº 31, Alicante, Universidad de Alicante, 2012.
32. CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel, *Cartografía garcilasista,* prólogo de Carmen Ruiz Barrionuevo, Cuadernos de América sin nombre, nº 32, Alicante, Universidad de Alicante, 2013.
33. EUDAVE, Cecilia, ORTIZ, Alberto y ROVIRA, José Carlos (eds.), *Mujeres novohispanas en la narrativa mexicana contemporánea*, prólogo de Cecilia Eudave, Alberto Ortiz y José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 33, Alicante, Universidad de Alicante, 2014.
34. EUDAVE, Cecilia, ORTIZ, Alberto y ROVIRA, José Carlos (eds.), *Personajes históricos y controversias en la narrativa mexicana contemporánea*, prólogo de Cecilia Eudave, Alberto Ortiz y José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 34, Alicante, Universidad de Alicante, 2014.
35. EUDAVE, Cecilia, *Diferencias, alteridades e identidad (Narrativa mexicana de la primera mitad del siglo XX),* prólogo de Carmen Alemany Bay, Cuadernos de América sin nombre, nº 35, Alicante, Universidad de Alicante, 2015.

ISBN 978-84-9717-405-3

9 788497 174053

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante