



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ
FACULTAD DEL HABITAT
Instituto de Investigación y Posgrado
ESPECIALIDAD EN HISTORIA
DEL ARTE MEXICANO



ESTUDIO ICONOLÓGICO DE
LOS GRABADOS DE FRANCISCO AGÜERA EN EL LIBRO DE
JOAQUÍN BOLAÑOS, LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE¹
(Publicado originalmente en 1792)

Tesina para optar por el diploma de la
Especialidad en Historia del Arte Mexicano

Presenta

Griselda Gómez P

Asesora

Dra. Ma. Isabel Martínez Cadena

Sinodales

Dr. Alejandro Galván Arellano

Dr. Jesús Villar Rubio

San Luis Potosí, SLP. 2005

¹ Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la Muerte, Emperatriz de los Sepulcros, Vengadora de los Agravios del Altísimo y muy Señora de la Humana Naturaleza*. Véase portada del original en la p 21.



Per peccatum mors ad Rom. c. v. 5. Agueras.

ÍNDICE

Antecedentes.	p. 7
Presentación.	p. 12
1. El libro en la Nueva España.	p. 14
Factor cultural en el Virreinato de la Nueva España; los libros prohibidos.	
2. El grabado. Antecedentes históricos.	p. 23
3. El libro de Bolaños ante la crítica literaria y descripción de los capítulos que la estructuran.	p. 30
4. Agüera y su tiempo. Estudio historiográfico.	p. 37
5. El rescate del tiempo.	p. 45
6. Estudio iconológico.	p. 50
Metodología.	
7. Los grabados.	p. 53
Grabado 1 "Tomaron la determinación de destruir a todos los hombres que no siguieran el edicto de su boca" Judith, 2:3. Ilustración que precede a la portada del texto original de Bolaños.	
Grabado 2 "A través del pecado la Muerte" Romanos, 5:12. Ilustración que precede al capítulo I, titulado: Patria y padres de la Muerte.	
	p. 58
Grabado 3 "La Concupiscencia se hizo preñada y parió al Pecado, y el Pecado engendró a la Muerte" Santiago, 1: 14. Ilustración que precede al capítulo IV titulado: Se da razón quién fue la abuela de la Muerte.	
	p. 66

- Grabado 4 "Hemos concertado una alianza con la Muerte"
 Isaías, 28:15.
 Ilustración que precede al capítulo VII titulado: Celebra la Muerte una especie de contrato matrimonial y engaña traidoramente a sus maridos. p. 69
- Grabado 5 "Tomad consejo sobre lo que debemos hacer"
 Samuel, 16:20.
 Ilustración que precede al capítulo VIII titulado: Celebra la Muerte un conciliábulo para deliberar sobre la materia de poblar quanto (sic) antes las colonias de la tierra adentro. p. 73
- Grabado 6 [Sin título]
 Ilustración que precede al capítulo X titulado: Pesadumbre que tuvo La Muerte en el fallecimiento de un médico que amaba tiernamente. p. 77
- Grabado 7 "Entonces el rey demudó su semblante, y conturbáronle sus pensamientos" Daniel, 5:6.
 Ilustración que precede al capítulo XIII titulado: El incógnito embajador (sic) en la corte de Babilonia..... p. 82
- Grabado 8 "Dispón lo referente a tu casa porque vas a morir y no vivirás" II Reyes, 20: 1.
 Ilustración que precede al capítulo XV titulado: Isaías Embaxador (sic) de la Muerte en la corte de Exequias (sic). p. 86
- Grabado 9 "Por tanto, en verdad recordó el mal que hizo."
 Ilustración que precede al capítulo XVIII titulado: Se viste la Muerte de distinto ropaje para presentarse ala cabezera (sic) de un pecador envejecido en sus culpas..... p. 90
- Grabado 10 "Escucha mi súplica" Judith, 9:12.
 Ilustración que precede al capítulo XX titulado: Memorial que presenta la Muerte a el (sic) Rey de los Cielos, quejándose de la ingratitud de los hombres. p. 94

- Grabado 11 "Vanidad de vanidades, todo es vanidad"
 Eclesiastés, 1: 2.
 Ilustración que precede al capítulo XXIII titulado: Predica la Muerte en la ciudad de Granada y convierte a uno de los mayores hombres de aquel siglo. p. 99
- Grabado 12 "Y vi; allí estaba un caballo verdusco; y el jinete [tenía] de nombre la Muerte y le seguía el Abismo"
 Apocalipsis, 6:8.
 Ilustración que precede al capítulo XXVI titulado: Sale la Muerte a dar una batalla campal a los mortales según que la vio San Juan en su Apocalipsis. p. 103
- Grabado 13 "Otra lógica sigo que no tenga que temer la Muerte."
 Ilustración que precede al capítulo titulado: Concluida que le dio la Muerte a un célebre maestro de la Universidad Parisiense. p. 108
- Grabado 14 "He aquí que su esperanza queda burlada, con sólo su vista es derribado" Job, 41: 1.
 Ilustración que precede al capítulo XXXII titulado: Hecha la Muerte por tierra una elevada torre de vanas esperanzas que había fabricado en su pecho un joven bizarro llamado Junior. p. 112
- Grabado 15 "La Muerte ha escalado nuestras ventanas"
 Jeremías, 9:20-21.
 Ilustración que precede al capítulo XXXIV titulado: La Muerte pone sitio a una dama de esta América y por asalto le gana la plaza del corazón. p. 116
- Grabado 16 "En las pesadillas originadas por las visiones nocturnas un temblor me ha sobrevenido" Job, 4:13-14.
 Ilustración que precede al capítulo XXXVI titulado: Correo del otro mundo enviado por la Muerte a la ciudad de Zelaya (sic). p. 123

Grabado 17 "Ansiarán morir, pero la muerte huirá de ellos" Apocalipsis, 9:6. Ilustración que precede al capítulo XXXVIII titulado: Se asomará La Muerte por la ventana de un sepulcro para ver el día del juicio y se dice lo que sucederá entonces a la Muerte y a los mortales.	p. 127
Grabado 18 "Cayó en el lecho y vio que se moría" I Macabeos, 1: 6. Ilustración que precede al capítulo XL titulado: Senectud de la Muerte y principio de sus agonías.	p. 132
8. Conclusiones.	p. 139
9. Bibliotecas y archivos consultados.	p. 145
10. Bibliografía consultada.	p. 146

Antecedentes.

Los 18 grabados objeto del presente estudio, ilustran el libro de Joaquín Bolaños titulado *La Portentosa vida de la Muerte, Emperatriz de los Sepulcros, Vengadora de los Agravios del Altísimo y muy Señora de la Humana Naturaleza*, publicado por primera vez en México en 1792.

Las láminas se atribuyen a Francisco Agüera Bustamante² de quien se dice: "Grabador fecundísimo, abarca toda la segunda mitad del siglo XVIII, ilustrando los principales libros de entonces, así como estampas religiosas y hojas sueltas. Hizo también planos de ciudades y láminas para estudios arqueológicos como los de Xochicalco"³ Las ilustraciones son poco conocidas debido a que el libro -al cual complementan- obtuvo escaso éxito cuando se publicó. El autor del texto, el fraile franciscano del Convento de Guadalupe Zacatecas, Joaquín Bolaños recibió severas críticas, entre otros, por parte de José Antonio de Alzate, quien en su *Guía de Forasteros*, número 4 de 1792, justifica su posición ya que considera que la obra "carece de buen gusto"⁴ y nos dice:

*Pasó ya el tiempo infeliz en que ciertos autores (tales como Calderón en sus Autos sacramentales) presentaban al pueblo los augustos Misterios y los secretos de la verdadera religión en los teatros públicos, sin que contuvieran al furor poético de semejantes escritores los respetables personajes que introducían en sus mezquinos y ridículos dramas, lo que tanto choca y con razón a los que viven en el siglo del buen gusto, en el que floreció Calderón, hombre de rara invención y de talento, pero de paladar muy estragado.*⁵

Como puede deducirse de la cita, el científicismo que entonces influía en la sociedad intelectual de la Nueva España no perdonaba ni poca ni mucha ficción o fantasía. Sirva esto pues, para mesurar la crítica que tan acervos comentarios recibió la obra de Bolaños.

Blanca López de Mariscal reporta haber consultado una de las dos copias manuscritas de Bolaños⁶ en el Convento Franciscano de Guadalupe, sin embargo a la fecha de publicación del estudio aclara

² En las obras consultadas varía la ortografía de Agüera que se localizó también como Agüera, de Agüera y Águera. En este trabajo conservaremos la ortografía propuesta por el Diccionario Porrúa que parece corresponder a la firma que se observa en los grabados.

³ Diccionario Porrúa, V.1, p. 57.

⁴ Citado por López de Mariscal en: Bolaños 1992, pp. 46-51.

⁵ Guía de Forasteros, p. 8.

⁶ De acuerdo a la información proporcionada por López de Mariscal, en la página 55 se trata de un manuscrito elaborado por un copista, mismo que Bolaños había solicitado para el efecto.

que los documentos pasaron al archivo de la Basílica de la Virgen de Zapopan, Jalisco.⁷

Se tiene conocimiento de cinco ejemplares de la edición de 1792, uno en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, el segundo en el Fondo Comermex, un tercero en la Biblioteca Cervantina del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, procedente de la biblioteca de Salvador Ugarte, otro en la Biblioteca de Capilla Alfonsina de la Universidad Autónoma de Nuevo León ambos en Monterrey y finalmente el volumen que pertenece a un particular en la ciudad de México⁸.

Sin embargo al paso del tiempo existen a saber cuatro ediciones posteriores:

a) La de 1944 que la Universidad Nacional Autónoma de México hizo para la colección Biblioteca del Estudiante Universitario prologado por Agustín Yáñez, quien destaca en el prólogo el trabajo del grabador Francisco de Agüera, y los califica de “interesantísimos” pues nos dice: “Las dieciocho ilustraciones –grabados en acero- hablan muy en alto a favor de la tipografía mexicana⁹”. Sin embargo esta edición es sólo un resumen de once de los capítulos del original y no incluye ninguno de los grabados.

b) Un facsimilar publicado por el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1983 y que se reporta en el catálogo de la Biblioteca Nacional de México.

c) La edición crítica de El Colegio de México en 1992, en la que Blanca López de Mariscal rescata el valor que esta obra tiene para el estudio de las letras mexicanas y que particularmente en relación a los grabados de Francisco Agüera nos dice:

Sinceramente creemos que el trabajo del grabador merece una revaloración por parte de los críticos de la obra gráfica, ya que posiblemente nos encontramos ante un interesantísimo antecedente del género en que sobresalió José Guadalupe Posada¹⁰

⁷ El manuscrito al que se refiere López de Mariscal corresponde al número 78 del Archivo del Convento de Guadalupe, se desconoce si al pasar al Archivo de la Basílica de Nuestra Señora de Zapopan la clasificación halla sufrido alguna modificación.

⁸ Posiblemente se trate de la obra perteneciente a José Cornejo Franco.

⁹ Bolaños, *La Portentosa*, 1944, p. xix.

¹⁰ Bolaños, *La Portentosa*, 1992, p. 64.

Blanca de Mariscal reporta haber realizado su investigación consultando el manuscrito y el ejemplar de 1792 existente en la Biblioteca Cervantina.¹¹ Ese trabajo, a más de la transcripción del texto original, y algunas ilustraciones del manuscrito, incluye los dieciocho grabados de Agüera impresos con bastante claridad.

Lo anterior fue una invitación a revisar cuidadosamente el libro, lo que permitió ver que las ilustraciones tienen valor no sólo para la historia del libro en el siglo XVIII, sino que también son una aportación a la historia del grabado, motivación principal para realizar un breve estudio sobre la iconografía utilizada en 1792 para representar a la muerte, en un momento en que el mundo de la ciencia se enfrentaba abiertamente al dogma religioso.

d) El estudio de Ma. Isabel Terán, editado en 1997 por Colegio de Michoacán, quien propone una revalorización del libro a partir de las estrategias textuales y la tradición discursiva empleada por Bolaños analizada desde los parámetros literarios actuales. Ma. Isabel Terán, aporta una interpretación del texto partir de un contexto histórico, relacionado con la religión y la intención didáctico moral de Bolaños. En ese trabajo Terán incluye un apéndice con los grabados de Agüera¹², y los acompaña de una breve descripción, sin embargo comparte la opinión de Alzate y Ramírez que se refieren a “la incorrección del dibujo, los escorzos imposibles y el pésimo sentido compositivo del grabador”¹³ A su vez nos dice en la misma página:

Dadas nuestras limitaciones en el terreno de la iconología preferimos dejar esta tarea a otros. Como ya se anotó, las reproducciones de las 18 láminas incluidas en este trabajo tienen poca claridad por lo que no fueron considerados para este trabajo.

El objetivo de este trabajo es realizar un análisis iconológico de los grabados, que hasta la fecha no ha sido estudiado y establecer cómo el libro se enriquece con unas láminas que fueron creadas específicamente para ilustrar el texto y que considero constituyen en México, la serie más antigua de grabados que utilizan a la muerte

¹¹ López, pp 54 - 55.

¹² Es conveniente destacar que la calidad de la reproducción de los grabados en esta obra, es muy inferior a los del libro original o a los publicados en el libro de Blanca de Mariscal.

¹³ Terán, p. 244-245.

como un personaje festivo, moralizador y de crítica social. Antecedente de las muy mexicanas calaveras de Posadas.

La investigación se centró en las ilustraciones de Francisco Agüera y colateralmente en su persona. En la primera etapa el trabajo iconológico se desarrolló sobre los grabados que ilustran la edición de 1992 realizada por El Colegio de México. No obstante la necesidad de estudiar las impresiones de la edición de 1792 hizo que se consultara el ejemplar de la Biblioteca Nacional, a partir del cual se reproducen las ilustraciones de este trabajo. Las láminas originales, que Blanca López de Mariscal apunta alguna vez pertenecieron al acervo del Convento Franciscano de Zacatecas, no pudieron ser localizadas.¹⁴

El trabajo intenta descifrar, apoyándose en el texto de Bolaños, la simbología empleada por Francisco Agüera para ilustrar la vida de la Muerte y ofrecer una interpretación iconológica de las ilustraciones realizadas alrededor de este personaje por demás abstracto y antitético¹⁵.

Se parte de que las ilustraciones, de aparente sencillez y realizadas con una técnica de caricatura, encierran la riqueza simbólica de la iconografía cristiana y agregan al texto la potencialidad interpretativa de la imagen.

En la primera parte de esta investigación se desarrolla un breve panorama sobre el control de las publicaciones en la Nueva España, seguido de una síntesis sobre la historia del grabado en México y sus antecedentes en Europa. Además se hace una introducción a la producción historiográfica de Agüera, en la que se incluyen los conceptos vertidos en las investigaciones de Blanca López de Mariscal y de Ma. Isabel Terán.

En la segunda parte se presenta una descripción iconológica con objeto de identificar cada una de las láminas y los recursos simbólicos que la componen.¹⁶

¹⁴ Actualmente la colección del convento fue trasladada al Archivo de la Basílica de Nuestra Señora de Zapopan en Jalisco.

¹⁵ Antítesis: figura que consiste en contraponer dos frases o palabras de contraria significación. *Larousse*, p. 17a.

¹⁶ Terán incluye una breve descripción de los grabados que puede consultarse de la página 233 a la 243, de la edición del Colegio de Michoacán.

A partir de la propuesta por Erwin Panofsky se emplea una metodología que inicia con la descripción preiconográfica de la imagen, con objeto de identificar y describir cada uno de los elementos que componen las ilustraciones. Posteriormente se presenta una interpretación iconográfica que nos permite determinar el significado y atributos independientes de cada uno de los personajes y elementos de la composición y, finalmente las relaciones iconológicas de los personajes y elementos para ofrecer una interpretación simbólica de la composición de cada una de las 18 láminas considerando que, si bien el texto de Bolaños pretende dar unidad al texto a través de una figurada vida de la Muerte como hilo conductor, el texto es bien a bien una colección de sermones que abordan independientemente diversos temas de conducta moral, con el fin de motivar a los lectores a vivir con la conciencia del peligro constante de muerte que tienen los hombres de todas condiciones y tengan presente las consecuencias funestas que puede ocasionar el pecado si la humanidad olvida que su destino es la muerte .

Presentación

Pocos libros han tenido tan mala fortuna como *La Portentosa Vida de la Muerte*. El momento de su publicación coincide por un lado con la Ilustración Francesa, que influía fuertemente en el mundo científico de Europa y de la Nueva España, y por otra parte, con la férrea postura de la Inquisición Española, que en materia de libros con tema religioso fue particularmente rígida.¹⁷

Si partimos del principio de que lo asentado en la Biblia era garantía de autenticidad como regla de fe –tan cierto para los primeros siglos de la iglesia como para el siglo XVIII- cuando se dio el auge de la imprenta, esta autoridad de *lo escrito*, de alguna manera se traspasó a los otros libros, lo que ocasionó que las iglesias se ocuparan de supervisar lo que salía de las imprentas.

Dejando fuera las controversias en relación a la publicación de libros religiosos (que ocupan el 50% o más de lo editado y registrado en la época).¹⁸ y específicamente la *Biblia*, el hecho es que desde su invención, alrededor de 1456, la imprenta generó en las iglesias –tanto católica como protestante- un discurso sobre *quién* y *qué* debería leer.

Esto afectó también a la Nueva España donde la corona y el clero españoles pusieron especial cuidado en tratar, al menos, de establecer un nuevo orden cristiano de vida para erradicar entre los pobladores indígenas del Nuevo Mundo, todos los vicios del Viejo Continente. Esto se amplió hasta el grado de tratar de evitar la contaminación moral que Europa y sus libros representaban. A más el Concilio de Trento circunscribió lo que estimaban era el modo justo de comprensión de los textos:

*...en asuntos de fe y moral "nadie debería tener la audacia" confiando en su propio juicio de sacar a las Sagradas Escrituras de su sentido propio, ni de darles interpretaciones o bien contrarias a las que les ha dado la Santa Madre Iglesia, a quien compete juzgar el verdadero sentido y la verdadera interpretación de los textos sagrados, o bien opuestas al sentir unánime de los Santos Padres.*¹⁹

¹⁷ Al respecto dice Elsa Ramírez: a partir de 1551 ya se habían puesto en práctica algunas medidas para contrarrestar la invasión de tales libros, de ellas la más importante fue el índice de *Libros Prohibidos*, el cual se convirtió en un instrumento de persecución no sólo de los libros que realmente eran contrarios a la ideología religiosa, sino también de otros cuyo único pecado era la probabilidad de que suscitaran una interpretación incorrecta del lector. p. 115.

¹⁸ *Historia de la lectura*, p. 450-451.

¹⁹ *Ibid* p. 418.

No obstante todos los esfuerzos que la Inquisición Española realizó al respecto: el *Índice* de 1885, la creación de la Congregación para el Control de Libros, el *Índice Expurgatorio* (que censuraba capítulos y hasta palabras que pudieran leerse de manera errónea o sospechosa) la verdad es que los libros -libre o encubiertamente- circularon y se comerciaron en la Nueva España.

Es en este marco en el que Francisco Agüera realiza las placas para La Portentosa Vida de la Muerte, Emperatriz de los Sepulcros, Vengadora de los Agravios del Altísimo y muy Señora de la Humana Naturaleza

1. El libro en la Nueva España.

Factor cultural en el Virreinato de la Nueva España; los libros prohibidos.

Mucho se ha dicho sobre los libros prohibidos y el control moralista que el clero y las autoridades civiles ejercieron sobre los textos. Iglesia y gobierno identificaron al libro como canal de trasmisión cultural y vigilaron estrechamente a ese posible disidente que es el libro. La censura, que inicialmente se estableció para libros de temas religiosos, -motivados principalmente por el movimiento de Reforma Protestante- en 1496 se extendió a todo tipo de texto, y sin embargo pocas cosas tuvieron tanto impacto en el proyecto de colonización español como el libro impreso.



Ilustración No. 1 *Amadis de Gaula*

Aún más, las primeras víctimas de esta discrepancia religiosa e ideológica fueron los códices precolombinos, cuya destrucción está registrada por la historia, como es el caso de la quema de los archivos de Texcoco, -atribuida a Zumárraga- o el Auto de Mani, ordenado por Diego de Landa cuando miles de pictografías de las casas reales de Netzahualpitzintle fueron destruidas²⁰.

Además esta postura se vio acentuada muy pronto; por disposición legal de Real Cédula de Ocaña del 4 de abril de 1531 y reiterada en la cédula de Valladolid en 1541, se prohibió el envío a las Indias de libros de romances, historias vanas, profanas y libros de caballerías, quizá el más famosos fuera el Amadís. Esto nos permite ver una incongruencia en las políticas en relación a la lectura: por una parte la prohibición de leer obras de temas profanos que más que nada significaban pérdida de tiempo, y por otra parte una promoción a la lectura de los constructivos textos sobre religión que los misioneros proporcionaban.

Sin embargo los títulos específicos de esos libros de tema tan banal, no figuraron en los listados de libros prohibidos ni expurgatorios²¹ por lo que inadvertidos, gracias a lo que puede calificarse como futilidad en el tema, en el siglo XVI en casi todos los embarques llegaron novelas a los puertos del Nuevo Mundo.

Leonar Irving en *Los Libros del Conquistador*²² aventura la opinión en el sentido de que existía algún contubernio entre los oficiales de la Casa de Contratación y los comerciantes debido a las ventajas económicas que representaba "disimular" las enormes cantidades de novelas que ingresaron a la nueva España: Así, entre lo que "no debieron haber leído" nuestros antepasados coloniales estaba el *Amadís de Gaula*²³ -en general toda la serie de los Amadís y Palmerines -*La Crónica Troyana, la Crónica del Cid, el Orlando el Furioso, Orlando Enamorado* y la épica *Batalla de Roncesvalles*. Entre las novelas pastoriles se tiene noticia de *Los Siete Libros de Diana*, de Jorge Montemayor. *Diana Enamorada* escrita por Gaspar Gil Polo, la

²⁰ Al respecto, De la Torre nos dice: Fray Diego de Landa, quien adoctrinaría a los mayas, muchos de cuyos códices ordenó destruir en fanático acto de fe semejante al de Zumárraga...p. 34. En relación a Diego de Landa, el Diccionario Porrúa se refiere a la comunidad de Mani, cuando el 12 de julio de 1562, en un acto de fe, ordenó la quema de muchos códices mayas. Vol. 3, p. 2096 b. Por su parte García Aguilar anota: Fray Diego de Landa, por ejemplo, quemó cien mil códices mayas, y fray Juan de Zumárraga el acervo de Texcoco, que contenía una cantidad muy importante de documentos nahuas. P. 197.

²¹ Quedaban asentados en forma genérica: novelas, romances, historias vanas, etc.

²² Publicado en 1953 por el FCE, México.

²³ Ilustración No. 1.

Galathea de Cervantes, la *Arcadia* de Lope. De la novela picaresca tenemos obras consagradas como la *Vida del Lazarillo de Tormes* y la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*. La novela histórica está representada por *Las Guerras Civiles de Granada*, la *Crónica del Rey Don Rodrigo* o la *Crónica Troyana*.²⁴

Por extensión también se vetó la difusión de obras que hubieran sido prohibidas en España. También cayeron en esta categoría los libros con temas sobre las Indias y sus pobladores, por lo que se prohibía la introducción de textos como la *Historia de Indias y conquista de México*, de Francisco López de Gómara, la *Historia de América*, de Robertson y aún los *Comentarios Reales* de Garcilaso de la Vega.²⁵

Temas aparte ocuparon la Revolución de Francia y la filosofía de la Ilustración Francesa que también fueron proscritos de la lectura por considerarlos ideológicamente peligrosos.

El expurgo de los libros enviados a América, generalmente lo realizaba el Tribunal de la Inquisición en Sevilla. El comerciante debía presentar ante los Oficiales Reales de la Casa de Contratación²⁶ un listado de los títulos en cuestión y estos eran cotejados con las listas de control: Libros prohibidos, listas expurgatorias y edictos especiales.

Ese control a primera vista nos hace creer que en la Nueva España se leía poco. Nada más lejos; se dio un proceso contradictorio, pues a través de la Inquisición la iglesia prohibía la circulación de algunos textos y, por otra parte, existían normas propiciatorias para la difusión de la cultura escrita como era, por ejemplo, el hecho de que la introducción de libros al Nuevo Mundo estuviera libre de impuestos o que se impulsara la impresión de catecismos y gramáticas en castellano y lenguas indígenas.

Sin embargo las controversias estuvieron "a la orden del día", pues en general las diferentes órdenes religiosas tenían como objetivo enseñar a leer sólo y exclusivamente como un medio para que los nativos tuvieran acceso a la religión. Por ejemplo los franciscanos Alonso de Molina y Bernardino de Sahagún fomentaron la lectura bíblica en traducciones manuscritas o impresas, pero por otra parte se dio el caso de que los dominicos Juan de la Cruz y Domingo de la Anunciación opinaron en contra y llegaron a destacar la necesidad de

²⁴ *Historia Ilustrada del Libro Español, de los incunables al siglo XVIII*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1994, p. 462.

²⁵ *Ibid* p. 456.

²⁶ Parte de sus archivos se destruyeron en un incendio en 1695.

que "todos los libros, de mano o de molde, sería muy bien que les fuesen quitados a los indios."²⁷

Para controlar la importación de libros se supervisaba además de las naves, las librerías, imprentas y aún las colecciones particulares. El temor a las doctrinas contrarias al catolicismo, la ignorancia y aún la pereza de los Comisarios y Censores del Santo Oficio, ocasionaron que en más de una ocasión se destruyeran indiscriminadamente envíos considerados "sospechosos" y de esa forma algunos escritos se perdieron para siempre.

Así las cosas, el libro identificado como canal ideológico circuló oculto o libremente por las colonias españolas. La autoridad por un lado imponía trabas al proceso de difusión impresa y el pueblo, principalmente conquistadores y criollos, se gloriaban de burlar disposiciones y aduanas. Se disimulaban los libros heréticos bajo el nombre de autores reconocidamente católicos, o los libros prohibidos se encuadernaban junto a otros considerados de sana lectura o simplemente como sugiere Irving; se empleó el soborno como parte del proceso de comercialización.

No obstante esta continua lucha por controlar las lecturas en el Nuevo Mundo, el libro se hizo necesario a tal grado que el 12 de junio de 1539, Juan Pablos, considerado el primer impresor de América, firmó con el editor J. Cromberger un protocolo que lo autorizaba a instalar una imprenta en la ciudad de México²⁸ y poco después, según se documenta en una carta de Zumárraga, salió de la casa de Juan Pablos la impresión del primer libro mexicano, a saber: *Breve y Compendiosa Doctrina Cristiana en Lengua Mexicana y Castellana*²⁹.

El título nos marca la pauta cultural del momento: la enseñanza de la religión católica y del idioma castellano ocupaban las prioridades de los entonces dos hombres más poderosos del Virreinato: Don Antonio de Mendoza, primer Virrey de la Nueva España y el primer obispo de la Diócesis de la ciudad de México, Don Juan de Zumárraga.³⁰

²⁷ *Historia de la lectura*, p. 13.

²⁸ Sevilla, Archivo Notarial, Protocolo de Alonso de la Barrera, Oficio I, Libro I de 1539, fol. 1069, citado por Francisco González de Cossio en "Notas sobre la Imprenta de Juan Pablos", *Disertaciones*, UAQ, 1982, p. 19.

²⁹ Es conveniente señalar que debido a lo desventajoso del contrato firmado por Juan Pablos, las obras de la primera época asientan como editor a J. Cromberger. A. Respecto se puede consultar el trabajo de Jorge R. Bermúdez, p. 47 y siguientes.

³⁰ El primer obispo de la Nueva España fue Julián Cortés, de la orden de los Predicadores Dominicos, quien fue nombrado obispo de Tlaxcala en 1527. Fray Juan de Zumárraga fue nombrado en 1528.



Portada de *Doctrina breve*, 1543-1544.

Ilustración N° 2. Portada de la *Doctrina Breve*, publicada entre 1543-1544³¹

³¹ Ilustración 2, tomada de: De la Torre, p. 200.

El control sobre lo que se debería o no escribir se reglamentó; dos de las normas de mayor impacto fueron la Real Pragmática del 8 de julio de 1502, en la cual se establece la necesidad de obtener un "Otorgamiento Real" o licencia para poder establecer una imprenta, y el documento que establece la Censura Real dictada el 7 de septiembre de 1558.

Esto obligaba a los autores e impresores a presentar cualquier manuscrito que pretendiera publicarse, ante el escribano de la Cámara del Consejo, el escrito previamente censurado por el inquisidor General y su Consejo. No así los libros religiosos escritos en latín o las cartillas, vocabularios y gramáticas que sólo requerían la licencia del prelado al que estuviera adscrita la imprenta.

También se normalizaron los datos que debieran identificar a los responsables del escrito y su impresión³² como: La información correspondientes a la licencia, la tasa de venta de los pliegos y la cédula de privilegio, el nombre del autor, del impresor, el lugar de publicación y el tiraje.

Las ilustraciones tampoco escaparon al temor que despertaban los libros, siempre portadores de la palabra silenciosa y fértil. Aún se dio el caso de que hasta los libritos pictográficos que se elaboraron como apoyo para memorizar las oraciones y que eran empleados por los indígenas catequistas, familiarizados con la forma pictográfica tradicional prehispánica, -que más que transcribir, sugerían los contenidos- fueran vistos por algunos clérigos doctrineros como peligrosos.

Los bibliógrafos están de acuerdo en considerar que no fueron escritos muchos catecismos jeroglíficos pues rápidamente quedaron prohibidos por los edictos conciliares y fueron eliminados de las lecturas de los nativos, lo que contribuyó a que se perdiera las formas de registro gráfico prehispánicas.³³

No obstante, el uso de ilustraciones ha sido tradicionalmente un recurso de comunicación muy atractivo, por lo que se popularizó el empleo de imágenes y estampas que quedaron fuera de los límites establecidos para los libros³⁴.

³² Bermúdez señala que "ya desde mucho antes del Concilio (refiriéndose a Trento) que sesionó de 1545 a 1563, muchas de las prohibiciones e habían agravado por los edictos de 1526, 1529 y 1546. En éste último aparecía ya, la pena de muerte que alcanzaba a los autores, impresores, libreros y lectores." p. 55.

³³ Llamados testerianos, el mejor conocido en México es el de Pedro de Gante, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, del cual se realizó una edición facsimilar en 1972.

³⁴ *Historia de la lectura*, p. 14.

Sin embargo es de todos conocidos que entre los juicios más destacados efectuados en la Nueva España, en 1571 fue precisamente una estampa la causa del proceso que efectuó la Inquisición contra el impresor francés, radicado en México, Pedro Ocharte y el grabador Juan Ortiz. A este último se le procesó por imprimir en el taller de Ocharte una estampa de la virgen del Rosario cuya leyenda al pie de la imagen contravenía las normas católicas.³⁵

Llama la atención que hacia 1946, Juan B. Iguñiz Subdirector de la Biblioteca Nacional de México y profesor de la Escuela Nacional de Bibliotecarios, no incluyera en su trabajo titulado *El Libro Epítome de Bibliología*³⁶ -por demás completo- el tema sobre los libros prohibidos; ni en Europa ni en América, y sí dedica varias páginas a reconvenir a los lectores sobre lo pernicioso de las lecturas nocivas. Tal pareciera que el tema moral sobre lo que debe leerse o no, ocupara hasta días muy recientes las actividades de los medianeros entre el libro y los lectores.

Irónicamente no sólo los libros que se leyeron, también los que no se leyeron y los que no debieron haberse leído, determinaron la cultura de un pueblo en ciernes. En ese ambiente, uno de los libros postreros de la época es sin duda *La Portentosa Vida de la Muerte* de fray Joaquín Bolaños, publicado hacia finales del virreinato en 1792³⁷.

³⁵ Bermúdez, p. 58.

³⁶ Iguñez, p. 234.

³⁷ Ilustración. No. 3.

200-1236.11
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 Propa-
ganda Fide de MARIA Santísima de Guadalupe extra-
muros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecán
en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del
Obispado del Nuevo Reyno de Leon.



RSM
1772
M4802

IMPRESA EN MEXICO
en la Oficina de los Heederos del Lic. D. Joseph de Jaurégui,
Calle de San Bernardo. Año de 1792.

Ilustración No. 3.

Portada del original publicado en 1792 ³⁸

Este libro, que actualmente es considerado como una de las primeras manifestaciones novelísticas escritas y publicadas en México, debió apegarse a todos los cánones marcados por el clero de España. ³⁹ lo que lamentablemente lo ató a un férreo discurso moral y ocasionó que la crítica literaria del país, influida por la Ilustración Francesa encontraran el texto en exceso religioso y el discurso obsoleto. A más de ello las ilustraciones fueron observadas a través de una mirada academicista, producto de los cánones que marcaba la Real Academia de San Carlos, recién instaurada en 1783.

³⁸ Portada del original publicada en *Guía de forasteros, estancuillo literario*, México, año 1, N° 4, de 1972.

³⁹ En España la Inquisición fue reinstaurada en 1478 a petición de los Reyes Católicos.

Caso curioso; por una parte abre un nuevo género literario, inicio de una época y por otro cierra un periodo en el que las enseñanzas morales eran la tónica de lo publicado. Como toda vanguardia fue incomprendido y como todo proceso que se extingue careció de interés. Sin embargo el tiempo le ha dado un lugar en la historia y las ilustraciones del grabador Francisco Agüera corren al parejo del texto. Este estudio pretende a más de dar a conocer brevemente a uno de los ilustradores de libros de México, revalorar los 18 grabados de Agüera que ilustran al texto y que, con gracia, humor y un enorme simbolismo sintetizan el núcleo de la historia de Bolaños.

2. El grabado. Antecedentes históricos.

Si consideramos al grabado como la impresión de una imagen a partir de un molde, entonces antes del descubrimiento del Nuevo Mundo en el territorio Mesoamericano -a partir de moldes y sellos realizados básicamente con barro cocido- se realizaban estampaciones sobre soportes como laminados de maguey o amatl y aún hasta en la piel de los individuos.

Las funciones fueron diversas, si bien se usaron para estampar motivos ornamentales con mayor rapidez y precisión, principalmente eran utilizados para cubrir las necesidades religiosas y ceremoniales y también con mucha frecuencia fueron usados con fines administrativos.

En el caso de las estampaciones directas sobre los individuos es conveniente recordar que el atavío era primordial para indicar posición social o privilegios y los decorados corporales jugaron un papel no sólo ornamental sino primordialmente simbólico. En el caso de la cerámica el manejo de orlas y motivos decorativos fueron realizados con frecuencia a base de moldes o "stencils"⁴⁰

En la Nueva España, a instancias de Juan de Zumárraga y del virrey Antonio de Mendoza, fue que hacia septiembre u octubre de 1539 se estableció la primera imprenta del Nuevo Mundo. La empresa se encomendó a Juan Cromberger, impresor alemán establecido en Sevilla, quien había obtenido de la Corona Española los derechos exclusivos de venta de sellos e impresión de libros en la Nueva España.

Para instalar la imprenta Cromberger comisionó a un dependiente suyo, el lombardo Juan Pablos quien se trasladó a México con los aparejos necesarios para "imprimir libros de doctrina cristiana, de todas maneras de ciencias",⁴¹ y naturalmente también trajo consigo las láminas de los grabados europeos que se emplearían en los primeros impresos de la Nueva España. Juan Pablos empleó modelos góticos y renacentistas importados principalmente de Flandes ya que se tuvo especial cuidado en que el material gráfico que llegaba a la Nueva España cumpliera con las normas establecidas por el Santo Oficio para preservar y respetar el sentido religioso y moral.

Desde fechas tempranas el grabado se utilizó no sólo en el libro impreso, sino también en las llamadas *estampas de preservación* cuyo

⁴⁰ Sólo se contemplan aquí las artes gráficas, cualquier otro tipo de estampación no se aborda en este trabajo.

⁴¹ De la Torre, *Breve historia*, p. 46.

fin primordial era la difusión litúrgica del catolicismo y las devociones de los individuos.⁴² Se inició así la tradición, que ha llegado hasta nuestros días, de emplear imágenes gráficas para educar a la población, a más de que el desconocimiento del idioma por parte de la población indígena hizo que la estampa adquiriera particular importancia en el proceso de evangelización.

Esas primeras ilustraciones que llegaron a América sirvieron de base -aunque sin libertad creadora- a la iconografía de la Colonia que posteriormente la mano indígena reprodujo en las paredes de algunos de los claustros del siglo XVI⁴³ y en los que se pueden identificar temas copiados de los grabados de los libros.

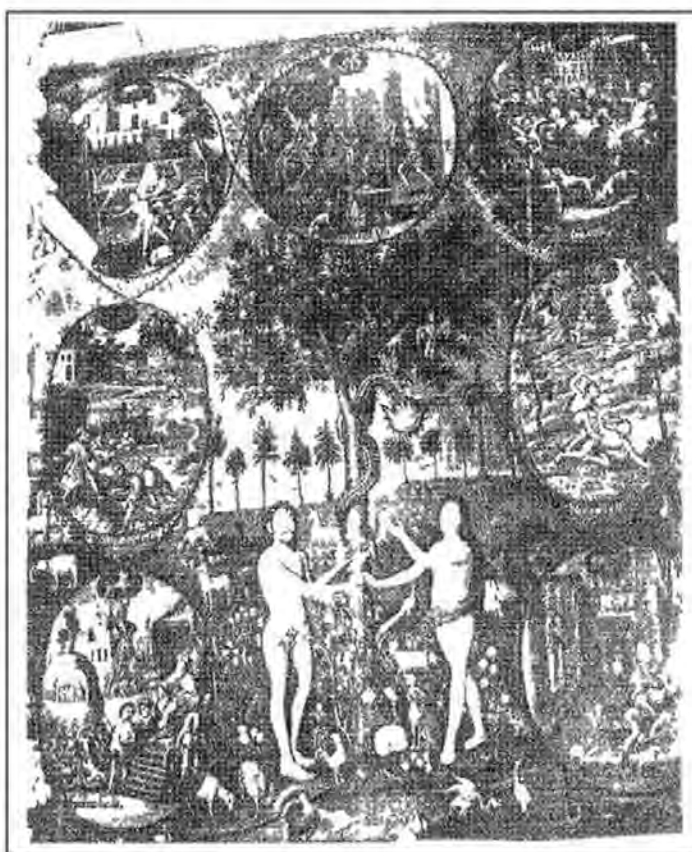


Ilustración N° 4
Retablo de Los Pecados Capitales, Iglesia de La Santa Cruz, Tlaxcala
México.⁴⁴

⁴² Bermúdez, *Gráfica*, p. 81.

⁴³ Al respecto véase la obra de Manuel Toussait, *Arte Colonial de México*, México, UNAM, 1990.

⁴⁴ *Summa Artis*, vol. XXIX, p. 133.

A manera de ejemplo se incluyen en este trabajo los grabados que en 1760 decoraron el catafalco que con motivo de las exequias ofrecidas por la muerte de Fernando VI, mandó levantar el ayuntamiento de México en la Nueva España y que guardan parecido con los grabados de Agüera.

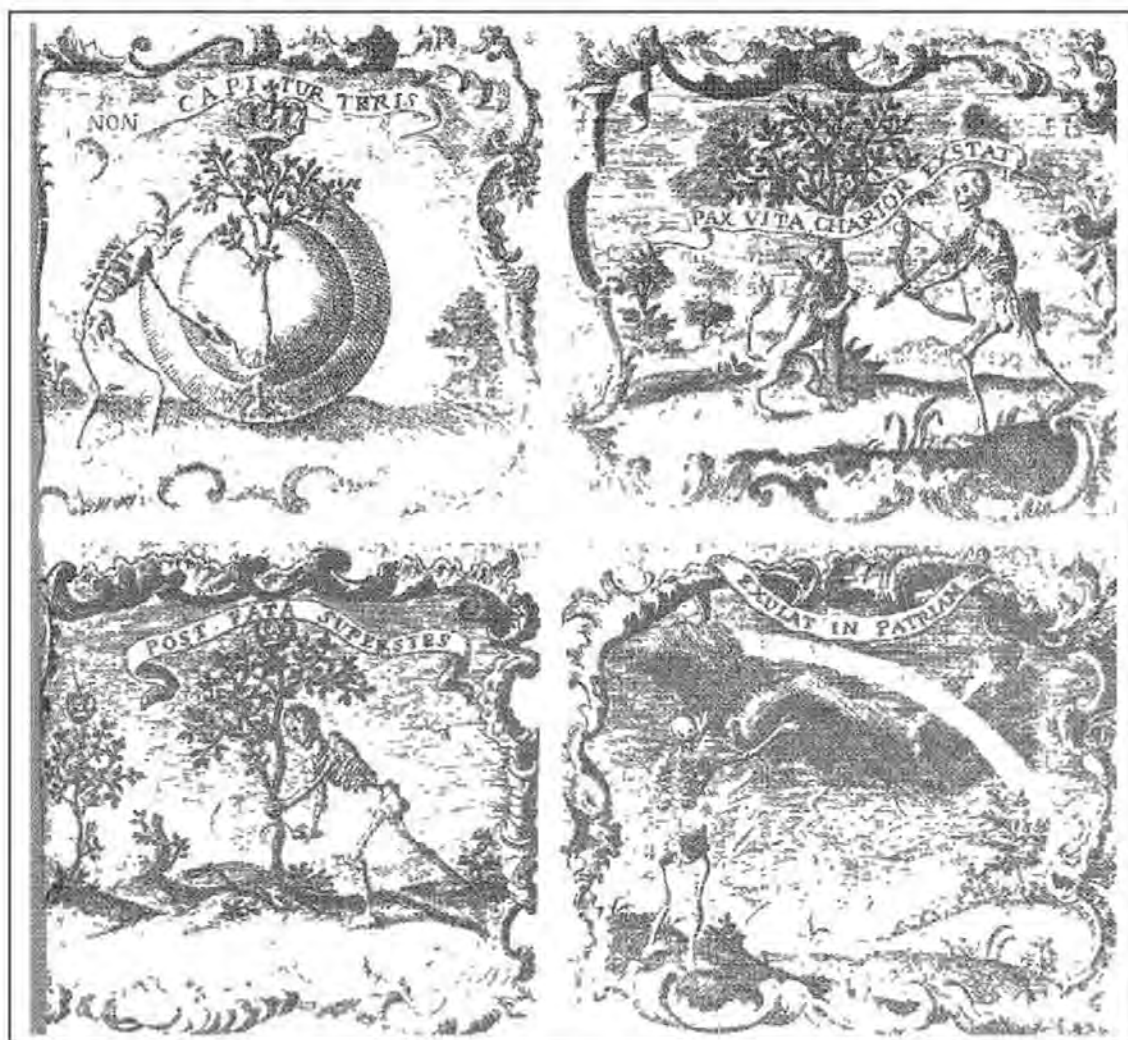


Ilustración N° 5⁴⁵

Grabados de impreso explicativo del túmulo de Fernando VI, titulado Lágrimas de la Paz, editado en México en 1762.

Así pues a partir del siglo XVI se inició en las nacientes imprentas de la Nueva España, la formación -en la práctica- de grabadores. De estos primeros personajes es de singular importancia

⁴⁵ Ilustración No. 5 tomado de: *Summa Artis*, vol. XIX, p. 161.

para la historia del grabado el impresor Antonio de Espinosa, debido a que se le atribuye iniciar en el Nuevo Mundo la práctica de incluir en las portadas de los libros xilografías de escudos o sellos oficiales.⁴⁶

Sin embargo no todo fueron imágenes religiosas, ni todo rezos. Debe tenerse en cuenta que entre la sociedad criolla y española las comunidades religiosas no tuvieron el mismo impacto que entre los indígenas, por lo que las lecturas recreativas, prohibidas o no, y las actividades para ocupar el tiempo libre demandaron que el grabado se utilizara ampliamente para estampar otros temas. Entre ellos sobresalieron los naipes, material de gran demanda en un mundo en el cual los juegos de mesa y salón ocupaban el ocio de una sociedad privilegiada. Romero de Terreros en su libro *Los grabadores en México durante la época colonial*, cita entre quienes más placas de naipes grabaron a Cristóbal García y a Martín de Puyana.⁴⁷

Durante el siglo XVII las artes gráficas se vieron inspiradas por los artistas flamencos y franceses, influencia que se prolongó hasta la primera mitad del siglo XVIII, época en la que las ideas de la Ilustración Francesa abordaron asuntos no relacionados con la religión, por lo que la temática se enriqueció con grabados de escenas cotidianas y románticas.

A decir de Ernesto de la Torre, en la segunda mitad del XVIII en la Nueva España se vivió una decadencia en las artes gráficas. Sin embargo destacan algunos impresores entre los que figuran José de Jáuregui entre 1766 a 1778 y los Herederos de José de Jáuregui, de 1778 a 1796, en cuyas impresiones encontramos algunas de las obras realizadas por Francisco Agüera Bustamante, grabador que nos ocupa. En relación al libro *La Portentosa* salido de sus prensas vale la pena apuntar que se vendió en dos formatos como consta en el anuncio aparecido en la Guía de Forasteros que dice:

En la oficina del Lic. D. Joseph Jáuregui se ha concluido la impresión de la Portentosa vida de la Muerte, tomo de a cuarto con 18 estampas repartidas en el cuerpo de la obra, siendo su autor el R. P. Fr. Joaquín Bolaños, del Colegio Apostólico de

⁴⁶ Bermúdez, *Gráfica*, p. 92.

⁴⁷ Citado por Paul Westheim en su: *El Grabado en Madera*, p. 234.

*Zacatecas, y su precio 3 pesos en pergamino y 4 pesos en pasta.*⁴⁸

A esa misma época pertenece el grabado de Jerónimo Balbas que aparece en el libro: *Teatro Americano* de José Antonio de Villaseñor⁴⁹. Además merecen particular mención: Joseph Antonio Amador y sobre todo el poblano José Nava quien destacó entre 1754 y 1810. El trabajo que realizaron en 1743 José de Ibarra y Baltasar Troncoso en el libro *Escudo de Armas de México*, de Cayetano de Cabrera y Quintero es de singular calidad.

Francisco Casanova realizó el retrato de fray Sebastián de Aparicio y Manuel Villavicencio hizo los grabados que ilustran las *Actas de los Concilios Provinciales de 1555 y 1556* impresas en 1769. A más de Nava, otros grabadores que se desempeñaron en Puebla fueron Diego Villegas, Zúñiga, Guzmán, Perea, Francisco Rodríguez y José Ortiz Carnero.

Sin embargo los nuevos formatos que demandaban publicaciones como revistas, libros ilustrados y periódicos, pero sobre todo la modalidad del álbum de vistas determinaron una imagen con mayores necesidades de comunicación; con autonomía visual no necesariamente sujeta al texto. Al respecto Bermúdez destaca a Francisco Silverio y a José M. Navarro cuyo trabajo más conocido es una estampa de la Virgen de Guadalupe.⁵⁰

Además en este tipo de publicaciones, que trajo consigo la Ilustración Francesa, su influencia se nota en una tendencia hacia la desacralización de la temática abordada; al respecto se tiene noticia de que Francisco de Agüera Bustamante ilustró varios artículos para la *Gazeta de Literatura*, editada por –sacerdocio aparte– el geógrafo y naturalista mexicano José Antonio Alzate.⁵¹

A las necesidades generadas por los avances técnicos de la imprenta se sumó la creciente demanda de impresos por parte de la población de la Nueva España. Fue Jerónimo Antonio Gil, destacado grabador que en ese entonces era director de la Casa de Moneda quien, motivado en parte por la necesidad de integrar al personal de la Casa de Moneda grabadores capacitados, fundó en 1781 la Real

⁴⁸ *Guía de Forasteros*, p. 4.

⁴⁹ De la Torre, *Ilustradores de Libros*, p. 23.

⁵⁰ Bermúdez, *Gráfica*, p. 89.

⁵¹ Disponible para su consulta en la Hemeroteca Nacional de México.

Academia de San Carlos donde estableció las cátedras de Grabado en Hueco y Grabado Calcográfico. A partir de esa fecha se formaría un grupo de artistas mexicanos en una tradición fuertemente academicista e indudablemente talentosos.

Por esas fechas se integraron a la Academia Tomás de Suria y José Estebe quienes hicieron escuela con alumnos como Francisco Gordillo, José María Montes de Oca, Manuel y Gabriel Gil. Hacia 1876 José Joaquín Fabregat fue nombrado director de la Academia quien se dio a la tarea de promover y enseñar el grabado en lámina. Hasta aquí corresponde el periodo que nos ocupa, sin embargo posterior a Francisco Agüera Bustamante, cabe hacer un breve apunte en relación a las actividades de la prensa de la época independentista la cual se enriqueció con la litografía que hacia 1826 introdujo a México el italiano Claudio Linati⁵².

Fuera de la Academia merecen mención especial Manuel Manilla, (1830-1895) quien desde la imprenta de Antonio Venegas Arroyo caricaturizó la pobreza humana así como Gabriel Vicente Gahona, ilustrador del periódico satírico *Don Bullebulle*. Por su parte José Guadalupe Posada, (1851-1913) abre sin lugar a dudas, un lugar especial para el grabado al describir a la sociedad mexicana con sensibilidad popular y excelente manejo de la técnica.

Es importante señalar que el grabado adquirió en México una dimensión particular relacionada tanto con el devenir político social como con la realización artística. Destacan, a caballo entre el siglo XVIII y XIX, José Montes de Oca, quien ilustró la edición del *Periquillo Sarniento* de José Fernández de Lizardi. Este mismo escritor encomendó la ilustración de sus *Fábulas* y *La Quijotita y su Prima* a José Mariano Torreblanca.

Del siglo XIX dice Roberto Quevedo:

*...las artes plásticas insertaron su evolución turbulenta entre los periódicos y libros de la época. De tal proceso resultan ediciones entrelazadas de palabra e imagen, que mezclan conjuros estéticos que sólo pueden encontrarse en obras renacentistas.*⁵³

⁵² Hacia 1795, en Europa, Aloys Senefelder descubrió la técnica litográfica que permite reproducir lo grabado a partir de un dibujo con tinta grasa sobre una piedra calcárea y un corrosivo.

⁵³ Quevedo, p. 6.

Así en ese mismo siglo XIX, encontramos figuras de gran talento como: Jorge Agustín Periam, Luis Campa, Miguel Pacheco y Buenaventura Sánchez Enciso.

Unida a esa tradición –que se interrumpe continuamente con cada cambio de época - el movimiento revolucionario de 1910 generó un compromiso social que se consolidó en una conciencia nacional ligada a las manifestaciones artísticas de corte popular.

En el primer cuarto del siglo XX sobresalieron Carlos Alvarado Lang, Rubén Acuña, Alfonso Franco y Alfonso Jiménez. Posteriormente destacaron Alfredo Zalce, Leopoldo Méndez, Luis Arenal e Ignacio Aguirre quienes impulsaron la creación del Taller de la Gráfica Popular en 1937, y en 1938 la fundación de la Escuela de las Artes del Libro lo que permitió la profesionalización de la enseñanza de técnicas como: punta seca, aguafuerte y aguatinta en una diversidad de soportes que van desde la madera, el cobre, el acero hasta el linóleo⁵⁴.

El Taller de la Gráfica Popular consolidó a los artistas dedicados a la gráfica en una actividad que llenaba los requisitos de las políticas educativas y populares del momento, unidas a la libertad creadora y estética.

⁵⁴ De la Torre, *Ilustradores*, p. 39.

3. El libro de Bolaños ante la crítica literaria y descripción de los capítulos que la estructuran.

El autor del texto, el fraile franciscano del Convento de Guadalupe, Zacatecas, Joaquín Bolaños, nació hacia 1741 y murió en febrero de 1796 aproximadamente a los 55 años de edad. En su libro pretendió presentar a los lectores católicos de finales del siglo XVIII una obra que de forma amena y divertida, advirtiera a los hombres sobre los peligros de olvidar lo inevitable de la muerte y recordarles la necesidad de estar preparados espiritualmente para el encuentro final.

Sin embargo, según se dijo tanto en el estudio de López de Mariscal, en 1992, como en el de Terán de 1997, la crítica al momento de su publicación, fue acerba y desfavorable. A lo anterior únicamente agregaré la opinión de Agustín Yáñez asentada en el prólogo a la edición de 1944, quien no obstante considerarla una joya bibliográfica indispensable para el estudio de la novela criolla en México y del propio interés del documento y si bien alaba el tema y el título, por lo que a su realización literaria y al plan general de la obra, nos dice:

*¿Cómo es posible? fracasó en el intento. El afán de predicación destruye las últimas posibilidades que pudiera tener una novela, mezcla sin gusto, registros distintos, sentencias latinas y refranes del vulgo, notas de humor y disquisiciones soporíferas, paisajes alambicados y sermones gerundianos, hasta recaer en descuidos, chabacanerías, ineptias y disparates gramaticales.*⁵⁵

En la misma tónica en 1816 Beristáin de Souza,⁵⁶ comenta sobre Bolaños:

...tuvo la debilidad de añadir en el frontis de la obra esta importuna expresión: "Cuya célebre historia se encomienda a los hombres de buen gusto" y cómo en Méjico (sic) ...hay muchos de aquellos, que tienen el gusto muy delicado, se encomendaron muy bien de examinarla, y parece que la hallaron poco digna de los moldes y del buen gusto.

Además, al menos en esta publicación, Beristáin no menciona que el libro tuviera ilustraciones.

⁵⁵ Bolaños, 1944, pp. XV-XX.

⁵⁶ Beristáin, V. 1, p. 204.

López de Mariscal rescata la obra en su estudio crítico, no sólo como una de las primeras obras de la literatura narrativa de la Nueva España, sino también como un libro que a pesar de la política de las autoridades -adversa a las obras de "imaginación"- hoy constituye una piedra angular para la gestación del género novelesco en México⁵⁷ en lo que también coinciden Agustín Yáñez y Alfonso Reyes.

A la crítica científicista de Alzate, López de Mariscal nos señala que no es posible juzgar una novela con la cordura y la coherencia que se aplica a las ciencias, por lo que, dice, "no tiene [Alzate] la capacidad de ver la lógica de la ficción"⁵⁸

La investigadora señala que el proceso de formación de la novela en la Nueva España no tenía posibilidades de publicación por tratarse de un género de entretenimiento, al que la Inquisición se opuso con desmedido celo. La abundancia de sentencias morales y sermones tan criticados, son la razón de ser de la obra y agrega: "la narración novelesca, la aventura y el personaje son artificios que se agregan a ella" Artificios en los cuales nos vemos obligados a buscar el origen de nuestra novela.⁵⁹

Por su parte Ma. Isabel Terán destaca el propósito moralizante de Bolaños y señala:

*Desde el principio el autor se esfuerza por dejar bien clara la intención de moralizar y divertir al lector... lo que da como resultado una obra híbrida que fluctúa entre la ficción y el sermón.*⁶⁰

Terán hace una interpretación que permite abordar el texto a partir de sus relaciones con la religión y el indudable propósito moralizante del autor, sin perder de vista la función literaria. Es un análisis de las motivaciones del autor y sus fuentes, así como una justificación a la forma literaria y su valor en el contexto histórico, ideológico y social de la vida en México de finales del siglo XVIII.

Si bien señala el juego que el autor hace de tiempos y espacios, destaca la importancia de la obra en relación a que sus renglones nos

⁵⁷ Bolaños, 1992, p. 56.

⁵⁸ Ibid p. 51.

⁵⁹ Ibid p. 24.

⁶⁰ Terán, p. 21.

permiten ver fragmentos de la sociedad novohispana y de lo que podríamos llamar la religión aplicada a hechos concretos.⁶¹

En relación a la estructura de los capítulos Terán señala que están constituidos por: a) una introducción, b) una anécdota o suceso, c) una reflexión moral y d) la conclusión o moraleja. Estos elementos permiten encontrar una semejanza con el método retórico por lo que vistos desde esta perspectiva los capítulos semejan muy de cerca a un sermón.⁶²

Para resumir esta obra, basta seguir la sugerencia que hace Yáñez, es decir: anotar los títulos de los cuarenta capítulos que la forman, pues si bien es cierto que el afán y exceso de celo moralista apaga los méritos literarios, el plan general es bueno y los títulos describen la trama propuesta.

Con objeto de establecer un principio coordinador, se incluirán todos los capítulos independientemente que estén o no, ilustrados por uno de los grabados (abreviado como gb) de Agüera en cuyo caso los títulos del grabado aparecen entre comillas y se agregará el dato entre paréntesis (gb) seguido del número de la lámina correspondiente. Debe señalarse que en la edición de 1792 los grabados están impresos en láminas independientes, sin paginación e intercaladas en el texto, -y no siempre al inicio del capítulo- por lo que la numeración en este trabajo es aleatoria al orden en el que aparecen.

Tabla de contenido de la publicación original

"Tomaron la determinación de destruir a todos los hombres que no siguieran el edicto de su boca." (gb)⁶³

I: PATRIA Y PADRES DE LA MUERTE.

"A través del pecado la Muerte." (gb2)

II: ESTADO EN QUE SE HALLABA EL MUNDO CUANDO NACIÓ LA MUERTE.

III: SE BAUTIZA LA MUERTE Y SE DICE QUIÉN FUE SU PADRINO

⁶¹ Ibid p. 29.

⁶² Terán, p. 103.

⁶³ Ilustración que precede a la portada de la edición de 1792.

QUE LE IMPRIMIÓ SU VERDADERO NOMBRE Y CARÁCTER.

IV. SE DA RAZÓN QUIEN FUE LA ABUELA DE LA MUERTE.

"La Concupiscencia se hizo preñada y parió al Pecado, y el Pecado engendró a la Muerte." (gb3)

V: DECRETO IMPERIAL QUE MANDA PUBLICAR LA MUERTE EN TODOS SUS ESTADOS Y SEÑORÍOS.

VI: TOMA LA MUERTE POSESIÓN DE SU IMPERIO Y COMIENZA A EXERCITAR (sic) SU JURISDICCIÓN.⁶⁴

VII: CELEBRA LA MUERTE UNA ESPECIE DE CONTRATO MATRIMONIAL Y ENGAÑA TRAIIDORAMENTE A SUS MARIDOS.

"Hemos concertado una alianza con la Muerte." (gb4)

VIII: CELEBRA LA MUERTE UN CONCILIÁBULO PARA DELIBERAR SOBRE LA MATERIA DE POBLAR QUANTO (sic) ANTES LAS COLONIAS DE LA TIERRA ADENTRO.

"Tomad consejo sobre lo que debemos hacer." (gb5)

IX: DICTAMEN DEL DEMONIO SOBRE LA PROPUESTA MATERIA DEL ANTECEDENTE.

X: PESADUMBRE QUE TUVO LA MUERTE EN EL FALLECIMIENTO DE UN MÉDICO QUE AMABA TIERNAMENTE.

["Sin título"] (gb6)

XI: SE COMIENZA A DAR NOTICIA DE ALGUNOS EMBAXADORES (SIC) DE LA MUERTE EN VARIAS CORTES DEL MUNDO; CON ALGUNAS MÍSTICAS REFLEXIONES SOBRE LAS RESULTAS QUE TUBIERON(sic) LAS EMBAXADAS. JONÁS EMBAXADOR DE LA MUERTE EN LA CORTE DE NÍNIVE.

XII: SAMUEL, PROFETA EMBAXADOR DE LA MUERTE CON EL REY SAÚL.

⁶⁴ La ortografía de los títulos respeta la transcripción del texto original.

- XIII:** EL INCÓGNITO EMBAXADOR DE LA MUERTE EN LA CORTE DE BABILONIA.
- XIV:** EL PROFETA GAD EMBAJADOR DE LA MUERTE EN EL PALACIO DEL SANTO REY DAVID.
"Entonces el rey demudó su semblante, y conturbáronle sus pensamientos." (gb7)
- XV:** ISAÍAS EMBAXADOR DE LA MUERTE EN LA CORTE DE EXEQUÍAS(sic)
"Dispón lo referente a tu casa porque vas a morir y no vivirás." (gb8)
- XVI:** SE VISTE LA MUERTE DE GALA PARA ASISTIR A LA CABEZERA(sic) DE UN JUSTO AGONIZANTE.
- XVII:** SIGUE LA MATERIA DEL PASADO.
- XVIII:** SE VISTE LA MUERTE DE DISTINTO ROPAJE PARA PRESENTARSE A LA CABEZERA DE UN PECADOR ENVEJECIDO EN SUS CULPAS.
- XIX:** SIGUE LA MATERIA DEL PASADO.
"Por tanto, en verdad recordó el mal que hizo." (gb9)
- XX:** MEMORIAL QUE PRESENTA LA MUERTE A EL REY DE LOS CIELOS, QUEJÁNDOSE DE LA INGRATITUD DE LOS HOMBRES.
"Escucha mi súplica." (gb10)
- XXI:** PROVEÍDO AL MEMORIAL PRESENTADO POR PARTE DE LA MUERTE.
- XXII:** VISITA LA MUERTE A UN RELIGIOSO DE UNA VIDA MUY TIBIA Y SE DICE QUÁNTO (sic) SINTIÓ EL RELIGIOSO ESTA VISITA.
- XXIII:** PREDICA LA MUERTE EN LA CIUDAD DE GRANADA Y CONVIERTE A UNO DE LOS MAYORES HOMBRES DE AQUEL SIGLO.

"Vanidad de vanidades, todo es vanidad." (gb11)

XXIV: EN QUE SE DA NOTICIA CÓMO TAMBIÉN LA MUERTE HACE SU FIGURA EN LA BARAXITA (sic) DEL DEMONIO.

XXV: DE UN SUSTO QUE LE DIO LA MUERTE A UN POBRE RICO.

XXVI: SALE LA MUERTE A DAR UNA BATALLA CAMPAL A LOS MORTALES SEGÚN QUE LA VIO SAN JUAN EN SU APOCALIPSIS.

"Y vi; allí estaba un caballo verdusco; y el jinete [tenía] de nombre La Muerte y le seguía el Abismo." (gb12)

XXVII: SIGUE LA MATERIAL DEL PASADO.

XXVIII: GLORIOSO COMBATE DE LOS JUSTOS EN LA HORA DE SU MUERTE.

XXIX: EN QUE SE DA NOTICIA DE UN ALCALDE A QUIEN LA MUERTE LE TOMÓ RESIDENCIA EN LOS ÚLTIMOS TÉRMINOS DE SU VIDA.

XXX: CONCLUIDA QUE LE DIO LA MUERTE A UN CÉLEBRE MAESTRO DE LA UNIVERSIDAD PARISIENSE.

"Otra lógica sigo que no tenga que temer la Muerte." (gb13)

XXXI: SE HALLA SORPRENDIDA LA MUERTE SOBRE UNA PREGUNTA QUE LE HIZO UN MORALISTA.

XXXII: HECHA LA MUERTE POR TIERRA UNA ELEVADA TORRE DE VANAS ESPERANZAS QUE HABÍA FABRICADO EN SU PECHO UN JOVEN BIZARRO LLAMADO JUNIOR.

"He aquí que su esperanza queda burlada, con sólo su vista es derribado." (gb14)

XXXIII: CASTIGA LA MUERTE A UN MAGISTRADO LA FALTA DE ATENCIÓN Y RESPETO A UNAS LETRAS QUE LE MANDÓ MONITORIALES. (sic)

XXXIV: LA MUERTE PONE SITIO A UNA DAMA DE ESTA AMÉRICA Y POR ASALTO LE GANA LA PLAZA DEL CORAZÓN.

"La Muerte ha escalado nuestras ventanas." (gb15)

XXXV: CARTA DEL CÓMPLICE A SU AMACIA YA CONVERTIDA.

XXXVI: CORREO DEL OTRO MUNDO ENVIADO POR LA MUERTE A LA CIUDAD DE ZELAYA. (sic)

"En las pesadillas originadas por las visiones nocturnas un temblor me ha sobrevenido." (gb16)

XXXVII: SE INTRODUCE LA MUERTE EN EL MÁS AUTORIZADO CONGRESO DE SABIOS TEÓLOGOS Y FILÓSOFOS; Y CONTRA EL VARIO MODO DE PENSAR DE TANTOS MAESTROS LES DEMUESTRA CON EVIDENCIA LO QUE ES EL HOMBRE.

XXXVIII: SE ASOMARÁ LA MUERTE POR LA VENTANA DE UN SEPULCRO PARA VER EL DÍA DEL JUICIO Y SE DICE LO QUE SUCEDERÁ ENTONCES A LA MUERTE Y A LOS MORTALES.

"Ansiarán morir, pero la muerte huirá de ellos." (gb17)

XXXIX: SEÑALES FUNESTAS QUE ANUNCIARÁN AL MUNDO ESTAR MUY PRÓXIMOS AL FALLECIMIENTO DE LA MUERTE CRUEL QUE NOS MATA.

XL: SENECTUD DE LA MUERTE Y PRINCIPIO DE SUS AGONÍAS.

"Cayó en el lecho y vió que se moría." (gb18)

- CONCLUSIÓN DE LA OBRA: EN QUE SE DA NOTICIA DEL MAR NEGRO DE LA MUERTE QUE TIENE QUE NAVEGAR TODO HOMBRE.
- TESTAMENTO: QUE SE PUEDE LEER A TODOS LOS QUE ESTÁN CONSTITUIDOS EN PELIGRO DE MUERTE.

4. Agüera y su tiempo. Estudio historiográfico

Francisco Agüera Bustamante es poco conocido en nuestros días como artista debido en parte a que sus actividades, desarrolladas durante la segunda mitad del siglo XVIII, estuvieron enfocadas principalmente a la ilustración de libros y estampas religiosas, por demás común entre los artistas gráficos de ese siglo.

En relación a su vida, las fuentes biográficas consultadas no asientan datos sobre su procedencia, nacimiento o muerte. El Diccionario Porrúa en una breve entrada dice de Agüera:

*Grabador fecundísimo abarca toda la segunda mitad del siglo XVIII ilustrando los principales libros de entonces, así como estampas religiosas sueltas. Hizo también planos de ciudades y láminas para estudios arqueológicos como los de Xochicalco (1791).*⁶⁵

A su vez la Enciclopedia de México, sale del paso diciendo de Agüera que fue:

*grabador de la segunda mitad del siglo XVIII, ilustró numerosas obras de la época y publicó láminas arqueológicas y planos de ciudades.*⁶⁶

Por su parte José Toribio de Medina, cita a Agüera en su obra *La Imprenta en México* trabajando hacia 1784. Le atribuye dos alegorías de Quirós y lo reporta trabajando al menos hasta 1805 cuando grabó al buril un frontis y nueve láminas para ilustrar una *Novena de la Virgen de Loreto* del padre Croiset.⁶⁷

En el tomo 8 de la *Historia del Arte Mexicano*, editada por SEP Salvat, la página 1203 contiene una entrada en la que destaca el trabajo de Agüera como grabador e ilustrador de libros de arte y arqueología; cita entre sus obras la descripción de las antigüedades de Xochicalco, una vista de Juriquilla, un grabado de la Piedra del Sol, otro de la Coatlicue y una estampa de Nuestra Señora de Guadalupe.⁶⁸

⁶⁵ Diccionario Porrúa, V. 1, p. 57.

⁶⁶ *Enciclopedia*, T.1 p.154.

⁶⁷ Medina, T. VII, refs. 11,21,27,57,61,64,70,78,275,279,283,286,311,349,557.

⁶⁸ Ilustración No. 6.



Ilustración No. 6. Nuestra Señora de Guadalupe

La estampa fue grabada en cobre y originalmente apareció en el *Manuale Officiorum* de B. V. Jáuregui⁶⁹ en 1791. Juana Zahar la considera una de las mejores planchas entre los numerosos grabados de la Virgen en la que aparece rodeada de ángeles que le ofrecen rosas formando como una orla, dice al respecto:

*Salvo algunos detalles en su manos y las piernas de los ángeles, el grabado no es de mala calidad.*⁷⁰

La ilustración de la Coatlicue a la que alude la *Historia del Arte Mexicano* se localiza en el libro de Antonio de León y Gama, *Descripción histórica de las dos piedras que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de México se*

⁶⁹ Zahar, p. 28. Entre 1784 y 1810 la Librería de don Joseph de Jáuregui, se anunciaba en la *Gazeta de México*. En esa época se encontraba en las calles de San Bernardo, hoy cuarta y quinta calles de Venustiano Carranza en la ciudad de México.

⁷⁰ Historia, V. 8, pp. 195-196.

hallaron en ella en el Año de 1790. Son cuatro láminas en hojas dobladas por separado; en la primera está el grabado de la Coatlicue, muestra 6 vistas -incluida la base- donde se observa claramente la firma de Agüera. Dos láminas más con grabados de la Piedra del Sol o Calendario Azteca y otra más con detalles arqueológicos. Los grabados de la Coatlicue los utilizó más tarde Justino Fernández en su libro *Estética del Arte Mexicano*.



Ilustración No. 7. Coatlicue

Es importante comentar que Fernández señala que el dibujo de la base, que normalmente es imposible ver ya que la figura se apoya en ella, carece de algunos detalles que -el propio Fernández- debió cotejar personalmente en otra ocasión. Sin embargo también en esta edición la firma de Agüera se observa fácilmente en la ilustración.⁷¹

A más de lo anterior Manuel Romero de Terreros, reporta en su libro: *Grabados y grabadores en la Nueva España*, 29 estampas religiosas que atribuye a Agüera:⁷²

⁷¹ Ilustración No. 7, tomada de Fernández, *Grabados*, "Coatlicue", lámina 10.

⁷² Romero de Terreros, pp. 463-466.

1. Nuestra Señora de la Consolación, en una *Novena* de Fray Joaquín Camacho, [María Rivera, 1746].
2. San Juan Nepomuceno, en *Sacro Quinario*, [Herederos de José Jáuregui, 1788].
3. San Antonio, 1789.
4. La Dolorosa, en: *Septenario de los Dolores* [Imprenta de la Calle de San Bernardo, 1790].
5. Beato Sebastián de Aparicio, en: *Novena*, Jáuregui, 1790.
6. Nuestra Señora de Xuquila, en: *Memorias de la portentosa imagen*, de D. José Manuel Ruiz y Cervantes, [Zúñiga y Ontiveros, 1791].
7. San Joaquín, en: *Novena*, [Jáuregui, 1792].
8. San Juan Nepomuceno y Nuestra Señora de la Esperanza, 1792.
9. El Patrocinio del Señor San José, en: *Salud y gusto para todo el año*, de Bolaños. 1793.
10. S. José, Guadalajara, 1794.
11. S. Buenaventura, 1794.
12. Santa Irene, *Novena*, [Zúñiga y Ontiveros, 1795].
13. S. Cayetano, [1795].
14. Santo Cristo, 1795.
15. "Misericordiosísimo Señor Redentor Nuestro"
16. La Inmaculada Concepción, de la pintura de Murillo de la Catedral de Guadalajara, en: *Pintura Afectuosa*, [Guadalajara, Mariano Valdés, 1795].
17. La Virgen con el Niño, en *Día cuatro de cada mes*, [Zúñiga y Ontiveros, 1796].
18. Nuestra Señora del Carmen, en: *Instructorio espiritual* de Fray Manuel de Santa Teresa, [Fernández de Jáuregui, 1796].
19. San Agustín, en: *Novena*, [Zúñiga y Ontiveros, 1796].
20. S. Luis Gonzaga, en: *Novena* de José Sartorio, [Guadalajara, Mariano Valdés, 1796].
21. San Ignacio de Loyola.
22. S. Pedro, 1796.
23. La Virgen de Guadalupe, en: *El Pensil Americano*, de Carrillo y Pérez, [Zúñiga y Ontiveros, 1797].
24. *Sedes Sapientiae*, 1797.
25. Santo Tomás de Aquino, 1797.
26. S. Luis Rey, 1798.
27. San Juan de Dios, 1802.
28. Santa Teresa, 1802.

29. San José, en: *Semana devota*, de Fray José Valdés, [Imprenta Madrileña, 1802].

También reporta:

1. Retrato del padre Santa María, publicado en las *Reflexiones*.
2. Retrato del padre Francisco de Cirlo, publicado por Zúñiga y Ontiveros.

Incluye además los escudos de armas de:

1. Don José Gregorio Alonso de Ortigosa, Obispo de Oaxaca, publicado en las *Memorias de la imagen de Xuquila*, en 1791.
2. Don Joaquín Ramírez de Arellano, Marqués de Sierranevada, en 1791.
3. De la ciudad de Querétaro, en el *Elogio Fúnebre de D. Melchor de Noriega*, escrito por Esquivel y Vargas y publicado por Zúñiga y Ontiveros en 1794.
4. De la Orden de Santo Domingo, en 1796.
5. El de D. Mechor de Noriega, en 1796.
6. Escudo de la ciudad de Zacatecas en: *El Blasón zacatecano* publicado por Zúñiga y Ontiveros en 1797.

El mismo autor registra además:

1. *Dos mapas y una Vista del Santuario de Xuquila*, publicados en las ya mencionadas *Memorias de la imagen de Xuchila*.
2. *Mapa de las Aguas que por el círculo de 90 leguas viene a la laguna de Tescuco, y la estencion que esta y la de Cahlico tenían, sacado del que en el siglo pasado deligneó D. Carlos de Sigüenza*, publicado por D. José Alzate en su *Gazeta de Literatura* en 1786.

Reporta como dibujos de figuras geométricas hechas por Agüera

1. *Exercicios públicos* de D. Manuel Otero, publicados por Zúñiga y Ontiveros en 1793 y
2. Ex Libris para D. Pedro García Valencia y Vasco, "Sacristía de Nuestro padre San Francisco".

Los grabados que ocupan el tema de esta investigación Romero de Terreros los registra como:

1. Alegorías⁷³ publicadas en *La portentosa vida de la Muerte* escrita por Joaquín Bolaños.

Por otra parte la *Historia General del Arte, Summa Artis*, en su volumen dedicado al grabado en España anota, refiriéndose a las reproducciones de las pinturas de Murillo:

*conocemos estampas aisladas de estamperos populares: [...] y en Méjico Francisco Agüera Bustamante reproduce en 1795 la Concepción de Murillo, de la catedral de Guadalajara.*⁷⁴

En el capítulo dedicado al Arte Iberoamericano, la misma obra incluye cuatro de los grabados de *La Portentosa Vida de la Muerte*, sin embargo es de notarse que la redacción al pie de foto que los describen, aparentemente atribuyen la autoría al mismo Bolaños. Al consultar el texto, en la página 169 que corresponde al final del artículo dice: "*cada capítulo va acompañado de un grabado en madera y sólo muy pocos están firmados por Agüera*" y no agrega ningún dato más.⁷⁵

La cita es por demás inexacta; en primer lugar el texto está dividido en 40 capítulos y únicamente contiene 18 grabados, uno de los cuales se encuentra a manera de anteportada del libro.

Además la cita difiere de lo asentado por Agustín Yáñez en el prólogo de la edición de la *Portentosa Vida de La Muerte* editada por la UNAM en relación a que sean grabados en madera, pues dice Yáñez: "las dieciocho ilustraciones -grabados en acero"⁷⁶ y por su parte en el estudio de López de Mariscal, se asienta: "La obra contiene 18 láminas que representan pasajes de la vida de la Muerte, grabados en cobre sobre hojas sueltas sin foliar y firmadas por Agüera Fc. (o Sc)" En cuanto a Ma. Isabel Terán ella anota que se trata de aguafuertes.⁷⁷ Según lo que nos reporta López de Mariscal ella tuvo a la vista las pruebas de los grabados, (en los espacios pertinentes del manuscrito) por lo que, podríamos considerar válidos los datos de la investigadora, debido a que Yáñez declara haber consultado

⁷³ En este caso se sobreentiende que un esqueleto es un símbolo ampliamente aceptado como la alegoría de un concepto, ser abstracto, por demás irreductible. A decir de Chevalier, "no está jamás explicado, de una vez por todas, siempre ha de ser de nuevo descifrado" p. 18.

⁷⁴ Summa, v. XXXI, pp. 591.

⁷⁵ Summa, v. XXIX, pp. 165-169

⁷⁶ Bolaños, 1944, p. xix.

⁷⁷ Terán, p. 207.

únicamente el libro publicado en 1792 propiedad -en esas fechas-de José Cornejo Franco.

También deben considerarse las dificultades del grabado en acero, al menos en la Nueva España del s. XVIII, en cambio en esa época era muy común el uso de placas de cobre en las artes gráficas.⁷⁸

Otra irregularidad es la que se detecta en el número 166 de *Artes de México*, titulado "México y los Grabadores Europeos", en donde cita a un grabador "Agueros" y le atribuye los grabados de la pirámide de Cholula y el monumento de Xochicalco que están citados en el diccionario Porrúa⁷⁹ como obras de Francisco Agüera Bustamante. La misma revista haciendo referencia al grabado de la Coatlicue dice: "grabado de principios del siglo XIX, tomados de la obra de don Antonio de León y Gama" y los atribuye a un autor anónimo francés.⁸⁰ Sin embargo como ya se dijo anteriormente se consultó la 2a, edición de León y Gama y se constató que los grabados están firmados por Fc. Agüera.⁸¹

Por su parte Lino Gómez Canedo en su *Archivos Franciscanos de México*, reporta la existencia del escrito de Bolaños entre los documentos que fueran del Colegio de Guadalupe Zacatecas. La ficha asienta el libro como ... *manuscrito de esta extraña obra en 637 folios, más cuatro de índices. Con dedicatoria al comisario General de Indias Fray Manuel Trujillo. Figuran los horripilantes grabados hechos para la impresión.*⁸²

Hasta aquí Agüera aparentemente fue un artista gráfico dedicado a la ilustración de libros. Encontrar pocos datos sobre su trabajo no sorprende si consideramos que los ilustradores de libros raramente obtienen reconocimiento aún en nuestros días. Baste mencionar que en la obra de Bolaños no se asienta su participación en las páginas de portada o preliminares y debe suponerse que todos son del mismo autor a partir de las firmas que se ven en las láminas 4, 8, 10, 16, y 17 de la edición de 1792.⁸³

⁷⁸ Es pertinente señalar que en ese momento en la Real Academia de San Carlos se estaban realizando trabajos sobre placas de acero.

⁷⁹ Diccionario Porrúa, v. 1, p 57, ya citado.

⁸⁰ *Artes*, p. 34.

⁸¹ La edición del libro de Antonio de León, que es la que reporta *Artes de México*, data de 1832.

⁸² Gómez, p. 52.

⁸³ Bolaños, 1992, en las páginas 133, 193, 220, 324 y 339 respectivamente.

Por otra parte el trazo de la línea, el tratamiento del tema y la consistencia en el estilo hacen suponer que todos se deben a la mano de Agüera.

El desconocimiento de este artista se debe en parte a que las ilustraciones corrieron la misma suerte al lado del texto de Bolaños y la crítica no pudo ser más adversa en su momento. López de Mariscal cita los comentarios de Antonio Alzate⁸⁴ en relación al grabado "La Concupiscencia se hizo preñada y parió al Pecado, y el Pecado engendró a la Muerte *que pertenece al capítulo cuarto*⁸⁵ *y nos dice: - que: choca y chocará, no a los de buen gusto, sino también a los que tienen ojos con lagañas.*⁸⁶

Debemos recordar que Agüera trabajó en una época en la que en la Nueva España era la Real Academia de San Carlos quien dictaba los cánones de un estilo neoclásico racionalista, en oposición a lo barroco y donde las obras de Jerónimo Antonio Gil quien fuera grabador en hueco de la casa de Moneda y a cuya iniciativa se debió la creación de la Academia, determinaron los cánones clásicos del concepto de belleza y de realización artística.⁸⁷

⁸⁴ Ibid p. 61.

⁸⁵ Ibid p. 111.

⁸⁶ Véase la primera ilustración, en la anteportada de este texto.

⁸⁷ A mayor abundancia la obra de Bolaños, según anota López de Mariscal, también está citada por Alfonso Reyes en su *Letras de la Nueva España*. También por Juan B. Iguíñiz en su *Bibliografía Biográfica Mexicana* y por Raimundo Lazo en: *Historia de la Literatura Hispanoamericana*.

5. El rescate del tiempo.

Debido a que en este momento la actitud de la crítica enfoca al arte como una manifestación de su tiempo se pretende abordar el valor del grabado primero como elemento para apoyar la narración de la historia y después como realización artística.

Así en contraparte a los por demás negativos comentarios que Agustín Yáñez dedicó al texto de Bolaños en la edición de la UNAM de 1944, los grabados de Agüera fueron apreciados por él favorablemente en el sentido de encontrarlos de acentuado carácter novelesco y de prodigiosa composición técnica, además de encomiar el uso de trajes y paisajes de la época⁸⁸.

Por su parte López de Mariscal hace notar la necesidad de revaloración de la obra ante la posibilidad de encontrar en ellos un antecedente de las manifestaciones de José Guadalupe Posada.

Es posible partir de estas opiniones pues a Agüera se le puede encontrar activo, según consta, hasta al menos 1805 y debido a la relación de Posada⁸⁹ con las artes gráficas es probable que conociera las ilustraciones de Agüera y recibiera alguna influencia de ella, y aún de grabadores anteriores,⁹⁰ pues el personaje de la Muerte presenta características ligadas a la gráfica mexicana como es por ejemplo la costumbre que de utilizar la estampa con fines educativos, de formación y aún moralizantes. En segundo lugar la aparente modestia y sencillez del trazado, que refuerza la idea central del texto y sobre todo el ánimo festivo de las ilustraciones empleadas como una caricatura de crítica social.

No caben los comentarios que se refieren a la exactitud y ejecución del dibujo que realiza Terán en *Los Recursos de la persuasión* y que coinciden con los comentarios de Fausto Ramírez, a saber: *la incorrección del dibujo, los escorzos imposibles, y el pésimo sentido compositivo del grabador* a lo que Terán personalmente agrega:

...el desconocimiento de la anatomía humana, visible en el dibujo de la Muerte que encabeza la obra, en donde aparecen una gran cantidad de huesos en la caja torácica; la ingenuidad

⁸⁸ Conviene notar que en este aspecto, Agüera utiliza el vestido con libertad artística, no necesariamente acorde a una época.

⁸⁹ Posada vivió entre los años 1851 y 1913, relativamente cercano a la producción de Agüera.

⁹⁰ Ver ilustración de la p. 24.

para pintar desnudos humanos, y [refiriéndose a los grabados 4 y 5] el escaso logro en el intento de crear espacios con perspectiva.⁹¹

Comentarios que no se consideran pertinentes porque como -se señaló anteriormente- se trata de caricaturas, técnica que va con la intención que Bolaños marca en su texto cuando advierte al lector:

Desabrida es la muerte mas(sic) para que no te sea tan amarga su memoria, te la presento dorada o disfrazada con un retazo de chiste, de novedad o de gracejo. Va en forma de historia porque quiero divertirme...]⁹²

Además el término caricatura se refiere precisamente a que el dibujo destaca el “carácter” de los personajes, cosa que indudablemente logra Agüera en su trabajo.

En relación a que únicamente son 18 grabados que ilustran los 42 apartados de la obra, Ma. Isabel Terán señala que no existe una razón o lógica ni para el número ni para la selección, y apunta:

Al igual que muchos pasajes de la obra, en la mayoría de los casos las citas bíblicas al pie no tienen nada que ver con lo que quiere decir Bolaños, pero son sacadas de su contexto original para adecuarlas a la historia ficticia de la vida de la Muerte que se ha propuesto construir.⁹³

Sin embargo como se podrá observar el plan artístico de cada uno de los grabados está planeado para ilustrar a uno o varios capítulos, es rico en metáforas y simbolismo cristiano y los títulos al pie del grabado denotan un fuerte conocimiento de la Biblia, -que como ya anotó Ma. Isabel Terán, le permite hacer “ajustes” de interpretación. También es posible suponer que Agüera trabajara cercanamente a Bolaños quien seguramente se trasladaba a México con alguna frecuencia pues entre otros cargos, en 1789 fungió como encargado de mediar frente al virrey e indagar si admitiría ministros seculares en las misiones de Texas. También se sabe que Bolaños escribió otros textos y aún algunos de sus sermones circularon

⁹¹ Terán, pp. 244- 245.

⁹² Bolaños, 1992, pp. 79-80.

⁹³ Terán, p. 211.

impresos, de ahí que la posibilidad de que participara personalmente en la preparación de las ilustraciones del libro, no es improbable.

En cuanto a la realización artística es importante señalar que en el grabado podemos hablar de dos aspectos; el grabado artístico y el grabado de oficio más enfocado a la ilustración complementaria que a la creación única numerada, firmada y generalmente dirigida al coleccionista. Esto último no es el caso.

La obra de Agüera -subordinada a Bolaños- si bien no está dirigida a las grandes masas, si pretende llegar a quienes sabiendo leer, deban o quieran reforzar la fe y por tal motivo se sitúa en la tradición que desde el siglo XVI tiene la gráfica mexicana de utilizar armónicamente el texto y el dibujo para educar, moralizar o mejor aún crear una conciencia social.

Como se subrayó anteriormente, no se ha hecho ningún estudio sobre el soporte sobre el que se realizaron las placas que nos ocupan, sin embargo habría que descartar la propuesta de Yáñez en el sentido de haberse utilizado acero. Las dificultades que implica disponer del material en la Nueva España hacia 1792 son significativas⁹⁴, pero los instrumentos que se requerirían -aún en nuestros días- para grabar sobre acero lo hacen altamente improbable. Además es un material que responde con mucha lentitud a la acción de lo corrosivos y por tanto no permite precisión.

Hablar de que son xilografías, como menciona *Summa Artis*, ya es otro asunto. Aquí tendremos que examinar el trabajo desde dos técnicas: Si fuera realizado a contrafibra o en madera de pie. En el primer caso si observamos la ausencia de blancos "totales" así como que las impresiones no permiten observar en los negros la textura de la madera empleada, podríamos descartar esa técnica. Sin embargo la madera en pie permite una gama de claroscuros no tan fácil de distinguir de un aguafuerte. No obstante es una técnica poco empleada por los ilustradores de oficio que requieren rapidez de elaboración, como sería el caso. En este punto también hay que diferir de Yáñez en el sentido a que los dibujos estén realizados con

⁹⁴ Hacia 1740, en Inglaterra, se redescubre el sistema al crisol utilizado tradicionalmente en la India y se aplica a su fabricación industrial. Para ampliar el tema puede consultarse a Pamela K. Castro González en <http://webs.sinectis.com.ar/mcaqliani/acero.htm>

"*prodigiosa composición técnica.*" Esto sin ningún detrimento a la autenticidad de los personajes o a la ligereza y espontaneidad del trazo ya mencionado. Basado en lo anterior podría eliminarse la madera como soporte.

Tiendo a coincidir con López de Mariscal y con Terán en cuanto que pueda tratarse de un aguafuerte o similar realizado tal vez en cobre. Al respecto se podría apoyar esta afirmación en el grabado 8, cuyas paredes de fondo presentan algunos matices que no brinda la madera y que son efectos de la mayor o menor acción de la corrosión, por lo que al entintar la placa se tiene mayor control. También se puede apreciar en todas las láminas un punteado sobre los blancos que pudiera deberse a la propia naturaleza del soporte metálico⁹⁵.

No se pretende hacer ninguna consideración a otro tipo de aspectos como pudieran ser; si se ejecutaron a punta seca o se trabajó al hueco grabado, planigrafía, prensado o frotamiento, materias que escapan a los objetivos de este trabajo.

En cuanto a Francisco Agüera podemos decir que se habla de un grabador de oficio. Sin embargo queda fuera el comentario de *Summa Artis* que lo califica de "estampero popular", pues si bien se tiene noticia de un importante número de grabados de imaginiería en su producción, no puede descartarse que en la época en la cual se desempeñó la estampa religiosa constituía un producto gráfico de gran demanda y que, por otra parte, se ocupó de ilustrar libros que de ninguna manera estaban dirigidos a un lector que pudiéramos calificar de populares, como sería el caso de las ilustraciones de textos de arqueología o mapas, por ejemplo.

Así, abordando únicamente las ilustraciones para *La Portentosa* en ellas se ve la mano de quien con oficio maneja el grabado subordinado a las necesidades de ilustración de un texto u objetivo. Si bien las 18 láminas conservan un estilo, no se observan pretensiones artísticas de realización personal -que el tema mismo limitablemente por ello se percibe una carencia de rigor técnico, cierta torpeza en el dibujo y aún, descuido en la proporción. Sin embargo logra un buen manejo de planos -por ejemplo en el grabado 10- y

⁹⁵ Probable este punteado también sea producto de la acidificación natural del papel sobre el cual está impreso y que tiene, a la fecha, más de 200 años.

consigue profundidad al utilizar con acierto la perspectiva por convergencia.

El mayor mérito de Agüera está en su creatividad, el rompimiento con el convencionalismo, religioso o no, para no repetir, trasladar o copiar una forma. Además de ser auténtico, aporta elementos de la novela ilustrada; caracteriza en su dibujo a la Muerte y sus circunstancias y lo realiza con gracia y humor eficazmente subordinado al texto.

Motivo aparte es el uso de los elementos simbólicos para componer con éxito temas de gran complejidad. Bien aplicados, su valor está en la riqueza que aportan a la historia narrada sobre el carácter de los personajes y las situaciones.

Francisco Agüera está inserto en la gráfica mexicana por esa tradición ligada al uso del grabado como un medio didáctico de divulgación popular, de propagación de la fe y crítica social, que en este caso pretende alertar a un estrato social sobre el correcto comportamiento moral, en previsión de la muerte.

6. Estudio iconológico.⁹⁶

Metodología

La estructura general de los grabados de Agüera está formada por un dibujo de trazo sencillo, a una sola tinta, en placa presumiblemente metálica, de 13.3 por 9 centímetros. Para dar imagen al texto el grabador emplea personajes de tiempos y espacios diferentes, personajes bíblicos, fantásticos, míticos y reales. Los ropajes corresponden a las más diversas épocas, acorde a la narración de la vida del antitético personaje principal o bien, se ocupa de dar ambiente a las historias que Bolaños intercala a manera de ejemplos.

Encontraremos a distinguidas personalidades como la propia Muerte y el Diablo, junto a damas y caballeros anónimos y aún sirvientes y lacayos. Cubiertos de ricos o modestos trajes, pero todos engalanados con una iconografía que, a primera vista pasa inadvertida pero que reviste a las ilustraciones con todo el simbolismo cristiano.

Los símbolos, *a decir de Jean Chevalier, escapan a toda definición*. Un símbolo pues, no define, ni determina o describe; únicamente sugiere. Se puede decir que está incompleto, pues todo símbolo requiere una acción de interpretación que es subjetiva y dinámica.

Aún así, difícilmente se puede llegar a agotar todas las facetas de un símbolo y es -para quien lo interpreta- un trabajo de invención individual, desde su herencia cultural y experiencia -vivencia- personal, para descubrir o presentir un significado.

Los símbolos plasmados en una ilustración conllevan una ambivalencia entre la forma representada aparentemente definida y clara: un vaso, una rueda, junto con lo subyacente y su conjunto de relaciones.

Requieren un contexto, estrictamente una simbólica para unir la forma manifiesta con un sentido latente. En el caso que nos ocupa, esta polivalencia de los símbolos se ve acotada -y es una ventaja- a la iconografía cristiana que de alguna manera, ha determinado una escala de interpretaciones a su simbólica. Esto es, el conjunto de relaciones y su interpretación en una dimensión específicamente católica.

⁹⁶ Se conserva la grafía de la edición del Colegio de México, 1992.

A esto debe agregarse la prefiguración que Joaquín Bolaños hace en su texto para los símbolos empleados y la interpretación que Francisco Agüera plasma en las formas ilustradas.

Aún así, *El símbolo...[nos] lleva más allá de la significación, necesita de la interpretación y ésta de una cierta predisposición. Esta cargado de afectividad y dinamismo. No sólo, en cierto modo, a la par que vela; sino que realiza también... al tiempo que deshace.*⁹⁷ Pertenece fundamentalmente a la imagen y a lo imaginario, que deja al lector o mejor al observador la acción de presentir o imaginar un sentido original a través de las diferentes correspondencias entre los símbolos a descifrar.

Con estos márgenes era necesario establecer una metodología que permitiera abordar por etapas a cada uno de los símbolos elegidos, a partir de las formas y su identificación objetiva-figurativa y llegar -sin perder de vista los cánones cristianos- a una interpretación que armonice la unidad de la imagen, con la intención con que fueron creadas.

Por ello para su interpretación se ha seguido el método propuesto por Erwin Panofsky,⁹⁸ en tres etapas: una descripción preiconográfica de cada una de las ilustraciones, que se limita a la identificación y relación de formas que componen la ilustración en su acepción natural o primaria, sin cargas de intención cultural o psicológica.

En segundo lugar una interpretación simbólica de cada uno de los elementos. Para ello se consideró el contexto cristiano en el que se desarrolla el escrito, así como el momento histórico en el que se publicó. La iconografía está apoyada en varios textos de interpretación, principalmente en el *Diccionario de los Símbolos* de Jean Chevalier, 1993 y en la *Enciclopedia de los Símbolos*, de Udo Becker edición 2001. En su caso, se dio preferencia a las acepciones cristianas.

Es pertinente señalar que en esta etapa varios de los elementos simbólicos se utilizan en más de un grabado, como es el caso de la figura de la muerte, del hombre, del árbol y otros, por lo que los significados particulares se repiten, debido a que se están interpretando independientemente del contexto general de la ilustración o de la obra.

⁹⁷ Chevalier, 19.

⁹⁸ Panofsky, *El Significado*, cap 1. Iconografía e iconología, introducción al estudio del arte del Renacimiento. pp. 45-75.

Sin embargo es desde esta parte donde el individuo puede inferir un sentido propio a la imagen; interpretación que estará sujeta a su formación cultural y experiencia, y en la que la influencia de la conciencia y del inconsciente generarán una percepción original

Así, a partir de las descripciones iconológicas en una tercera fase se abordó el contenido o significado intrínseco de la imagen o iconología. En primer lugar se consideró que se trata de las ilustraciones que complementan el texto de un libro cuyos principios y objetivos van de la mano de un sermón moralista, para lo cual su autor se rigió por una fuerte convicción religiosa. Aspecto que se toma en consideración para proponer una interpretación posible.

Si bien los grabados siguen la secuencia de una supuesta biografía de la Muerte, los elementos empleados, -debido a que el texto de Bolaños aborda en todos los capítulos el mismo tema, como lo es el peligro que implica morir en pecado- con frecuencia nos remite a una misma interpretación de los elementos simbólicos de la composición.

Esto hace que la iconología para cada uno de los grabados tenga una lectura independiente, cosa que por otra parte ocurre igual con los capítulos mismos del libro, cuya estructura literaria corresponde a una serie de sermones más que a la trama secuencial de una novela.

7. Los grabados

Grabado 1 "Tomaron la determinación de destruir a todos los hombres que no siguieran el edicto de su boca" Judith, 2:3 ⁹⁹



⁹⁹ Precede a la portada del texto original de Bolaños, p. 65. La paginación de los grabados está tomada del estudio de Blanca López de Mariscal, debido a que en la edición de 1792 las láminas no están paginadas y están indistintamente colocadas entre el texto del capítulo al que pertenece. Las traducciones de las leyendas en latín son de Cantera-Iglesias, tomadas también del mismo estudio. Las ilustraciones están tomadas de la edición de 1792 existente en la Biblioteca Nacional de México.

Pre-iconografía descriptiva

Grabado 1

*Dixit: Cogitationem suam in eo esse, ut omnen teram suo subjugaret Imperio*¹⁰⁰ "Tomaron la determinación de destruir a todos los hombres que no siguieran el edicto de su boca".¹⁰¹

Sobre un estrado y bajo un dosel o palio real se presenta, centrada, la figura de un esqueleto humano, personaje principal, que erguido ocupa la totalidad de la placa. El esqueleto está tocado con una corona imperial, cubre sus hombros con un pesado manto de armiño. Atrás y a la derecha de la figura, se percibe la pata de un posible trono y a manera de escabel se observa parcialmente un cojín, con borlas en las esquinas.

El esqueleto mira al frente, ante una posible asamblea, está apoyada ligeramente sobre el pié derecho con los brazos al frente ligeramente flexionados. La palma de la mano izquierda está al frente del plano y en la mano derecha porta un etro real.

Iconografía

El personaje central es la Muerte. Como símbolo surge de la contraposición de los términos "mors" y "vita"¹⁰² está representada por un esqueleto humano, símbolo asociado con la muerte y a veces con el demonio, tanto en la tradición europea como en la mesoamericana. En fechas posteriores, en México, J. G. Posada hizo de este personaje una figura identificada con la gráfica mexicana. La consulta del título de la obra y los recuadros al pié de los 18 grabados de Agüera reafirman el simbolismo del personaje como la Muerte. Aquí se presenta una muerte dinámica anunciadora e instrumento de un nuevo orden. Representa el imperio que la muerte tiene sobre la humanidad.

¹⁰⁰ Los textos en latín fueron tomados de los pies de grabado, excepto las láminas 2, 12, 16, que se realizaron a partir de las notas de Blanca de Mariscal y de la versión latina de la *Biblia Sacra Vulgate Editionis*, {...}, 1716. Así mismo se cotejaron con las transcripciones del anexo a los grabados del libro de Ma. Isabel Terán, *Los recursos...* p. 223-243. Igualmente se consultó el Diccionario Latín Español, Español-latín de Julio Pimentel Álvarez.

¹⁰¹ Los títulos en español de los grabados son los aportados por Blanca de Mariscal, que asienta corresponden a la traducción bíblica de F. Cantera Burgos y M. Iglesias González de la *Sagrada Biblia, versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego*. Madrid, Católica, 1979. Sin embargo, en esta parte del trabajo se buscó conservar únicamente el texto del pié de la imagen, por lo que en ocasiones difiere de los propuestos por las autoras citadas.

¹⁰² Becker, p. 227.

Está rodeada por símbolos que llevan al observador fácilmente a una imagen de realeza: el dosel o palio real; simboliza la protección,¹⁰³ la dignidad y el poder que un rey, en este caso una emperatriz, recibe del cielo y que a su vez otorga a sus súbditos; su forma rectangular nos indica el dominio, de quien está bajo el palio, sobre los asuntos terrenales.

La corona es uno de los iconos más lleno de simbolismos; en este caso se trata de una corona imperial, que colocada en el vértice de la cabeza simboliza que el poder de quien la ostenta rebasa la cima del cuerpo. Significa que los poderes le han sido donados de lo alto. La corona de la ilustración culmina en forma de domo, por lo que afirma una soberanía absoluta sobre sus vasallos, su forma circular nos indica la perfección y su participación de la naturaleza celeste, cuyo símbolo es el círculo; es por tanto un símbolo de unión con la divinidad. Une en el coronado, lo que está debajo de él con lo que está encima. El cielo con la tierra.

El manto está revestido de un simbolismo ascensional y celeste; su forma circular, con un orificio al centro, se identifica como eje del mundo; la capa es la tienda celestial y la cabeza está más allá de lo terrenal, es decir donde reside Dios.

Asociado a la nobleza el albo armiño, que engalana la capa, nos remite a la inocencia y pureza en la conducta, la enseñanza y la justicia.

El trono funciona, en todas las culturas, como soporte de la grandeza. Es el sitio donde se asienta el derecho divino de los soberanos y atestigua su origen divino. El estar sobre un estrado representa la diferenciación de los mundos terrenal y celestial y la supremacía de éste sobre la tierra. Es importante recordar que la infalibilidad pontifical únicamente se ejerce ex cathedra

El cetno en este caso representa la verticalidad indiscutible y pura. Como tal, simboliza el poder otorgado por Dios; que en sentido histórico guía al alma por la ruta de la perfección. Acorde a la tradición cristiana es soporte del mundo pues el cetno -columna sostiene la bóveda celestial; conecta el cielo con la tierra y es por tanto comparado al árbol de la vida.

¹⁰³ Para la interpretación de los símbolos se tomaron como referencia base los textos de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los Símbolos*, y la *Enciclopedia de los símbolos* de Udo Becker. En cualquier otro caso se hará la referencia respectiva a pie de página.

Relaciones iconológicas¹⁰⁴

El esqueleto, figura principal de este grabado, es indudablemente la Muerte, y queda establecido en el título del libro de Bolaños *La Portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del altísimo y muy señora de la humana naturaleza*. Sus atributos nos indican el imperio indiscutible de la muerte sobre todos los pueblos y seres vivos entre el cielo y la tierra. La figura mira al frente, por tanto se presenta a la asamblea sobre la cual impera, esto es a los hombres a quienes mira desde su trono. El lector es el otro protagonista en el drama de la Muerte.

Al elegir como símbolo a una muerte coronada, el autor nos recuerda la promesa de vida inmortal, que podemos compartir en la muerte con Dios como recompensa de una prueba. Finalmente como lo indica el cetro, la muerte nos une a Dios; es el retorno al centro del ser, a la inmortalidad a través de la muerte. Símbolo de la luz interior que ilumina el alma de quien triunfa en un combate espiritual.

Si consideramos que en el rito cristiano la corona simboliza la bendición de Dios a los hombres¹⁰⁵ una muerte coronada debe interpretarse como un don divino -recuérdese que en el *Génesis* Dios castiga a Caín a vivir eternamente-.¹⁰⁶

Si nos remitimos a la cultura greco latina, el sacrificante y el sacrificado van coronados al altar de los dioses; así la muerte de los hombres está engalanada con la corona del estado espiritual de los iniciados. En general la corona se ha utilizado para designar toda superioridad y culminación de un esfuerzo.

Pero también esta Muerte –paradójicamente viva- avisa a los hombres sobre lo breve de la existencia humana y por extensión la corona anuncia la victoria sobre sus súbditos.

El estrado y el trono elevan a la muerte sobre todas las cosas materiales y el manto manifiesta que ese poder le es conferido por gracia de la divinidad; poder que al estar enriquecido por el armiño está revestido de la justicia e inocencia en sus acciones.

¹⁰⁴ Las citas bíblicas corresponden a la edición de: *Sagrada Biblia*, Barcelona, Herder, 1972.

¹⁰⁵ *Ezequiel*, 16:11-12 [...] y te engalané con ricos adornos[...] y hermosa diadema en tu cabeza.

¹⁰⁶ *Génesis*, 4:15.

Ejecutora de la justicia divina es un personaje antitético: no es fea no es bonita, no vestida no desnuda, no joven no vieja, lejana y cercana, triste y risueña. Real e inexistente, adquiere la personalidad de sus asociados; con el miedo es fea, con la gracia divina es hermosa. Nunca vista siempre presentida es a su vez la puerta del infierno y el portal de la gloria.

Grabado 2 "A través del pecado la Muerte" Romanos 5:12 Ilustración que precede al capítulo titulado: PATRIA Y PADRES DE LA MUERTE.¹⁰⁷



Per peccatum mors ad Rom. cp 5. Aguera. Sc.

¹⁰⁷ Capítulo I, p. 89.

Preiconografía descriptiva

Grabado 2

Et per peccatum mors. “ A través del pecado la Muerte”.

El paisaje de fondo -a cielo abierto- es suave y con vegetación, suaves colinas o montañas que cierran el horizonte. En el plano central y ligeramente hacia la derecha se yergue un árbol de robusto tronco y frondosa copa en cuyo tronco se enrosca, -bajando- una serpiente de gran cabeza que mira hacia un hombre. De espalda al observador las figuras de un hombre -a la izquierda del plano- y a su derecha una mujer; ambos desnudos y girados tres cuartos hacia el fondo. Los rostros están girados hacia el observador. Están tomados de la mano y entrambos sostienen una fruta. En primer plano a la izquierda inferior del soporte está una cuna de vaivén, es de madera y tiene a la cabecera un remate con forma de pequeña calavera o cráneo cruzado con dos tibias. En ella reposa una pequeña criatura; un esqueleto humano recostado y que apoya la calavera -que no cabeza- en un almohadón. Cubre sus piernas con una, aparentemente, suave manta. En ángulo inferior derecho lo ocupa un promontorio con más vegetación.

Iconografía

La vegetación es el símbolo de la unidad fundamental de la vida, así como también representa el carácter cíclico de lo existente.

Dice Bolaños en su texto: “todas sus campiñas se visten de verde esmeralda”¹⁰⁸ Esta descripción habla del color verde asociado al renacimiento y de una vegetación relacionada con el ciclo de la vida. Durante la edad media este color correspondió al Espíritu Santo, y actualmente se relaciona con la primavera y el ciclo de renovación.

En cuanto al Paraíso Terrenal dice la Biblia: “Había plantado Dios en Edén, a oriente un jardín delicioso en que colocó al hombre que había formado. Y Dios había hecho nacer de la tierra toda suerte de árboles hermosos a la vista, y de frutos suaves al paladar; y también el árbol de la vida en medio del paraíso, y el árbol de la ciencia del bien y del mal”.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Bolaños, 1992. p. 92.

¹⁰⁹ Génesis, 2: 8, 9.

Conlleva el simbolismo de morada de inmortalidad, centro inmutable y punto de encuentro entre el cielo y la tierra o entre Dios y los hombres.

En la iconografía egipcia, las colinas son el símbolo de lo que emergió primero del caos, primera manifestación de creación del mundo. Las líneas suaves de la ilustración las hacen acordes a la dimensión humana.

En el paraíso, como es el caso, la montaña, marca el centro del universo. También representa el punto de encuentro entre lo celeste y lo terrenal. Por extensión mitológica greco latina constituye la morada de los dioses y simboliza el límite de la ascensión espiritual humana. El reto a escalar. Las colinas en el paraíso simbolizan a la vez altura -o dimensión divina- y centro universal. Representa además, lo inmutable.

El árbol bíblico está asociado al crecimiento de la gnosis,¹¹⁰ semilla convertida en árbol alimentado por la tierra. Su color verde evoca al renacimiento o resurrección y a la inmortalidad cíclica. Lo frondoso de su copa remite a la abundancia y a la savia, licor de la inmortalidad. El tronco, es en muchas culturas, el nexo entre el cielo y la tierra, origen del hombre. Simboliza la ascensión espiritual a través del eje tierra cielo.

Una serpiente enroscándose, zigzagueante que baja por el árbol del bien y el mal representa en el plano humano el alma y la libido. Llena de simbolismos representa también a la serpiente cósmica binomio hembra-macho ligada al arquetipo de los oscuros orígenes: *"Era la serpiente el animal más astuto de todos cuantos animales había hecho el Señor Dios sobre la tierra".*¹¹¹

En la tradición cristiana es símbolo del mal por excelencia sinónimo de diablo o demonio; Arquetipo bíblico: *"Así fue abatido aquel dragón descomunal, aquella antigua serpiente que se llama diablo y Satanás que anda engañando al orbe universo, y fue lanzado a la tierra y sus ángeles con él."*¹¹²

La figura de la serpiente baja por el tronco hacia la tierra. Bajar, tomado como una dirección, es símbolo de algo que se otorga o impone desde la mansión superior o celeste.

Hombre mujer, desnudez. *"y ambos a saber, Adán y su esposa, estaban desnudos y no sentían por ello ningún pudor."*¹¹³ El

¹¹⁰ Sistema de filosofía religiosa cuyos partidarios pretenden poseer un conocimiento completo y trascendental de la naturaleza y los atributos de Dios: el gnosticismo participa a la vez del platonismo y del maniqueísmo. Larousse, p. 506 b.

¹¹¹ Génesis 3:1.

¹¹² Apocalipsis 12:9.

¹¹³ Génesis 2:25.

simbolismo de la desnudez en el paraíso toma dos dimensiones, por una parte está asociada a la pureza e inocencia física y moral, durante la etapa de pureza de espíritu y comunión con el Creador, donde todo está manifestado y no velado, y sin embargo a partir de la develación del misterio del bien y el mal esa misma desnudez se transforma -en la tradición occidental- en un signo de sensualidad y degradación, primacía de lo material y los sentidos.

Fruto. Símbolo de abundancia, y en relación a las semillas que contiene origen. La manzana es la expresión de los deseos sensuales, del deseo de prosperidad.

Cuna mecedora, vaivén. Es sin duda el seno materno, elemento de protección, recuerdo de los orígenes, nostalgia inconsciente del retorno al estado paradisíaco, felicidad y seguridad despreocupada. También se asocia a viaje, y en este caso a un largo peregrinar por el mundo de los hombres; como lo sugiere la similitud que tiene el nacimiento de la muerte con el de los mortales.

El esqueleto humano es la muerte, por su tamaño correspondería al esqueleto de un infante, pues se pretende representarla en los primeros momentos de su existencia, en la infancia como descendiente o consecuencia de las acciones pasadas de sus padres.

Cráneo sede del cerebro, el pensamiento y mando supremo. Símbolo de la mortalidad y de lo que sobrevive después de la muerte.

Relaciones iconológicas

Al situar a la muerte en el paraíso terrenal el autor nos hace partícipes de todo el simbolismo cristiano sobre lo que puede llamarse el anhelo del retorno al paraíso. La ilustración comparte la tradición bíblica del *Génesis*, por tanto habla del principio de creación y muerte, causa y efecto.

Bolaños no es el único en otorgarle una vida a nuestro personaje; al respecto puede citarse a C. G Jung que dice: *"con el inicio de la segunda mitad de la vida nace algo nuevo en la vida misma, nace la muerte"*.¹¹⁴ Al dotarla de vida, la muerte queda sujeta a las leyes humanas y por tanto a un nacimiento o principio, del cual nos dice Bolaños: Nace al momento que Adán y Eva sucumben a la

¹¹⁴ Citado en Trevi, p. 83.

tentación en el Paraíso, su muerte queda para el futuro, en el final de los tiempos, sus padres fueron el Pecado de Adán y la Culpa de Eva¹¹⁵

Así, la muerte nace en el paraíso generada por el pecado y la culpa, expresiones del dominio de los sentidos y el instinto sobre el espíritu. Al romperse la relación con la divinidad el hombre debe abandonar el templo—paraíso como consecuencia; nos dice Bolaños en su texto refiriéndose al Pecado y a la Culpa: *"Todos tienen miedo a la Muerte y pocos se recelan de sus padres"*¹¹⁶ origen y causa de la muerte.

Nació en el Paraíso terrenal, al que describe Bolaños como *"el lugar más envidiable que se registra debajo del cielo"*¹¹⁷. Lo que puede interpretarse como ese humano "deseo de encontrarse siempre y sin esfuerzo en el corazón del mundo de la realidad y la sacralidad"; el deseo de superar de manera natural la condición humana y alcanzar la condición divina. Este estado edénico es una morada de inmortalidad, punto entre el cielo y la tierra. Así tomado el paraíso es un punto central, por tanto de equilibrio.

La vegetación indica la permanencia de la vida por la ausencia absoluta de la muerte. -Razón por la cual al caer en pecado deben ser expulsados del centro, sinónimo de perfección-. Este centro del mundo está determinado por la presencia de las colinas, cuya suavidad les da dimensión humana.¹¹⁸ Su presencia implica además el encuentro del cielo y la tierra, sobre todo si como cita la *Biblia*, Dios se comunica desde la montaña.¹¹⁹ Así, a fin de cuentas la montaña es templo natural. Si consideramos que la gráfica para la montaña es un triángulo entonces se agrega la simbología de la trilogía divina de la tradición cristiana. Reviste también un doble simbolismo: Dios se comunica en las alturas de la tierra, pero a su vez las cumbres son el reto que el hombre escala solamente por esfuerzo propio; son a la vez, signo de orgullo y presagio de derrumbamiento.

Es en el Paraíso donde Dios: *"hace surgir de la tierra el árbol de la vida en medio del paraíso, y [también] el árbol de la ciencia del bien*

¹¹⁵ Bolaños, 1992 p. 93.

¹¹⁶ Bolaños, 1992, 95.

¹¹⁷ Ibid p. 97.

¹¹⁸ la tradición islámica, en la descripción del paraíso, incluye cuatro montañas –Uhud, Siná, Líbano y Hasid.- entre las cuales sitúa al paraíso que constituye el quinto punto o centro.

¹¹⁹ Éxodo, 3:1, 2. Vino [Moisés] hasta el monte de Dios, Orbe. Allí se le apareció el Señor.

y del mal".¹²⁰ Vale la pena hacer notar que el hombre y los vegetales tienen como origen común a la tierra. Más adelante se anota: "*mas del fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal no comas, porque en cualquier día que comieres de él, ciertamente morirás*".¹²¹ Advertencia cuyas consecuencias, por demás está decir, quedaban fuera del alcance de los personajes. Al no existir la muerte tampoco se alcanzaba la percepción de las consecuencias.

En el trato cotidiano es frecuente que se hable de "el árbol del paraíso", lo que lleva, en ocasiones, a una confusión entre "el árbol de la vida" con el "árbol de la ciencia, el bien y el mal". En este caso debe interpretarse como el árbol del conocimiento o discernimiento entre el bien y el mal.

Sin embargo, si el tronco se interpreta como las columnas que sostienen el cielo, entonces constituye el nexo divino entre el cielo y la tierra, por lo que al romperse se produce la ausencia de la vida y por tanto se crea la muerte.

La serpiente es una expresión multisimbólica; asociada a el agua -debe recordarse que la huella de una serpiente en la arena semeja las ondas del agua- es dadora de vida, pero a su vez es portadora de muerte. Representa la relación de la muerte con la vida en un proceso de constante renovación.

La piel de una serpiente que se abandona para resurgir, expresa el aspecto terreno de la agresividad y la fuerza.

La serpiente representada como una línea, puede tomar todas las formas o bien cerrarse en un círculo infinito del bien y el mal que cíclicamente se llevan de uno a otro. Encuentro del origen: bien-mal, portadora de la muerte renovadora de vida.

Por tanto también representa la armonía y continuidad entre lo que nace y muere. Equilibrio.

Pero si el hombre renace es por la gracia divina. Por eso en este grabado la serpiente baja por el tronco-eje celestial como un don que otorga la divinidad.

Si la interpretamos como la portadora de la muerte podemos leer en ella la forma del pecado que de repugnante se convierte en seductor, gracias a una engañosa apariencia de color y suavidad de forma.

¹²⁰ Génesis 2:9.

¹²¹ Ibid 2:16.

Aurelio Clemente Prudencio anota: *"nuestros vicios son nuestros hijos, pero cuando les damos la vida ellos nos dan la muerte como a la víbora el alumbramiento de sus retoños"*¹²² Asociada a la bestia y al pecado esta figura nos remite a la pérdida de la inocencia, al deseo sexual a vencer; si se pretende alcanzar el plano de lo sagrado.

El hombre y la mujer, como ya se apuntó anteriormente, son Adán y Eva, procreadores de la humanidad y por ende transmisores de todo lo bueno o malo que adorne o aqueje a los hombres. Dice la Biblia: *"Creo Dios al hombre a imagen suya; a imagen de Dios le creo, los creo varón y hembra."*¹²³

Es la cumbre de la creación y por tanto responsable en orden moral, natural y ontológico de todo el linaje que desciende de él. En este contexto el primero en un sistema es la causa de todo lo que se deriva de ese mismo orden.

Sin embargo es solamente "imagen" de Dios, no una encarnación; su falta está precisamente en ese intento por identificarse con la divinidad. El pecado de Adán es la perversión del espíritu, y el rechazar la dependencia del Creador sólo puede producir la muerte, porque esa dependencia es la condición de la vida.

En este sentido Eva ha sido interpretada por el culto cristiano como la tentadora, cargada de erotismo y sexualidad.

Las consecuencias están relacionadas con la estructura interior del hombre, supone la unión de dos elementos distintos, el espíritu y la carne. De ahí la unión conyugal entre el alma y el cuerpo, masculino y femenino; si el principio es procrear, la falta consiste en que se debe crear lo que les es propio; buenas obras. Al faltar ambos implica totalidad, ya que el alma y el cuerpo han dado al pecado su consentimiento.

La desnudez de las figuras nos lleva a una doble interpretación: implica una pureza absoluta, física y moral. Pero también inocencia y fragilidad expuesta. Al pecar, esa misma desnudez se transforma en desprotección como un símbolo de que la relación de Dios con los hombres pierde su sencillez inicial.

¹²² Citado por Chevalier, 935. Cabe aclarar que la metáfora es inexacta biológicamente, pues las víboras no mueren al dar a luz a sus crías. Tampoco se aplica a las serpientes por ser, en general, ovíparas.

¹²³ *Génesis*, 1: 27.

En este contexto, el fruto asociado al árbol de la vida¹²⁴ es un símbolo de abundancia, y como portador de la semilla es portador de inmortalidad. Sin embargo interpretado como fruto del árbol de la ciencia del bien y el mal, es un medio de conocimiento distintivo que provoca la pérdida de la inocencia y por tanto rompe la dependencia con lo divino.

El esqueleto humano que se mece en la suavidad de la cuna es la muerte, hija del pecado y la culpa. La cuna de vaivén es una alusión al seno materno que le dio origen y protección. Su nacimiento e infancia requieren de la protección de quienes le engendran. El hombre parece complacerse en sus faltas. Asociada a viaje, su nacimiento e infancia emulan a la peregrinación de los hombres por el mundo, en ese vaivén que es la existencia de los hombres hasta su retorno al origen, que sin el pecado sería volver a la inocencia y por tanto un regreso al paraíso. Una cuna de vaivén alude a una mecedora, silla comúnmente utilizada para “pasar el tiempo” cuando precisamente se dispone de mucho. Así la muerte esperará sin prisas el trascurso del tiempo, que fatalmente es ella quien puede disponer eternamente de él.

El pequeño cráneo que adorna la cabecera de la cuna, si bien es símbolo de la muerte, es también un vestigio del paso del hombre por el mundo y por lo tanto preludio del renacimiento a un nivel de vida superior y espiritual. Al estar atravesado por una cruz de San Andrés nos remite al descuartizamiento de la naturaleza bajo el predominio del espíritu. En consecuencia representa la perfección espiritual de la muerte. Para renacer a la inocencia es necesario que la carne muera.

¹²⁴ Textualmente en Génesis 1: 9 se lee: *Y Dios había hecho nacer de la tierra toda suerte de árboles hermosos a la vista, y de frutos suaves al paladar; y también el árbol de la vida en medio el paraíso, y el árbol de la ciencia del bien y del mal.* Literalmente se trata de dos árboles.

Grabado 3 "La Concupiscencia se hizo preñada y parió al Pecado, el Pecado engendró a la Muerte" Santiago 1:14. Ilustración que precede al capítulo titulado: SE DA RAZÓN QUIÉN FUE LA ABUELA DE LA MUERTE"¹²⁵



¹²⁵ Capítulo IV, p. 111.

Preiconografía descriptiva

Grabado 3

Concupiscentia cum conceperit prit peccatum, peccatum vero generat mortem "La Concupiscencia se hizo preñada y parió al Pecado, y el Pecado engendró a la Muerte".

La mitad izquierda del plano la ocupa la figura de una anciana que se inclina ligeramente y mira hacia abajo. Está vestida con falda oscura y blusón y tocado claros. Con la mano derecha se apoya en un bastón y con la izquierda sostiene el brazo de un pequeño esqueleto que se encuentra ligeramente a la derecha del plano. El esqueleto tiene proporciones de adulto, pero no sobrepasa la altura de la cintura de la matrona. Ligeramente atrás del esqueletito a la derecha se encuentra un árbol de tronco esbelto y poco follaje, a más de esto el paisaje ofrece escasa vegetación. Destaca al frente una piedra solitaria. Cierra el horizonte una suave colina.

Iconografía

Lo ancestral está representado por una mujer anciana, reviste carácter sagrado, al perdurar -sin desaparecer- establece un vínculo con lo supratemporal de conservación, representa lo que se encuentra en el origen de la existencia. En el texto de Bolaños se la identifica como la concupiscencia¹²⁶.

El bastón toma un simbolismo como eje del mundo y como objeto de apoyo para caminar es también signo de autoridad espiritual.

El esqueleto humano en esta lámina conserva su significado asociado con la muerte y a veces con el demonio que usualmente se le asigna en las tradiciones europea y mesoamericana. Es a su vez el símbolo del castigo generado por el pecado. Se la representa pequeña, bajo la guía y tutela de una matrona, identificada por el título de la lámina como su abuela.

El árbol,¹²⁷ su tronco, es el nexo entre la tierra y el cielo; la muerte surge en la tierra por voluntad divina. Conlleva la ascensión espiritual a través del eje tierra cielo. El verde del follaje, está asociado a la esperanza de la resurrección, que es la fuente de la vida y la inmortalidad, sin embargo las ramas incipientemente secas

¹²⁶ Bolaños, 1992, p. 114.

¹²⁷ Véase el grabado 1

hablan de extinción ante la presencia de la muerte. Representa un ciclo de renovación vida-muerte-vida.

La solitaria pedra se relaciona estrechamente con la madre tierra, sin labrar tiene un significado pasivo, implica lo oscuro del alma. Comparte la naturaleza de la montaña y las colinas en su inmutabilidad.

Relaciones iconológicas.

Dice Bolaños en su texto: *"La Muerte es hija legítima del Pecado, el Pecado es hijo abortivo de la Concupiscencia, con que la Concupiscencia es la verdadera abuela de la Muerte"*.

El autor establece la relación de la mujer anciana con la muerte, por una paradoja, sugiere la infancia, la edad primera de la humanidad, y se asocia por tanto con el paraíso y su pérdida. Es lo persistente, no caduco, por tanto lo durable, que participa de lo eterno. Es una presencia del más allá. Su bastón tiene valor como eje del mundo, pero también comparte el simbolismo del bastón de Moisés, que no obstante ser emblema de poder, puede así mismo transformarse en serpiente ante la necesidad del faraón.¹²⁸ Como símbolo de autoridad representa al tutor, en este caso a la obesa abuela; La concupiscencia como iniciador-origen indispensable del pecado. Al tomar la mano del esqueleto pequeño asume esa tutoría, por lo que el alumno se apoya en ella para avanzar, siguiendo los pasos del maestro.

En este caso el árbol, a más de ubicar a los personajes en el Paraíso, establece el nexo de la muerte en la tierra con la voluntad del; cielo; en este eje tierra-cielo, si bien presenta ramas secas predomina el follaje verde, símbolo de esperanza y de resurrección, por tanto la promesa del triunfo de la inmortalidad como don del cielo.

La piedra que destaca al frente del plano evoca la permanencia, al igual que la tierra misma. La *Biblia* le concede un carácter inmutable, es testigo. La piedra ocupa su lugar en el suelo, lo que marca su correcta pertenencia. Establece el orden correspondiente, su sitio en la tierra. En algunas culturas las piedras albergan el alma de los antepasados, ligada a la tierra, al sepulcro; por extensión a la lápida. Sin embargo con frecuencia también son interpretadas como contenedores del destino, como en el caso de las runas y aún se las puede encontrar, asociadas a una maldición; tierra eres y en tierra te convertirás. En este caso la muerte tiene su sitio en la tierra y comparte el mismo destino.

¹²⁸ Éxodo, 7: 9-12.

Grabado 4 "Hemos concertado una alianza con la Muerte" Isaías 28:15 Ilustración que precede al capítulo titulado: CELEBRA LA MUERTE UNA ESPECIE DE CONTRATO MATRIMONIAL Y ENGAÑA TRAIIDORAMENTE A SUS MARIDOS.¹²⁹



¹²⁹ Capítulo VII, p. 133.

Preiconografía descriptiva.

Grabado 4

Paercusimus faedus cum morte. “Hemos concertado una alianza con La Muerte”.

En una habitación cerrada, de techo con vigas y piso a manera de tablero de ajedrez, se encuentran tres figuras que casi en el mismo plano ocupan la totalidad del espacio. La primera a la izquierda del plano es un varón de cabello largo, peinado de coleta anudado con un lazo y traje a la usanza de los caballeros de fines del siglo XVIII; calzones ajustados hasta media pierna, medias, chaleco, corbata y casaca de largos faldones con cuello alto y vuelo. Camisa con puños y cuello de encaje y, zapatillas con hebilla¹³⁰. Termina su atuendo con una espada al costado izquierdo. La segunda figura ocupa el centro del plano y es un personaje con cara humanoide; el torso y los brazos son humanos, las piernas son de cabra, los pies están ligeramente humanizados, tiene cola larga, de la espalda destacan dos alas de murciélago y de la frente surgen dos cuernos y las orejas son grandes, picudas y están colocadas en la parte superior de la cabeza. El pelo de la cabeza, rostro y cuerpo es abundante e hirsuto. Su mano derecha está apoyada ligeramente sobre el hombro izquierdo del caballero.

La figura que ocupa la izquierda del plano es un esqueleto que con la diestra estrecha la mano correspondiente del caballero.

Iconografía

El tablero lleva dos simbolismos, por una parte el juego de ajedrez y por otra el arcidriche o damero en si mismo. En el primer caso como paradigma de la batalla entre dos partidos contrarios; el juego de la vida, y en el segundo caso el campo de acción de la batalla, el mundo cósmico.

El elegante caballero, simboliza la humanidad, la juventud, la salud, la buena fortuna y el disfrute de una vida generosa, elegante y fácil.

El humanoide de piernas de cabra, cola y cuernos, orejas puntiagudas y alas de murciélago es considerado por la imaginaria

¹³⁰ Para la descripción de los trajes se tomó como base las ilustraciones del sitio de Internet <http://icarito.tercera.cl/encvirtual/historia/traje/>

cristiana, a partir de la Edad Media, asociado con la personificación del mal, la lujuria y Satán.

Los cuernos en el contexto bíblico son símbolos de poder, imagen de arma poderosa, poder agresivo, fuerza altiva.¹³¹ Es también una imagen divergente: dos - ambivalencia. En este contexto el Diablo o Satanás con frecuencia se representa con cuernos.

La acepción más general para las alas es una noción de ligereza y elevación espiritual. Se asocian a la pretensión del alma al estado supraindividual. Implica una facultad cognoscitiva; el que comprende tiene alas. Al estar atrofiadas, el simbolismo se revierte; pierden su valor de elevación espiritual y la aspiración se la trastoca en ambición.

La acepción bíblica para demonio es estrictamente la de un espíritu negativo, ángeles caídos en desgracia ante la divinidad. Se utiliza en el mismo sentido que diablo; el que calumnia y también como del hebreo Satanás -el que siembra la discordia. Es utilizado para personificar el mal y por ende el pecado. Se le representa con características semihumanas y semiangelicales que generalmente incluyen alas, cuernos, rabo, patas de macho cabrio, colores oscuros, rostro deshumanizado.

El esqueleto humano conserva su representación de la Muerte y particularmente en esta imagen, está asociada a la dama del juego de ajedrez. Representa además la fuerza cósmica.

Los personajes forman una trilogía formada por el hombre, el pecado, personificado en el diablo y la muerte.

Relaciones iconológicas

En este grabado la Muerte y la Humanidad -de ahí el plural "sus maridos" que emplea Bolaños en su texto- celebran un contrato matrimonial, ninguno consumado por impotencia de "defecto corporal" Sus maridos (por contrato, no por sacramento) obtienen por dote una aparentemente duradera juventud y salud; en la confianza de un lejano y casi no pensado encuentro con la muerte. Son engañados, pues la Muerte falta a la fidelidad del contrato¹³².

El lujo en la vestimenta del hombre alude a la vida suave de una conciencia complaciente y cómoda. El hombre estrecha la mano de la

¹³¹ Salmos 75: 6.

¹³² Bolaños 1992, p. 136.

Muerte ante la mirada testimonial del demonio, personificación del pecado.

El cabro designa con frecuencia a los poderosos, ricos o de renombre. En la tradición cristiana es el animal réprobo y depravado, imagen del mal cristiano. Combinación del fauno, sátiro que tiende a convertirse en la antítesis de la divinidad. El demonio del pecado, por extensión el infierno al cual temer. Menos frecuente es asociarlo al antiguo animal del sacrificio mosaico, el medio para la remisión del pecado. Por otra parte como emisario se considera el que carga la culpa; chivo expiatorio.

Las alas implican la elevación hacia lo sublime, por antítesis caída hacia el abismo y ausencia de Dios. Como atributo más característico del ser divinizado, al perderlas pierde su calidad etérea, su elevación divina. Al ser inutilizables, transforma el símbolo en el enemigo de la divinidad.

El tablero de ajedrez toma particular importancia en este grabado. En la India, de donde es originario, el arcidriche o damero, simboliza la imagen del orden cósmico; tejido de luz y sombra de sus 64 escaques o casillas sintetizan la realización de la unidad cósmica. Representación de las oposiciones esenciales: vida-muerte, hombre-mujer, bien-mal, cielo-infierno, sombra-luz, blanco-negro. Es el campo de acción de las fuerzas cósmicas, de lo divino.

En Europa el ajedrez tiene una carácter cortesano¹³³ juego de inteligencia y rigor, como símbolo de combate puede trasladarse la lucha interior del hombre. Juego de caballeros -la parte intelectual de la actividad real- en este caso el juego intelectual de la Emperatriz de los Sepulcros, que a más de jugador es la poderosa Dama en el tablero de la vida.

¹³³ Becker, p. 19.

Grabado 5 "Tomad consejo sobre lo que debemos hacer" Il Samuel, 16:20 Ilustración que precede al capítulo titulado: CELEBRA LA MUERTE UN CONCILIÁBULO PARA DELIBERAR SOBRE LA MATERIA DE POBLAR QUANTO (sic) ANTES LAS COLONIAS DE LA TIERRA ADENTRO.¹³⁴



¹³⁴ Capítulos VIII y IX, p.140.

Preiconografía descriptiva

Grabado 5

Inite consilium quid agere debeamus. "Tomad consejo sobre lo que debemos hacer."

En una habitación, con piso a manera de tablero de ajedrez, se encuentran cuatro personajes. El primero a la izquierda del plano es un esqueleto humano que, bajo un palio, parece arengar a los otros tres personajes. Al fondo se encuentran tres figuras sentadas en un sillón de tres plazas. La primera, que ocupa el centro del plano, es una figura femenina de largos y amplios ropajes, manto y cofia. Sostiene un vaso o copón en la mano izquierda. Al centro se encuentra un personaje con cara humanoide y aspecto de macho cabrío; el torso y los brazos son humanos, las piernas son de cabra, garras de ave de rapiña a manera de pies, tiene cola larga, y de su frente surgen dos cuernos, las orejas son grandes, picudas y están colocadas en la parte superior de la cabeza. Sostiene en las manos un escrito. El cuarto personaje, masculino, también está vestido de amplios ropajes, su mano derecha se eleva a la manera de quien solicita la palabra en una asamblea. Termina la escena un cortinaje sobre la pared del fondo.

Iconografía

El tablero de ajedrez. Al igual que en la ilustración número 4, simboliza por una parte el juego de ajedrez; el juego de la vida o la batalla entre dos contendientes y por otra el arcidriche o damero en sí mismo; campo de batalla donde se celebra la acción del mundo cósmico.

El palio real, como en el grabado 1, reviste de protección,¹³⁵ dignidad y poder al personaje principal, la muerte. En su dignidad de emperatriz, recibe los dones que le otorga la divinidad y a su vez los ejerce sobre sus súbditos.

El esqueleto humano, como en todas las ilustraciones de este texto alude a la personificación de la Muerte. En esta lámina se la presenta como antítesis de la vida de la humanidad.

¹³⁵ Para la interpretación de los símbolos se tomó como referencia inicial el libro de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los Símbolos*. Como complemento se utilizó el libro de Ugo Becker, *Enciclopedia de los Símbolos*. En cualquier otro caso se hará la referencia respectiva al pie de notas.

La figura femenina¹³⁶ que sostiene un vaso o copón adquiere su simbología precisamente de éste último: es símbolo de camaradería, (que circula de mano en mano). En la Biblia adquiere un doble significado: la copa de la ira, emblema del castigo divino o de abundancia y presencia de Dios.¹³⁷

El humanoide, con características de macho cabrío: cola, cuernos, orejas grandes y en punta, garras en lugar de pies: como ya se expuso, personifica en las ilustraciones de Agüera al Demonio.

A la figura masculina de esta ilustración Bolaños la identifica en su texto como al Apetito¹³⁸.

Relaciones iconológicas

Como ilustración que es de un texto, debe interpretarse cercanamente a la lectura de los capítulos aludidos donde el autor señala la identidad de los personajes; el masculino para personificar a el Apetito y por extensión la figura femenina como Gula.

El tablero de ajedrez conserva en esta ilustración los dos simbolismos anotados anteriormente: por una parte la batalla entre dos individuos o partidos contrarios y por otra es el propio campo de acción del conflicto cósmico en la lucha por la vida donde la dama es la Muerte. En este caso el enfrentamiento de los antagonistas va más allá de lo evidente, es el enfrentamiento por la vida o la muerte eternas. Esto se refuerza con el texto de Bolaños que pone en boca del Demonio la frase: *"para poblar cuanto antes los sepulcros y las trojes del infierno"*¹³⁹

El palio real, como ya se anotó en la primera ilustración, simboliza la protección, la dignidad y el poder que -en este caso la Emperatriz de la Muerte- recibe del cielo y que a su vez otorga a sus servidores. De alguna forma el Apetito, debilidad humana llevada al grado de pecado capital en la Gula, sirven a la Muerte por voluntad divina.

La figura femenina que sirve para personificar a la Gula lleva en la mano un vaso o copón y se justifica para dar congruencia al título del capítulo que nos ocupa "Celebra la Muerte un conciliábulo" el cual únicamente puede darse entre camaradas; el copón es símbolo de

¹³⁶ Si bien, en su texto Bolaños no la identifica específicamente, por el discurso del Apetito se puede inferir que se trata de la gula. Bolaños, 1992, p. 143.

¹³⁷ Becker, p. 86.

¹³⁸ Bolaños, 1992, p.142.

¹³⁹ Bolaños, 1992, p. 148.

camaradería, pues circula de mano a mano para brindar y acordar con él.

Sin embargo en la Biblia a más de indicar abundancia adquiere también otro significado: la copa de la ira, emblema del castigo divino¹⁴⁰ cuando se han colmado los límites. Límites que por demás está decir, serán puestos a prueba en esta lucha entre el bien del alma humana y el mal representado por el Demonio quien dotado de cola, cuernos, orejas y garras, todos ellos símbolos de bestialidad y por tanto de bajeza, con engaño, malicia y astucia empleará todos los pecados contra el hombre para abreviar su vida. Función que de acuerdo al texto de Bolaños se justifica en el Antiguo Testamento, "*los años de los malos se abreviarán.*"¹⁴¹ Esta es la razón por la que el demonio sostiene entre sus manos un escrito; el Antiguo Testamento, que utiliza para dar veracidad a sus palabras -primordial en él, pues es mendaz por naturaleza-. De esta manera se pone de manifiesto la eficacia del pecado en cadalsos y patíbulos pues acelera la corrupción de los hombres: El aguijón de la muerte es el pecado¹⁴² lo que se explica en el texto de San Juan quien describe a la muerte como uno de los cuatro jinetes del *Apocalipsis*, cabalgando en un caballo verduzco.¹⁴³

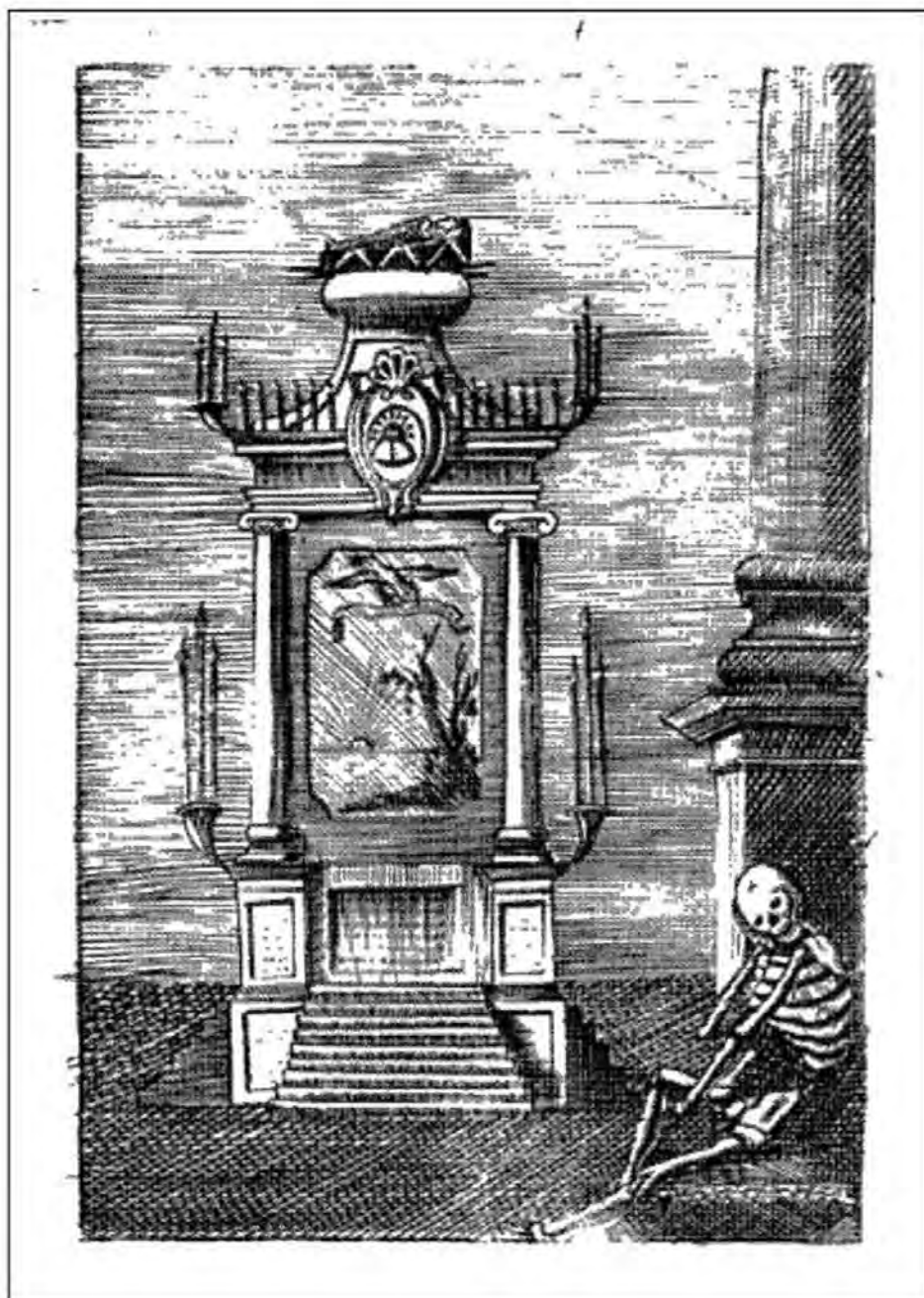
¹⁴⁰ Becker, p. 86.

¹⁴¹ *Proverbios*, 10:27.

¹⁴² *I Corintios* 15:56.

¹⁴³ *Apocalipsis* 6:8. En otras versiones se traduce: bayo, amarillo.

Grabado 6 [Sin título] Ilustración que pertenece al capítulo titulado: PESADUMBRE QUE TUVO LA MUERTE EN EL FALLECIMIENTO DE UN MÉDICO QUE AMABA TIERNAMENTE.¹⁴⁴



¹⁴⁴ Capítulo X, p. 154.

Preiconografía descriptiva

Grabado 6

[Sin título].

Ocupa el centro del plano un lujoso mausoleo con escalinatas, columnas y cirios. El centro del mausoleo lo ocupa una ilustración que representa un sol crepuscular que se oculta tras el océano. En la playa, en primer plano, tiene en el ángulo izquierdo un arbusto seco y oscuro. Corona el mausoleo un pequeño cadáver sobre una pira funeraria. Termina la composición una paloma que porta en el pico un listón con una inscripción. Regresando a la totalidad de la lámina, el extremo derecho lo cierra una gran columna, aparentemente de mármol. Sedente y recargado en ella está un esqueleto humano, que cabizbajo, apoya la calavera sobre la palma de la mano derecha.

Iconografía.

Un Mausoleo o una tumba, sin importar el lujo o su humildad, recuerda la simbología de la montaña,¹⁴⁵ modesta réplica de los montes sagrados, depósitos de la vida. Representa la perennidad de la vida a través de sus transformaciones y por tanto morada del difunto. Para el mundo cristiano es el lugar de metamorfosis del cuerpo material en espiritual, en espera del renacimiento el día del Juicio Final. Sin embargo también es un abismo donde el hombre se sumerge ineludiblemente.

Las escalinatas o escaleras normalmente son utilizadas para simbolizar asenso en la escala espiritual así como para también para enaltecer.¹⁴⁶

Las columnas son el elemento esencial de la arquitectura, son el soporte del edificio. Representan la solidez en todos sus aspectos. Es pertinente también su significado como -al igual que el árbol- nexos entre el cielo y la tierra. Dos columnas para el cristianismo encuentran su significado en las dos columnas de bronce que se dice se erigieron en vestíbulo del templo de Salomón.

Las velas o cirios representan el tiempo que se consume. En varias tradiciones religiosas son sinónimo de fe y divinidad y se

¹⁴⁵ Ver ilustración No. 2.

¹⁴⁶ Becker, 125

utilizan en los funerales para simbolizar la luz con la que el hombre participa de la divinidad y que sin embargo la muerte puede apagar.

Así como el día se extingue en un sol crepuscular, la vida del hombre tiene, a su vez, un crepúsculo antes de la noche de la muerte.

El árbol seco y oscuro es, por antonomasia, la representación de lo que muere, la extinción de la sabiduría de la vida.

A partir de la leyenda de Noé, en el mundo cristiano la paloma es símbolo de paz y reconciliación con Dios.

Un listón o cinta debe equipararse al nudo como símbolo de ligadura o nexo. Sin embargo es pertinente recordar que una cinta suele otorgarse como premio por la consumación de una meta y que, por otra parte, es también indicio de vanidad.

El esqueleto humano se presenta en esta lámina como doliente de la humanidad.

Relaciones iconológicas.

Haciendo alusión al antiguo mote usado en México de “matasanos” aplicado a los médicos incompetentes, Bolaños pone a este personaje al servicio de la Muerte quien, acelerando el camino por la vida de muchos hombres sanos, se convierte en activo proveedor de la muerte, con la no poca complicidad de los boticarios. Vaya como muestra un fragmento de los versos que dedica en su texto al tema:

*Ese cadáver tan flaco,
fue objeto de mis encantos,
y fueron sus triunfos tantos
que ajustándole la cuenta,
abasteció de osamenta
a todos los campos santos.*

*Setecientas carretadas,
como ministro más fiel,
me ha entregado don Rafael
de calaveras mondadas.¹⁴⁷*

Aquí el mausoleo toma diversos significados: La Muerte como deudo, dedica con pompa y lujo un mausoleo a la memoria del

¹⁴⁷ Bolaños, 1992, p. 159.

médico; la escala lo pone en alto, sobre la montaña que indudablemente acerca al cielo; además, las dos columnas que lo enmarcan son el vestíbulo a la divinidad. Sin embargo es pertinente notar que el texto de Bolaños señala que la inscripción que los felices sobrevivientes dedican en los listones, no son de duelo sino que alude al agradecimiento que expresan por la muerte del médico. No obstante el listón conlleva la representación del nexo entre la vida y la muerte pero también es símbolo de la meta que todos los hombres alcanzan al llegar al final de la vida.

Adorna el monumento un crepúsculo en cuyo primer plano irrumpe una paloma portadora del listón con el nexo entre la consumación de una vida terrena, -representada por un árbol seco y oscuro- y el renacer a la luz de la divinidad. Todo sugiere tranquilidad y paz; como el sol que se oculta el alma tendrá como seguro un amanecer, indicado por la paloma que al remontarse por los cielos conlleva la promesa de reconciliación con la divinidad.

Los cirios que rodean el mausoleo también aluden a la paulatina extinción de la vida, como una vela que se consume. Sin embargo en este caso la abundancia de ellos indica la reticencia de la Muerte en apagar la vida de Don Rafael, por la gran utilidad que le representaba. Sin embargo, ante la imposibilidad de contravenir lo divino, no pudo conservarlo infinitamente.

Es poco usual que un texto católico haga alusión a una pira funeraria; sobre todo en el tiempo que nos ocupa. Sin embargo en la ilustración la pira corona el mausoleo, lo que libremente se puede interpretar como una consumación de la vida.

Siendo este un libro de carácter eminentemente católico, el nombre del doctor -Rafael- alude a la leyenda y devoción de que es objeto el Arcángel Rafael¹⁴⁸ -como sanador de Tobías- Bolaños en su texto lo apellida De la Mata con lo que nuestro personaje es una incongruencia en sí mismo; un sanador que mata, vale así el adjetivo de "matasanos".

La actitud de la Muerte ante el deceso de Don Rafael no puede ser más patente, imposibilitada para llorar, pues carece de ojos, se ha desplomado hasta la base misma de una gran columna, que está por demás decir constituye la representación del soporte mismo de la estructura de la muerte. Lamenta la pérdida de su "amantísimo proveedor".

¹⁴⁸ Considerado en México santo patrono de los médicos.

Por antonomasia el médico don Rafael resultaba el mejor proveedor de la Muerte. Así, tanto las columnas como el elevado mausoleo adquieren, el primero, un sentido de templo y las columnas a su vez toman el significado de piedra sacrificial; pues según el texto de Bolaños, la Muerte, que deseara mantener con vida al médico, debe sacrificarlo, pues no tenía, muy a su pesar, "privilegio para pasar más allá".¹⁴⁹

¹⁴⁹Bolaños 1992, 157

Grabado 7 "Entonces el rey demudó su semblante, y conturbáronle sus pensamientos" Daniel 5:6. Ilustración que precede al capítulo titulado: EL INCÓGNITO EMBAXADOR DE LA MUERTE EN LA CORTE DE BABILONIA.¹⁵⁰



¹⁵⁰ Capítulo XIII, p. 178.

Preiconografía descriptiva.

Grabado 7

Facies Regis commutata est, et cogitationes ejuss conturbabant cum.”
“Entonces el rey demudó su semblante, y conturbáronle sus pensamientos”.

Al centro del plano la ilustración muestra tres personajes sentados a una mesa, servida con vasos y platos. Todos están vestidos a la usanza francesa del siglo XVIII; lujosas casacas largas, calzón ajustado a media pierna, chaleco de brocado o chupa, encajes en cuello y puños, zapatilla con hebillas y peinado de coleta sujeto con un lazo. Un cuarto personaje, a la derecha del plano y que sólo se observa parcialmente, atiende el servicio del banquete. El primer y segundo personaje dirigen la mirada hacia el ángulo superior derecho de la habitación donde, flotando, se observa un brazo humano que sostiene una pluma de ave en la mano la cual escribe un texto sobre la pared. Terminan la composición una gran ánfora que se encuentra al centro y en primer plano y finalmente un cortinaje se recorre en el fondo de la composición en el ángulo superior izquierdo.

Iconografía

El personaje principal es sin duda el Baltasar bíblico asociado al libro de Daniel.

La Mesa está ligada estrechamente al banquete, es indudable su significado como ágape social, sin embargo también se puede considerar como la manifestación de abundancia de dones celestiales. Ligado a la interpretación del escrito en la pared, puede remitir a la noción de la mesa donde Dios escribe los destinos de los hombres.¹⁵¹

El brazo humano alude al texto bíblico del libro de Daniel, una presencia invisible que como un cometa anuncia, según la creencia más popular, la llegada de catástrofes y fatalidad. Emisario de la divinidad¹⁵² es por tanto símbolo de la fuerza y del poder divinos.

La pluma de ave, alude a lo que está escrito en su carácter de inalterable “lo que está escrito” o destino. Es el signo visual de la actividad divina, de la manifestación del Verbo.

¹⁵¹ Becker, 210.

¹⁵² Daniel 5, 1-30.

En la Biblia el vaso o cáliz de Baltasar se refiere a los vasos sagrados que Nabucodonosor, padre de Baltasar, saqueó del templo de Jerusalén en el año 598 a.C. Es también un símbolo de la abundancia que desborda.¹⁵³

El ánfora de la ilustración alude a la embriaguez de Baltasar que lo induce a beber en los vasos sagrados. Sin embargo también puede interpretarse en el sentido de “contenedor de un tesoro”. Al estar abierto indica la receptividad de lo alto o divino.

Una cortina es un velo que cubre el misterio, lo secreto. Por el contrario, develar es descubrir lo que está oculto.

Relaciones iconológicas

Debe notarse en primer lugar la incongruencia histórica del ropaje con el título del capítulo, que alude a la ciudad bíblica de Babilonia, y el afrancesamiento de los trajes de los personajes. Puede obedecer a la intención del artista en dar a la escena un ambiente de lujo y riqueza propia de una corte real, asociada a la Francia del siglo XVIII¹⁵⁴ o bien a la influencia de las ilustraciones europeas, principalmente Francesas que desde el siglo XVII y hasta el XVIII marcó la moda en Europa y por extensión en la Nueva España.¹⁵⁵

El grabado nos traslada a la Biblia y nos narra el banquete de Baltasar mencionado en el libro de Daniel (5: 1-30). La mesa no deja duda sobre el evento que se celebra: un banquete en una corte real; los platos y los vasos nos hablan de abundancia, pero también debe leerse la profanación cometida contra la santidad de los vasos, pues debido a su procedencia –el templo de Jerusalén– son apreciados como cáliz sagrado, donde se contiene el bálsamo de la inmortalidad y donde la divinidad deja caer sus dones.¹⁵⁶ Lo mismo se aplica al

¹⁵³ Becker, p. 62.

Haag en su *Breve diccionario* dice: El libro de Daniel está dividido en dos partes, en la primera o narrativa : 1-69, habla de un joven noble judío, llamado Daniel, deportado por Nabucodonosor a Babilonia y educado en su corte. Sigue viviendo en la corte también en tiempos de Baltasar, de Darío el Medo y de Ciro el persa. Se le atribuye una sabiduría extraordinaria capaz de interpretar un sueño del rey y de leer y explicar el sentido de una misteriosa escritura que le vale su aumento de categoría. p. 152.

Para datos biográficos adicionales de personajes históricos se consultó también la edición de 1982 del *Pequeño Larousse Ilustrado*.

¹⁵⁴ En 1792 fecha en que ese libro se edita, acababa de caer la corte de Luis XVI, 1789, considerada summa de lujo y disipación moral.

¹⁵⁵ Para mayor información e ilustraciones consultar la página electrónica *Arte e Historia de México*.

¹⁵⁶ En este caso, el texto precristiano no puede interpretarse como continente de la sangre de Jesús de Nazaret.

ánfora, considerado recipiente de -lo otorgado por el cielo como gracia-, los bienes recibidos por los reyes gracias a la generosidad divina. Sin embargo aquí tiene un doble significado pues nos habla de la embriaguez que lleva a Baltasar, y a su corte, a beber en los vasos sagrados.

Estado de cosas que se ve interrumpido por la aparición inexplicable de un texto escrito sobre la pared: *“En aquel momento, aparecieron unos dedos como de mano de hombre que escribía enfrente del candelero, sobre la superficie de la pared del palacio del real y el rey veía la palma de la mano que escribía.”*¹⁵⁷ profecía que a manera de aparición celestial anuncia la presencia divina que traza el destino y que, a la letra, nos dice la *Biblia* en la boca de Daniel (5:25): Mené, mené, tequel, ufarsin; quien lo interpretó como: *... “ha numerado Dios tu reinado, y le ha fijado término, has sido pesado en la balanza y has sido hallado falto de peso y dividido ha sido tu reino, y se ha dado a los medos y a los persas”*.¹⁵⁸ Lo concedido por Dios, termina cuando Él lo dispone y dice la *Biblia* a continuación: *“Por lo cual envió él los dedos de aquella mano que ha escrito eso que está señalado”*.

Esta revelación, nos habla de la pérdida del poder en la tierra, pues según se dice; Baltasar, el último monarca caldeo de Babilonia, fue asesinado esa noche.¹⁵⁹ Al respecto nos dice Bolaños refiriéndose al mensaje que la Muerte envía a Baltasar: *“...que quanto (sic) [antes] lo aguardaba en el sepulcro, para que alguna parte de su real convite participasen los gusanos.”*¹⁶⁰

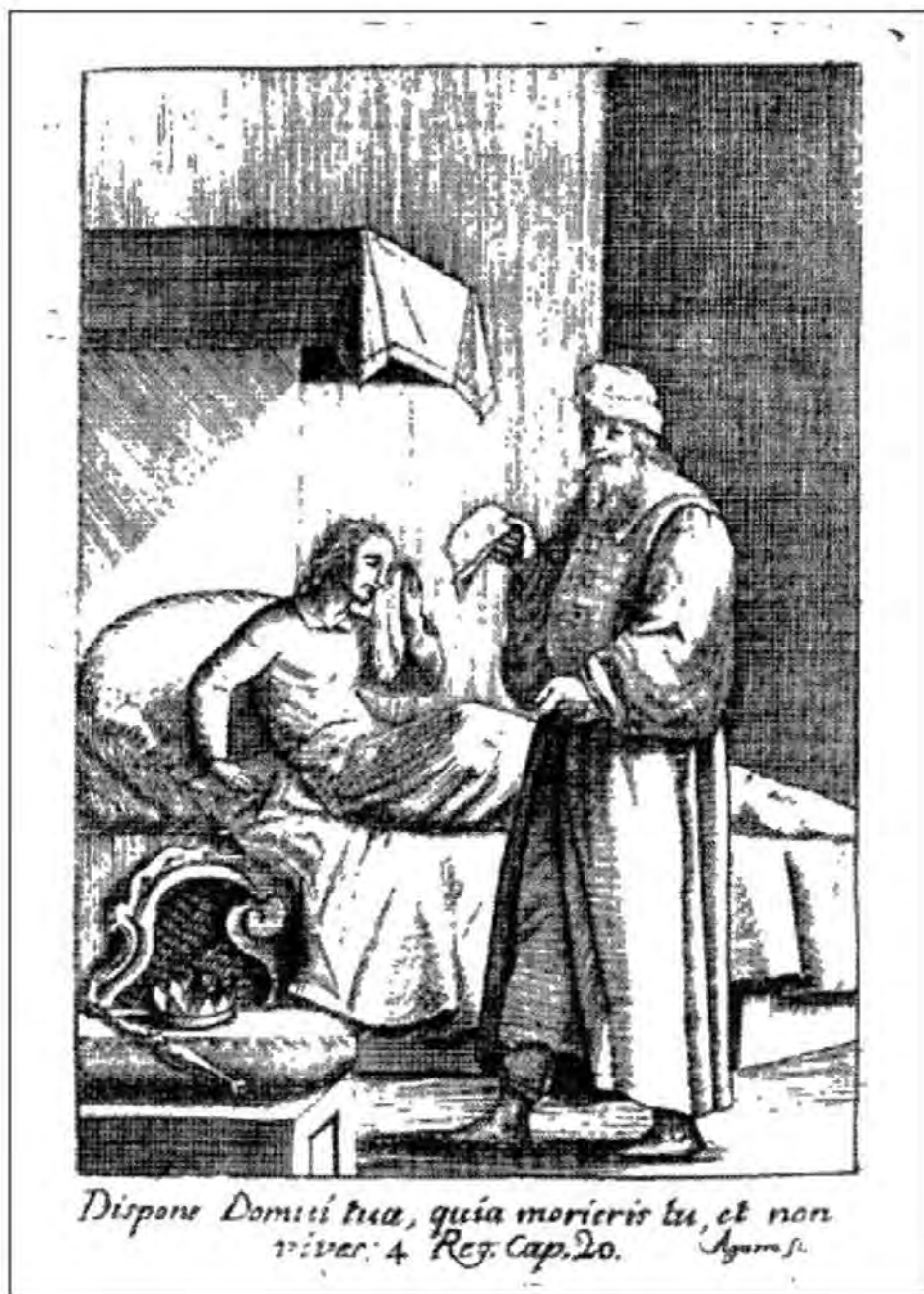
¹⁵⁷ Nota: en la Biblia Hebrea, Daniel es considerado un hagiógrafo o amanuense, sin embargo en las versiones cristianas a Daniel se le considera el cuarto de los profetas mayores, esta diferencia se debe en parte a las inconsistencias cronológicas del *libro de Daniel*.

¹⁵⁸ *Daniel* 5: 25-29.

¹⁵⁹ Presumiblemente por orden de Ciro en el año 539 aC.

¹⁶⁰ Bolaños, 1992, p. 182.

Grabado 8. "Dispón lo referente a tu casa porque vas a morir y no vivirás" II Reyes, 20:1 Ilustración que precede al capítulo titulado: ISAÍAS EMBAXADOR DE LA MUERTE EN LA CORTE DE EXEQUIAS.¹⁶¹



¹⁶¹ Capítulo XV, p. 193.

Preiconografía descriptiva

Grabado 8

Dispone Domui tuae quia morieris tu, et non vives. "Dispón lo referente a tu casa porque vas a morir y no vivirás"

En una habitación cerrada, ocupa todo el fondo del plano un lujoso lecho con pallio donde yace, llorosa, la figura de un hombre joven semi-incorporado que enjuga sus ojos con un pañuelo. A su diestra de encuentran, sobre una mesita de noche y soportados por un cojín, cetru y corona. Una segunda figura ocupa el centro del grabado; es un hombre anciano y barbado que de pie a la derecha de la cama, viste túnica, jubón y calzas largas, está tocado con un gorro o sombrero. Sostiene en la mano derecha un documento presumiblemente escrito, que muestra al hombre en la cama.

Iconografía

Los personajes ilustrados, de acuerdo al texto, son Ezequías, quien apoyado en su mano derecha se reincorpora en su cama, y el profeta Isaías parado a su diestra.

En esta escena el lecho está asociado al lugar de la muerte con el mismo significado que el horizonte –esa línea aparente que separa el cielo de la tierra-. La cama participa de la dualidad de la tierra; comunica y absorbe la vida.

Para el cristianismo el cuerpo del hombre es el contenedor del alma, por lo que, al incorporarse, puede interpretarse como la vida restaurada por la gracia divina.

El pallio reviste de realeza. Simboliza la gracia otorgada por la divinidad a un hombre. Es el símbolo externo de la dignidad, protección, autoridad y poder que cubre a un rey por designio de Dios.

El llanto es la gota que se evapora después de dar testimonio; puede ser de dolor, de pena o aún de alegría.

La diestra marca el sitio de los elegidos en el juicio final. A la derecha está el paraíso. Los presagios favorables aparecen a la derecha; simboliza fuerza, poder, éxito. En la tradición cristiana simboliza el porvenir, y conlleva un valor benéfico.

Un escrito o en su caso las Escrituras -como transcripción física de la voluntad de Dios- son un signo visual de la actividad divina; son la manifestación del Verbo.

La corona,¹⁶² como ya se vio, al ocupar la cabeza rebasa la cima del cuerpo lo que significa que su poder sobre otros hombres son un don del cielo. El círculo sintetiza el infinito y la unión del monarca con la divinidad. El poder de un rey que es conferido o retirado por la voluntad de Dios.

El gorro o sombrero participa del simbolismo de la corona cómo señal de poder y como instrumento mediático para recibir la influencia divina.

El etro real¹⁶³ como ya fue dicho, simboliza la presencia de Dios; establece al monarca como jefe por voluntad directa de la divinidad. Acorde a la tradición cristiana es soporte del mundo pues el etro-columna sostenido por lo alto, por generosidad divina, trasporta el poder del cielo al poder terrenal.

Relaciones iconológicas

El personaje postrado en el lecho es el bíblico Ezequías, rey de Judá, hijo de Ajaz o Acaz.¹⁶⁴ Es notable el juego de palabras que forma el nombre del personaje principal: Ezequías con "Exequias" sinónimo de funerales. La historia a que se refiere Bolaños se narra en la Biblia, del capítulo 18 al 20 del *Segundo Libro de Reyes*.

El profeta a quien se refiere el texto es Isaías,¹⁶⁵ hijo de Amós, considerado el primero de los cuatro profetas mayores, quien en el siglo VIII a.C., fuera consejero de Ezequías rey de Israel. La escena que narra Bolaños se refiere específicamente al *Segundo libro de Reyes*, 20: 1-11.

En esta escena, el palio que cubre la cama de Ezequías nos habla de la protección, la dignidad y el poder que un rey recibe por voluntad divina. Sin embargo está postrado en su lecho de muerte,¹⁶⁶ donde recibe a un emisario de la divinidad; al profeta Isaías a quien el artista representa tocado de un gorro o sombrero, lo que denota su rango y dignidad pues el sólo hecho de llevar cubierta la cabeza ante

¹⁶² Véase la interpretación del grabado número 1.

¹⁶³ Símbolo asociado también a los grabados 1 y 10.

¹⁶⁴ Ezequías (Yahveh es mi fortaleza) hijo de Acaz, decimotercer rey de Judá (725-697); se dice que destacó por su piedad. Se enfrentó a Senaquerib, monarca asirio quien lo derrotó en el 702. a.C.. Hagg, p. 229.

¹⁶⁵ Isaías (Yahaveh es salvación), aparentemente originario de Jerusalén. Inicia su actividad profética después de Amós y Oseas: el tema de su predicación fue: el juicio de Dios está cerca, sólo un pequeño "resto" será salvado. Se cree murió poco después del 701. Haag, p. 310-311.

¹⁶⁶ Dice la *Biblia* en *II Reyes* 20: 1-7, que Ezequías tenía un tumor, del que fue sanado por voluntad divina y reinó 15 años más.

la majestad del rey, implica prerrogativas de superioridad. Además un sombrero es al igual que en el caso de una corona, un símbolo de poder, en este caso ligado a la magia y al misterio de sacerdotes y magos. Implica que su cabeza está tocada por lo divino, aquí con el don de la profecía.

La cama donde yace el rey participa de la dualidad de la tierra, que lo mismo es instrumento donde se alumbra a la vida, como lecho donde la tierra absorbe nuevamente la vida. Ezequías está representado al momento de incorporarse, lo que para el simbolismo cristiano significa que el cuerpo (antes horizontal al sepulcro) ha sido sanado por la gracia divina y purificado por la oración, que se alcanza por la solicitud de un justo – aquí representado por el llanto-, expresión del sentimiento verdadero y profundo que, incontenible, brota del interior (alma) y se derrama como testimonio del dolor y aún de miedo, ante la proximidad de la muerte.

Sin embargo el llanto pudiera interpretarse como una manifestación de alegría pues debe notarse que el profeta y los símbolos del poder real, cetro y corona, están a la derecha de Ezequías.

La diestra marca el sitio de los elegidos en el juicio final, la entrada al paraíso. Los presagios favorables aparecen a la derecha; simbolizan fuerza, poder y éxito. Además en la tradición cristiana simboliza el porvenir y conlleva un valor benéfico.

Las infaustas noticias que porta Isaías, se transforman gracias a la oración y por merced de la divinidad, en buenas nuevas. Le es otorgada la oportunidad de recuperar la salud y por ende representa la extensión de su reinado y poderío terrenal por voluntad de Dios. Se renueva la unión con la divinidad.

Así el anuncio de muerte a través de un profeta o en un caso más cotidiano, de una enfermedad, -frecuentes embajadoras de la muerte- puede considerarse como un privilegio para un hombre justo, que ante la inminencia de la muerte puede orar a Dios y conservar la gracia divina y la vida.

Grabado 9. "Por tanto, en verdad recordó el mal que hizo" Ilustración que precede al capítulo titulado: SE VISTE LA MUERTE DE DISTINTO ROPAJE PARA PRESENTARSE A LA CABEZERA DE UN PECADOR ENVEJECIDO EN SUS CULPAS.¹⁶⁷



¹⁶⁷ Capítulos XVIII y XIX, p.211.

Preiconografía descriptiva.

Grabado 9

Nunc vero reminiscor malorum, quae feci. "Por tanto, en verdad recordó el mal que hizo".

En una habitación cerrada de cuyo techo cuelga, a la derecha del plano, una cortina, yace un hombre en su lecho. De rostro demacrado, le cubre una túnica a manera de mortaja. Unos almohadones sostienen semi-recostado el torso. A horcajadas sobre él un esqueleto se inclina y sujeta al hombre de la muñeca derecha. En primer plano, a la izquierda, se encuentra una mesita de noche sobre la que se acumulan algunos frascos, pastillas y remedios. A la izquierda del plano y mirando de frente al hombre un enorme rostro inhumano, bestia de cuyas fauces surgen llamas que apuntan hacia el lecho.

Iconografía

Yacer en un lecho al igual que en el grabado 8, está relacionado con el lugar para morir, con el mismo significado que el horizonte establece el límite de la tierra,-. El horizonte es a su vez un signo del futuro; bueno o malo. A su vez el lecho participa del simbolismo de yacer en la tumba. Sueño eterno como imagen de morir.

La mortaja es el último lienzo que cubre el cuerpo del hombre antes de ser devuelto a la tierra. Participa de la misma etimología de mortal; esto es sujeto a la muerte.

El término a horcajadas se deriva de horca¹⁶⁸ símbolo ambivalente asociado a encrucijada que simboliza la tendencia a la diferenciación de los individuos salidos de un origen común. Dos ramas vinculadas por un mismo origen hablan también de indiferenciación, razón por la cual es un símbolo pasivo, femenino. Si se utiliza para aprisionar entre sus ramas como entre dos mandíbulas entonces se convierte en el emblema del diablo y de las fuerzas inconscientes.

Si bien el esqueleto humano, como en todas las ilustraciones de este texto en las que figura, alude a la personificación de la Muerte, en este caso va más allá; simboliza la muerte eterna como castigo por el pecado.

¹⁶⁸ En México es más común el uso del término horqueta, horquilla para describir el punto donde una rama se divide en dos puntas.

La mano derecha del hombre está sujeta, se le impide todo movimiento. Normalmente la derecha es la mano diestra, masculina, la que blande la lanza, que muestra poder y voluntad. Simboliza fuerza destreza, éxito. La derecha es el principio activo, el porvenir; los presagios favorables aparecen a la derecha. A la izquierda queda el pasado, sobre lo que el hombre no puede influir.

La misma palabra hebrea "iad" se utiliza para designar mano y poder. Es símbolo de acción y construcción. En la simbología cristiana representa la supremacía y el poderío. Tratándose de Dios la derecha es la mano de las bendiciones.

A la izquierda, que en español conlleva el significado de siniestra, es el antónimo de derecha o recta. En la tradición cristiana la siniestra es la oposición a la voluntad divina. El diablo marca a quienes le son consagrados marcándolos en el ojo izquierdo con uno de sus cuernos. Los condenados van a la izquierda pues es la dirección de la entrada al infierno.

En esta escena el monstruo o bestia es la entrada de los condenados al infierno. Generalmente un monstruo custodia el paso de una puerta, tesoro, secreto, abismo.

El fuego adquiere una significación como elemento purificador; relacionado con la destrucción y la consumación, al infierno y a la cólera divina. Las llamas brotando de la boca o de los ojos pueden interpretarse como vicios: maledicencia, gula, lujuria, envidia. Representa al infierno, lugar cristiano de castigo el cual generalmente es descrito como un sitio de eterno e insoportable calor y tormentos por medio del fuego.

Relaciones iconológicas

El anónimo pecador yace abandonado a un destino sin esperanza ni salvación. Ha alcanzado el horizonte de su existencia y el lecho como prolongación de la tierra parece absorber su vida.

Las mantas que lo cubren semejan la mortaja que, pudorosa, se adelanta a cubrir los restos mortales del hombre ya sujeto por la muerte quien a horcajadas parece anunciarle los suplicios del infierno. La muerte al adoptar esta posición aprisiona al condenado en las fauces de la horca símbolo de la indiferenciación igualadora de su presencia. El hombre ha caído en sus manos, le tiene a su merced. Es ella quien ejerce el poder y la supremacía. Al estar sujeto, el hombre abandona el poder que le ha sido conferido, su mano derecha malogra

su capacidad de crear, su poder y voluntad. Símbolo de éxito y destreza la mano ha perdido sus aptitudes para construir y actuar, sin ello se iguala a las bestias.

La derecha es el principio masculino, activo; el futuro. Al estar sujeta por la muerte su principio actuante se nulifica y se transforma en pasado sobre el cual el hombre ya no puede influir.

Las fauces que ocupan el ángulo izquierdo del plano son indudablemente la entrada al infierno que se abren monstruosas para dar paso al abismo. Son las fuerzas irracionales de la bestia que la *Biblia* asocia a lo tenebroso y abisal. Por otra parte cada hombre conlleva su propia bestia; fuente del desorden y los deseos perversos, contra los que se debe luchar -y derrotar- para poder triunfar a los ojos de lo divino. Las fauces abiertas y amenazantes de la bestia implican ser tragados y mordidos por las fauces temibles de los demonios. Son la imagen de la angustia de ser devorados sin retorno, dejar de existir. Pero una boca que se quema también alude al castigo que la boca misma ha provocado con la maledicencia¹⁶⁹.

La imagen del infierno se ve reforzada con las llamas que parecen brotar de la boca de la bestia. El infierno es el lugar cristiano de castigo el cual generalmente es descrito como un sitio de eterno e insoportable calor y tormentos por medio del fuego relacionado con la destrucción, la consumación y la cólera divina.

Los remedios y medicamentos a la izquierda anuncian el vano esfuerzo por conservar la vida, y el cortinaje, atrás del moribundo, nos indica que toda posibilidad de acción ha quedado en el pasado. Al abrirse devela la verdad que al final no puede ocultarse ni remediarse.

¹⁶⁹ "Lo que entra en la boca no contamina al hombre; sino lo que sale de la boca, eso contamina al hombre". *Mateo* 15:11

Grabado 10. "Escucha mi súplica" Judith 9:12 Ilustración que precede al capítulo titulado: MEMORIAL QUE PRESENTA LA MUERTE A EL REY DE LOS CIELOS, QUEJÁNDOSE DE LA INGRATITUD DE LOS HOMBRES.¹⁷⁰



¹⁷⁰ Capítulo XX, p. 220.

Preiconografía descriptiva

Grabado 10

Exaudi me miseram depraee camten. "Escucha a esta miserable que te ruega".

En el ángulo izquierdo del plano superior está una nube negra que ocupa un tercio del horizonte. En ese mismo plano, a la derecha, está un triángulo que parece flotar en el espacio y con un ojo humano al centro. Está rodeado de finas líneas que aparentemente irradian desde el triángulo. Parece romper en un claro del grabado pues a la izquierda se completa la mitad superior con otra nube negra más pequeña.

A la mitad del plano inferior, cargada ligeramente a la izquierda, está un esqueleto humano hincado sobre su rodilla derecha, la mano diestra está elevada hacia el triángulo y sostiene en ella un papel con texto ilegible. A la derecha del esqueleto, en el piso y sobre un cojín están un cetno y una corona. Al fondo, el horizonte semeja una bahía y un mar donde navegan dos veleros que se alejan. A la derecha sobre una península está una torre almenada construida sobre la arena a la orilla del mar. Junto a ella, a la derecha, un grupo de cruces clavadas en el suelo. Termina el conjunto un árbol medio seco a la izquierda del esqueleto y una pequeña roca casi roza el pie derecho del esqueleto. En un recuadro inferior está la leyenda "Exaudi me miseram cantum" y la rúbrica Agüera, Fc.

Iconografía.

El esqueleto humano, alude a la personificación de la Muerte, quien en esta lámina se postra ante la divinidad como servidora y ejecutora de sus designios.

La corona y el cetno, identifican a la Muerte como la misma Emperatriz de los Sepulcros¹⁷¹ del primer grabado. Abandonarlos en el suelo significa que ha renunciado a ellos pues al morir, valdría preguntarse: ¿Cómo presentarse ante Dios con una testa coronada?

Los dos veleros simbolizan a los hombres, pues las naves representan al cuerpo como el vehículo de la existencia¹⁷² que navegan por el mar de la muerte.

¹⁷¹ Bolaños, 1992, p. 121 inicia el capítulo V con el texto " La muy poderosa emperatriz de los sepulcros, la enemiga belicosa de los vivientes, la Muerte horrible..."

¹⁷² Cirlot, 106

El mar de este mismo pasaje simboliza la travesía que los hombres deben surcar: "este mar tan amargo está situado entre el oriente de la vida y el funesto ocaso de la muerte, corren sus aguas tan aceleradas como el tiempo".¹⁷³ Esta disposición parece acentuarse si consideramos el triángulo luminoso colocado al oriente del soporte y la figura de la muerte en el ocaso del plano.

Las cruces nos remiten a la imagen del camposanto donde finalmente yacerán los hombres sin distinción alguna, hasta el juicio final.

La torre implica una "acción de elevarse por encima de la norma de vida".¹⁷⁴ sobre la arena a la orilla del mar simboliza a "aquellos altivos y soberbios que intentaron levantar la hermosa fábrica de Babel"¹⁷⁵ {...} pensaban exaltar su nombre y eternizar su memoria {...} coronados de vanas esperanzas"¹⁷⁶ pues al final como cualquier cosa construida sobre arena, la muerte la derrumbará.¹⁷⁷

Las nubes negras; del color de la negación de la vida ensombrecen¹⁷⁸ el cielo como un velo que oscurece la luz de la verdad, la tormenta de la engañosa vida del hombre en el mundo. Sin embargo la omnipotencia de Dios ilumina el cielo.

El triángulo que irrumpe las sombras, en la iconografía cristiana es el símbolo de la unidad en la Trinidad.¹⁷⁹ En el centro del triángulo está el ojo¹⁸⁰ considerado el de la omnisciencia divina, cuya mirada y campo de acción es imposible eludir.

La derecha marca la entrada al paraíso también identificado como el cielo, la morada de la divinidad.

Las nubes, colocadas en mayor abundancia la izquierda del plano, dan al conjunto gráfico un valor "siniestro". También a la siniestra del grabado encontramos el Árbol de la Vida,¹⁸¹ o del Bien y el Mal, que tiene sus raíces en la tierra, pero cuyos frutos están prohibidos a los hombres. En el contexto del paraíso sería sinónimo de lo bueno y amoroso, sin embargo en este grabado Agüera lo ha

¹⁷³ Bolaños, 1992, p. 356. El autor inicia las conclusiones de la obra con el texto: "Este mar tan amargo está situado entre el oriente de la vida y el funesto ocaso de la muerte...todo hombre tiene que navegar este golfo de angustias y congojas".

¹⁷⁴ Cirlot, 457-458.

¹⁷⁵ Génesis, 11; 1:9.

¹⁷⁶ Bolaños, 1992, p. 299.

¹⁷⁷ Ibid p. 297. Esto se ilustra con el grabado número 14, en el que aparece un esqueleto derribando una torre con la leyenda: "He aquí que su esperanza queda burlada, con sólo su vista es derribado".

¹⁷⁸ Trevi, "sombra", pp.122-128.

¹⁷⁹ Koch, Rudolf, p. 39.

¹⁸⁰ Cirlot, p. 352.

¹⁸¹ Ibid p. 85.

representado transformado en apenas un arbusto seco que nos habla de la antítesis del bien; el Árbol de Conocimiento es el de la muerte.¹⁸²

Acentúa el desolado paisaje la pedra¹⁸³ que solitaria roza el pie de la Muerte, quien se dirige a la Divinidad diciendo: "Es patente Señor...el prolixo destierro a que injustamente me han sentenciado los mortales como si fuera yo reo...".¹⁸⁴ Al paraje de la muerte se llega sin posesiones, despojado de todo.

La piedra es símbolo de la madre tierra. Es lo estable, eterno y permanente. Señala el lugar designado al hombre sobre la tierra e indica el orden establecido por la divinidad; señala el destino correspondiente¹⁸⁵. Contra toda expectativa no se considera una materia inerte, tiene la capacidad de la tierra de transmitir vida. Debido a su carácter inmutable e inalterable se asocia a la divinidad. Debido a su carácter inmutable e inalterable se asocia a la divinidad. Al representar la aceptación del destino, se asocia a la sabiduría.

Relaciones iconológicas

El personaje central es la Muerte que, en actitud de vasallaje, se arrodilla rendida ante la divinidad. Esta se manifiesta en un rompimiento de gloria a la derecha del plano por lo que le augura a la Muerte complacencia y benevolencia. La grandeza celestial se muestra en el símbolo de Dios trino y uno, un todo cerrado en sí mismo, la Trinidad cristiana.

La Muerte está ante la vista de la omnisciencia divina, de quien es imposible estar fuera de su campo de acción y que mira desde un cielo luminoso en oposición a la sombra, que como enemigo, nubla y oscurece la vida del hombre.

Ante Dios, la Muerte ha dejado en el suelo los símbolos de su grandeza; yacen a su pies corona y cetro y despojada de todo poder eleva con la diestra una plegaria: "escucha a esta miserable que te ruega... Condenada a un olvido perpetuo, tan injurioso para mi, como nocivo y peligroso para ellos ... se ha publicado un entredicho general para que ni en su presencia, ni en sus casas, se traten materias funestas, porque no les agrada oír de mi persona"¹⁸⁶. Es tanto el temor a la muerte que los hombres han optado por la negación de ella y van

¹⁸² Ortiz-Osés, p. 292.

¹⁸³ Cirlot, p. 374.

¹⁸⁴ Bolaños, 1992. p. 222.

¹⁸⁵ Véase el grabado 18.

¹⁸⁶ Bolaños, 1992. pp. 221- 222.

por la vida, simbolizada en ese extenso mar que navegan cómo veleros sujetos a los vaivenes del viento, sin ver las señales de tormenta que los asechan siniestramente. Confiados esperan llegar a la seguridad de un fuerte. En ese afán los hombres no ven que la supuesta fortaleza está construida sobre la inconsistente arena, a la que más temprano que tarde, las olas finalmente harán caer, atrás de ella se encuentra el verdadero destino final, el cementerio cuyas cruces se perciben contra el horizonte.

La actitud de vasallaje da a la escena una carga dramática mayor. El poder de la muerte sobre los hombres es por designio de la divinidad, ella es simplemente una ejecutora inocente –cuyo destino está unido a la tierra- del decreto divino.

Grabado 11 "Vanidad de vanidades, todo es vanidad" Eclesiastés, 1 :2 Ilustración que precede al capítulo titulado: PREDICA LA MUERTE EN LA CIUDAD DE GRANADA Y CONVIERTE A UNO DE LOS MAYORES HOMBRES DE AQUEL SIGLO.¹⁸⁷



Vanitas vanitatum et omnia vanitas: Eccle. 1.

¹⁸⁷ Capítulo XXIII, p. 242.

Preiconografía descriptiva

Grabado 11

Vanitas vanitatum et omnia vanitas. "Vanidad de vanidades, y todo vanidad".

La ilustración presenta dos planos; en el primero, una habitación donde, al centro y sobre su lecho de muerte, yace una mujer vestida lujosamente; ostenta cuello de armiño y corona imperial. Parado frente al lecho un hombre devela la mortaja del rostro. Este personaje viste a la usanza francesa del siglo XVIII; casaca larga de faldones en brocado o seda, calzón ajustado a media pierna, camisa con puños de encaje, chaleco, medias blancas y zapatillas, el pelo –largo- lo sujeta con un lazo. Al fondo, en el ángulo derecho de la habitación y subido a un púlpito, está un esqueleto humano en actitud de predicar. En el quicio de una puerta y tras un cortinaje un tercer personaje observa la escena. Está vestido a la usanza castellana del siglo XVI, gregüescos acuchillados, jubón de mangas ahuecadas y acuchilladas, cuello alto y gorguera, zapatillas y medias blancas.

Iconografía

A la mujer que yace en el lecho mortuario Bolaños la identifica como la Emperatriz Isabel, esposa de Carlos V.¹⁸⁸

El hombre que descubre el rostro del cadáver es Francisco de Borja.¹⁸⁹

El lecho mortuario, lugar de velación, es un ataúd abierto relacionado al lugar de la muerte con el mismo significado que tiene la línea del horizonte como límite entre la vida en la tierra y el cielo.

El armiño¹⁹⁰ por su valor está asociado a la nobleza de las cortes europeas; en este caso a la española. El color blanco que lo caracteriza se interpreta como inocencia y pureza de conducta de quien es investido.

La corona en forma de domo celestial nos remite a una corona imperial que confiere poder absoluto sobre sus vasallos. Su forma

¹⁸⁸ Bolaños, 1992. p. 244.

¹⁸⁹ San Francisco de Borja. Nació en Gandía en 1510 y murió en Roma en 1572, marques de Lombay y duque de Gandía, virrey de Cataluña hacia 1539. Entra a la Compañía de Jesús en 1546, y ocupa el cargo de Tercer General de la Compañía en 1571. Fue canonizado en 1571. <http://www.biografiasyvidas.com>

¹⁹⁰ Relacionado con el simbolismo del grabado 1.

circular nos indica perfección y por tanto participación de la naturaleza celeste, en cuanto es un símbolo de unión con la divinidad. Los monarcas de la tierra ejercen su imperio sobre los hombres por designio divino. Es la justificación del poder de la nobleza sobre sus siervos de la tierra fundamentada en la voluntad de Dios.

La mortaja, del latín *mortalia*, cuyo significado es lo mortal, lo correspondiente a los humanos, es el último lienzo que cubre el cuerpo del hombre antes de ser devuelto a la tierra. Participa de la misma raíz de mortal, sujeto a la muerte.

La faz del hombre designa su rostro, es el símbolo del ser mismo. Es el yo, parcialmente desnudo. Al estar sin vida es únicamente materia pues ha perdido su esencia divina, al develarlo se abre la puerta hacia lo invisible.

El esqueleto humano, como en todas las ilustraciones de este texto en las que figura, alude a la personificación de la Muerte, que en este caso se presenta a los hombres como advertencia o mensajera de la divinidad para prevenirles sobre la inutilidad del poder, la riqueza y belleza humanas.

El púlpito situado a la derecha indica que la prédica, - la palabra- encuentra una positiva acogida.

El ejemplo que en este caso ilustra Agüera, está basado en la biografía de San Francisco de Borja marqués de Lombag y duque de Gandía, hombre favorecido por el poder y la riqueza.

En el lecho mortuario yace la Emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, quien fuera la máxima exponente de la belleza, juventud, riqueza y poder de Europa hasta su muerte prematura en 1539.

Es Francisco de Borja quien descubre el rostro de la emperatriz y -para su consternación- encuentra una faz que ha perdido el aliento divino. Ha violado el secreto y ve a si mismo -de frente- como el reflejo en un espejo, el rostro final de la carne del hombre. Devela la cara de la muerte y puede decirse que mira su propio destino.

Mirar el rostro de una persona significa conocerla, Borja por tanto conoce a la muerte y vislumbra su propia muerte. El impacto funge como un sermón para quien lo vive; la palabra de advertencia de la muerte es atendida por Francisco de Borja, quien a partir de ello dedica su vida a los asuntos religiosos, ingresa a la Compañía de Jesús y culmina con su beatificación.

La Muerte al predicar desde un púlpito adquiere calidad de ejecutor de la palabra, se cumple el verbo y se transforma en acción y ejecutor de la divinidad.

El cuarto personaje, vestido a la castellana, y que asoma del cortinaje funge como testigo de una sociedad que da fe sobre la conversión del Duque ante la vista de la muerte de la soberana en quien sin importar belleza, rango o poder, se cumple el destino.

Grabado 12. "Y vi; allí estaba un caballo verdusco; y el jinete [tenía] de nombre la Muerte y le seguía el Abismo" Apocalipsis, 6:8 Ilustración que precede al capítulo titulado: SALE LA MUERTE A DAR UNA BATALLA CAMPAL A LOS MORTALES SEGÚN QUE LA VIO SAN JUAN EN SU APOCALIPSIS.¹⁹¹



¹⁹¹ Capítulos XXVI y XXVII, p. 260.

Preiconografía descriptiva

Grabado 12

Ecce equus palidus: et qui sedebat super eum nomen illi mors. "Allí estaba un caballo verdusco; y el jinete [tenía] de nombre la Muerte".¹⁹²

En un plano abierto se ilustra una campiña donde se libra una encarnizada batalla. Sobresalen las picas de guerra y el humo de un invisible fuego. Al frente tres personajes: El primero, iniciando a la izquierda, es un esqueleto humano que monta un caballo. El personaje del centro está vestido a la usanza de los soldados romanos: túnica corta, coraza de piel, calzas, yelmo; del que sobresalen dos cuernos, lleva en la mano izquierda una larga pica o lanza de guerra, asoma entre sus piernas un larguísimo rabo terminado en punta de flecha que se enrosca como serpiente, en su pierna derecha. El tercer personaje es un hombre barbado que cabalga un fornido corcel jaezado, viste yelmo adornado con plumas, tonelete sobre la túnica corta, calzas de guerra y porta sable de hoja ancha. Cubre su torso con una amplia capa. El esqueleto humano embiste con una lanza a este tercer personaje, quien -con la mano izquierda- tuerce la brida de su caballo, mismo que recula para dar vuelta. Terminan la ilustración negros nubarrones sobre todo el plano superior y sobre la tierra se esparcen, aquí y allá, restos de vegetación.

Iconografía

Una batalla nos habla del enfrentamiento de dos bandos opuestos. La campiña se ha transformado en campo de batalla.

El humo es la señal más visible del fuego, símbolo de purificación pero también de consumación y extinción.

El esqueleto humano, personificación de la Muerte, en esta lámina es el adversario que la humanidad debe vencer para lograr la vida eterna, como premio a la virtud.

La figura identificada como muerte esgrime en la mano izquierda una larga pica de guerra o lanza, asociada al eje de la tierra como símbolo de fuerza, arma que sin embargo entre los guerreros no concede ninguna autoridad; como tal puede tomar el significado de acción celeste.

¹⁹² Terán, p. 240 asienta el pie de grabado como: "Ecce equus palidus: et qui sedebat super eum, nomen illi mors", basada en el Apocalipsis 6: 8. Sin embargo la grafía para *palidus* (*pallidus*) y para *ill* (*illi*) difieren del texto de Agüera.

El caballo, verduzco o pálido nos remite al *Apocalipsis* 6:8, el jinete que lo monta es la Muerte, uno de los Cuatro Jinetes del fin del mundo.

Durante los primeros años del cristianismo el ejército romano era sinónimo de enemigo y paganismo.

Pica o lanza, arco, espada, armas que, entre otras,¹⁹³ en su sueño apocalíptico San Juan atribuye a los cuatro jinetes.¹⁹⁴

El yelmo, es símbolo de invulnerabilidad, así como de invencibilidad, en este caso al adornarse con plumas añade el lujo y la riqueza, la cimera decorada también refleja la ambición de quien la porta.

El soldado de infantería que se ilustra y cuyo rabo-flecha, se le enrosca cual serpiente, personifica las huestes del diablo; al respecto el Apocalipsis dice, al referirse a la Muerte: "y el infierno le iba siguiendo".¹⁹⁵ Al igual que la Muerte, este personaje está armado con una lanza.

El caballero barbado representa al hombre, en su eterna lucha contra las fuerzas de la Muerte y del infierno, con la izquierda sostiene la brida y recula su caballo ante la fuerza de tan poderosos enemigos.

El caballero lleva a la cintura un sable o espada, símbolo del estado militar, virtud y fuerza.

El negro de las nubes que oscurecen el cielo significan la negación. Evoca la confusión y el desorden. En el cristianismo manifiesta duelo de muerte, la aflicción resignada.

Las nubes evocan principalmente confusión por su naturaleza indefinida de trazos informes, sin embargo en este caso recuerdan la silueta de un ave, que pudiera ser un cuervo. De esta manera tanto las nubes como las aves se consideran augurios de revelaciones importantes en su acepción como manifestación de la voluntad divina. Asociadas al negro adquieren un carácter nefasto, anunciadoras de guerras y desgracias. La Biblia considera al cuervo entre los animales impuros¹⁹⁶.

¹⁹³ Como armas de la muerte también se consideran las enfermedades, la peste, las bestias salvajes y las guerras.

¹⁹⁴ *Apocalipsis* 6: 1-8.

¹⁹⁵ *ibid*, 6: 8.

¹⁹⁶ Levítico 11: 15.

Relaciones iconológicas

En su texto, Bolaños equipara la vida del hombre a una constante batalla contra las fuerzas del mal.¹⁹⁷ Habla de la Compañía de Jesús¹⁹⁸, y destaca la razón: “ y de aquí le viene a la santa Iglesia de Jesu Christo el sobre nombre o carácter de militante”.¹⁹⁹

En este contexto el grabado alude directamente al sueño profético de San Juan cuyas imágenes describe en su *Apocalipsis*.²⁰⁰

Sin embargo no es únicamente la batalla apocalíptica y final a lo que se enfrenta la humanidad; la vida, día a día tiene su propia batalla, y en ella el hombre enfrenta constantemente a la muerte. Vista como enemigo es poderosa, no en vano está armada con una lanza que le otorga la fuerza como una prolongación del brazo del cielo. Sin embargo una lanza no simboliza autoridad, es pues ejecutora de la voluntad superior.

No está sola, cabalga sobre la enfermedad, y le siguen la guerra, el hambre y las huestes del infierno; poderoso ejército, aquí comparado a las invencibles legiones romanas del mundo antiguo.

No hay infierno ni guerra sin fuego; es a la vez castigo y purificación. El fuego extingue la vida, sin embargo el humo se eleva a los cielos como ofrenda a lo divino. Es la materia purificada, el alma que probada en la batalla contra las hordas infernales, se eleva.

Sin embargo el hombre no está indefenso, está armado de virtud y fuerza, en pero, se puede vencer al infierno, pero finalmente no a la muerte. Ante su imagen el hombre tira a la izquierda de la brida a su caballo y retrocede derrotado. Cabe señalar que la mano izquierda representa el destino del hombre, sobre el cual no se tiene ningún control.

Todo en la escena presagia males: los negros nubarrones, - siluetas de nefastos cuervos agoreros- oscurecen el cielo; la tierra está ennegrecida, el horizonte es caos, guerra, fuego y armas. No obstante no todo está perdido, hay esperanza. Sobre la tierra sobrevive alguna vegetación, su color implícito representa vida y esperanza. El verde

¹⁹⁷ Bolaños, 1992, pag. 261.

¹⁹⁸ Véase lo relacionado a Francisco de Borja en el grabado 11 de este texto.

¹⁹⁹ Bolaños, 1992, p. 261.

²⁰⁰ San Juan Evangelista, apóstol, se le atribuye la autoría del *IV Evangelio* y del *Apocalipsis* que lleva su nombre. Entre la literatura apócrifa se le atribuyen tres *Apocalipsis*. Haag, p. 342. A más de Juan el género apocalíptico registra también los textos de: Esdras, Abraham, Baruc, Pablo, Pedro, Sofonías y Tomás.

de la tierra ocupa una posición intermedia entre el rojo del fuego abismal y el azul del cielo, es la renovación y por supuesto la inmortalidad. La vida que a través de la muerte se renueva, es finalmente la esperanza de retornar al paraíso, a ese segundo mundo que anuncia Juan: "Y vi un cielo nuevo y tierra nueva".²⁰¹ Y por demás está decir: premio de dicha en la vida eterna otorgado por la divinidad a los justos.

²⁰¹ Apocalipsis 21: 1.

Grabado 13 "Otra lógica sigo que no tenga que temer la Muerte"
Ilustración que pertenece al capítulo titulado: CONCLUIDA QUE LE
DIO LA MUERTE A UN CELEBRE MAESTRO DE LA UNIVERSIDAD
PARISIENSE.²⁰²



²⁰² Capítulo XXX, p. 284.

Preiconografía descriptiva

Grabado 13

Ad logicam pergo quae mortis non timet ergo. "Otra lógica sigo que no tenga que temer la muerte".

En un plano cerrado a la izquierda un hombre joven y robusto vestido con toga y birrete quien desde la cátedra dialoga con un esqueleto humano, colocado a la derecha de la ilustración, el cual de pié, levanta el brazo izquierdo en actitud de argumentación. De su boca surge la palabra latina: ergo. Al fondo de la habitación se observa parcialmente una mesa sostenida por -al menos- una columna, sobre la cual se encuentra una botella cerrada.

Iconografía

El Hombre en sí mismo es interpretado como símbolo del mundo, un microcosmos. Visto así es el centro del mundo simbólico. En una interpretación cristiana el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios, ocupa la cúspide de la creación si bien el término "semejanza" atenúa la carga semántica de la frase.

Los atributos de juventud y salud están asociados a las condiciones de vida; mayor salud y juventud conlleva mejores expectativas para prolongar la vida personal. Implican autonomía y poder en antítesis con la tutela de la niñez o la dependencia de la senectud. Puede describirse como el estado de plenitud de vida.

La toga es el traje exterior de ceremonia que suelen usar los magistrados, abogados y catedráticos.²⁰³ Eleva a quien lo porta a un nivel superior. Una capa circular con un orificio al centro está relacionada con el eje del mundo, es la tienda celestial y en este caso el intelecto, supera intelectualmente a otros hombres terrenal, y lo acerca al conocimiento de la divinidad²⁰⁴.

El birrete o birreta es un gorro con borla negra propio de magistrados, jueces, etc.²⁰⁵ Conlleva el significado de sombrero y cubre la cabeza como signo de sus prerrogativas y de superioridad. En cuanto a tocado simboliza la cabeza misma y por ende el pensamiento. Es símbolo de identidad y respeto. En este sentido comparte el significado del cabello, es una forma de utilizar la fuerza

²⁰³ Larouse, p. 1006 a.

²⁰⁴ Véase grabado 1, simbología del manto.

²⁰⁵ Larouse, p. 148 b.

contenida en el cabello, en la cabeza. Es también un signo distintivo de una profesión.

El esqueleto humano, que se presenta como antagonista del hombre, alude a la personificación de la Muerte quien -sin importar los conocimientos y ciencia de sabios e intelectuales- invariablemente tendrá el último y contundente argumento: la inutilidad de los conocimientos terrenales ante la brevedad de la vida.

La cátedra es el sitio del profesor en una universidad, facultad, liceo.

Ergo es la voz latina que asociada al nombre adquiere calidad de proposición genitiva: *a causa de, debido a*, o utilizada como conjunción: *luego, por consiguiente, así pues, en consecuencia, pues, entonces*. Es empleada como cierre en una argumentación.²⁰⁶

La columna sostiene lo alto; conecta el cielo con la tierra y es por tanto comparado al árbol de la vida. Es también el soporte.

Una mesa comparte el significado con tabla, lugar donde se escribe. En este caso es también el soporte de una botella, contenedora de sabiduría como don celestial.

Una botella o frasco simboliza fundamentalmente un saber. Un saber salvador y portador de paz. Símbolo de la ciencia humana, contiene la riqueza del elixir divino.

Relaciones iconológicas

El hombre que ocupa la cátedra es un personaje ficticio a quien Bolaños ha dado el nombre de Silo.²⁰⁷ No sólo la imagen sino el texto mismo nos habla de la juventud y salud en las que nuestro personaje apoya su confianza en una eterna prosperidad y éxito de una longevidad segura y en cuya cabeza la ciencia y el conocimiento no deja espacio para otras reflexiones.

Los honores y logros académicos se hacen patentes con la toga propia de los catedráticos universitarios²⁰⁸ que a manera de manto reviste al profesor Silo de un simbolismo ascensional y celeste; ocupa el centro del mundo académico y por tanto del conocimiento universal. Sus dotes intelectuales se rozan con lo celestial más allá del común de

²⁰⁶ Pimentel, p. 184.

²⁰⁷ Blanca de Mariscal propone refiriéndose al nombre del personaje: Silo; posiblemente el autor crea este nombre partiendo del griego *syllago* "reunir con el pensamiento", "razonamiento" que es la raíz de la palabra silogismo. Nota 1, p. 289.

²⁰⁸ Larouse, p. 1006.

los mortales. La mesa, donde la divinidad escribe el destino sostiene, exclusivamente, una botella que simboliza el saber humano, destino que sin embargo está soportado por una columna o canal a través del cual el individuo participa de los conocimientos de la divinidad. Para reforzar esta idea el birrete que lo distingue es signo de sus prerrogativas y superioridad intelectual. Los conocimientos albergados en su cabeza le otorgan capacidad superior y respeto como maestro; el que muestra. En este sentido comparte el significado del cabello como una forma de utilizar la fuerza contenida en la cabeza. Al referirse a la Universidad de la Sorbona, se hace alusión al París de la Ilustración cuya tesis principal estaba apoyada en la valoración de la ciencia sobre los aspectos teológicos y morales.

Sin embargo Silo debe enfrentar sus conocimientos a un adversario no esperado: la Muerte levanta el brazo para argumentar, y al hacerlo con la siniestra se alude al pasado sobre el cuál el hombre no puede influir: "El tiempo pasado desapareció sin esperanza de volverlo a ver; del presente sólo tiene vuestra merced un instante que se le está pasando con la brevedad de un relámpago: el tiempo futuro es muy incierto y muy dudoso. Y agrega a manera de conclusión irrefutable, *ergo* :

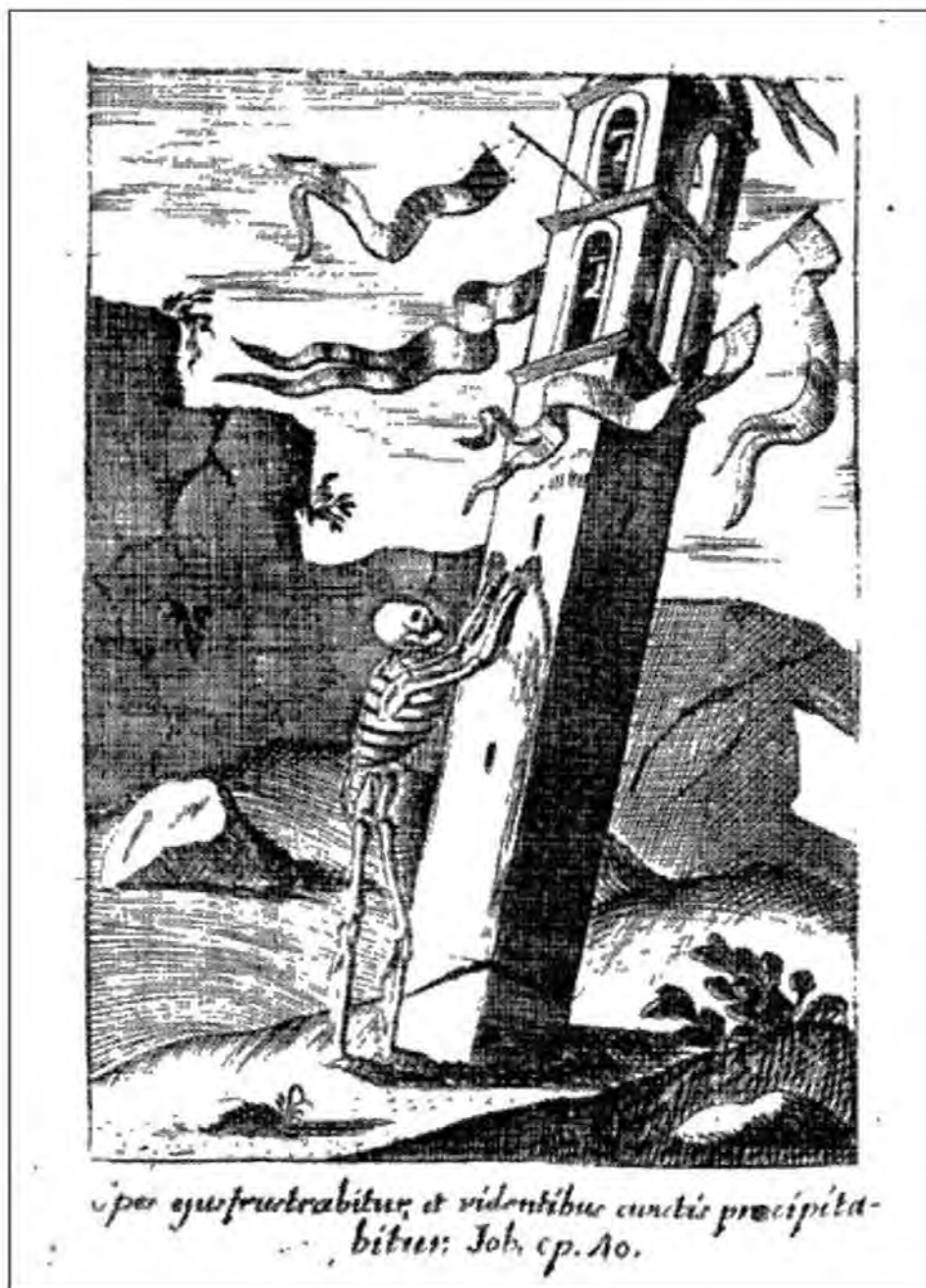
"Pues señor doctor, la verdadera sabiduría que hace verdaderamente sabios y dichosos a los hombres en la cátedra de la muerte es el magisterio del desengaño."²⁰⁹

Esperar de la vida lucimiento no es sabiduría, ni cordura ni prudencia. La verdadera sabiduría es saber que el tiempo no está seguro ni un instante. Sólo la muerte es segura.

Sin embargo la muerte está situada a la derecha del plano y si bien tiene la última palabra, su posición presagia buenaventura; este hombre joven y fuerte encuentra a la muerte a su diestra, del lado del defensor y al escuchar sus conclusiones, la muerte como un enviado fausto indica la entrada al paraíso.

²⁰⁹ Bolaños, 1992. p. 287.

Grabado 14 "He aquí que su esperanza queda burlada, con sólo su vista es derribado" Job, 41: 1 Ilustración que precede al capítulo titulado: HECHA LA MUERTE POR TIERRA UNA ELEVADA TORRE DE VANAS ESPERANZAS QUE HABÍA FABRICADO EN SU PECHO UN JOVEN BIZARRO LLAMADO JUNIOR.²¹⁰



²¹⁰ Capítulo XXXII, p. 297.

Preiconografía descriptiva

Grabado 14

Spes ejus frustrabitur, et videntimus cunctis praecipitabitur. "He aquí que su esperanza queda burlada, con sólo su vista es derribado.

Ocupa el total de la ilustración un paisaje desértico, destaca al fondo una montaña de grandes y sólidos riscos. Se esparcen, tanto al fondo como frente del grabado, algunos arbustos que surgen entre los resquebrajados riscos. Al centro del plano un esqueleto humano que desde la izquierda empuja una alta torre. La torre es delgada, tiene en lo alto, al menos, dos o tres campanas y así mismo en la cresta ondean al aire cinco largos estandartes. La torre está inclinada fuertemente a punto de caer. Rompen el cielo algunos jirones de nubes.

Iconografía

Un desierto es de manera llana un lugar despoblado, solitario. Simboliza una superficie estéril, bajo la cual se debe buscar la realidad. Bíblicamente es empleado como el mundo alejado de Dios. La esterilidad sin Dios.

El esqueleto humano, personificación de la Muerte se ilustra como ejecutora de los designios o voluntad divina.

La montaña²¹¹ tiene entre sus simbolismos el de la inmutabilidad y centro del mundo. Es el encuentro de la tierra con el cielo y el límite de la ascensión humana.

Una torre alta remite a la simbología bíblica de la Torre de Babel,²¹² cuyo fin es restablecer mediante un artificio el eje primordial y elevarse por él hasta la divinidad. Con esta acepción se transforma en un símbolo del orgullo humano, la tentativa del hombre que pretende igualarse con Dios²¹³. Conlleva el significado de la montaña sin embargo al caer, pierde completamente cualquier simbolismo de fortaleza, vigilancia o ascensión.

Un estandarte designa de manera general una enseña de guerra y emblema de poder. Es insignia de ascendencia. La bandera elevada pone por sobre la cabeza del hombre sus aspiraciones, tendiendo así hacia los bienes celestiales.

²¹¹ Comparte el significado, como límite humano del grabado 2.

²¹² Babel, voz acadia que significa Puerta de Dios. Chevalier, p. 1006.

²¹³ En este sentido puede considerarse la iconografía del grabado número 13 de este texto.

El número cinco es el número perfecto, está asignado al microcosmos hombre. Puede representar a la mano y como tal el poder del hombre y sus acciones. Conlleva un significado de búsqueda de la quintaesencia; quinto elemento alquimista que permitiría elaborar el espíritu generativo de la vida (eterna).

El número dos²¹⁴ es el símbolo de la tierra. En su acepción negativa implica separación, duplicación, discordia, conflicto. Una contraposición creador-criatura.

En el simbolismo cristiano, las campanas de una iglesia son la voz de dios que recuerda la necesidad de obedecer los mandamientos divinos. Son el sonido que vincula el cielo y la tierra.

La acción de empujar implica impeler, remover una persona o cosa de su puesto.²¹⁵

Caer textualmente significa que un cuerpo es arrastrado de arriba abajo por su propio peso. Se emplea como acepción de: incurrir en un error o perder la prosperidad, la fortuna o valimiento.²¹⁶ Simboliza inclinación, confusión y catástrofe. Desmoronamiento y ruina.

Si bien las nubes evocan principalmente confusión, por su similitud con un velo se asocian al misterio, en la Biblia es común que la divinidad se manifieste envuelta en nubes²¹⁷.

Relaciones iconológicas

Este desierto simboliza una vida superficial y estéril, que vanamente ha construido un hombre joven cuyas aspiraciones están cimentadas en una falsa realidad, como lo sería un mundo alejado de Dios. Cualquier empresa hecha por el hombre es estéril puesto que no dará ningún fruto. Es el caso de la frágil torre que no sólo está construida en un terreno estéril, sino que contrasta tristemente contra la montaña, símbolo de la inmutabilidad de lo eterno y del encuentro de la tierra con la divinidad celestial.

Junior ha querido construir un artificio para elevarse por él hasta lo alto de las obras del hombre. Desafortunadamente sus miras no están puestas en la divinidad, en lo verdaderamente eterno. Así lo que es un símbolo de ascensión se trasforma en un símbolo del orgullo

²¹⁴ Claramente pueden verse dos campanas, sin embargo el trazo en la ojiva superior derecha no es claro, pudiera tratarse de una tercera campana o de un trozo de estandarte al ondear. No obstante se optó por la simbología del número dos.

²¹⁵ Larouse, p. 391 b.

²¹⁶ Ibid p. 176 b.

²¹⁷ Becker, p. 230.

humano, la tentativa del hombre que pretende igualarse con Dios. Conlleva el simbolismo de la montaña pero que al caer, pierde completamente cualquier simbolismo de fortaleza y vigilancia o como eje de unión entre la esfera celestial y la terrenal.

Los estandartes que ondean en lo alto de la torre son una enseña indudable de guerra, en este caso contra la divinidad; un emblema de la confianza de la juventud en el poder humano y su capacidad de ascendencia por fuerza propia. La bandera elevada pone por sobre la cabeza del hombre sus aspiraciones, tendiendo así hacia los bienes celestiales. Considerando que son cinco representa el número perfecto y a su vez el microcosmos que es el hombre. En este sentido representar a la mano humana y como tal el poder del hombre y sus acciones. Conlleva un significado de búsqueda de la quintaesencia; el quinto elemento alquimista que permitiría elaborar el espíritu generativo de la vida eterna.

Si bien en el simbolismo cristiano las campanas de una iglesia son la voz de Dios que recuerda la necesidad de obedecer sus mandamientos divinos (y como tal son el sonido que vincula el cielo con la tierra). En este caso las dos²¹⁸ campanas que se observan en la torres constituyen un símbolo de la tierra. En su acepción negativa el dos implica separación, duplicación, discordia y conflicto y a su vez una disonancia entre los poderes del creador y su creación.

Sin embargo la caída es efecto directo de la muerte, es ella la que remueve y destruye la creación humana transformando así toda ilusión de elevación cimentada en la capacidad del hombre en una pila de escombros.

Las nubes de trazos inconstantes evocan principalmente un estado de confusión y cambio para nuestro joven personaje al momento obligado de transitar entre la vida y la muerte en el que todo lo construido sobre cimientos humanos es derribado por la muerte. Por otra parte los jirones de nubes evocan la impasibilidad de la divinidad ante los pobres intentos del hombre por elevarse a los cielos.

²¹⁸ Claramente pueden verse dos campanas, sin embargo el trazo en la ojiva superior derecha no es claro, pudiera tratarse de una tercera campana o de un trozo de estandarte al ondear. No obstante se optó por la simbología del número dos.

Grabado 15 "La Muerte ha escalado nuestras ventanas" Jeremías, 9:20-21. Ilustración que precede al capítulo titulado: LA MUERTE PONE SITIO A UNA DAMA DE ESTA AMÉRICA Y POR ASALTO LE GANA LA PLAZA DEL CORAZÓN.²¹⁹



Ascendit mors per fenestras nostras Jerem. ep. 9.

²¹⁹ Capítulo XXXIV, p. 310.

Preiconografía descriptiva

Grabado 15

Ascendit mors per fenestras nostras. "La muerte ha escalado nuestras ventanas".

Al fondo se ilustra el exterior de una plaza en la que está una lujosa residencia, tejado de dos aguas, frontón donde se distingue una claraboya y columnas. Al frente en primer plano un esqueleto humano pone sitio a otra lujosa casa, a cuya fachada apunta un cañón de asalto que se desliza sobre dos ruedas con seis rayos. El cañón, de cuya boca sale una gran humareda dispara una bala hacia los balcones de pesados cortinajes. La casa tiene una puerta grande, cerrada y reforzada con gruesos remaches metálicos. El dintel de la puerta se complementa con un umbral²²⁰ ornamentado. Atrás del esqueleto se encuentran otros cuatro esqueletos humanos. En uno de los balcones de la residencia se asoma una mujer joven, vestida a la usanza castiza; abanico, mantón y sobre falda. El peinado refleja la influencia de la moda francesa; peluca, coleta y lazo.

Iconografía

La plaza, se toma como acepción de ciudad fortificada, -lugar de cierta importancia- o plaza fuerte. Como fortificación comparte el carácter simbólico general de refugio y protección.

Una residencia se equipara a una casa que ofrece resguardo y fortaleza. Interpretada pues como castillo es, en la simbología cristiana, el seno divino de la fe, donde se está a salvo de los demonios. A veces sin embargo, también el infierno se representa en figura de castillo lóbrego. Como recinto cerrado y ordenado simboliza el cosmos y el orden cósmico. A veces corresponde al organismo humano, el concepto cristiano de que el cuerpo es la morada del alma.

Los elementos de una casa como son el techo, frontón, claraboya, columnas y demás elementos arquitectónicos, desde la psicología llevan a equiparar el cuerpo-casa como la fachada o la presencia externa de una persona: el ático a la cabeza –espíritu-conciencia, el sótano a los instintos y las pasiones, la cocina a las transmutaciones psíquicas.

²²⁰ En arquitectura corresponde al madero atravesado en lo alto de un vano. Larousse, p. 1038 b.

El tejado implica cobijo, protección. Ponerse bajo techo es ponerse al abrigo de la intemperie que resultan de la intrusión de los profanos o de las influencias del exterior. Las tejas simbolizan la preservación del secreto y en su aspecto nocturno es la cerrazón frente a la influencia espiritual.

El número dos está asignado al elemento tierra. Dos a la segunda potencia aplica al número totalizador de la tierra: cuatro. Dos es el símbolo de la duplicación y de la discordia pero también es el símbolo del equilibrio entre el cielo y la tierra.

Los esqueletos humanos de esta ilustración aluden a la personificación de la Muerte, que en este caso asedia constantemente a los humanos, con un recordatorio sobre la fragilidad y brevedad de la vida en la tierra, comparada con la eternidad y el peligro de morir en pecado.

El cañón, poderosa arma de fuego y el humo están asociadas a un estado de sitio y por lo tanto una situación de guerra. Moderno ariete, derrumba murallas, puertas y defensas.

Las ruedas del cañón, con seis radios evocan a la rueda del Tarot (décimo arcano mayor), indica la búsqueda individual, representa el cambio, la ascensión y la caída. Símbolo solar es también el ciclo de nacimientos y muertes. En el plano humano implica el retorno constante al origen y el resurgimiento. Símbolo solar que evoca al crismón o cruz de seis brazos.

El seis es el número del movimiento representado en el hexágono cuyas caras (en este caso radios) están ocupados por: arriba, abajo, delante, detrás, derecha, izquierda. Para René Allendi ²²¹ el seis "marca esencialmente la oposición entre la criatura y el creador en un equilibrio indefinido. En la edad media considerado el número perfecto en cuanto puede representarse como suma de todos sus divisores y también como producto de los mismos."²²² Para el cristianismo es ambivalente: sagrado como los seis días de la creación, o al contrario como apunta el Apocalipsis alude al número de la sexta trompeta que desata a los ángeles de la extinción.²²³ En este mismo contexto negativo el triple seis es el número de la Bestia.

El humo como tal es la señal más visible del fuego. La Biblia asocia al fuego con la llama divina de Dios o también como elemento purificador; por antítesis está relacionado con la destrucción y la consumación.

²²¹ Citado por Chevalier, p. 919.

²²² $1+2+3=6$ y $1 \times 2 \times 3=6$.

²²³ Apocalipsis 9: 13-15 y 13: 18.

Una bala de cañón técnicamente es un proyectil de guerra que puede equiparse con una flecha en el sentido que estas se identifican con el rayo, arma divina. La flecha describe una línea recta desde la mano del arquero hasta el cielo. Es también símbolo de destino.

El balcón es un área expuesta a la inclemencia del tiempo, es un punto débil en una casa, a través del cual puede ser asaltada.

Cortina: participa de la simbología de un velo, una cortina abierta devela la verdad, la esencia, es descubrir la ignorancia, el acceso al conocimiento. Una cortina se interpone entre la verdad y el sujeto.

La puerta simboliza el lugar de paso entre dos estados, oculta un misterio, no sólo indica un pasaje, sino que invita a atravesarlo, simbólicamente es el paso del dominio profano al dominio sagrado. Es una invitación al más allá.

El umbral toma su simbología de la función de paso entre lo exterior o profano y lo interior o sagrado. Es una posibilidad de unión o reconciliación.

La mujer es el individuo femenino adulto de la especie humana, en la simbología cristiana está asociada a la figura de Eva. Simboliza también la parte débil de la humanidad, en contraparte del varón.

La juventud está asociada a la plenitud de vida y por lo tanto al mayor apego a la vida.

Un abanico, al igual que el viento está asociado a dos procesos opuestos; atiza el fuego pero también lo extingue. Es también una pantalla contra influencias perniciosas así como también se asocia al rango, el lujo, y la comodidad.

El atuendo enfatiza la moda de influencia francesa, asociada en el siglo XVIII, a la disipación moral.

Relaciones iconográficas

La imagen nos presenta a la única figura femenina -bella y joven- que aparece en el texto con calidad de humano. Su atuendo y situación la definen como a una dama de alcurnia, casada,²²⁴ y rodeada de comodidad y seguridad como se pone de manifiesto en la residencia a cuyos balcones se asoma, y que todo hace suponer se encuentra situada en la plaza principal de una población importante.

Para dar marco a la idea de estado de sitio al que se hace referencia, conviene recordar que en ocasiones los misioneros católicos solían predicar en las plazas y otros lugares públicos. Aquí

²²⁴ En su texto el autor la describe como una dama casada, Bolaños, 1992, p. 321.

se juega con los elementos de plaza y sitio para dar mayor valor a la dama cuya calidad, para bien o para mal le hace notable. Y en este caso para mal, pues Bolaños la describe como entretenida de un destacado hombre²²⁵.

A más de representar el destacado rango social que ocupa la dama en entredicho, la plaza se toma en su acepción de ciudadela fortificada de un lugar de cierta importancia. Último refugio de un lugar sitiado donde generalmente los principales se protegen del asedio.

Conviene destacar que la actitud de la mujer -ante la presencia de la muerte en las palabras del predicador- es la de una resistencia femenina ante el embate o requerimientos de la Muerte; en contraposición a la actitud del varón que, como se ve en los grabados doce y trece, por el contrario enfrenta abiertamente la batalla.

También una casa ofrece resguardo y fortaleza. En este caso se alude al organismo humano, como morada del alma, la cual verdaderamente es la que está siendo sitiada pero que, como es de esperarse, ofrece resistencia a renunciar a un modo de vida asociada con el placer.

En este sentido los elementos arquitectónicos de la casa como son: el techo, frontón, claraboya, columnas deberán equipararse a un cuerpo-casa, presencia externa de una persona, en la cual el alma es el verdadero habitante; con instintos y pasiones, pero también poseedora de un espíritu-conciencia. Susceptible de ser salvado.

Particular significado toma el tejado que si bien implica cobijo, es al tiempo protección de la de las influencias del exterior y por tanto en su aspecto nocturno las tejas simbolizan la preservación del secreto y la cerrazón frente a la influencia espiritual. Esta idea se refuerza con un techo de dos aguas, en el que el número dos representa al elemento tierra. En numerología, al elevarse a la segunda potencia, nos refiere a los cuatro puntos cardinales, totalizador de la tierra.

No obstante ser un símbolo de duplicación y discordia también simboliza al equilibrio entre el cielo y la tierra. Y es precisamente la muerte evocada en un sermón, la que cañón en mano se da a la tarea de buscar la armonía entre Dios y los hombres, en este caso una mujer. Al rendir la plaza atacando frontalmente las defensas de la dama en cuestión, reestablece el orden divino.

La simbología de una rueda de seis radios nos refiere al cristiano crismón constantiniano o cruz de seis brazos formada con las letras I X iniciales griegas de Iesous Xristos. Al inscribirse en un

²²⁵ En el capítulo XXXV se describe el arrepentimiento del aludido pecador.

círculo se transforma en un sol radial que de acuerdo a la liturgia constituye el símbolo de Cristo como sol invicto. Así es Jesús mismo quien llega al sitio como promesa de un futuro de renacimiento y renovación.

En esta ilustración la oposición es además un enfrentamiento, por su ambivalencia queda la incertidumbre en relación a dónde se va a inclinar el alma; ¿hacia el bien y la salvación? o ¿hacia la muerte eterna? Además la intersección de los rayos simboliza la encrucijada, en la cual el libre albedrío del alma determinará el futuro. Esta disyuntiva de salvación o condena se adivina también en el humo que constituye la señal más visible del fuego, dualidad de purificación o de extinción.

Sin embargo también es cierto que el seis es el número ambivalente por excelencia: sagrado como crismón, glorioso en los seis días de la creación, pero por otra parte también es símbolo de la tierra, de los apegos a lo mundano y según apunta el Apocalipsis debe interpretarse como el número de la sexta trompeta la cual desata a los ángeles de la extinción y constituye la última llamada al arrepentimiento bajo la pena del infierno, pues el triple seis es el número que Juan en su Apocalipsis atribuye a la Bestia.²²⁶

En este asedio espiritual de la palabra de Cristo, que verdaderamente le es proyectada como bala a la dama en cuestión, es a fin de cuentas -como el rayo mismo- un arma divina. La flecha describe una línea recta desde la mano del arquero hasta el cielo, verdadero destino del alma.

El feliz destino puede adelantarse al observar que la figura femenina esta expuesta en el balcón, presenta un flanco débil, lo cual se refuerza al observar que ella ha traspuesto las cortinas, y nada se interpone entre ella y la verdad. Aunque conserva un abanico -que en su momento puede utilizarse como pantalla contra las influencias exteriores y se puede identificar como un apego al rango, el lujo y la comodidad- vemos que no le oculta el rostro. Lo que significa que nos muestra su verdadera faz, el alma.

Si bien la puerta está cerrada y por tanto oculta un misterio, es sin embargo un lugar de paso entre dos estados, indica un pasaje que

²²⁶ Saliendo del contexto estrictamente cristiano, la antigüedad pagana asignaba el número seis a Venus Afrodita, diosa asociada a la belleza femenina y al amor físico. En este caso pudiera aplicarse porque el texto de Bolaños nos habla de una joven y bella mujer adúltera, acusada por tanto de pecado carnal.

invita a atravesarlo. Simbólicamente es el paso del dominio profano al dominio sagrado. Es una invitación al más allá, imagen que se ve reforzada por el decorado umbral y cuya función es el paso entre lo exterior o profano y lo interior o sagrado. Es una posibilidad de unión o reconciliación con la divinidad.

El umbral implica aceptación -si el que llega es acogido e introducido al interior- razón por la cual los umbrales están decorados con las insignias de la casa. En este caso las flores que lo decoran brindan una discreta alusión al alma femenina a quien la presencia de la muerte abre el umbral de lo sagrado.

Grabado 16 "En las pesadillas originadas por las visiones nocturnas un temblor me ha sobrevenido" Job 4: 13-14. Ilustración que precede al capítulo titulado: CORREO DEL OTRO MUNDO ENVIADO POR LA MUERTE A LA CIUDAD DE ZELAYA.²²⁷



²²⁷ Capitulo XXXVI, p. 324.

Preiconografía descriptiva.

Grabado 16.

In horrore visionis nocturnae, pavor tenuit me. "En las horribles visiones nocturnas el pavor me ha sobrecogido"

En una alcoba un hombre robusto y joven se incorpora en un lujoso lecho, tiene la cabeza tonsurada. El hombre aparentemente se despierta durante el sueño nocturno y expresa sorpresa ante la visión de un esqueleto humano a la derecha del pie de su cama, mismo que sostiene un cirio encendido en su mano izquierda.

Iconografía

El personaje es Fray Antonio Linaz²²⁸ perteneciente a la Provincia de los Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo de Mechoacán (sic) destacado hombre de letras y autoridad en arte y teología.

El esqueleto humano, se presenta como una visión o premonición de la Muerte, gracia divina que brinda la oportunidad para reencausar la existencia terrenal y dedicarla a obtener la vida eterna del alma.

El hombre es interpretado como símbolo del mundo, un microcosmos en sí mismo. En una interpretación cristiana el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios, ocupa la cúspide de la creación. El término "semejanza" atenúa la carga semántica de la frase.

El dosel de la cama implica protección, en este caso recibida por el que se encuentra bajo él. Es también centro de radiación de poder y manifiesto de dignidad. Su forma rectangular lo relaciona con los bienes terrenales y la riqueza.

Dormir en un lecho, si bien es el lugar de reposo y restauración, está asociado al sueño eterno, lecho mortuario. Conlleva una imagen de paralelismo con el horizonte como límite de la vida terrenal. La cama comparte la dualidad de la tierra que lo mismo genera vida como la absorbe.

²²⁸ Antonio de Jesús María de Linaz, 1635-1639. Originario de Artá, Mallorca. Franciscano catedrático de teología en Celaya, Querétaro y Valladolid. Fue instituido predicador y nombrado catedrático de artes desde donde obtuvo gran reconocimiento. A mayor abundancia ver notas 6 y 7 de Blanca de Mariscal, en: Bolaños, 1992, p. 331.

Despertar de un sueño es entrar a un estado iniciático. Toda iniciación conlleva una muerte seguida de un viaje al país de los espíritus y por tanto un renacimiento.

Una visión, aparición, fantasma o espectro, da forma y de alguna manera "materializa" el temor frente a los seres que viven en el otro mundo. El fantasma es también una aparición del yo desconocido que surge del inconsciente. Es también la realidad negada, temida o rechazada.

La cabeza tonsurada es un signo distintivo de un sacerdote. Indica elección de un camino y afirma una diferencia. Lo reviste de dignidad. Consagra a quien la ostenta a la perfección. La apertura de la cabeza puede compararse con la abertura de la cúpula del templo que se abre a la influencia de la radiación solar, la luz y a los poderes celestiales. En el plano espiritual simboliza una corona.

En la Biblia mirar a la derecha es mirar al lado del defensor.²²⁹ La muerte al presentarse a la diestra, conlleva el significado de advertencia.

La vela representa el alma individual, es la relación del espíritu con la materia; el cuerpo, simbolizado por la cera que se consume por la luz, relación con lo divino.

Relaciones iconológicas

Bolaños identifica al personaje central del grabado como Fray Antonio Linaz destacado hombre de letras y autoridad en arte y teología quien perteneció a la Provincia de los Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo de Michoacán y quien en una pesadilla premonitrice intuye su muerte.

Este hombre en sí podría representar al Hombre en su totalidad, un microcosmos en sí mismo, cúspide de lo creado y hecho a semejanza de la divinidad. Sin embargo duerme. Estado que se asemeja a la muerte con peligrosa cercanía sobre todo cuando nos referimos a perder la conciencia. Descansar puede confundirse con descuido y el lecho donde se duerme puede ser el límite de la vida.

Por tanto la acción espiritual de despertar es entrar a un estado iniciático, acto que conlleva una muerte y un renacimiento a la vida eterna y verdadera.

²²⁹ Salmos 141: 5.

El sueño de Fray Antonio se apoya en las dignidades recibidas a más del disfrute de la riqueza. Su poder devenido de los cielos se manifiesta en el dosel cuya forma cuadrada le otorga poder sobre lo terrenal. Sin embargo antes de sumergirse en un sueño eterno es despertado por una visión que materializa el temor ancestral de los hombres ante la muerte. El enfrentamiento ante el espectro de la muerte es también afrontar la verdad que por temor se niega o se rechaza.

En este caso la cabeza tonsurada del personaje a más de distinguirlo como indica la elección de un camino consagrado a la perfección. La apertura de la cabeza se compara con la apertura a la luz y verdad de la religión materializada en el templo que se abre a la influencia de los poderes celestiales. De alguna manera es coronada con un laurel o triunfo celestial.

El triunfo sobre sus sueños terrenales se manifiesta al colocar a la muerte a su derecha, ya que en este caso la muerte juega el papel del defensor quien se presenta para advertir. Al presentarse con un cirio encendido previene a fray Antonio que si bien su vida y poder son una luz otorgada por gracia de la divinidad, también son una frágil flama que el tiempo consume por designio divino y que ineludiblemente la muerte extingue.

Grabado 17. "Ansiarán morir, pero la muerte huirá de ellos" Apocalipsis, 9:6. Ilustración que precede al capítulo titulado: SE ASOMARÁ LA MUERTE POR LA VENTANA DE UN SEPULCRO PARA VER EL DÍA DEL JUICIO Y SE DICE LO QUE SUCEDERÁ ENTONCES A LA MUERTE Y A LOS MORTALES.²³⁰



²³⁰ Capítulo XXXVIII, p. 339.

Preiconografía descriptiva.

Grabado 17

Desiderabunt mori, et mors fugiet ab eis. "Ansiarán morir, pero la muerte huirá de ellos."

A campo abierto, y a la izquierda del plano, cuatro figuras masculinas vestidas con túnica corta y clámide²³¹ quienes descalzas, siguen a un esqueleto humano que corre hacia el plano de la derecha. Al fondo emerge, de una fosa, un segundo esqueleto. El paisaje es desolado, arenoso. En el ángulo inferior derecho destacan algunas plantas. Al fondo la arena cierra el horizonte y las nubes oscurecen el cielo.

Iconografía

Los esqueletos humanos, aluden a la personificación de la Muerte, lo que en este caso puede interpretarse como símbolo de un objetivo a alcanzar o como final de un ciclo de vida.

La derecha marca el sitio de los elegidos en el juicio final. A la derecha está el paraíso. Los presagios favorables aparecen a la derecha; simboliza fuerza, poder y éxito. En la tradición cristiana simboliza el porvenir e implica un valor benéfico.

El cuatro es un número totalizador y se relaciona con la cruz. Representa los puntos cardinales, los elementos, las estaciones del año, los vientos. Simboliza lo terreno, la totalidad de lo creado y lo revelado que es, al mismo tiempo, el total de lo perecedero.

El principal significado de la arena lo da la multitud de sus granos. Al respecto la Biblia nos dice: "...Habiéndose juntado un gentío innumerable como la arena".²³² Por su capacidad de adoptar la forma que la moldea se identifica con el agua que también es un símbolo de abundancia, pero además esta misma virtud la asocia con la matriz, en cuyo caso debe considerarse símbolo del regreso al origen, a la madre tierra.

La izquierda es sinónimo de siniestra, es la dirección o lado opuesto a la derecha o recta. Seguir hacia el lado contrario de lo recto es oponerse a la voluntad de Dios. A la derecha está el paraíso, al lado siniestro, el infierno.

²³¹ Manto corto usado por los antiguos soldados griegos.

²³² Josué 11: 4.

Correr es una acción que implica esquivar o alcanzar alguna cosa o meta -que se desea o se teme- con premura o desesperación.

La fosa es el último lecho del hombre; su forma cuadrada lo asocia a lo terrenal. Es la cuna en el retorno a la madre tierra y al renacimiento cíclico.

El verde está asociado la vegetación y por tanto relacionada con el ciclo de la vida. Actualmente es símbolo de renovación y de esperanza.

En una acepción bíblica y particularmente apocalíptica, el cielo es la morada de Dios, simbolismo utilizado para designar la dualidad entre creador y creación. Tras la segunda encarnación, al final de los tiempos, se habla de un nuevo cielo: "Y vi un cielo nuevo y la tierra nueva. Porque el primer cielo y la primera tierra desaparecieron y ya no había mar".²³³

Las nubes negras cuyo color corresponde a la negación de la vida, ensombrecen el cielo como un velo que oscurece su luz, desatan la tormenta que termina con la engañosa vida del hombre en el mundo.

Lo negro de las nubes que oscurecen el cielo significan la negación o ausencia, asociado a las tinieblas primordiales. Duelo sin esperanza. El color negro es la pérdida definitiva, condenación. Evoca la nada y el caos, la confusión y el desorden. Antes de la creación las tinieblas cubrían la faz del abismo.

Las nubes debido a su naturaleza indefinida y de trazos cambiantes evocan principalmente confusión; por su aspecto indeterminado comparten significación con la niebla, a la vez que son un periodo transitorio entre dos estados. También se consideran predecesoras de las revelaciones importantes en su acepción como manifestación divina o epifanía.

El horizonte, adquiere en este grabado su mayor significado como límite entre el cielo de la tierra. Sin embargo un horizonte es también un umbral que anuncia el porvenir, sin establecer si es bueno o malo.

Relaciones iconológicas

Situado en un contexto apocalíptico la muerte figura como innegable personaje principal. La ilustración presenta dos momentos del

²³³ Apocalipsis 21:1.

Apocalipsis de San Juan: en primer plano la muerte que huye hacia la derecha del plano y a quien persiguen los hombres pues finalmente marca el codiciado sitio de los elegidos en el juicio final. A la derecha está el paraíso. En un segundo plano la misma muerte huye ante los eventos del juicio final y se esconde en lo más profundo de la tierra, tal vez presagiando su inutilidad en un nuevo y perfecto mundo de vida eterna.

La muerte es perseguida por cuatro hombres, número totalizador que se relaciona con los puntos cardinales, los elementos, las estaciones del año, los vientos. Simboliza lo terreno, la totalidad de lo creado y lo revelado que finalmente es el total de los hombres y seres que perecerán. En el Apocalipsis de San Juan, este número simboliza universalidad: los cuatro seres -llenos de ojos- que viven en el mundo de la luz, las cuatro plagas, los cuatro caballos; de cuatro distintos colores o los cuatro ángeles destructores colocados en las cuatro esquinas de la tierra y evoca el fin de este mundo.

En pocos textos como en el Apocalipsis de Juan el cuatro tiene un mayor significado, en él los colores de los cuatro caballos²³⁴ corresponden a los puntos cardinales y a los momentos del día; abarca la acción del tiempo y del espacio. El blanco simboliza el este y el alba. El rojo es el sur y el mediodía. El glauco representa al oeste y al crepúsculo y el negro es el norte y la noche. En alusión a las cuatro esquinas de la tierra -que como se recordará aún mucho después de 1492, la tierra oficialmente era plana- de ahí la cita apocalíptica: "vi cuatro ángeles que estaban sobre los cuatro ángulos de la tierra".²³⁵

La idea de totalidad se refuerza con el significado de la arena que por su capacidad de adoptar la forma que la moldea se identifica además con el agua que es también un símbolo de abundancia, pero que esta misma virtud la asocia con la matriz, en cuyo caso debe considerarse símbolo del regreso al origen, a la madre tierra. El presentar a los mortales descalzos está relacionado con el punto de contacto -los pies- del hombre con su origen, la tierra.

²³⁴ 1° y he ahí un caballo blanco, y el que lo montaba tenía un arco, y diósele una corona y salió victorioso y salió victorioso para seguir venciendo.

2° y salió otro caballo bermejo [rubio rojizo] y al que lo montaba se le concedió el poder de desterrar la paz de la tierra y hacer que se matasen unos a otros, y se le dio una grande espada.

3° vi un caballo negro, y el que lo montaba tenía una balanza en su mano.

4° he aquí un caballo bayo. Cuyo jinete tenía por nombre Muerte y el infierno le iba siguiendo, y diósele poder, sobre las cuatro partes de la tierra, para matar a cuchillo, con hambre, con peste y mediante fieras de la tierra. Apocalipsis 6: 8.

²³⁵ Apocalipsis 7: 1.

Ahora bien, esta totalidad está a la izquierda del plano, lo que conlleva el significado de siniestro. El juicio final se antoja terrible para todo aquello que se oponga a la voluntad divina. Los condenados van a la izquierda pues es la dirección de la entrada al infierno, correr hacia la derecha es entonces una acción que implica esquivar la condenación y alcanzar el paraíso de vida eterna que se desea.

Los brotes verdes que se asoman de la arena están asociados a la vegetación y por tanto relacionados con el ciclo de la vida y el renacimiento. Es símbolo de renovación, pues al extinguirse este mundo surgirá uno nuevo, dice San Juan: "Y vi un cielo nuevo y tierra nueva[.] y vi la ciudad santa la nueva Jerusalén[...] ni habrá muerte..."²³⁶

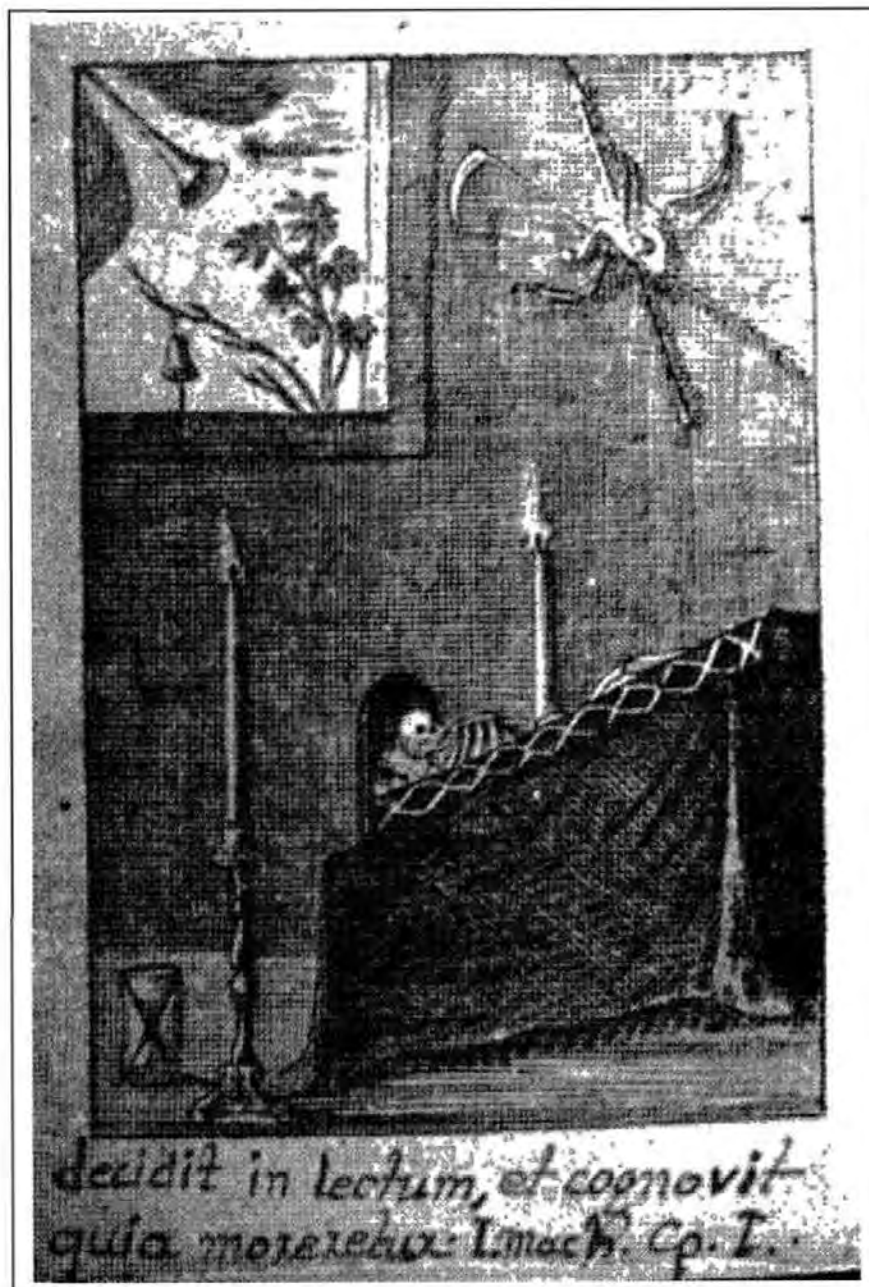
Cuando se habla de un cielo nuevo, se refieren a la acepción bíblica y particularmente apocalíptica del cielo como la morada de Dios. Tras la segunda encarnación, el final de los tiempos dará paso a un nuevo ciclo: Y vi un cielo nuevo y tierra nueva. Porque el primer cielo y la primera tierra desaparecieron y ya no había mar.

Este proceso se ilustra con lo negro de las nubes, color que corresponde a la negación de la vida y que ensombrece la luz de la divinidad. Evocan el caos y la nada. La pérdida definitiva como sinónimo de condenación eterna. En el momento que precede a la nueva creación las tinieblas desatarán la tormenta que terminará con la vida de lo existente. La presencia de las nubes debido a su naturaleza indefinida y de trazos cambiantes también evocan confusión que comparte significado con la niebla, en su aspecto de indeterminado, periodo transitorio entre dos estados. Es así mismo, predecesora de las revelaciones importantes en su acepción como manifestación divina o epifanía.

El horizonte adquiere el significado de límite de la tierra o de la vida en la tierra y a su vez es signo del porvenir; bueno o malo, según sea el caso de renacer a la vida eterna o morir eternamente.

²³⁶ Apocalipsis 21: 1-4.

Grabado 18 "Cayó en el lecho y vio que se moría" I Macabeos 1 :6. Ilustración que precede al capítulo titulado: SENECTUD DE LA MUERTE Y PRINCIPIO DE SUS AGONÍAS.²³⁷



²³⁷ Capítulo XL, p. 351.

Preiconografía descriptiva.

Grabado 18

Decidit lectum, et cognovit quia moreretur. "Cayó en el lecho y entendió que se moría".

En una habitación en penumbra yace, sobre una mesa un esqueleto humano, apoya la cabeza sobre almohadones y una lápida funge como cabecera del lecho. Velan la cabecera dos cirios encendidos. En el piso, al extremo inferior izquierdo un reloj de arena. Al fondo en lo alto de la pared están colocados un arco, una guadaña y una pica que se entrecruzan a manera de escudo de armas. Al fondo, a la izquierda superior del plano se abre una ventana a través de la cual se ve, rompiendo la luz del cielo, una trompeta y una estrella de larga cauda o cometa. Completa esta vista exterior una campana que cuelga de la rama de un árbol; verde a la derecha y seca en su lado izquierdo.

Iconografía

El esqueleto humano personifica a la Muerte, como símbolo de extinción total de un ciclo de vida y por lo tanto del tiempo del hombre.

Yacer en el lugar de la muerte conlleva el mismo significado que estar horizontalmente en el límite. El féretro abierto participa de la dualidad de la tierra y del lecho; comunican y absorben la vida, es el retorno al origen.

La velación de un cuerpo es la última ocasión en la que el hombre participa en una ceremonia. Es el paso previo a entregar los restos a la tumba para reintegrarlos a la tierra.

Una lápida es textualmente una pedra, está ligada a la tierra como el sepulcro mismo. Es símbolo del proceso origen-fin, del hombre sobre la tierra. Significa permanencia, vida estática y eternidad. Es el retorno cíclico. Por su firmeza e inalterabilidad se asocia con lo divino. En las sepulturas las estelas o lápidas establecen la casa o morada final, por tanto es lugar de reposo o sueño eterno. Con frecuencia son interpretadas como contenedoras del destino.

Penumbra es la sombra que se opone a la luz, su antítesis. Existe una dicotomía luz-sombra, bien- mal, vida muerte, pecado gracia. Por oposición es el momento previo a la luz. También puede simbolizar lo secreto u oculto.

En este grabado las velas o cirios son la síntesis del fuego, el aire y la materia. Una vela encendida es símbolo de individuación, de vida cósmica concentrada en ella. Tiene fuerza ascendente. Es el alma que se eleva, la luz divina que se integra al cosmos. Asociada al fuego comparte su fuerza purificadora. Perennidad de la vida en la cúspide.

El número dos, está asignado al elemento tierra. Dos a la segunda potencia aplica al número totalizador de la tierra: cuatro. En este grabado el dos es símbolo de equilibrio por excelencia, representa el momento inicial en el que se ponen en marcha todas las evoluciones. Es la dualidad eterna de la vida y la muerte, cielo tierra.

La guadaña es una evolución tecnológica de la hoz citada en el juicio apocalíptico.²³⁸ La hoz es un atributo de las divinidades agrícolas, asociada a la cosecha. En ese sentido se transforma en un símbolo del tiempo que todo lo siega. A partir del Renacimiento la muerte se representa asociada al tiempo que todo lo destruye. A su vez perdió su calidad agrícola de renovación cíclica.

Una lanza o pica simboliza el rayo solar, arma celestial. En el arte cristiano las virtudes esgrimen una lanza contra los animales que suelen simbolizar los vicios que es preciso vencer.

San Juan describe al primer jinete apocalíptico armado con un arco: "Yo miré, y he ahí un caballo blanco; y el que lo montaba tenía un arco".²³⁹ Las flechas se identifican con el rayo, arma divina. La flecha describe una línea recta desde la mano del arquero hasta el cielo. Es también símbolo de destino.

La forma del reloj de arena es una analogía entre el cielo y la tierra y el ciclo de vida. Para que fluya se debe invertir vida muerte-vida. Destaca lo delgado de la conexión entre lo celestial con lo terreno y por inversión de la tierra al cielo. Al terminarse el flujo de un extremo, marca el fin de un ciclo.

Un reloj asociado a la arena simboliza lo eterno, la infinitud, el incontable tiempo. La caída infinita del tiempo. La consumación del ser humano en la muerte. Por su capacidad de adoptar la forma que la moldea se identifica con el agua que es también un símbolo de abundancia, pero además esta misma virtud la asocia con la matriz, en cuyo caso debe considerarse símbolo del regreso al origen, a la madre tierra, en la simbología cristiana a la divinidad, el padre creador.

²³⁸ Apocalipsis 14: 20.

²³⁹ Ibid 6: 2.

Una ventana es la posibilidad de recibir la influencia externa, se asoma al exterior. Por su forma cuadrada nos remite a la receptividad de la tierra -en sus cuatro puntos cardinales- ante la influencia divina.

Una estrella de larga cauda o cometa, es generalmente el anuncio de un acontecimiento infausto, sin embargo en la iconografía cristiana conlleva una dualidad al considerar que es la estrella de Belén la que preludia el nacimiento del Mesías.

Si bien las 7 trompetas del Apocalipsis²⁴⁰ anuncian el fin de los tiempos son también preámbulo del segundo advenimiento de Cristo: El séptimo ángel sonó la trompeta; y se sintieron voces grandes en el cielo que decían: "El reino de este mundo ha venido a ser de nuestro Señor y de su Cristo, y reinará por los siglos de los siglos".²⁴¹

Un rompimiento de gloria es una manifestación de la claridad divina. La divinidad que permite ser intuida.

Bíblicamente el cielo es la residencia de Dios.

La campana a menudo representa la bóveda celestial. Está asociada principalmente a la percepción del sonido. En el simbolismo cristiano las campanas de un templo son la voz de Dios que recuerda la necesidad de obedecer los mandamientos divinos. Por la posición del badajo evoca el sitio de todo lo que está suspendido entre el cielo y la tierra, por ello es el sonido que lo divino con lo humano. Posee el poder de entrar en relación con el mundo subterráneo.

En este grabado el árbol²⁴² se intuye apenas por una rama; verde -a la derecha del plano- seco a su izquierda. Se trata pues de la representación del ciclo vida-muerte de la tierra asociado a la promesa de resurrección.

Relaciones iconológicas

El grabado alude al último día del tiempo, al Juicio Final anunciado por los Apocalipsis, al término del cual la propia Muerte yace inerte sobre su lecho funerario. Ha alcanzado su destino en mundo de los mortales. Al extinguir todo vestigio de vida paradójicamente ha extinguido su función de ser. Desaparecido el hombre, con él ha terminado también el pecado causal de la existencia de la muerte. Sin el pecado, la muerte, que es su consecuencia y castigo, pierde su función de ser y desaparece.

²⁴⁰ Apocalipsis 8: 1-12. 9: 1,13. 11: 15.

²⁴¹ Ibid 11. 15.

²⁴² Véase los grabados 2 y 3.

Una ceremonia de velación le otorga a la muerte esa calidad de criatura ligada al destino del hombre. Será la última en desaparecer consumida en su propia esencia para dar paso a un nuevo mundo ajeno al proceso de renovación cíclica vida-muerte.

La muerte está atada al destino del mundo como lo sugiere la lápida. Al marcar el lugar que le corresponde, indica que la vida finalmente ha alcanzado el triunfo y desplaza a la muerte al sepulcro, lugar de reposo y por tanto de inactividad. Símbolo de sabiduría y destino, la piedra anuncia que la muerte finalmente ocupa el lugar asignado por los designios divinos. También una piedra es un ara sobre la que se coloca un altar cristiano, por lo mismo podría interpretarse como una última ofrenda de la tierra a la divinidad.

La sombra, que pone en penumbra esta escena, anuncia el momento previo a la luz de la nueva creación en la cual por misterio y decreto divino desaparecerá la dicotomía bien-mal, vida-muerte, gracia-pecado.

En esta escena los cirios representan la consumación de todos los tiempos. Es la síntesis del fuego, el aire y la materia; agua y tierra. Toda la vida que se sintetiza en ella. Tiene fuerza ascendente. Como podemos apreciar dos velas simbolizan el equilibrio, son el número inicial que pone en marcha todas las evoluciones, el dos es la dualidad por excelencia vida-muerte. El alma de la muerte en un último proceso dicotómico deja paso a la vida eterna.

Toda la escena nos habla del fin de los tiempos: la guadaña es una evolución tecnológica de la hoz citada en el juicio apocalíptico. Está asociada a la cosecha y en ese sentido se transforma en un símbolo del tiempo que todo lo siega. Alude a segar los productos de la tierra, en este caso la vida de los hombres cortados como castigo o premio –previo juicio discriminatorio- entre justos y condenados.

La lanza que se entrecruza con la guadaña es símbolo del rayo solar, la acción de la esencia sobre la sustancia indiferenciada, la actividad celeste. El arco que se ilustra junto a lanza y guadaña nos remite al primer jinete que se describe en el Apocalipsis de San Juan: "Yo miré, y he ahí un caballo blanco; y el que lo montaba tenía un arco".²⁴³ Las flechas también se identifican con el rayo, arma divina ya que describe una línea recta desde la mano del arquero hasta el cielo que en este caso es el destino. Sin embargo las armas están colgadas en la pared, al igual que la muerte han terminado su actividad. El mal ha sido derrotado y reposan en su sitio.

²⁴³ Apocalipsis 6: 2.

La forma del reloj de arena nos brinda una analogía entre el cielo y la tierra y el ciclo de vida, que para que fluya se debe invertir el proceso vida muerte- muerte vida. En este caso marca el fin del ciclo de la tierra y asociada a la matriz debe interpretarse como regreso al origen, el padre creador.

La ventana nos permite asomarnos al mundo exterior donde se están realizando las profecías apocalípticas. Su forma cuadrada nos sugiere la acción de la divinidad sobre la totalidad de las cosas terrenales. Esta intervención divina fatalmente se anuncia por un cometa o meteorito cuya calidad de piedra sagrada, presagia el nuevo orden cósmico y eterno.

La ventana que se abre al exterior nos deja ver una trompeta de la cual Mateo²⁴⁴ nos dice en relación al fin de los tiempos: "y enviará a sus ángeles con gran voz de trompeta, y juntarán a sus elegidos de los cuatro vientos, desde un extremo del cielo hasta el otro". De esta manera la ventana puede interpretarse como símbolo de los cuatro puntos terrenales –los cuatro vientos- y la trompeta nos remite a la voz de sus mensajeros.

Si consideramos la descripción de San Juan, la misma ventana nos permite ver una de las 7 trompetas del Apocalipsis²⁴⁵ que se escucharán al final de los tiempos y que anunciarán el segundo advenimiento de Cristo: "El séptimo ángel sonó la trompeta; y se sintieron voces grandes en el cielo que decían: El reino de este mundo ha venido a ser de nuestro Señor y de su Cristo, y reinará por los siglos de los siglos". Posiblemente el autor del Apocalipsis tomó como antecedente mítico la referencia de las trompetas que derribaron las murallas de Jericó. En ese contexto las trompetas deben considerarse como anuncios de las calamidades que exterminarán a los hombres. Si bien únicamente se ilustra una trompeta, se hace referencia a las siete consideradas por San Juan: La primera trompeta precede a una tempestad de granizo, fuego y sangre que ocasionará la extinción de un tercio de la tierra. La segunda trompeta anuncia una montaña de fuego que caerá sobre el mar y transformará en sangre un tercio del mar, causando la muerte de un tercio de las criaturas marinas. Al anuncio de la tercera trompeta, caerá una estrella, a la que califica como ajeno, sobre un tercio de los ríos y manantiales y naturalmente los tornará amargos.

²⁴⁴ Mateo 24: 31.

²⁴⁵ Apocalipsis 8: 1-12. 9: 1,13. 11: 15. En su estudio Blanca López de Mariscal nos remite directamente a San Juan, véase Bolaños, 1992 nota 9, p. 350. La cita se tomó como referencia para la una segunda interpretación de este grabado.

Al tocar el cuarto ángel su trompeta un tercio del sol quedará herido y un tercio de la luna y un tercio de las estrellas desaparecerán así como un tercio de la luz del día y un tercio de la luz de la noche, lo que nos dejaría un espacio de 8 horas transformadas en nada. Cuando el quinto ángel toque la trompeta nos dice San Juan: "y vi una estrella del cielo caída en la tierra y abrió el pozo del abismo [infierno] del que sube humo que oscurece el sol y el aire". Surgen además langostas-escorpiones, comandados por el hebreo Abaddón y el griego Apollyón. Cuando el sexto ángel toque la trompeta liberará a los cuatro ángeles de la extinción, actualmente atados al Éufrates, quienes con fuego, humo y azufre exterminarán un segundo tercio de los hombres. Finalmente el séptimo ángel anunciará el segundo advenimiento de Cristo y la creación del Nuevo Mundo.

Esta nueva creación se manifiesta en el rompimiento de gloria celestial, pues al abrirse las nubes la claridad que se produce establece una manifestación divina, que nos permite intuir la presencia de Dios.

La campana, que a menudo representa la bóveda celestial, en esta figura está asociada principalmente al sonido de la voz de Dios que recuerda la necesidad de obedecer sus mandamientos divinos. La posición del badajo evoca el lugar de todo lo que está suspendido entre el cielo y la tierra, por eso es el sonido que vincula lo divino con lo humano. Posee el poder de entrar en relación con el mundo subterráneo o inframundo que en la tradición cristiana está asociado al castigo, ya que el fin de los tiempos, que es también el día del Juicio Final, los justos será separados de los pecadores, quienes serán condenados al infierno eterno.

La rama del árbol que se ve a través de la ventana es el nexo entre la tierra y el cielo, lleva en sus ramas la dualidad vida-muerte. El color verde, que se adivina por sus brotes, simboliza la resurrección, lo que también puede interpretarse como la segunda creación. Lo vivo de sus hojas representa la abundancia y la savia, licor de la inmortalidad. Por antítesis, la rama seca carente de vida, establece la extinción. Un árbol mitad seco y mitad verde es un ciclo que se renueva. A la izquierda un mundo que se extingue y a la derecha el advenimiento de un mundo nuevo y perfecto donde únicamente vivirán los justos y donde la muerte, al perder su función como castigo de la divinidad, no existirá.

8. Conclusiones.

Hasta aquí se puede ver que la riqueza de la simbología en los grabados hace válida las observaciones de Blanca López de Mariscal, en relación a la necesidad de revalorar la obra de Francisco Agüera tanto como la de Bolaños.

Cabe recordar la importancia de no perder el enfoque moralista de Bolaños cuyo escrito, como ya se ha señalado, raya mucho con el sermón y en que el binomio: muerte-pecado, y muerte-eterna-castigo, -que va más allá de la vida humana- es utilizado como una amenaza constante contra el hombre.

Por ello los elementos que utiliza Agüera y cuya interpretación en algún momento pudiera parecer excesiva, pertenecen a la tradición iconográfica cristiana y corresponden a la intención piadosa del texto, que pretende a la vez de ser amable, conservar un tono edificante. De ahí la necesidad que las ilustraciones tengan gracia y aparente informalidad.

El estilo de los dibujos de Agüera presentan algunas características asociadas posteriormente a la producción de la gráfica mexicana. En primer lugar están situados en la tradición educativa y la formación religiosa que, como se vio, datan del siglo XVI. Es conveniente destacar los fines ejemplificantes del libro, y por lo tanto los de las imágenes que lo ilustran, mismas que le dan mayor peso y claridad al mensaje.

La secuencia de las ilustraciones que inician y cierran el texto, validan el tema central del libro; la imagen que abre el texto es una muerte coronada, que nos remite a una indudable aspiración del hombre; alcanzar la divinidad a través de la muerte. Aspiración que como se observa en el último grabado, se verá realizada al final de los tiempos, cuando -en el juicio final- los justos sean premiados con vida eterna en un nuevo mundo perfecto y -por supuesto- sin muerte, ya que estarán suprimidas las enfermedades, las guerras o catástrofes y al estar habitado únicamente por individuos justos, no existirán las pasiones humanas ni el pecado.

Es a este objetivo al que Agüera contribuye empleando con acierto la caricatura. Si bien, tenía la capacidad técnica necesaria para desempeñarse como ilustrador de textos científicos, como es el caso de sus colaboración con historiadores y arqueólogos, en este libro no

pretende en ningún momento presentar al lector un dibujo preciosista o académico. En México el grabado ha estado ligado más a la difusión popular que a los grabados artísticos dirigidos a coleccionistas.

La aparente modestia del dibujo y la sencillez del trazo, propia de la caricatura, refuerza la idea central de los textos. Las líneas son rápidas, con soltura característica del dibujo cuya función es precisamente exagerar las formas para acentuar y ridiculizar el carácter de los personajes, y en este caso específico, con el objetivo de suavizar el tema. Aunque hay que observar que los personajes de Agüera no carecen de ciertos matices trágicos.

La intención es indudablemente satírica, pues si la caricatura ha sido utilizada en todos los tiempo para combatir a los enemigos políticos, las costumbres e ideas; ¿por qué no combatir entonces con ella al pecado y recordar a los hombres que son, a fin de cuentas, mortales sujetos al juicio divino? Al respecto dice Bolaños: "La Muerte es una majestad ridícula {...} unas veces será motivo de nuestra risa, pero otras será la causa de nuestro llanto".²⁴⁶

Agüera logra situar a sus personajes en lo cotidiano de una época que, a decir de Bolaños, le aqueja el olvido de los peligros que para el alma acarrea el pecado. Capta lo simple, lo sencillo de su entorno. El carácter del personaje principal, la Muerte, de la que Agüera hace una trasposición subjetiva de la realidad, tiene precisión sin dejar lo pintoresco y amable que el texto de Bolaños pretende.

Para la Historia del Arte y particularmente del grabado en México, estos trabajos sitúan a Francisco Agüera en la tradición de utilizar la imagen como apoyo efectivo a la difusión de ideologías. Sus dibujos son un trabajo de crítica a una sociedad que intenta eludir a la muerte como única realidad. En este sentido aportan un eslabón entre el siglo XVI y la nueva gráfica mexicana de principios del siglo XX.

Su autoría no está en tela de juicio; el trazo de la línea, la consistencia en el estilo y el tratamiento del tema se deben sin duda a la misma mano que firmó las placas 4,8,16 y 17 identificadas plenamente como de Agüera. Por otra parte, la autenticidad es clara; el tratamiento festivo que hace del personaje no tiene antecedente directo. Tal vez pudiera citarse la letra capitular D, incluida por Westheim²⁴⁷ en su *Historia del grabado en madera*, realizada por Juan Holbein el Joven (1538), en la que se muestra a un plácido

²⁴⁶ Bolaños, 1992, p. 85.

²⁴⁷ Westheim, p. 128.

anciano caminado del brazo de un esqueleto quien felizmente tañe un salterio.

En este sentido y acorde a lo propuesto con Blanca de Mariscal, Agüera constituye un antecedente de la obra de Posada, Manilla y otros reconocidos grabadores que han encontrado en la caricatura de calaveras y esqueletos una forma gráfica de expresión social.

Indudablemente Agüera logra transformar en imagen el concepto que nos trasmite el mensaje de Bolaños: el centro gravitatorio de la vida del hombre, es la muerte.

La sencillez del dibujo matiza el fuerte simbolismo empleado. En sus grabados nos presenta a la Muerte, personaje arquetípico colectivo, -símbolo natural, involuntario y espontáneo de todas las culturas- y nos brinda con naturalidad los símbolos del hombre en su relación con la muerte.

La riqueza de la simbología no debe sorprender; la muerte es -a fin de cuentas- el sino fatal e ineludible del hombre, y por tanto su significado y razón es una constante en la búsqueda de la explicación sobre el misterio del origen y destino humano. Además no es posible desligar las ilustraciones del autor del texto; Joaquín Bolaños era, como lo establece López de Mariscal, un reconocido teólogo y canonista, lo que se reafirma con el nombramiento de Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Nuevo León.²⁴⁸ Esto nos permite arriesgar la seguridad de que sus conocimientos sobre la simbología cristiana superaban, con mucho, a los de la media entre los eclesiásticos de la época, lo que naturalmente se refleja en los grabados de su libro.

Las imágenes ilustran y describen la aparente cotidiana vida de la Muerte, y la ponen en situaciones comunes al hombre: nacimiento, bautizo, boda y sorprendentemente, su propia muerte. Así, la muerte parece acompañar al hombre desde el instante mismo de la concepción, hasta su ocaso. Destino ineludible al que el hombre llegará después de una vida llena de tribulaciones y vanas esperanzas. Al final, es el evento decisivo del alma; no se puede luchar contra el propio límite natural.

A través de las ilustraciones de Agüera, Bolaños pinta a la muerte como un personaje que cotidiano en la vida de los mortales, y

²⁴⁸ Bolaños, 1992, p.12.

que los confronta en las más variadas situaciones que van desde el terror a la muerte cuando el alma se encuentra presa de pecados y culpas, o la particular situación cuando la cercanía de la muerte representa una oportunidad de salvación, y aún se da el caso en que el justo espera a la muerte como una liberación al final de una vida de sacrificio y apego a las ordenanzas divinas.

Generalmente quien rompe los cánones no es comprendido por la mayoría de sus contemporáneos. Con mayor razón un libro dirigido a una comunidad urbana (de lecto-escritores) con las características de fines de siglo XVIII, en la Nueva España. Es el caso de Francisco Agüera.

Rompe con la sociedad conservadora y tradicionalista al presentarles un lenguaje gráfico nuevo, y choca con la comunidad intelectual novohispana al proponerles una interpretación gráfica que no se ajustaba a las normas de neoclásico racionalista, (en oposición al barroco) establecidas por la Academia. Donde la autenticidad y originalmente no siempre eran consideradas virtudes del artista. Es importante observar que las ilustraciones de Agüera, al paso del tiempo, han encontrado una revaloración de la caricatura como una expresión de las artes gráficas.

En este sentido el plan artístico de cada uno de los grabados responde a la necesidad de ilustrar un texto y el impacto visual produce una impresión de balance entre los elementos de la composición. Aún así, la aportación que hace la riqueza simbólica de los elementos empleados, y la síntesis conseguida para "contar" una historia o parte de ella constituye el mayor de los valores al cumplir plenamente con el objetivo propuesto.

Los personajes empleados tienen diversos orígenes: desde la antitética muerte hasta el muy humano fraile Antonio Linaz, pasando por personajes bíblicos e históricos, una emperatriz, caballeros de alcurnia y aún damas de sociedad, diablillos y más. Todos ellos contribuyen a situar la historia y las circunstancias de lo ilustrado y de alguna manera establecen un marco para el potencial simbólico de la imagen.

El método empleado para realizar la iconología de este trabajo respondió a la intención de identificar, primero, los posibles elementos que tuvieran un mayor peso simbólico. En este proceso se observó que en general, el ilustrador puso cuidado en incluir únicamente

recursos que aportan significado, por lo que la selección debió limitarse a lo que se consideró de mayor significado.

En la etapa para asignar valor iconográfico independiente, debieron considerarse algunas convenciones, como por ejemplo en relación a los colores. Los grabados están realizados en sepia, color que si bien evita el dramatismo del negro, se utilizaba para dar un matiz sublime y a la vez, humilde.

Así mismo, se asumió que un árbol con follaje, tiene un color verde, que al fuego en general se le representa con el color rojo. Igual aplica al blanco del armiño o al azul de un cielo despejado. Fuera de ello, el peso iconográfico de los elementos se buscó dentro del significado de la tradición cristiana -con algunas excepciones- como es el caso de los grabados cuatro y cinco, donde el piso sobre el que están colocados los personajes es un tablero de ajedrez cuyo origen se localiza en la tradición de la India.

Al proponer una interpretación iconológica -si bien esta apoyada fuertemente en el canon marcado por el texto Bolaños- la mayor dificultad estriba en que los símbolos escapan a la unidad de la palabra y adquieren la multivalencia de la imagen. Por ello fue necesario considerar el medio cultural en los que fueron realizados, los objetivos pretendidos, y el movimiento que cada uno de los elementos adquiere en relación a la temática particular de la ilustración referida, aún así, no intentar racionalizar unívocamente el símbolo. A más, un trabajo de esta naturaleza siempre conlleva la carga del imaginario cultural de quien pretende descifrarlo. La interpretación será siempre subjetiva y dependerá en gran medida de arquetipos personales y expresiones culturales que a su vez abren nuevas imágenes.

En ese quehacer posiblemente lo más interesante ha sido, encontrar la cristiana ambivalencia de Bolaños sobre el concepto de la muerte, como es el caso del capítulo XVI, que se titula "Se viste la muerte de gala para asistir a la cabezera(sic) de un justo agonizante" y en la que se describe a la muerte como *tan apacible, tan agraciada, tan linda*.²⁴⁹

Esta multiplicidad de lecturas deja abierto al arte un campo para posibles investigaciones posteriores -no por limitación sino por ser el

²⁴⁹ Bolaños, 1992. p. 201.

tema que nos interesa- como sería el caso de estudiar las imágenes con las que se ha representado a la muerte en las artes gráficas en las diversas épocas o culturas y queda también la posibilidad de profundizar en la obra de Francisco Agüera en relación a su capacidad artística y técnica ya que como se vio, fue un grabador reconocido en su momento.

En lo personal el manejo de los símbolos, sus significados e interpretaciones me ha llevado a incursionar en un campo que no había abordando con anterioridad. La iconografía permite apreciar las imágenes más allá de su realización técnica, estilo o composición artística y llevar la observación a un nivel de comprensión que posibilita encontrar un significado que en ocasiones se escapa a la mera contemplación.

Finalmente nuestro personaje, la Muerte, paradójicamente no está muerta, es posiblemente lo único eterno. Morimos porque estamos vivos. Pero en esta historia, Bolaños al dotar de vida a la Muerte debe llevarla hasta su fin natural: cuando no exista el pecado, la muerte derrotada por la gloria de la vida eterna, desaparecerá.

En esta cárcel cerrada
con aquel candado eterno
con que Dios cerró el infierno
queda la Muerte enterrada.²⁵⁰

²⁵⁰ Bolaños, 1992, p. 356.

9. Bibliotecas y archivos consultados

Biblioteca del Posgrado de la Facultad del Hábitat de la UASLP.(BH)

Biblioteca Guadalupe Victoria, de la Casa de la Cultura, Arq. Francisco Javier Cossio Lagarde, SLP, (BGV)

Biblioteca Nacional, México DF. (BN)

Biblioteca Pública Universitaria de la UASLP, (BPU).

Centro de Información en Bibliotecología y Psicología de la UASLP ,
(EBI)

Colección personal GGP (GGP)

10. Bibliografía consultada

Artes de México, México, No.166, año XX. (GGP)

Becker, Udo. *Enciclopedia de los Símbolos*, México, Océano, 2001. (GGP)

Beristáin de Souza, José Mariano, *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional*, México, UNAM, IEDH. v1. (BN)

Bermúdez, Jorge R. *Gráfica e Identidad Nacional*, México, UAM-X, 1994. (GGP)

BIBLIA/ SACRA/ VULGATE/ EDITIONIS/ Sixt. V Clementis VIII Pont. Max. autoritate recognita/ CUM INDICIBUS ETIAM PLANTINIANIS,/ EDITIO NOVA, /NOTIS CRONOLOGICIS,/ HISTORICIS ET GEOGRAPHIE/ ILLUSTRATA,/ Justa editionem Parisiensem Antonij Vitrè./ NUNC/ Fusu Illustrissimi ac Reverendissimi Domini Petri Josephi/ Antverpiensium Episcopi per suos deputatos revisa & optimis exemplaribus adaptata./ Accendunt ferè trecentae figurae Aeneae ad uberiores Historiae factae/ elucidationem, juxta Descriptionem Ariae Montani/ [sello] ANTVERPIAE./ Apud Joannem Baptistam Verdussen, via vulgo Cammerfraet, sub signo duarum Ciconiarum. M.DCCXVI. (BPU)

[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,/ cuya célebre Historia encomienda à los Hombres/ de buen gusto/ FRAY JOAQUIN BOLAÑOS/ Predicador Apostólico del colegio Seminario de Propaganda Fide de MARIA Santísima de Guadalupe extra-los muros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas / en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon./ [grabado a manera de rosetón]/ [cintilla] / IMPRESA EN MÉXICO / en la Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jáuregui, / Calle de San Bernardo. Año de 1792.

Transcripción bibliográfica, cuasi-facsímile. Se incluye copia de la portada del original que se conserva en el fondo reservado de la Biblioteca Nacional de México, en la página 21 de este trabajo.

Bolaños, Joaquín Fray. *La Portentosa Vida de la Muerte, Emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del altísimo y muy*

- señora de la humana naturaleza*. Edición crítica, introducción y notas de Blanca López de Mariscal, México, El Colegio de México, 1992. 18 grabados de Francisco Agüera. (GGP)
- Bolaños, Joaquín Fray, *La Portentosa Vida de la Muerte*, Prologo y selección de Agustín Yáñez, Biblioteca del Estudiante Universitario, México, UNAM, 1944. (GGP)
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969. (BH)
- Charpentier, Etienne, *Para leer el Antiguo Testamento*, Estella, Navarra, Verbo Divino, 1981.
- Charpentier, Etienne, *Para leer el Nuevo Testamento*, Estella, Navarra, Verbo Divino, 1981.
- De la Torre Villar, Ernesto, *Breve Historia del Libro en México*. México, UNAM, 1999.
- De la Torre Villar, Ernesto, *Ilustradores de libros, guión bibliográfico*. México, UNAM, 1999. (GGP)
- De León y Gama, Antonio, *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de México se hallaron en ella en el año de 1790*. 2a ed. México, Alejandro Valdés, 1832. (BN)
- Diccionario de los Símbolos*, dirección de Jean Chevalier, Barcelona, Herder, 1993. (GGP)
- Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México*, México, Porrúa, 1995. (GGP)
- Enciclopedia de México*, México, La Enciclopedia, 1977. (GGP)
- Fernández, Justino, *Estética del Arte Mexicano, Coatlicue, El Retablo de los reyes, El Hombre*, México, UNAM, 1990. (GGP)

- García Aguilar, Idalia, *Miradas aisladas, visiones conjuntas, defensa del patrimonio documental mexicano*. México, UNAM, 2001. (GGP)
- Gómez Canedo, Lino, *Archivos Franciscanos de México*, México, UNAM, Instituto de Estudios y documentos Históricos, 1982. (Serie Guías, 3) (BN)
- Guía de Forasteros, Estanquillo Literario para el año de 1792*, México, INBA, Año 1, núm.4. (BGV)
- Haag, Herbert, *Breve diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, 1976.
- Historia de la Lectura en México*, Seminario de Historia de la Educación en México, México, El Colegio de México, 2000. (GGP)
- Historia del Arte Mexicano*, México, SEP, SALVAT, 1986. (GGP)
- Koch, Rudolf, *El libro de los símbolos*, México, Tomo, 2000.
- Medina, José Toribio de, *La Imprenta en México, 1539 - 18* Santiago de Chile, edición del autor, 1907-1912. Tomo VII. (BN).
Nota: Edición facsimilar, México, UNAM, 1989. (EBI)
- Méndez, Arturo, *Interpretaciones y claves simbólicas*, México, Acción [1923]. (GGP)
- Neil, Philip, *El libro ilustrado de los mitos*, México, Ediciones B, 1999.
- Ortiz, Georgina, *El significado de los colores*, México, Trillas, 1992.
- Ortiz Osés, Andrés, "Hermenéutica simbólica" en: *Arquetipos y símbolos colectivos*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.

- Pequeño Larouse Ilustrado*, México, Larouse, 1982. (GGP)
- Pimentel Álvarez, Julio, *Diccionario latín-español, español-latín*, 2ª ed. México, Porrúa, 2002. (GGP)
- Romero de Terreros, Manuel, *Grabados y grabadores en la Nueva España*, México, Arte mexicano, 1958. (BN)
- Sagrada Biblia*, Prefacio, introducciones y revisión general sobre los textos originales del R.P. Serafín de Ausejo, O.F.M. Cap. Barcelona, Herder, 1972. (BN)
- Sagrada Biblia, versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego* por F. Cantera Burgos y M. Iglesias González. Madrid, Católica, 1979. (BPU)
- Summa Artis, Historia General del Arte*, v. XXIX, "Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia, 2a. Parte. Madrid, Espasa Calpe, 1986. (GGP)
- Terán Elizondo, Ma. Isabel, *Los recursos de la persuasión: La portentosa vida de la Muerte de fray Joaquín Bolaños*, Morelia, El Colegio de Michoacán, 1997. (GGP)
- Trevi, Mario, *Metáforas del símbolo*, Barcelona, Anthropos, 1996.
- Westheim, Paul, *El grabado en madera*, México, FCE, 1981. (GGP)
- Zahar Vergara, Juana, *Historia de las librerías de la ciudad de México*, México, UNAM;CUIB, 2000. (GGP)

Publicaciones Electrónicas

Sitios web:

Artes e Historia de México

<http://www.arts-history.mx/textilmexicano/siglob.html> . Responsable Manuel Zavala Alonso, mzavala@arts-history.mx , consultado: 8 de julio 2004.

Icarito. <http://icarito.tercera.cl/encvirtual/historia/traje/> . Responsable, Consorcio Periodístico de Chile, icarito@latercera.cl , consultado: 8 de julio 2004.

Biografías y Vidas <http://www.biografiasyvidas.com> . Responsable, Biografías y Vidas, SCP, Barcelona España, contacto@biografiasyvidas.com , consultado: 20 de julio 2004.

Fonografía

En la presentación, para la musicalización de las laminas se utilizó el siguiente material:²⁵¹

1. Rachmaninov, Sergio Vasilievich. [1873 – 1943]. *La isla de la muerte*. [grabación informal]. 19'54.
2. Verdi, Giuseppe. "Dies irae". En: *Réquiem*. Viena, DECCA Music, 2000. CD 2, track 2, 2'22.
3. López Capillas, Francisco. "In Horróre". En: *Música Barroca Mexicana*. Horacio Franco [interprete]. México, Quindecim recordings, 1996. CD, track 8, 4'00.
4. Saint – Saëns, Camille. "El pastel de bodas", Vals – Capricho, op. 76. En: *Francia Clásica*, Enrique Batis [dir.]. México, Sanborns, 1995. CD, track 6, duración 6' 04.
5. Orff, Carl. "Fortuna Imperatrix Mundi, O Fortuna". En: *Carmina Burana*. Los Ángeles, Laser Light Digital, 1991. CD, track 1, 2'29.
6. "Tristis est anima". En: *Canto gregoriano* vol. II, Coro de monjes del Monasterio Benedictino de Santo Domingo de Silos[interprete]. Madrid, EMI Classics, 1996. CD, track 26, 3'01.
7. López Velarde Fonseca, Vicente. "Nubes". En: *Siluetas de Matisse*. Queretaro, UAQ, 1996. CD, track 4, 4'17.
8. Bloch, Frith y Potter. "Jacob and the angel". En: *The Tango Lesson*. Sally Potter [dir.]. [película, banda de sonido]. México, Sony classical, 1998. CD, track 14, 2'30.
9. Orff, Carl.. "In taberna, Estuans Interius". En: *Carmina Burana*. Los Ángeles, Laser Light Digital, 1991. CD, track 11, 2'32.
10. Díaz, Hugo. "Milonga triste". En: *The Tango Lesson*. Sally Potter [dir.]. [película banda de sonido]. México, Sony classical, 1998. CD, track 1, 2'51.
11. Ravel, Mauricio. "Pavana para una infanta difunta". En: *Francia Clásica*. Enrique Batis [dir.]. México, Sanborns, 1995. CD, track 2, 5'01.
12. Prokofiev, Sergei.. "The battle on the ice". En: *Alexander Nevsky Cantata op. 78*. Cleveland, Telarc Digital, 1987. CD, track 5, 14'00

²⁵¹ El orden numérico; 1-18 corresponde a la musicalización de las ilustraciones, el 19 a la de las conclusiones. La grafía empleada en nombres propios y títulos, se tomó de las portadas de los discos.

13. Tartini, Giuseppe. "Grave: cello concerto". En: *Albinoni, Pachelbel, Bach: Famous baroque adagios*. [Alemania], Erato, 1995. CD, track 5, 4'56
14. Lucía, Paco de. "Monasterio de sal". En: *Paco de Lucía, Antología*. Madrid, Poligram, 1995. CD 2, track 4, 4'52.
15. Gounod, Charles. "Déposons les armes". En: *Lo mejor de Fausto*. [USA], DECCA, 1996. CD, track 10, 5'58.
16. Fauré, Gabriel. "Réquiem: Libera me". En: *Música impresionista*. México, Saber Ver, CD, track 2, 5'18.
17. Prokofiev, Sergei. "The field of the dead". En: *Alexander Nevsky Cantata op. 78*. Cleveland, Telarc Digital, 1987. CD, track 6, 6'16
18. Tchaikovski, Piotr Ilich. "Adagio lamentoso; andante". *Symphony no. 6 in B minor, op. 74, Pathétique*. En: *The world's greatest symphonies Tchaikovsky*. Roswell, Intersound Entertainment, 1993. CD, track 4, 9'57
19. Saint-Saëns, Camille. "Danza Macabra". En: *Francia Clásica*. Enrique Batis [dir.]. México, Sanborns, 1995. CD, track 3, 6'58.

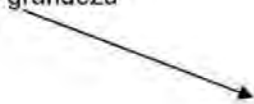
Proteccion de la divinidad



Union entre el cielo
y la tierra



Soporte de grandeza



Poder sobre la humanidad



Justicia e inocencia en sus
acciones



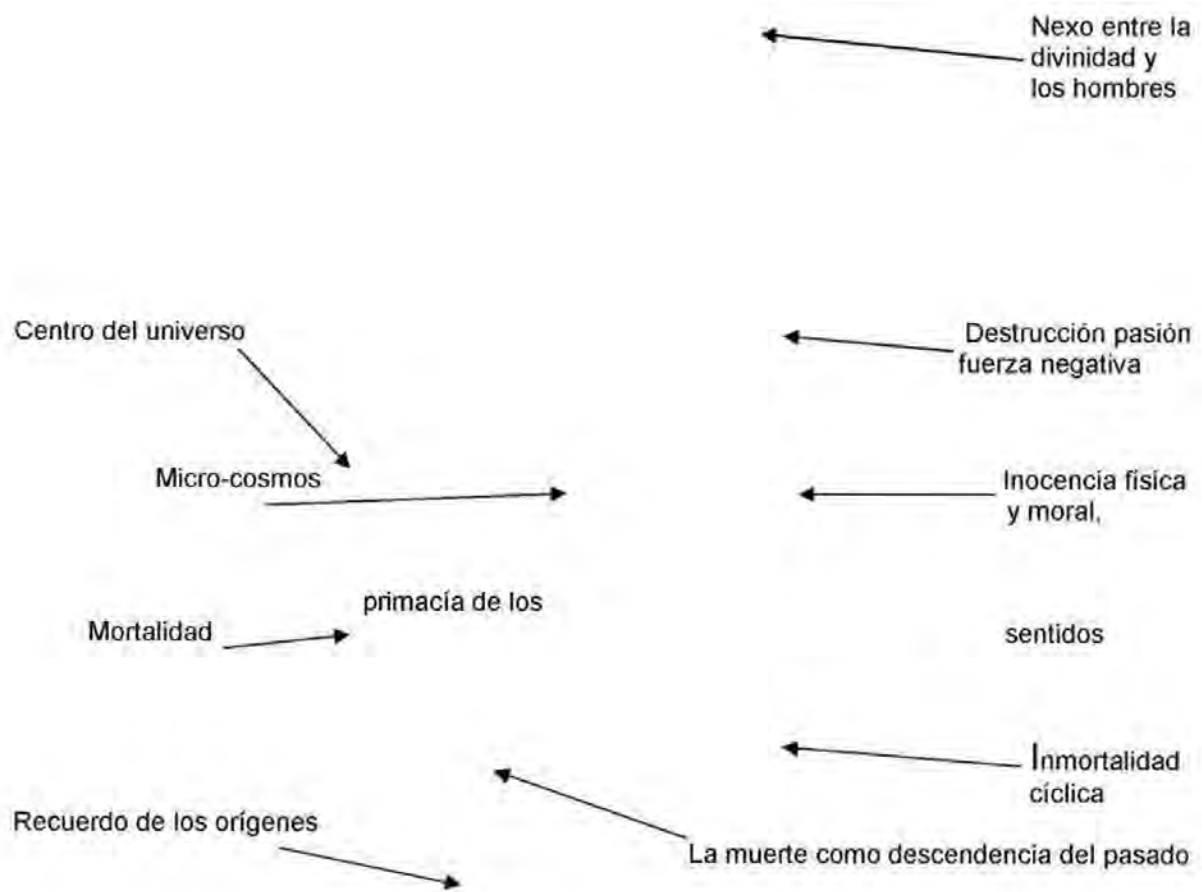
La muerte como imperio sobre la
humanidad



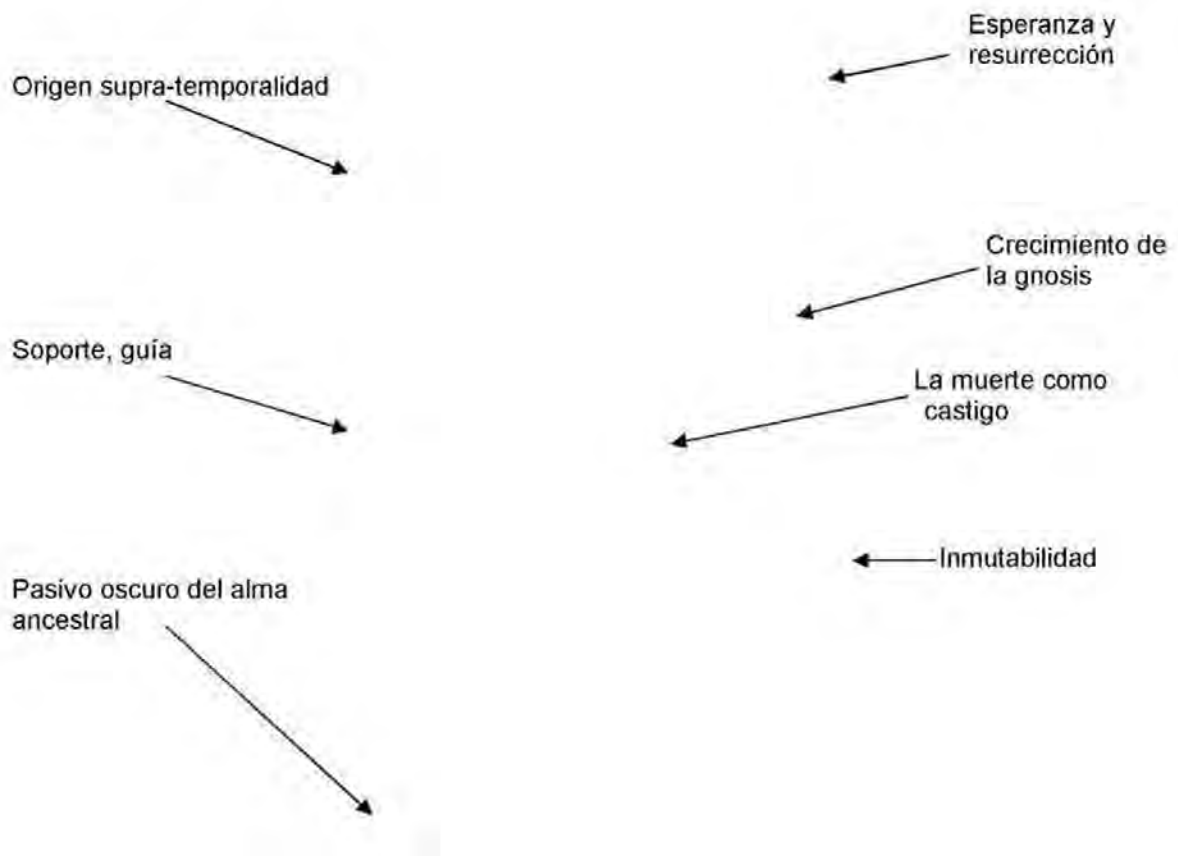
Elevacion y
dignidad
sobre los
hombres



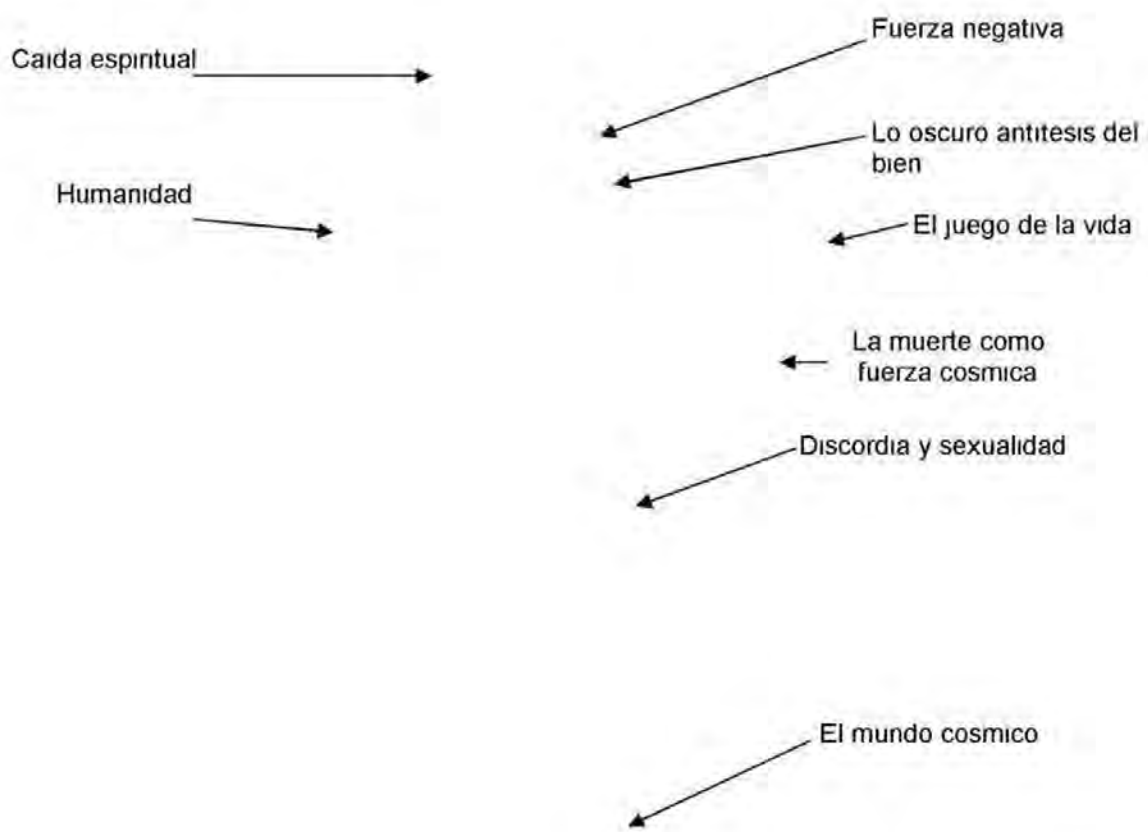
Grabado 1



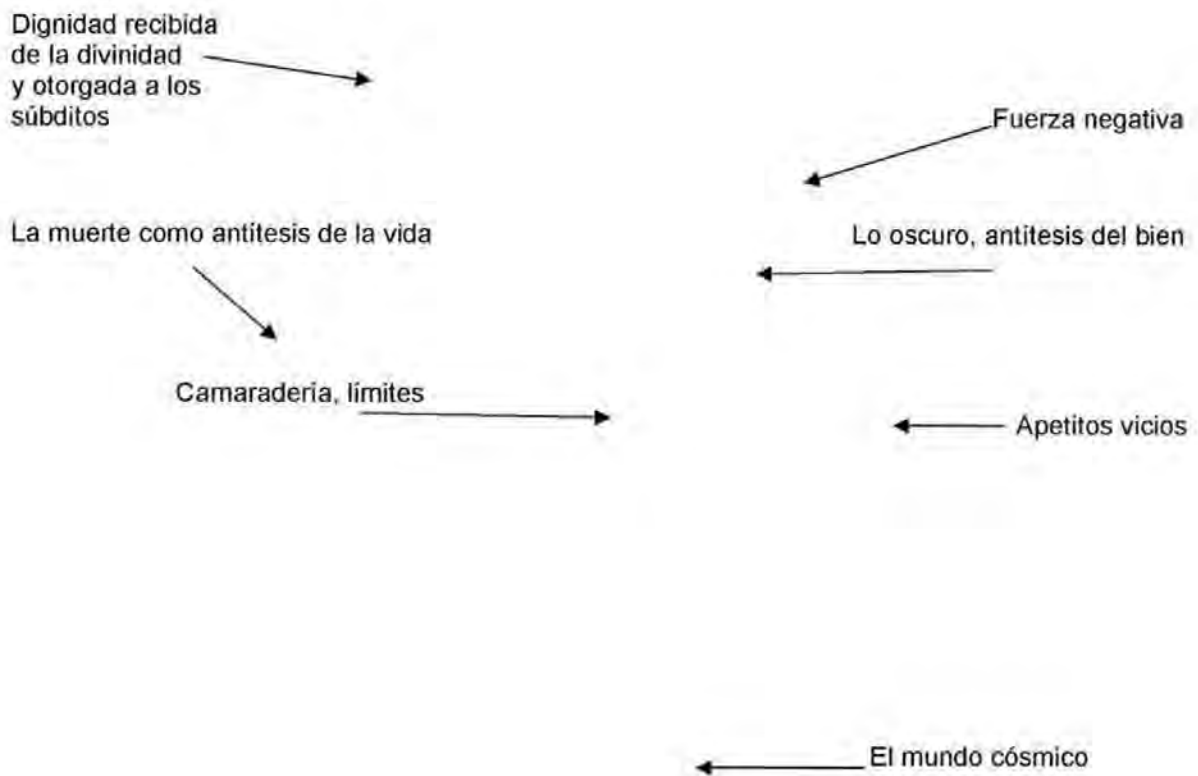
Grabado 2



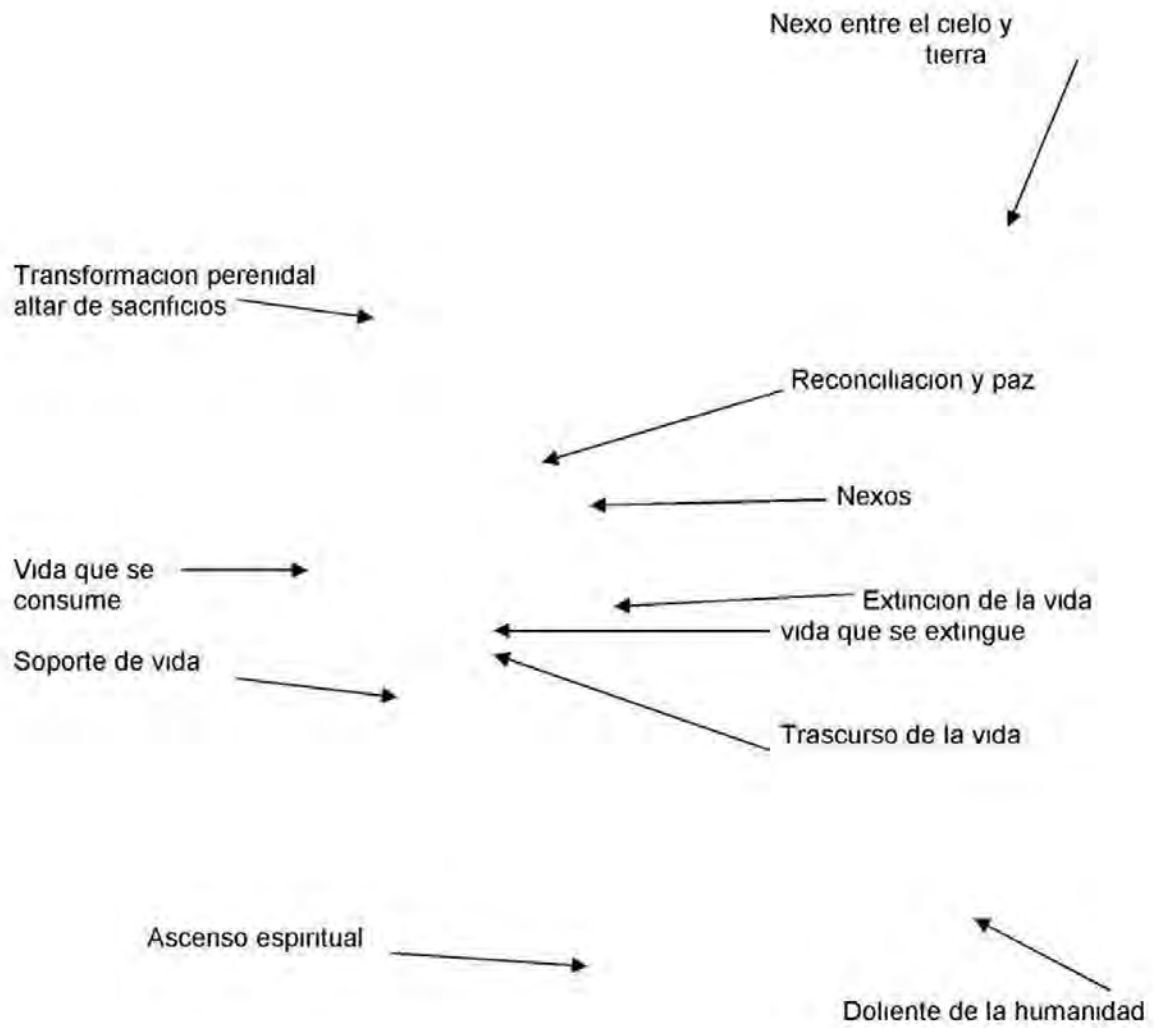
Grabado 3



Grabado 4



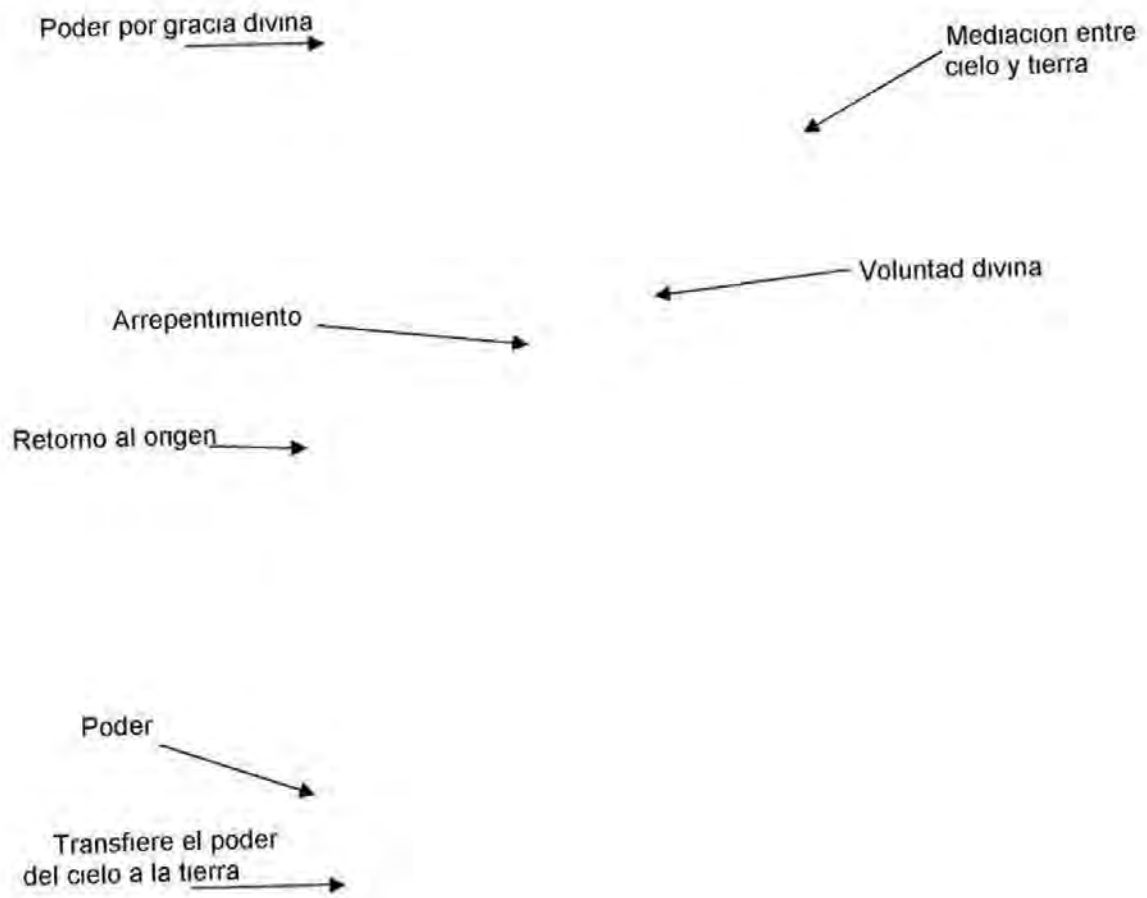
Grabado 5



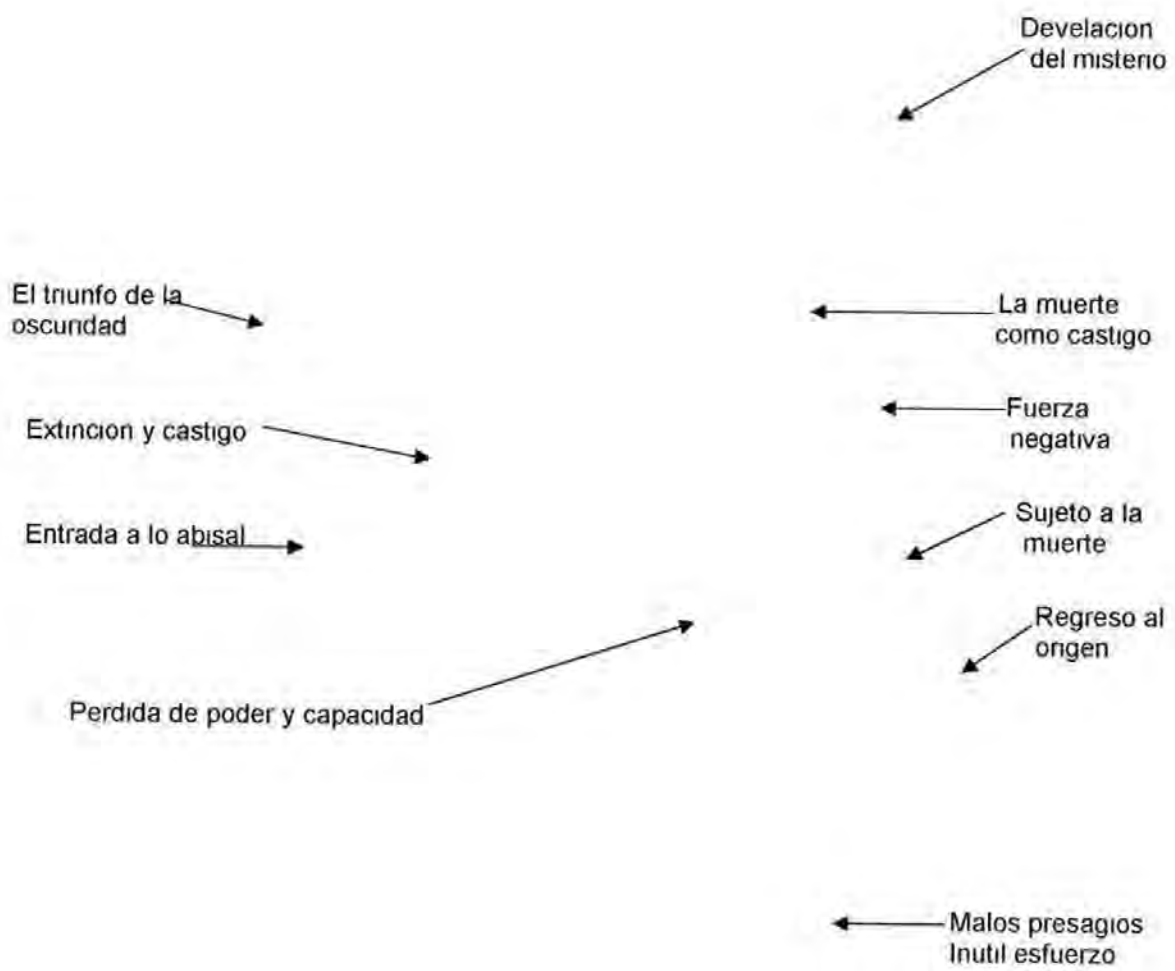
Grabado 6



Grabado 7

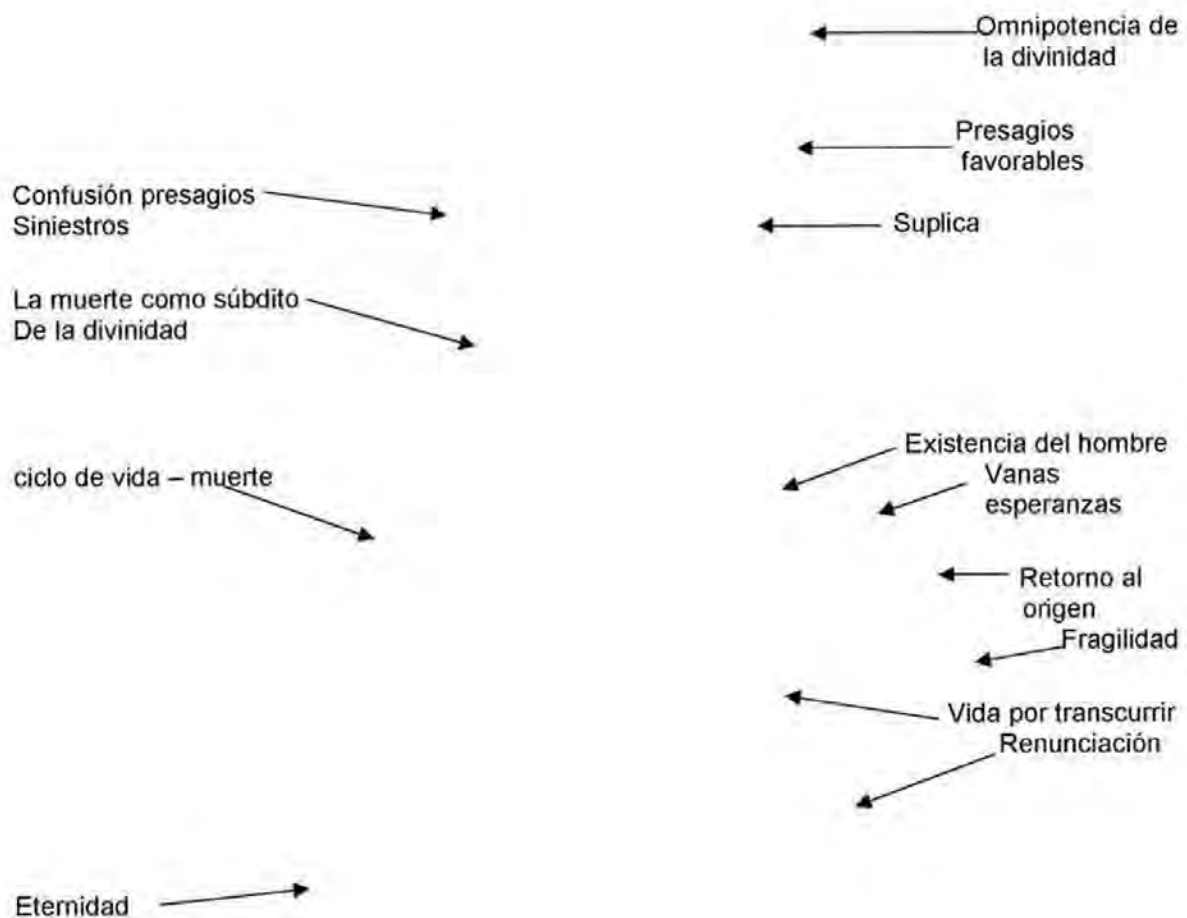


Grabado 8

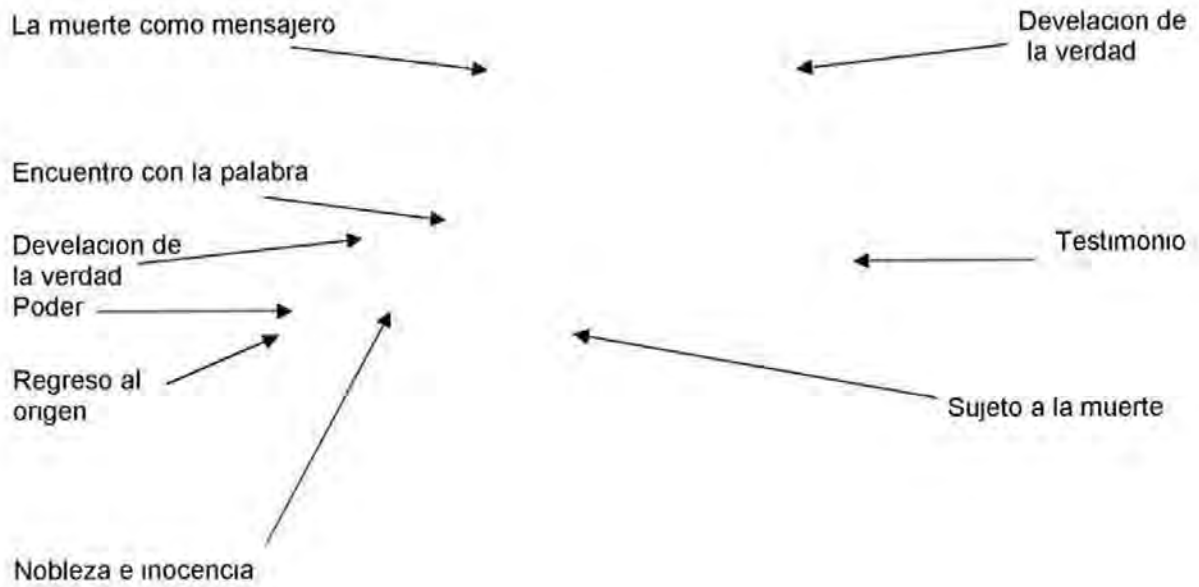


Grabado 9

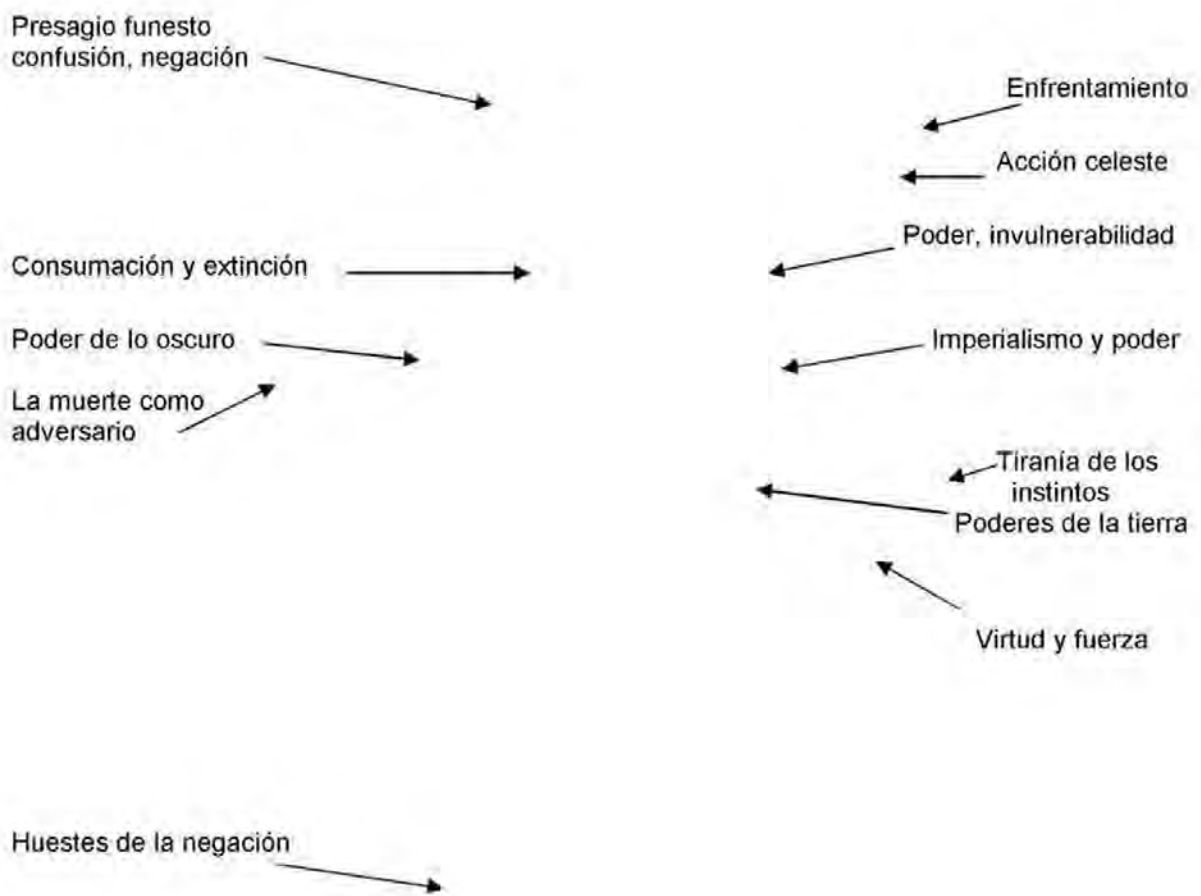
Grabado 10. "Escucha mi súplica" Judith 9:12 Ilustración que precede al capítulo titulado: MEMORIAL QUE PRESENTA LA MUERTE A EL REY DE LOS CIELOS, QUEJÁNDOSE DE LA INGRATITUD DE LOS HOMBRES.



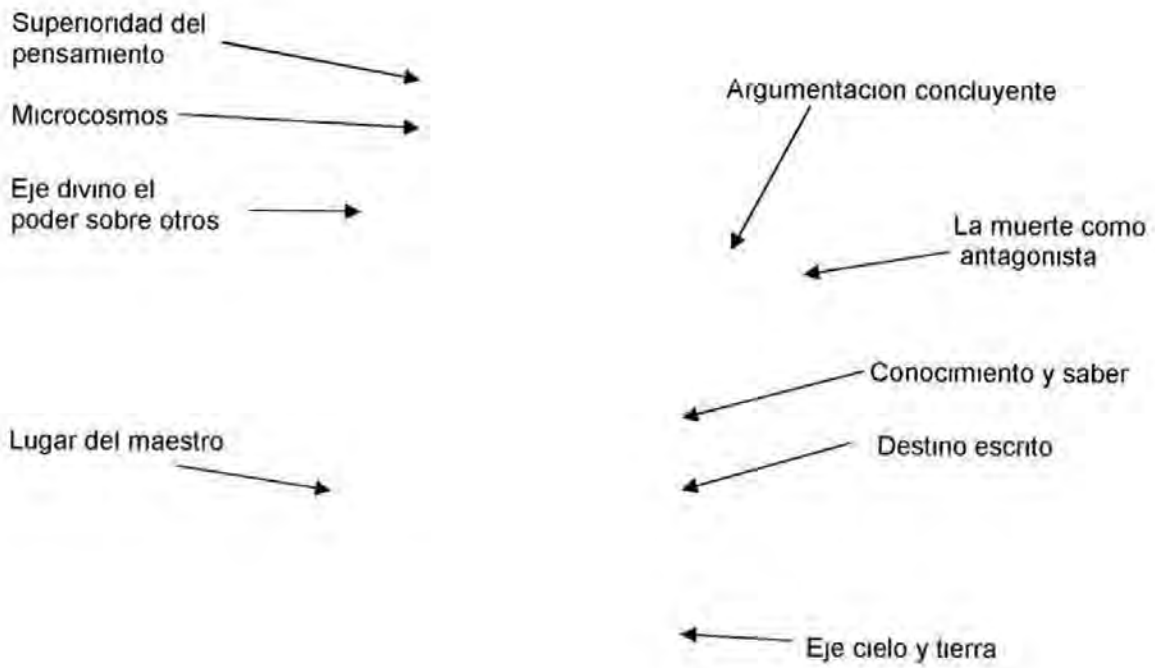
Grabado 10



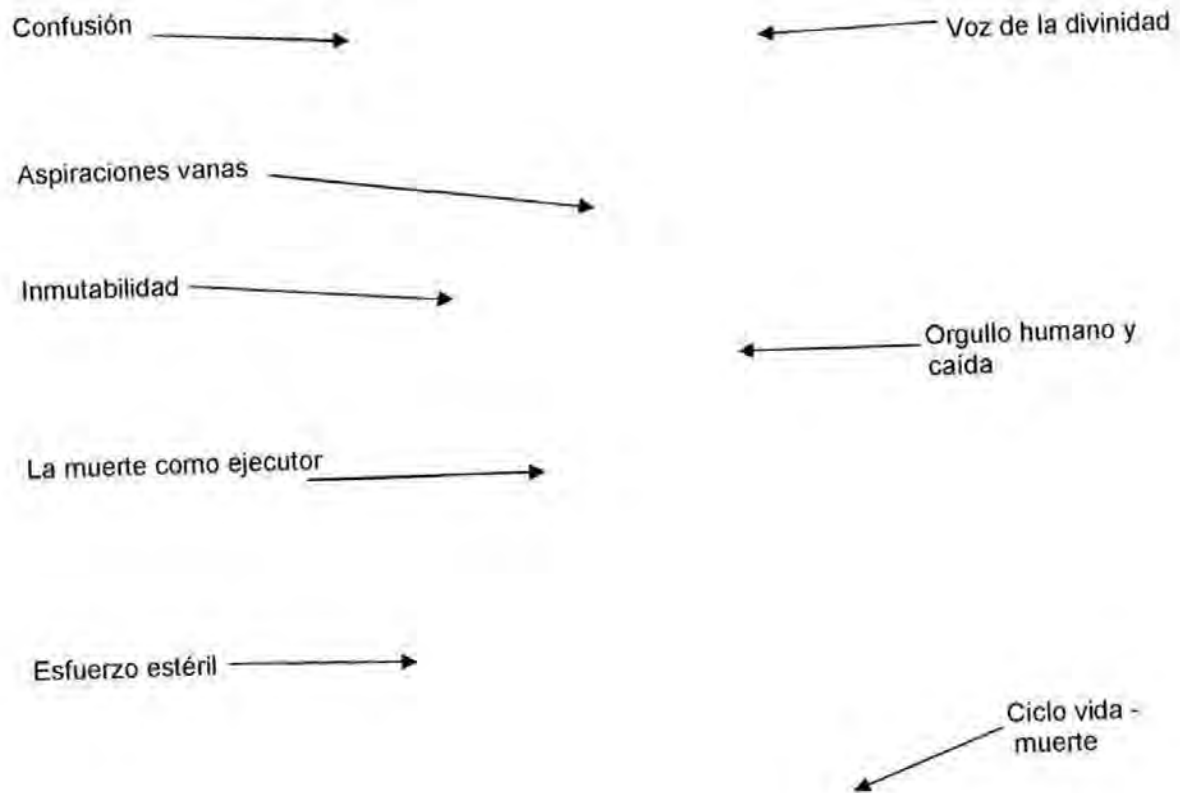
Grabado 11



Grabado 12



Grabado 13



Grabado 14

Protección de la
Influencia exterior →

Espíritu conciencia →

Eje Cielo - Tierra →

Purificación →

← Develación de
La verdad

← Disyuntiva

La muerte como asedio ↘

Destino celestial ↘

Orden cósmico protección →

Ciclo nacimiento-muerte ↘

← Fragilidad y
exposición a la influencia exterior

← Posibilidad de unión

← Paso de un
dominio a otro

Grabado 15

Elección de un camino →
Micro-cosmos →

Retorno al origen →

← Poder sobre la tierra, dignidad

← Develación de la verdad

← La muerte como presagio

← Tiempo que se consume

Grabado 16.

Totalidad de lo creado →

← Transición entre dos estados

← La muerte como objetivo, aspiración

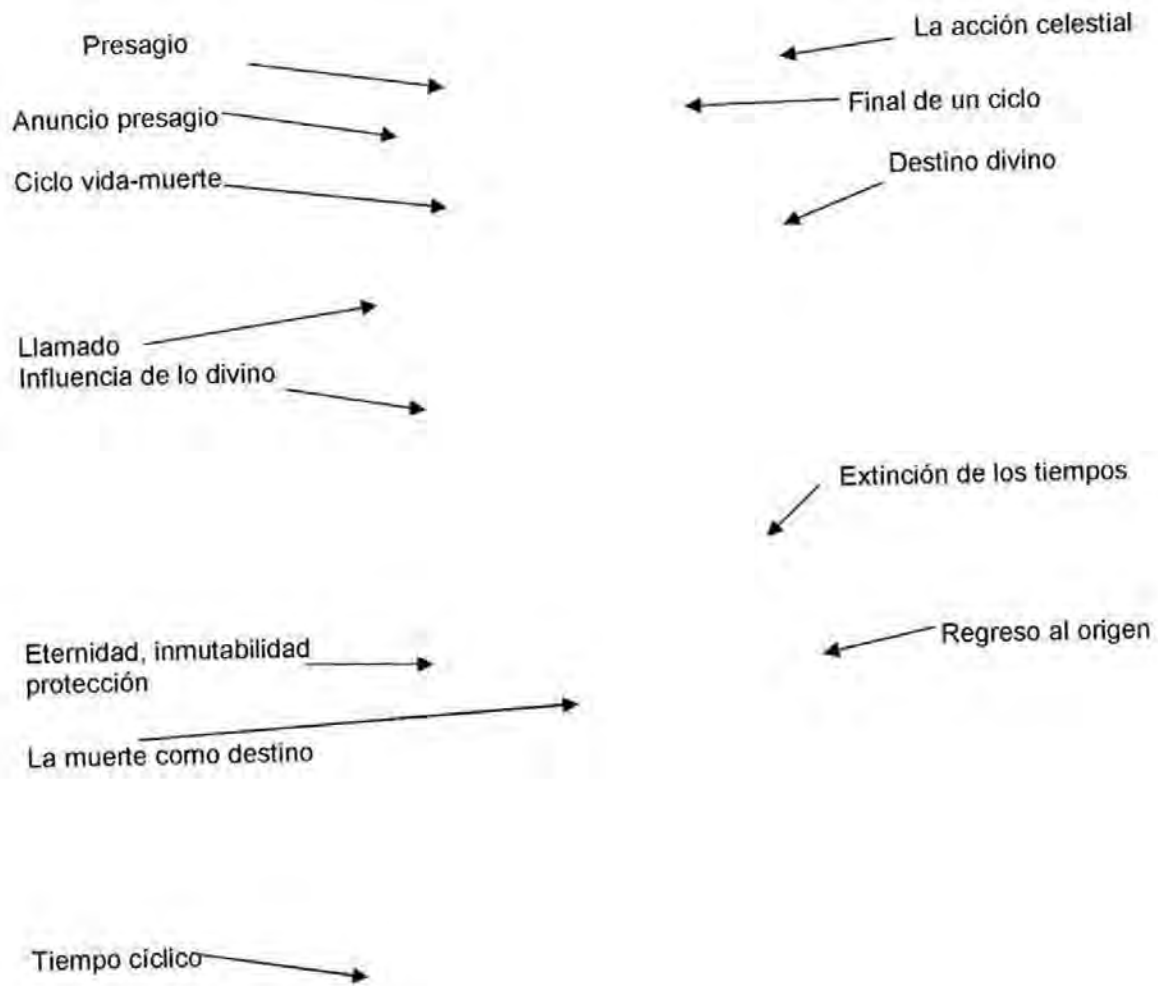
← Resurgimiento de la tierra por la Resurrección

Lo infinito, el origen terrenal



← Lo eterno

Grabado 17



Grabado 18