

TRADICIÓN LITERARIA HISPÁNICA  
EN *LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE* (1792)

SPANISH LITERARY TRADITION  
IN *LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE* (1792)

ESTEFANÍA CABELLO  
Universidad de Córdoba  
estefaniacabello.es@gmail.com  
orcid: 0000-0003-0187-7982

RESUMEN: *La portentosa vida de la Muerte* de fray Joaquín Bolaños apareció en México en 1792. La obra tuvo nula difusión en la Península Ibérica a causa, en parte, de la acerba censura que publicó la *Gazeta de Literatura* de la época. Desde una perspectiva actual, *La portentosa* representa uno de los primeros intentos por incorporar la ficción al sermón en los límites del período colonial. La obra constituye en sí una singular red de influencias literarias y discursivas que este trabajo presenta y analiza, para situar la atención en el puente que media entre el Barroco español y la primera narrativa hispanoamericana.

*Palabras clave:* Fray Joaquín Bolaños; tradición hispánica; ficción novohispana; siglo XVIII; narrativa hispanoamericana.

ABSTRACT: *La portentosa vida de la Muerte* by Fray Joaquín Bolaños first appeared in Mexico in 1792. The work never circulated in the Peninsula, in part owing to the scathing criticism published in the *Gazeta de Literatura* of the day. From a modern perspective, the text represents one of the first attempts to incorporate fiction into a sermon, although always within the limits prevailing during the colonial period. The work is made up of a unique web of literary and discursive influences which this paper analyses in an attempt to show how it established a bridge between Spanish Baroque and the earliest Spanish-American narrative prose.

*Keywords:* Fray Joaquín Bolaños; Spanish tradition; *Novohispana* fiction; 18th century; Hispanoamerican narrative.

Recepción: 18 de enero de 2021; aceptación: 11 de octubre de 2021.

¿A QUÉ SE DEBE LA EXIGUA DIFUSIÓN  
DE *LA PORTENTOSA* EN LA PENÍNSULA?

*Santa sancte sunt tractanda* es el título con que José Antonio Alzate publicó a principios de 1793 una serie de suplementos<sup>1</sup> en la *Gazeta de Literatura* de México con la intención de vituperar *La portentosa vida de la Muerte*<sup>2</sup>, obra que había visto la luz en 1792 bajo la autoría de un fraile franciscano del convento de Guadalupe, en Zacatecas, Joaquín Bolaños (1741-1796):

El título de la obra demuestra su carácter, y el volumen manifiesta el grande anhelo de su autor por el aprovechamiento espiritual de las almas; pero ¿cuántas veces los buenos deseos y los pensamientos más acrisolados en el fuego de la caridad se encaminan por medios impertinentes?... Dios permita que su estupenda *Portentosa vida de la muerte* no pase los mares (Alzate 1793, p. 23).

Con el estilo mordaz de su primera crítica, Alzate condenaba la obra y la predisponía a décadas de silencio, durante las cuales las condiciones para que se diese la novela mexicana se asentaron definitivamente. En ese marco, la obra de Bolaños, que coincide con el último período de la colonia, debe destacarse como uno de los primeros intentos de narrativa novohispana.

Además de los consabidos tópicos del *Memento mori* y del horaciano *Omnia mors aequat*<sup>3</sup>, en *La portentosa* Demonio y Muerte aparecen unidos para castigar al hombre pecador. En efecto, la descripción de los trabajos de la Muerte en la Tierra, inspirados en pasajes bíblicos, se convertirán en el hilo conductor de la obra. Si dejamos de lado su estrecho vínculo con la interpretación maniquea de la cosmovisión cristiana —en cuanto a concepción dualista y gnóstica que guarda de la divinidad—, el tratamiento peculiar del autor en la construcción de la Parca es también claro antecedente de la jocosa perspectiva del pueblo mexicano ante la muerte y lo que distingue la obra como única en su especie. Es en este ámbito, entre la tradición peninsular de las *Danzas de la Muerte* y la irreverencia jocosa del autor, donde el

<sup>1</sup> Se publicaron en las siguientes fechas: 8 y 23 de enero, 5 y 19 de febrero, y 23 de marzo.

<sup>2</sup> *La portentosa vida de la muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo, y muy señora de la humana naturaleza* (en adelante, solamente *La portentosa*) tiene un total de cuarenta capítulos, a los que se suman un prólogo, un preámbulo, una conclusión, un testamento y dieciocho grabados burilados de calaveras, firmados por Francisco Agüera Bustamante. Estos grabados constituyen, a su vez, claro antecedente de las ilustraciones de calaveras de Guadalupe Posada (1852-1913), conocidas universalmente como “Catrinas”, que aparecieron un siglo más tarde.

<sup>3</sup> “Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas / regumque turris” (*Odas*, I, 4, vv. 13-14).

texto se erige en puente entre el Barroco español y la primera narrativa hispanoamericana.

No obstante, el deseo de Alzate se vio cumplido, y *La portentosa*, pese a su condición de anticipada creación narrativa mexicana, se mantuvo en el desconocimiento de todos durante siglo y medio, desde el mismo momento de su impresión en 1792, en el ocaso del período virreinal, y cuando el género de ficción se encontraba censurado en el Nuevo Mundo<sup>4</sup>.

Será el reputado escritor y crítico literario Agustín Yáñez quien reviva la obra en 1944, al incluirla, aunque fragmentariamente<sup>5</sup>, junto con otros textos del escritor Francisco Bramón en un volumen preparado para la Universidad Nacional Autónoma de México. Pese a que Yáñez también critica cierto afán de predicación a ultranza en la obra, que mezcla registros y añade “chabacanerías”, el autor mexicano alaba, por lo demás, el esfuerzo titubeante en pos de la novela criolla. Con todo, Bolaños y su obra habían tomado nuevo impulso.

Años más tarde, Alfonso Reyes destacó en *Letras de la Nueva España* (1948) cómo *La portentosa* “pudo ser novela, y los pasajes satíricos y costumbristas anuncian ya a Lizardi...; [pero] no lo logró: las ráfagas del sermón todo lo arrastran y lo deshacen” (1990, p. 387). Posteriormente, en 1983, la casa editorial Premià reimprimió la obra en formato facsimilar. En 1992, con objeto del segundo centenario de su publicación, El Colegio de México dio a la luz la primera edición completa del texto, a cargo de Blanca López de Mariscal. Poco después, en 1997, Terán Elizondo publicó un estudio de los recursos empleados en la obra.

Los dos estudios más completos sobre la obra, el de Blanca López de Mariscal y el de Terán Elizondo, más un número reducido de artículos y reseñas aparecidos en la última década<sup>6</sup>, constituyen esencialmente toda la bibliografía disponible de la obra. De esta manera, he de señalar que el texto ha tenido hasta ahora difusión inexistente en la Península, y aun exigua en México, pese a ser una de las primeras

<sup>4</sup> Así lo determinaba la Real Cédula del 4 de abril de 1531: “Muy a pesar de las teóricas prohibiciones de las Leyes de Indias —que desde principios del XVI no permitían la entrada y circulación de «libros de romances, de historias vanas o de profanidad, como son de *Amadís* e otros desta calidad»— circularon en América toda clase de narraciones imaginativas, desde la *Celestina* y el *Quijote* hasta obras de escasa difusión e importancia” (LAZO 1965, p. 198); también en RUEDA y GARCÍA 2010.

<sup>5</sup> La selección consta de los primeros doce capítulos de la obra.

<sup>6</sup> Enumero aquí una buena parte de los estudios breves que se han hecho sobre la obra: “La portentosa vida de la muerte” (ANTUMAÑO MAURER 1987); “Fray Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la Muerte*. Ed., introd. y notas de B. López de Mariscal” (ENRIQUE FLORES 1996); “*La portentosa vida de la Muerte*: ubicación y problematización genérica” (BOBADILLA ENCINAS 2005); “Entre el sermón y la ficción. Estrategias narrativas de *La portentosa vida de la Muerte* (1792) de Joaquín Bolaños” (CAMACHO DELGADO 2011). También hay que mencionar los sustanciales trabajos de MERCEDES SERNA 2015 y 2017.

muestras narrativas del Nuevo Mundo. Pongo énfasis en *hasta ahora* intencionadamente. En marzo de 2016, por primera vez desde la Península, Trinidad Barrera publicó una nueva edición de la obra<sup>7</sup>; puesto que su trabajo culmina un proyecto aprobado por el Ministerio, cuya intención era recuperar este tipo de textos escritos en prosa durante el período colonial novohispano<sup>8</sup>, es probable que en años venideros la entidad impulse nuevas líneas de investigación para el estudio de la obra.

El gran valor filológico que *La portentosa* representa demandaría un acercamiento hermenéutico y de interpretación que comprenda varios trabajos posibles, tales como el estudio de la aportación de Bolaños a la estructura novelística ulterior y su vínculo con célebres obras posteriores (*Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz o *Macario* de Bruno Traven), la reelaboración parailustrada del discurso alegórico o el análisis de tópicos en un eje comparativo entre el Barroco español y la institución definitiva de la literatura mexicana<sup>9</sup>.

Este trabajo se centrará en dilucidar algunos de los elementos procedentes de la tradición hispánica que aparecen en Bolaños: puntos de conexión con las danzas de la muerte, tópicos, influencias de lecturas previas del Barroco, etc. A esta tradición literaria de carácter hispánico se unirán el componente religioso (perspectiva católica) y la variedad de formas (géneros discursivos y composiciones), elementos indisolubles para el cometido de la obra. Tal red de influencias en *La portentosa*, base sobre la que elaboro el estudio, demuestra el peculiar ejercicio literario novohispano de Bolaños.

#### APUNTES METODOLÓGICOS

Para entender la obra en su ámbito y todos los elementos de la época que incidieron en ella, he tenido en cuenta varios manuales de historia y crítica de la literatura española e historia de la literatura hispanoamericana; los más señeros a mi propósito son el coordinado por

<sup>7</sup> Cuando salió a la luz esta edición de T. Barrera, me encontraba estudiando *La portentosa*, para lo cual disfruté de una Beca de Iniciación a la Investigación 2015/2016, concedida por el MECD. La primera vez que tuve noticias de la obra fue gracias a Yadira Munguía, profesora de Literatura Novohispana de la Universidad de Guadalajara (México), donde realicé una estancia en 2014.

<sup>8</sup> Se trataba del Proyecto FFI2012-32087, aprobado por el Ministerio en el Plan Nacional de 2012.

<sup>9</sup> Para llevar a cabo el presente estudio he atendido a las ediciones de López de Mariscal y de Barrera, incluida la que reproduce el original, publicada en 1983 por el INBA, así como los trabajos que se han dedicado al libro del padre Bolaños (véase *supra*, n. 6), entre los que destaca la monografía de TERÁN ELIZONDO (1997), y los comentarios críticos de ALZATE 1793, YÁÑEZ 1944 y REYES 1948.

Pedraza (2000) y los icónicos de Raimundo Lazo (1965), Alan Deyermund (1980) y el que incluye el estudio de Cedomil Goic (1982). En un trabajo de estas características se volvía imprescindible entender la situación de la imprenta y la censura de la época, por lo que he seguido de cerca los trabajos de Irving A. Leonard (1979) y de Rueda y García (2010).

Para completar la visión sobre la muerte y para comprender la posición de Bolaños en la obra, han resultado útiles los aportes de Philippe Ariès en *L'homme devant la mort* (1977)<sup>10</sup>, ensayo histórico que estudia la génesis de la noción de *muerte occidental* y nos asoma al paradigma de la concepción sobre la muerte desde el siglo XII hasta la actualidad. Ariès distingue entre muerte domada (*mort apprivoisée*) y muerte salvaje (*mort ensauvagée*)<sup>11</sup>, y entre la teoría filantrópica ilustrada (la muerte vista como hecho natural que reintegra el hombre a la naturaleza, por lo que deja de ser aterradora) y la teoría sadiana (muerte como ejemplo de violencia natural, fuerza destructora ajena al hombre)<sup>12</sup>.

Igualmente, entiendo la presencia de la sátira en la obra de Bolaños en el sentido en que Hodgart (1969, p. 11) la utiliza: “contiene siempre un ataque agresivo y una visión fantástica del mundo transformado: está escrita para entretener pero contiene agudos y reveladores comentarios sobre los problemas del mundo en que vivimos...”

<sup>10</sup> Publicado originalmente por Éditions du Seuil, Paris.

<sup>11</sup> Asimismo, distingue estos dos tipos de muerte en subcategorías que cambian según el período histórico: la muerte domada se divide en colectiva y propia, y la muerte salvaje, en lejana y próxima, ajena e invertida. Hasta el siglo XIII, poco más o menos, el hombre asumía la muerte como un mal inseparable, una muerte domada (hecho familiar que coincidía con el modelo apocalíptico paulino del Segundo Advenimiento: todos los cristianos están salvos). Esta visión cambiará progresivamente con el movimiento contrarreformista y el posterior pensamiento ilustrado. Hablaríamos, entonces, de la muerte salvaje. *Grosso modo*, la visión contrarreformista introduce la importancia del Purgatorio para la salvación del hombre y la idea de que en la muerte (*hora mortis*) no se decide nada. El pensamiento ilustrado, por el contrario, centrará la atención en la materia, en el cuerpo muerto (dicotomía alma/ cuerpo).

<sup>12</sup> Bolaños introduce en *La portentosa* distintas perspectivas de la muerte. En lo que toca al primer modelo de Ariès, muerte domesticada, coincide en la idea de que la salvación, problema individual, se consigue por medio del alma del buen cristiano. En cuanto al segundo modelo, muerte salvaje, Bolaños coincide en que, ante la *hora mortis*, no se tiene más la capacidad para decidir nada. De hecho, un factor que llama la atención en *La portentosa* es que en ella nos encontramos ante dos tipos de luchas cruzadas: por un lado, la del cuerpo con la muerte (escatología *post mortem*, cuyo interés era frecuente antes del pensamiento ilustrado, pero que se evidencia más durante esta última etapa), y, por otro, la del infierno con el alma. A esta doble dicotomía se une otra mucho más interesante: la hora de la muerte frente al Juicio Final de todos los tiempos (Apocalipsis), que conlleva la destrucción definitiva y absoluta incluso de la propia Muerte. La diferencia fundamental entre el período en que vivió Bolaños, con el florecimiento del pensamiento ilustrado, y su concepción mixta de la Muerte es que en la obra será precisamente ella quien aparezca para vengar a la Iglesia de los agravios que causa la Ilustración en los hombres.

puede asumir una enorme variedad de subformas”. Por lo demás y sólo como apunte al margen, concibo las obras de Paz, *El laberinto de la soledad* (concretamente el ensayo “Todos santos, días de muertos”) y de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, como avanzados eslabones en la ficción hispanoamericana respecto al tema de la muerte, cadena iniciada con el extraordinario ejercicio literario que constituye *La portentosa*.

Por último, he de mencionar que utilizo las nociones de *hipertexto* e *hipotexto*, y los juegos de intertextualidad, según la definición de Gérard Genette (1989, p. 14): “Entiendo... toda relación que une un texto *B* (que llamaré hipertexto) a un texto anterior *A* (al que llamaré hipotexto) en el que se inserta de una manera que no es la del comentario”. A la luz de estos datos, prefijaré los casos de intertextualidad visibles en la obra, comenzando por distinguir los elementos catequizadores, para continuar con las evidencias de raigambre hispánica.

#### RASGOS DEL DISCURSO CATEQUIZANTE EN *LA PORTENTOSA*

Es indudable a ojos del lector que esta obra de Bolaños se presenta como ejercicio literario cuyo principal propósito es la doctrina cristiana. Así lo evidencian ya la censura y las licencias que aparecen en los preliminares del manuscrito. “[*La portentosa*] será de mucho provecho y utilidad a los fieles por cuanto es edificante, lleno de unción y sabiduría”, afirma el padre y maestro en Teología de la Ciudad de México, fray Tomás Mercado, a fecha 4 de mayo de 1792. La licencia de la Orden, fechada el 2 de enero del mismo año, también se muestra positiva a tal efecto:

hemos visto y examinado la obra intitulada *Vida de la Muerte...*, y no encontrando en ella cosa que se oponga al dogma católico, buenas costumbres y derechos del Soberano..., damos licencia al expresado padre fray Joaquín Bolaños para que obtenidas las demás necesarias pueda proceder a la impresión (Bolaños 1992, p. 77)<sup>13</sup>.

No podemos olvidar, si hablamos de la finalidad de la obra como discurso catequizante, las coordenadas vitales que entretejió el propio padre Bolaños. En 1765, cuando sólo contaba con 24 años, Bolaños tomó el hábito de franciscano en el convento de Guadalupe, Zacatecas<sup>14</sup>, fundado para evangelizar las ciudades del norte. Sus relaciones con el Nuevo Reyno de León fueron continuas; se le nombró

<sup>13</sup> Todas las citas de la obra corresponden a esta edición, por lo que, en lo sucesivo, tras cada una de ellas se anotará solamente la página entre paréntesis.

<sup>14</sup> Si hoy conocemos algunos datos de la vida de Bolaños es precisamente gracias a su pertenencia al convento, tal y como afirma LÓPEZ DE MARISCAL en su edición (1992).

Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de León, y para 1784 ya era predicador apostólico del colegio seminario de propaganda Fide de María Santísima de Guadalupe (Zacatecas). Además de *La portentosa*, la bibliografía conocida de Bolaños se reduce al tercer tomo del Año Josefino, publicado en 1793, cuya continuación le había sido recomendada en 1786, y a un libro para practicantes (sus alumnas del Real Colegio de Niñas de San Ignacio), *Sentimientos de una ejercitante concebidos en retiro*, que se imprimió póstumamente en 1811 en la Ciudad de México.

El contenido doctrinal, pues, se filtra a lo largo de todo el libro. En él nos encontramos con numerosas citas bíblicas, la mayoría de ellas transparentes en su cometido, y continuos casos de *digressio* mediante los cuales se pretende enseñar el poder de la muerte sobre el género humano. Sin embargo, el autor advierte de manera explícita su intención doctrinal en el “Prólogo al lector”:

Hallarás en las bibliotecas muchos libros místicos muy superiores, que por diversos modos tratan de la muerte, mas como la materia no es nada gustosa a quien está muy hallado en el mundo, nos portamos en esta vez como se porta el médico con su enfermo, que le dora las píldoras<sup>15</sup> para que aun siendo tan desabridas las tome con menos repugnancia... Va en forma de historia porque quiero divertirte; lleva su poquita de mística porque también pretendo desengañarte; separa lo precioso de lo vil, aprovéchate de lo serio y riéte de lo burlesco (pp. 79-80).

Sirvan los siguientes ejemplos como muestra de las constantes citas bíblicas y digresiones que podemos hallar en la lectura de la obra:

Interpolación de una historia bíblica. Historia de Susana para ilustrar un ejemplo que tiene la concupiscencia como protagonista (cap. 4)<sup>16</sup>. Se basa en la fuente bíblica de Dn 13:1-64.

<sup>15</sup> Mediante el *locus classicus* de LUCRECIO (*De rerum natura*, IV, vv. 11-18) sobre “dorar la píldora” —también, por lo demás, en HORACIO (“Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci”, *Ars poetica*, v. 343)—, que fue lugar muy común en la literatura española del Barroco (y de todos los tiempos), puede decirse que el sentido moral del texto (y la coincidencia con el sermón, la doctrina cristiana para salvar el alma) se filtra sutilmente entreverado con el componente lúdico.

<sup>16</sup> “Mas como la concupiscencia, según el Angélico Doctor [Sto. Tomás de Aquino], se deba considerar por dos aspectos muy diferentes... tomaremos las providencias de separarlas para averiguar quién fue la delincuente que nos acarrió tantos y tan desastrosos males en el mundo, imitando en esto la sabia conducta del profeta Daniel que separó a los dos ancianos lascivos senadores de Babilonia, para sacar en limpio por qué parte estaba la verdad y la justicia de un hecho tan indecoroso sobre el que inicuaamente había sentenciado el magistrado supremo de aquella corte a una mujer inocente” (pp. 114-115). La historia bíblica, *grosso modo*, relata la intención de dos ancianos que, en la corte de Babilonia, deciden abusar de Susana (esposa de Joaquín), pero ésta se resiste. Para vengar el agravio, la acusan de ser adúltera ante la corte de Nabucodonosor, la cual resuelve condenarla a morir apedreada. El profeta Daniel, quien por entonces era un niño, detiene la ejecución e interroga a los

Cita en el cuerpo del texto (cap. 5): “Ve disponiendo los negocios de tu alma y de tu casa porque en breve tiempo has de morir” (Is 38:1), en que se narra la enfermedad y curación de Ezequías.

*Digressio* en el cuerpo del texto y cita implícita. Inicio del capítulo 22<sup>17</sup>: “de estos religiosos corre mucho riesgo que se verifique aquella sentencia de Jesucristo que por ministerio de los ángeles serán separados a los malos de la compañía de los justos” (p. 237). Está aludiendo, si bien no explícitamente, a Mt 13:49: “Saldrán los ángeles y separarán a los malos de entre los justos”.

Cita y *digressio* (cap. 4): “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” (p. 114). “La concupiscencia se hizo preñada y parió al pecado, y el pecado engendró a la Muerte” (Sant 1:14).

La *portentosa* se encuentra dividida en cuarenta capítulos, número que alude a la Cuaresma<sup>18</sup>. En esta misma línea cobran importancia los dieciocho grabados que aparecen a lo largo de la obra<sup>19</sup>: cada grabado se acompaña de una cita bíblica o de una sentencia latina, excepto aquellos que figuran en los capítulos 10 y 36. El *leitmotiv* de las sentencias que encontramos al pie de los grabados responde a dos patrones: sirve al autor para ilustrar el contenido del capítulo en cuestión o, en cambio, sirve exclusivamente al cometido final de la obra y remarca los tópicos del *Memento mori* y el *Omnia mors aequat*, como de costumbre.

La técnica de incluir grabados en libros con fines doctrinales era bien conocida en la época y hunde sus raíces en el Medievo. Durante el siglo xv en Europa, encontramos en iglesias o en las paredes de los cementerios las primeras manifestaciones que representan esqueletos bailando; es decir, la temática de la *danse macabre* (como es el caso de la encontrada en la iglesia de Los Santos Inocentes en París, 1424). La reproducción de los sermones de la danza macabra en la iglesia o en las paredes de los cementerios era herramienta para que la población siempre tuviera en cuenta el breve período de su vida y, por ende, para que la penitencia se asegurase.

Sólo un siglo más tarde aparecerían en Alemania los célebres grabados de la *Danza de la Muerte* (1538) realizados por Hans Holbein el

---

ancianos por separado. Así se muestran sus versiones contradictorias, tras lo cual Susana es exonerada de todo cargo.

<sup>17</sup> Titulado “Visita la muerte a un religioso de una vida muy tibia y se dice cuánto sintió el religioso esta visita”.

<sup>18</sup> Así en ANNETTE CRUIKSHANK (2007, p. 162): “Es importante notar que el número de capítulos tiene una connotación religiosa puesto que el número cuarenta significa tiempo de tribulación, sacrificio y meditación”. BARRERA (2016, p. 16), posteriormente, vuelve sobre esto mismo en el estudio introductorio de su edición.

<sup>19</sup> Presentes al inicio y en los capítulos que siguen: 1, 4, 7, 8, 10, 13, 15, 18, 20, 23, 26, 30, 32, 34, 36, 38 y 40.



Joven (1497-1593), que presentan algunos puntos de conexión con los de Agüera Bustamante. Al igual que Bolaños, Holbein acompaña los grabados, donde se muestra a la Muerte personificada, con versículos bíblicos. Precisamente, uno de los más famosos es el que presenta a Adán y Eva siendo expulsados del paraíso, mientras una figura esquelética, al lado de ellos y recostada, toca una especie de guitarra. Completa el grabado el arcángel san Miguel, quien persigue a todos con una espada en llamas. *La portentosa* y los grabados de Agüera Bustamante no sólo comparten con éste de Holbein el carácter de burla que rodea al personaje de la Muerte, sino también un fundamental punto de partida. Bolaños establece el nacimiento de la histriónica Muerte en el pecado: “A través del pecado, la muerte” (Rom 5:12) —véase el grabado correspondiente al primer capítulo, donde aparece la Muerte en condiciones semejantes a la de Holbein, recostada en una cuna, mientras Adán y Eva se ofrecen la mano frente al árbol del pecado. Mediante un procedimiento habitual en todo el libro, Bolaños añade en el cuerpo del texto relativo a ese capítulo primero: “La Muerte es hija legítima del pecado de Adán... Éstas son las noticias más infalibles y verídicas que me ofrece a la mano un autor de tanta fe y un historiador tan sagrado como el Apóstol de las Gentes en la epístola de instrucción que escribió a los romanos” (p. 93).

Sobre la idea de incluir grabados en *La portentosa* podemos establecer que ésta era técnica muy conocida en la época (idea que asciende al Medievo), por lo cual no es de extrañar que Bolaños se sirviera de ella:

Debido a la pobreza, el hambre, la Peste y la posibilidad de una muerte súbita, la iglesia cristiana se preocupaba por la salvación del alma de los feligreses. Por esta razón, la iglesia se las ingenió para producir sermones gráficos como una táctica didáctica para prevenir a los feligreses sobre la inevitabilidad y la universalidad de la muerte (Cruikshank 2007, p. 152).

Recuérdese, además, que este tipo de grabados no son sino otra manifestación de las ilustraciones utilizadas en la evangelización de los indígenas en el primer estadio del período colonial: “Por su carácter peculiar y su trascendencia como medio de difusión de la doctrina cristiana, me refiero a los catecismos testerianos, una forma de lectura apoyada en la imagen como recurso de memorización” (Rueda y García 2010, p. 25)<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> PEDRAZA (2000) también recoge al respecto: “Durante todo el siglo la abundancia de libros de religión supera en número de títulos al resto de la producción literaria... Misioneros y curas basaron sus explicaciones en sencillos textos de doctrina, con abundante iconografía, que les permitía atraer desde el espectáculo y la milagrería. La oratoria religiosa se convierte en un ejercicio teatral, en un monólogo sobreactuado donde primaban las inflexiones verbales sobre el rigor de la exposición” (pp. 737-738).

En su intento catequizador, Bolaños va un punto más allá al encomendar la obra “a los hombres de buen gusto”, si tenemos en cuenta que el germen ilustrado se iba extendiendo también a lo largo y ancho de Hispanoamérica y estaba difuminando las fronteras de percepción de la muerte en vida. ¿Es éste un guiño indirecto hacia el grupo ilustrado? Ya en el capítulo 3 de la obra (“Se bautiza la Muerte y se dice quién fue su padrino que le imprimió su verdadero nombre y carácter”), Bolaños habla de los ricos y poderosos, las damas de “nuestros infelices tiempos”<sup>21</sup>, los prelados eclesiásticos, los jueces seculares y “todos los superiores que fueren jefes de la República” (p. 106). El autor es muy claro en su análisis: “Ultimamente, todos los mundanos y los carnales del siglo... dirán que es muy terrible la muerte, porque ha de dar al traste con todos sus gustos y ha de poner fin a todos sus placeres, pasatiempos y devaneos” (p. 107).

Se ha de mencionar, por último, que, además del sentimiento de culpa cristiano y del maniqueísmo que prolifera sobre la visión de la muerte en *La portentosa*, el autor pontifica a sus lectores que si la muerte física del cuerpo no les importa (queriendo incluso morir dos veces “para enmendar en la segunda los yerros de la primera”) que por lo menos se preocupen por la del alma: “Nosotros, antes de morir, procuraríamos vivir de otra manera para evitar lo terrible de la muerte, cuando no en los estragos que ejecuta en el cuerpo, a lo menos en las fatales consecuencias que de morir mal se originan al alma” (p. 109).

En el estudio de López de Mariscal se ponen de manifiesto algunos fragmentos de *La portentosa* que fueron excluidos de la versión final impresa. Es evidente que el humor que Bolaños pretendía depositar en su obra se vio empañado después por la censura, aun cuando trató de prevenirse para ello anticipadamente. López de Mariscal (1992, p. 57) denomina “correcciones de regulación o autorregulación” las diferencias entre el manuscrito y la versión final impresa de 1792. Gracias a su cotejo de la edición con el manuscrito, podemos analizar y extraer varios ejemplos que ilustran estas “autorregulaciones humorísticas”:

La posteridad se queja y se lamenta dolorida a su común padre, de que habiéndose comido la manzana no hubiese reservado para nosotros ni siquiera las pepitas, y *no deja de tener una leve forma de justificación su resentimiento*<sup>22</sup>, pues todos hemos pagado el pato sin haberlo probado (cap. 2, “Estado en que se hallaba el mundo cuando nació la Muerte”, p. 99);

<sup>21</sup> “Hablo de aquellas que están totalmente sacrificadas a los amores del mundo y composturas del siglo” (p. 106).

<sup>22</sup> Las cursivas delimitan las partes que se encuentran tachadas en el manuscrito y que no aparecen en la edición impresa.

Cada uno de mis lectores es muy libre para formar en su fantasía la idea que quisiere acerca de *aquella mala hembra vieja lagañosa y desmolada* y de hacer los juicios que gustare, que aunque sean temerarios por no tener fundamento, desde ahora los damos por absueltos de este pecado (cap. 4, “Se da razón quién fue la abuela de la Muerte”, p. 113);

concluyo el presente capítulo para pasar al siguiente, *refresca tu cabeza con un poco de tabaco (si lo tienes)* reza un Padre Nuestro... (cap. 7, “Celebra la Muerte una especie de contrato matrimonial y engaña traidoramente a sus maridos”, p. 138);

habiéndose *tomado la Muerte una buena taza de almendrado*, con algunos suspiros que le hizo dar a un pobre moribundo con el que estuvo vergando muchas horas porque... el alma se le había atravesado (cap. 8, “Celebra la Muerte un conciliábulo para deliberar sobre la materia de poblar cuanto antes las colonias de tierra adentro”, p. 141).

Es difícil precisar hasta qué punto estos cambios fueron producto de un ejercicio de autorregulación, que respondía bien al espíritu crítico del propio autor, bien a la prevención de éste para adelantarse a la censura a la que se sometería la obra<sup>23</sup>.

A continuación recojo otros ejemplos que sí aparecen en la versión final del texto, los cuales también dan muestra del humor del padre Bolaños:

[La Muerte] eligió por partido tomar las de Villadiego, saliendo fugitiva a buscar su asilo allá afuera del mundo, dejando al mísero Caín metido entre la danza (cap. 6, “Toma la Muerte posesión de su Imperio y comienza a ejercitar su jurisdicción”, p. 129);

sé guisar mucho y bien condimentado, mande vuestra Esquilencia que se me administre de su real hacienda porción considerable de todas especies... dispondré multitud y variedad de guisotes... Tenga vuestra Mortandad tantita paciencia (cap. 8, p. 114).

Por lo demás, *La portentosa* está cargada de vocablos del pueblo mexicano en los que se traslada ya su singular y ocurrente idiolecto humorístico: “pagar el pato”, *vergando*, “dispondré multitud y variedad de guisotes”, *tornachiles*<sup>24</sup>, “tenga vuestra Mortandad tantita paciencia” (p. 144), etc. No en vano todos estos ejemplos llevarían a que Alzate manifestara duras críticas contra el estilo del autor, excesivamente relajado e insolente desde el punto de vista ilustra-

<sup>23</sup> Resulta evidente que, mediante la supresión de algunos comentarios jocosos o fuera de tono de *La portentosa*, Bolaños redujo los posibles riesgos de que la obra se prohibiera.

<sup>24</sup> Palabra procedente del náhuatl, *tonalli*, ‘estío’, y *chilli*, ‘chile’: pimiento o chile que se cosecha en Cuaresma.

do: “«en aquella junta presidida por el dios Baco habría borrachitos, borrachones y borrachos de todos tamaños»<sup>25</sup>. Semejante estilo debe abandonarse para que lo use la hez del pueblo” (1831 [1792], p. 21)<sup>26</sup>.

Y, sin embargo, estos primeros capítulos, plenos de referencias humorísticas y logrados episodios narrativos, llevaron a Yáñez (1944) a reproducir los primeros doce en el volumen preparado para la Biblioteca del Estudiante Universitario<sup>27</sup>, o a un Alfonso Reyes (1990 [1948], p. 387) a afirmar que los pasajes satíricos anunciaban ya a Lizardi. Podemos decir, por tanto, que esos fragmentos van más allá de un mero intento catequizante, lo cual precisamente constituye el motivo de que la novela sea considerada como uno de los primeros modelos de ficción novohispana. Es posible que el ingenio humorístico haya contribuido a catalogar la obra como extraordinaria en su género y a impedir que se convirtiera en una obra más de propaganda sermonaria.

A nivel político, la sátira funciona contra el estamento eclesiástico (los que llevan una vida religiosa tibia); a nivel religioso, la sátira desacraliza lo sagrado (que la Muerte tenga padrino, que los epítetos para dirigirse a ella sean variopintos, que se bautice por ser el bautismo “sacramento de muertos”, que contraiga matrimonio varias veces<sup>28</sup>, etc.) y se burla de la herencia del pecado original; a nivel social, la sátira ataca a ricos, intelectuales y damas, “mujeres de nuestros tiempos”<sup>29</sup>. Pero, si hay un lugar donde la sátira sobresale en la obra, éste es el capítulo 10: “Pesadumbre que tuvo la Muerte en el fallecimiento de un médico que amaba tiernamente”. La Muerte tiene especial vínculo con el médico, de nombre Rafael (‘Dios sana’) Quirino Pimentel de la Mata, que le ayudaba en su difícil labor de despachar a los vivos. El capítulo, que constituye en su exégesis una sátira de

<sup>25</sup> Se refiere al capítulo 13 de la obra.

<sup>26</sup> ALZATE añade, páginas después: “Queda ya concluida con este apéndice la censura que me propuse hacer de algunos lugares más notables de esta obra: cuánto mejor sería que el R.P. Bolaños, después de haber consultado los más célebres y sanos moralistas, nos diera a la luz una historia (sin mezcla de chiste y novedades) de la muerte dichosa o desgraciada de algunos de cada clase y estado” (p. 44).

<sup>27</sup> No obstante, YÁÑEZ tampoco se mostró mucho más afable con la obra, y censura la mezcla de registros diferentes: “sentencias latinas y refranes del vulgo, notas de humor y disquisiciones soporíferas” (p. 22).

<sup>28</sup> “Todos los matrimonios que ha celebrado la Muerte, desde que tuvo la competente edad para celebrar contratos, han permanecido ratos y ninguno ha consumado por impotencia; por esta razón le queda siempre a la Muerte ileso su derecho para entrar en religión (si quisiere); aunque yo creo que en ninguna parte tendrá cabida, salvo entre aquellos místicos que están muy familiarizados con su memoria” (p. 135).

<sup>29</sup> Respecto de la sátira contra las mujeres, hay que decir que la obra está plagada de ejemplos que ilustran lo que ahora entendemos como misoginia. De antemano, notamos que el número de mujeres que aparecen en la obra es reducido, en comparación con el de hombres, y las antropomorfizaciones de tema negativo toman siempre género femenino (la culpa de Eva, la Concupiscencia, la Envidia...).

algunos miembros de esta profesión, es también ejemplo de mezcla de estilos literarios y curioso panegírico, desde la perspectiva de la Muerte, a don Rafael de la Mata<sup>30</sup>.

Sigo a González Casanova (1958) cuando afirma que en el siglo XVIII los hombres probablemente lamentaban el hecho de que Virgilio no hubiera escrito la *Eneida* en el estilo de Marcial:

En el siglo XVIII había una mayor profanidad en la concepción y representación de las piezas sagradas; un mayor “relajo” en los públicos. La palabra de Dios se prestaba a la jocosidad, se mezclaba con los chistes y gracejos, o se corrompía... Los hombres lamentaban que Virgilio no hubiera escrito *La Eneida* en el estilo de Marcial (p. 63).

## ELEMENTOS PROCEDENTES DE LA TRADICIÓN LITERARIA HISPÁNICA

### *La influencia de la literatura peninsular*

La conexión entre *La portentosa* y la tradición literaria hispánica es otro elemento de peso, que hunde sus raíces en las primitivas danzas macabras, en la novela de caballerías, en el teatro de Calderón y en sus autos sacramentales.

Comenzaré por la relación que considero más evidente: la tradición que constituye lo que se conoce como *danse macabre*, popularizada en el siglo XIV. La *Danza de la Muerte* es una composición en verso en que su protagonista, en forma de esqueleto, llama a bailar junto a ella a distintos personajes de la escala social. Se cree que el modelo de la variante castellana, conservada en un manuscrito de El Escorial<sup>31</sup>, al igual que de la alemana (*Totentanz* de Lübeck), o de la francesa, “hubo de ser un poema latino de notable perfección, y que de ahí pasa a conformar el ciclo de la *dance macabre* que se populariza en el siglo XIV”, como advierte López de Mariscal (Bolaños 1992 [1792], p. 25).

<sup>30</sup> El narrador omnisciente —común en *La portentosa*, junto al narrador en primera persona que reproduce la voz de la Muerte— da cuenta de los versos encontrados en el funeral de don Rafael de la Mata: “A el último cuerpo de la pira estaban esculpidas estas cuatro redondillas: «Este túmulo elegante / de un Médico, es evidente, / que en despachar tanta gente / no ha tenido semejante. // Con un solo vomitorio / que don Rafael recetaba / al enfermo sentenciaba / a penas de purgatorio. // Dolorida se ha mostrado / La Parca, bien resentida, / pues ha perdido una vida, / que tantas vidas le ha dado. // Fuerte trance, trance fuerte. / ¡Oh trance desesperado! / ¿Que no se le haya escapado, / su benjamín a la Muerte?»” (pp. 158-159).

<sup>31</sup> Se trata del ms. b IV, ff. 109r-129r de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Las danzas de la muerte aparecen en este documento junto a los *Proverbios del Rabbi Sem Tob*, la *Revelación de un Hermitaño* y el *Tratado de la doctrina*.

Los personajes que circulan por la obra de Bolaños son personajes-tipo, al igual que los invitados a bailar por la Muerte en su danza. Son muchos los críticos que han intentado abundar en sus orígenes<sup>32</sup>; casi todos ellos coinciden en la idea de que estas composiciones surgieron alentadas por la peste negra que azotaba Europa durante el siglo XIV. Deyermond (1970) añade a tal discusión:

No me atrevo a afirmar que la histeria epidémica y la visión medieval del universo sean las únicas fuentes del género. Al contrario, reconozco que algunas de las teorías anteriores nos ofrecen mucho que tiene valor. Sin embargo, espero haberles persuadido de que el origen de las danzas de la muerte debió algo —y quizás mucho— a la tal histeria y a la tal visión (p. 276)<sup>33</sup>.

Ninguno de los críticos parece negar la importante repercusión que tuvieron en la sociedad de su época y en las posteriores:

Lejos de inscribirse en un breve lapso de tiempo, que pudiéramos identificar con el otoño de la Edad Media, las figuraciones de danza de la muerte sobreviven más de cuatro siglos, desde finales del XIV hasta finales del XVIII. A esa supervivencia contribuye, sin duda, el hecho de que en ella se conjugan factores de moralidad religiosa y de dimensión social: en efecto, ninguna otra representación de la muerte insiste tanto en la igualdad de los hombres, y ella se presta, además, de modo especial, a la denuncia de costumbres (Álvarez Pellitero 1991, p. 14).

Además de los personajes-tipo, hay otros dos puntos de conexión entre la *Danza de la Muerte* y el texto de Bolaños. El primero de ellos es la figura del predicador, que no aparece en el resto de danzas de la tradición europea, pero sí en la española; así, el predicador es un personaje que sólo se hace presente en la danza española recogida

<sup>32</sup> Apareció una versión de la *Danza de la Muerte* en Salamanca en 1520, impresa por Juan Varela, cronológicamente anterior a la transcripción manuscrita. Podría fijarse la diferencia entre ambas en un cuarto de siglo, o medio siglo, gracias a un estudio léxico de A.M. ÁLVAREZ PELLITERO (1991), quien por lo demás afirma: “Florence Whyte desvincula por completo [la *Danza de la Muerte* española] de otros textos europeos y Joël Saugnieux la supone expresión de una tradición particular e independiente, mientras que otros adscriben su filiación a la *Danse macabre* o a la Danza catalana... Lo primero que salta a la vista es, precisamente, la índole más culta de la castellana. Frente al dodecasílabo empleado en ella, que viene a sustituir a finales del XIV y comienzos del XV al tetrástrofo monorrímo y que se convertirá en el favorito de la poesía grave y religiosa del XV, las danzas catalana y francesa emplean el octosílabo de tono mucho más popular” (pp. 16-17).

<sup>33</sup> Y destaca las hipótesis de sus predecesores: “Hay que mencionar también las interesantes teorías de Émile Male, quien atribuye este género a los sermones rimados de los frailes, y de Leo Spitzer, quien cree que las danzas macabras se originaron de la fusión de dos supersticiones, la de los muertos que salen de la tumba por la noche para bailar en el cementerio, y la de la caza salvaje” (p. 267).

en el manuscrito de El Escorial (Genero 1974)<sup>34</sup>. El segundo es el componente paródico que albergan las calaveras de las danzas de la muerte, antecedente del encontrado en las propias calaveras literarias mexicanas (véase Westheim 1953):

Las calaveras, paródica reinterpretación de las danzas macabras medievales, servían para resaltar con humor la vanidad, corrupción y ambición de los políticos de la época. Las calaveras son versos octosílabos que aparecen al pie de ilustraciones de esqueletos vestidos del personaje criticado (Obregón 1971, p. 83).

Como ya adelantaba, otro elemento que une *La portentosa* con la tradición literaria hispánica es el manido tópico del *Miscere utile dulci*, según diría Horacio, mezclar lo útil con lo agradable, “dorar la píldora” para tomarla más fácilmente, o cualquiera de sus múltiples manifestaciones (*prodesse et delectare*). Este tópico era recurso común y declarado en los prólogos de las obras literarias. Cito a continuación tres ejemplos de textos españoles, *El conde Lucanor* (1335), *La Lozana andaluza* (1528) y el *Quijote* (1605), cuyos prólogos muestran variantes paralelas de tal lugar común: “Et esto fiz segund la manera que fazen los físicos, que quando quieren fazer alguna melizina que aproveche al fígado, por razón que naturalmente el fígado se paga de las cosas dulçes, mezcla[n] con aquella melezina que quiere[n] meleziñar el fígado, açúcar o miel o alguna cosa dulçe” (*El conde Lucanor*, 1969, p. 52); “Y así vi que mi intención fue mezclar natura con bemol, pues los santos hombres por más saber, y otras veces por desenojarse, leían libros fabulosos y cogían entre las flores las mejores” (*La Lozana andaluza*, 2013, p. 6); “Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie ni el prudente deje de alabarla” (*Quijote*, I, 1982, p. 58).

Calderón de la Barca es también figura principal en esa tradición literaria a la que apela Bolaños. Como ha observado López de Mariscal (2001), *La portentosa* comparte con algunos de los autos sacramentales calderonianos el origen de la Muerte, situado al principio de los tiempos en el “Paraíso Terrenal” (p. 237), así como la dualidad esencial del personaje: la muerte puede ser, a un mismo tiempo, espiritual y corporal (p. 239). La interrelación se hace evidente incluso en la coincidencia de los asuntos que ambos tratan, como el capítulo 13 de *La portentosa*, “El incógnito embajador de la Muerte en la corte de

<sup>34</sup> Si bien se han señalado los puntos en común del texto de Bolaños con las danzas de la muerte, habría que advertir una diferencia: en tales danzas los personajes están estructurados según una jerarquía-élite religiosa y civil, mientras que en *La portentosa* los personajes se suceden ante los ojos del lector divididos en justos y pecadores, y no interesa tanto la división en función de una jerarquía de este tipo.

Babilonia”, que coincide con *La cena del rey Baltasar*, y el capítulo 22, “Visita la Muerte a un religioso de una vida muy tibia y se dice cuánto sintió el religioso esta visita”, con *El gran duque de Gandía* (p. 243).

No sólo se perciben claras influencias de los autos de Calderón en la obra, sino que además encontramos un monólogo que guarda semejanzas con el de Segismundo en *La vida es sueño*: “Se comienza a dar noticia de algunos embajadores de la Muerte en varias cortes del mundo” (cap. 11). El primero de estos embajadores a los que el autor alude en el título es Jonás en la corte de Nínive. A cada una de las breves síntesis del caso bíblico, vinculadas a sendos “embajadores de la Muerte”, sigue una reflexión del protagonista (Jonás, en este caso) o del narrador omnisciente. Será, por tanto, Jonás en primera persona quien enuncie un monólogo con tintes calderonianos:

Mas, ay Dios, ¿qué es lo que escucho?, ¿quién me llama tan aprisa?, ¿qué voz es ésta tan triste y tan funesta que rompe los venerables silencios de mi retiro?... El plazo se va cumpliendo y yo me estoy indeliberado en tantas perplejidades; dejarlo para después es desacierto del juicio, es frenesí y es locura. La cláusula está dudosa, cuarenta días me señala en que me cita la Muerte, pero ¿quién se fía de las promesas de una vida tan frágil?... ¡ay de mí!..., retírate, retírate del mundo a llorar a la penitencia (pp. 166-167).

Por lo demás, las similitudes con el *Quijote* van más allá del mero capítulo 11 de la Segunda parte, “De la extraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el carro o carreta de «Las Cortes de la Muerte»”, en que se hace parodia de una compañía teatral que representaba a la Muerte, con su séquito y un conjunto de personajes estereotipados, en un auto sacramental que tenía por título *Las cortes de la Muerte*, atribuido a Lope de Vega. La grandilocuencia de los epígrafes en *La portentosa* destaca en gran manera, así como las fórmulas introductorias a modo de exordio y la “conciencia de autor” que parece teñir todo el texto de Bolaños, verbigracia: “Carísimo lector mío” (inicio del prólogo), “muy inquieta y alborozada, supongo en esta vez, la crítica curiosidad de mis amados lectores, con la expectativa de una noticia tan célebre y singular con que les brinda y les ofrece el presente capítulo” (inicio de cap. 4).

En relación con los epígrafes, además de los ya mencionados, sobresalen, por último, estos tres: “Se viste la Muerte de distinto ropaje para presentarse a la cabecera de un pecador envejecido en sus culpas” (cap. 18); “Sigue la materia pasada” (cap. 19); “En que se da noticia cómo también la Muerte hace su figura en la barajita del Demonio” (cap. 24). Es el propio Bolaños quien lo admite en el prólogo al lector: “*La Portentosa Vida de la Muerte* es el sobreescrito de este cuaderno que se presenta a tus manos. La novedad que lleva esta



obra la hallarás en la frente de estos capítulos y con esta estratagema hemos querido captar tu benevolencia a su lectura” (p. 79).

De Lope de Vega conoce y respeta la polimetría que establece en su *Arte nuevo de hacer comedias*, cuando declara en el verso 307: “Las décimas son buenas para quejas” (cf. ed. de 2003, a cargo de Rozas). En efecto, en *La portentosa* aparecen tres décimas con tales características: dos de ellas en el capítulo 10, cuando la Muerte se lamenta por la pérdida de su amado médico, don Rafael de la Mata; y otra en el capítulo 23, en que el duque don Francisco de Borja (duque de Gandía)<sup>35</sup> se convierte a la buena vida cristiana y profiere un lamento acerca de la brevedad de la vida. Los dos últimos versos de esta décima (“Conoció ser esta vida, / humo, sombra, viento y nada”) recuerdan el último verso del conocido soneto gongorino “Mientras por competir por tu cabello”: “En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”.

Por último, se ha de mencionar que la Muerte es representada en determinadas ocasiones por el padre Bolaños como si de un personaje celestinesco se tratase. Quiero centrar mi atención para ello en un fragmento del “Preámbulo”:

Hace distintos oficios, representa varias figuras, ocupa diversos puestos, se acomoda al estilo de los países y a las costumbres de las gentes. En la cristiandad es católica, y cuando ejercita sus funciones hace la protesta de la fe: entre los protestantes es luterana, maometana en la Turquía, mora en Argel, idólatra en la Tartaria, en varias partes del mundo se presenta como judía, y entre los Indios bárbaros se deja ver muy gentil (p. 87).

Este fragmento recuerda especialmente el noveno mamotreto de *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado: “Antes de ocho días sabrá toda Roma, que ésta en son la veo yo que con los cristianos será cristiana, y con los judíos, judía, y con los turcos, turca, y con los hidalgos, hidalga, y con los genoveses, genovesa, y con los franceses, francesa, que para todos tiene salida” (2004, p. 38).

Por todo lo esbozado hasta ahora, resulta evidente que Bolaños fue un hombre cultivado y gran lector, conocedor de las obras de gran fama procedentes de la Península. Pero no sólo eso, sino que supo abstraer métodos y perpetuar tópicos con que fraguar y emparentar su obra, aunque aderezados siempre de su perspectiva y propósito moralizantes.

<sup>35</sup> Cuarto duque de Gandía, hijo de Juan de Borja y de Juana de Aragón. Véase *infra*, nota 38.

*“La portentosa” como hipertexto de referencias librescas*

Bolaños no sólo demuestra su bagaje intelectual en los fundamentales libros de literatura española y en la erudición de la exégesis cristiana; su conocimiento va más allá, y lo convierte en un autor ilustrado en filosofía y en artes políticas. Por los cuarenta capítulos de *La portentosa* desfila un buen número de guiños literarios de diferente naturaleza. Covarrubias, Aristóteles, san Agustín, san Gregorio, santo Tomás de Aquino, Hipócrates, Porfirio, Catón, Séneca o Feijoo son algunos de los pensadores que aparecen mencionados y con los que se atreve el padre franciscano: “Por el poco o ningún conocimiento que los mortales tienen del pecado, les sucede de ordinario lo que a aquel mozo montarás de quien hace mención en sus emblemas el célebre Covarrubias” (cap. 1, p. 94); “pero como las aguas del llanto las estancó Heráclito el Gemebundo, todos se ríen como Demócrito, aun a vista de los más tristes sucesos” (cap. 2, p. 98).

Nótese, además, cómo de todos los posibles padrinos que Bolaños pudiera haber escogido para la Muerte, el franciscano selecciona a Aristóteles, aspecto que será muy criticado por Alzate (1792, p. 16). Así, mediante la sentencia del filósofo griego, *Omnium rerum nil morte terribilius nihil acerbius*, Bolaños busca destacar que ‘De todas las cosas ninguna es tan terrible ni tan acerba como la Muerte’ (p. 105).

Tampoco podemos obviar la referencia en el cuarto capítulo a Duns Escoto (1273-1308), teólogo inglés que ingresó en la orden franciscana; es por este motivo que, en el texto, Bolaños apela a él como “mi sutil doctor”. Este capítulo cuarto representa un tejido de múltiples referencias (san Juan Crisóstomo, san Ambrosio, san Anselmo, Tomás de Aquino, san Irineo...) en que se hace evidente el pensamiento de estos autores en relación con el pecado original y la idea de la pérdida del paraíso terrenal primigenio.

Mención especial merece el capítulo 37 (“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”), en el que nos encontramos reunidos a Séneca, Pitágoras, Plutarco, san Gregorio y tantos otros pensadores intentando responder desde su perspectiva temporal-ideológica a la pregunta *Quid est homo?*:

Los ciceroneanos afirmaban que era el vínculo del mundo. Séneca, que era el centro de la sabiduría. Catón, que era participante de la mente Divina. Sócrates, que era Dios por otro nombre. Pitágoras, árbol plantado con las raíces para el cielo. Plutarco, que era el rey de la tierra. Diógenes le llamó un sol brillante con alma. San Basilio dijo que era un animal político. San Gregorio Nacianceno le dio el título de gobernador de todas las criaturas. San Ambrosio, que era el Juez de todas las causas. San Bernardo, ciudadano del paraíso terrestre. San Gregorio el

Magno, que era el contemplador de las divinas perfecciones del sumo bien (p. 334).

Un monje penitente que irrumpe en el congreso acalla las respuestas de todos los sabios, e interrumpe en un punto todo lo expuesto hasta entonces con la sentencia litúrgica que sigue: *Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris*<sup>36</sup>. Bolaños no sólo aseguraba así el triunfo del monje sobre todos los demás oradores, sino también el de su intención moralizante sobre todo aquel que leyere el capítulo.

Como último ejemplo de referencias librescas en la obra, destacaré la alusión a Benito Jerónimo Feijoo, considerado uno de los primeros pensadores del movimiento ilustrado español. Bolaños recoge lo siguiente en el capítulo 39<sup>37</sup> (“Señales funestas que anunciarán al mundo estar muy próximo el fallecimiento de la Muerte cruel, que nos mata”), justo al final de la obra:

El reverendísimo Padre maestro Feijoo, florido y brillante ingenio de nuestro siglo, en el discurso en que trata de los cometas con estilo magisterial y desdeñoso denuedo los llama “fanfarronadas del cielo”...: No obstante lo dicho: sin temor de que se me enojen los unos, ni que me contradigan los otros, es preciso asentar, que al fallecimiento de la Emperatriz de los Sepulcros habrán de preceder en el cielo espantosísimas señales, que como terribles cometas harán conocer al mundo con caracteres tan manifiestos (que no dejarán que dudar) que ya la Muerte, asombro y espanto de los vivientes, poco tiene que durar (pp. 347-348).

La referencia a Feijoo se debe a que el beneditino gallego había desmitificado el tema de los cometas que aparecen en el cielo como señales inminentes de mal augurio en el tomo primero de su *Teatro crítico universal* (1726).

#### *Otros ejemplos de intertextualidad discursiva*

Además de toda esta confluencia de voces narrativas que constituyen la obra (Muerte como narradora en primera persona, narrador omnisciente, diálogos de distintos personajes, etc.), se podría afirmar que *La portentosa* es amalgama de diversos géneros discursivos. Así pues, me centraré, como sucinto ejemplo de ello, en ocho tipos distintos de formas estróficas y géneros discursivos que aparecen en la obra: décimas, redondillas, canción, monólogo, decreto, epitafio y testamento.

<sup>36</sup> La referencia procede de la Vulgata, Gn 3:19.

<sup>37</sup> Según el hilo narrativo, este capítulo sucede próximo al Apocalipsis, que terminaría también con la vida de la Muerte.

Francisco Chico (1988), en una actualización del *Arte nuevo de hacer comedias* de 1609, apunta a una organización macrocomposicional con base en los propósitos que el autor, de cara al lector de la obra, persiga en cada momento:

El productor y el receptor (son) participantes ambos de un determinado contexto general de comunicación. Mientras que el primero determina y organiza el discurso según sus particulares intenciones comunicativas, el segundo es el destinatario del mismo, sobre el que aquél puede influir, en punto a la satisfacción de sus necesidades, en gran medida, en virtud de la específica organización macrocomposicional que realice (p. 181).

Ya lo adelantaba líneas arriba: Bolaños respeta la polimetría establecida por Lope de Vega y utiliza las décimas en el décimo capítulo (pp. 159-160) para que la Muerte pueda lamentar la pérdida de su querido médico don Rafael de la Mata —tal forma estrófica se emplea hasta en dos ocasiones en esta parte, y la anteceden cuatro redondillas. En el capítulo 23 (donde la Muerte hace que don Francisco de Borja, duque de Gandía, se convierta a una vida santa), hallamos otra décima en boca del duque ante la Muerte:

En la ya ceniza fría  
de una yerta emperatriz  
halló vida más feliz  
el gran duque de Gandía:  
pues al ver la bizarría  
de una belleza adorada,  
toda en horrores trocada,  
toda en podres convertida,  
conoció ser esta vida,  
humo, sombra, viento y nada<sup>38</sup>.

Por lo demás, la canción que encontramos en el capítulo 26 (“Sale la Muerte a dar una batalla campal a los mortales según que la vio San Juan en su Apocalipsis”) no tiene punto de desperdicio, al ser “Petrarca quien la compone” en el imaginario del texto: “Aquí el Petrarca al ver a la Muerte avanzando a la frente de sus tropas le hace la salva con la siguiente canción”. Reproduzco a continuación sus cuatro últimos versos: “Mas en llegando vuestra hora, / mas en rompiendo la guerra, / no hay poder, no hay resistencia, / ni basta contra ti mortal potencia” (p. 264).

<sup>38</sup> Es interesante que Bolaños haya incluido el ejemplo de un jesuita en este capítulo, Francisco de Borja (tercer general de la Compañía y consejero de Isabel de Portugal), y la posible controversia que tal inclusión pudo suscitar, pues quien firma el texto en 1792 era franciscano.

El decreto se halla en el quinto capítulo de la obra (pp. 121-123), y aparece bajo el siguiente título: “Decreto Imperial que manda publicar la Muerte en todos sus estados y señoríos”<sup>39</sup>. Es necesario señalar que la Muerte toma voz por primera vez en este texto; hasta entonces, sólo había aparecido el narrador omnisciente, de manera que el decreto condicionará la presentación formal del personaje y servirá de cara a la acción de éste en la historia. Alzate opinó respecto de tal composición:

En él su R. autor P. Bolaños, sin perder de vista el plano que se formó de la obra, mezclando lo sagrado a lo profano, nos stampa el “decreto imperial que manda publicar la muerte en todos sus estados y señoríos”: después de estados, lo de señoríos es redundancia, y no negaré al autor que se halla poseído de una imaginación fecunda (1831, p. 21).

Como últimas composiciones, aparecen en el capítulo 40 (“Senectud de la Muerte y principio de sus agonías”) un epitafio y un testamento firmado por la propia Muerte, llegado el día del Juicio Final (pp. 364-369), en el que se confunde con un ser humano más. Bajo el lema *Et mors ultra non erit*, el autor escribe: “acabará la Muerte, ya no habrá muerte ni muertos en todo el orbe”. Los condenados por la propia Muerte serán quienes escriban el epitafio para el personaje y quienes lo coloquen en su sepulcro.

#### RAZONAMIENTOS PARA UNA CONCLUSIÓN

Las duras críticas de Alzate a la obra de Bolaños fueron hechas desde un prisma ilustrado, a menudo parcial. Es por ello que a su actitud tendenciosa se podría oponer aquello que decía Burckhardt (2004, p. 359) de que, cuanto más clara nos parezca una evidencia, mayor peligro hay de caer en conjeturas y generalidades. Lo que más llama la atención de la crítica de Alzate es que, contra lo que se pudiera imaginar, no censura la obra por el arduo componente doctrinal que subyace en ella, sino por el trato irónico, irreverente y solemne, a un mismo tiempo, que el autor da al personaje de la Muerte; es decir, por el factor más novedoso que ofrece la obra, aquello que le imprime carácter y que la relaciona con el Barroco español: “Resulta evidente que Alzate se encontraba profundamente influido por el espíritu racionalista de su tiempo, y también que *La portentosa vida de la Muerte*

<sup>39</sup> “A todos mis vasallos descendientes de Adán estantes y habitantes en mis dominios... por esta mi real pragmática sanción... como ministra y fiel executora del Altísimo: es mi voluntad que todos, sin lograr alguno el privilegio de exclusiva, me habéis de pagar el tributo de vuestras propias vidas” (p. 121).

adolesce de un espíritu barroco que no podía ser tolerado en el Siglo de las Luces y del buen gusto” (López de Mariscal 2001, p. 236).

Recuérdese, además, que el franciscano era consciente de que la obra pasaría un estricto control de censura antes de ver la luz, y de que las publicaciones y lectura estaban delimitadas por las cédulas emitidas en años anteriores (por ejemplo, la Real Cédula del 9 de junio de 1765, en la que se prohíbe la representación de autos sacramentales, o la prohibición en 1788 de representar comedias de santos y de magia). Esta conciencia devino en el cambio de algunos elementos humorísticos entre la versión manuscrita y la edición impresa.

A las críticas de Alzate siguieron las de Agustín Yáñez, ya en pleno siglo xx, quien sólo reprodujo la obra hasta el capítulo 12; a estas últimas se sumaron las de Alfonso Reyes, que sumieron la obra en un silencio ininterrumpido e inmerecido hasta 1984, año en que la editora Premià publicó el facsímil, y, más en concreto, hasta que en 1992 López de Mariscal sacó a la luz la primera edición de la obra. A partir de entonces, tal y como hemos visto, algún que otro estudio se sucedió hasta que, recientemente, Trinidad Barrera y el grupo de investigación de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Sevilla han vuelto a la obra para realizar una nueva edición del texto.

Así pues, se constata que el nombre de Bolaños sólo se menciona en la historia de la literatura hispanoamericana de pasada (Brushwood y Garcidueñas 1959; González Peña 1960; Lazo 1965; Anderson Imbert 1979; Goic 1982), como si se tratara casi de una excrecencia; su nombre únicamente figura como ejemplo antecedente del *Periquillo Sarniento* (1816) de Lizardi, vinculado al concepto de sátira y a las danzas de la muerte europeas. Nada más ha merecido la obra hasta la fecha, cuyo valor desde el punto de vista filológico, por todo lo esbozado en el presente estudio, se alza como incuestionable.

## REFERENCIAS

- ÁLVAREZ PELLITERO, ANA MARÍA 1991. “La Danza de la muerte entre el sermón y el teatro”, *Bulletin Hispanique*, 93, pp. 13-29; doi: 10.3406/hispa.1991.4732.
- ALZATE Y RAMÍREZ, JOSÉ ANTONIO 1831 [1792]. *Gacetas de Literatura de México*, t. 3, reimpresso en la oficina del hospital de S. Pedro, a cargo del ciudadano Manuel Buen Abad, Puebla.
- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE 1979. *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 1, Fondo de Cultura Económica, México.
- ANTUMAÑO MAURER, ALEJANDRO 1987. “La portentosa vida de la muerte”, *Universidad de México*, 442, pp. 40-41.
- ARIÈS, PHILIPPE 1983 [1977]. *El hombre ante la muerte*. Versión castellana de Mauro Armiño, Taurus, Madrid.
- BOBADILLA ENCINAS, FRANCISCO 2005. “La portentosa vida de la Muerte: ubicación y problematización genérica”, en *Memoria del XIX Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana*. Ed. Alma Leticia Martínez Figueroa, Universidad de Sonora, Hermosillo, pp. 335-342.

- BOLAÑOS, JOAQUÍN 1983 [1792]. *La portentosa vida de la Muerte*. Ed. facs. del INBA, Premià Editores, México.
- BOLAÑOS, JOAQUÍN 1992 [1792]. *La portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy señora de la humana naturaleza*. Ed. Blanca López de Mariscal, El Colegio de México, México.
- BOLAÑOS, JOAQUÍN 2016 [1792]. *La portentosa vida de la Muerte*. Ed. Trinidad Barrera, con la colab. de Jaime J. Martínez, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt/M. (*Biblioteca Indiana*, 41).
- BRUSHWOOD, JOHN S. y JOSÉ ROJAS GARCIDUEÑAS 1959. *Breve historia de la novela mexicana*, Ediciones de Andrea, México.
- BURCKHARDT, JACOB 2004 [1860]. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Akal, Madrid.
- CAMACHO DELGADO, JOSÉ MANUEL 2011. “Entre el sermón y la ficción. Estrategias narrativas de *La portentosa vida de la Muerte* (1792) de Joaquín Bolaños”, en *En la región del aire. Obras de ficción en la prosa novohispana*. Coord. Trinidad Barrera, Renacimiento, Sevilla, pp. 77-131.
- CERVANTES, MIGUEL DE 1982. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid.
- CHICO RICO, FRANCISCO 1988. *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Universidad de Alicante, Alicante.
- CRUKSHANK, GUADALUPE ANNETTE 2007. *La muerte y el humor en México: Joaquín Bolaños, José Guadalupe Posada, Elena Garro y Octavio Paz*, The University of Arizona, Tucson, AZ.
- DELICADO, FRANCISCO 2013 [1528]. *La Lozana andaluza*. Eds. Folke Gernert y Jacques Joset, Real Academia Española, Madrid.
- DEYERMOND, ALAN D. 1970. “El ambiente social e intelectual de la danza de la muerte”, en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. Ed. Carlos H. Magis, El Colegio de México, México, pp. 267-276.
- DEYERMOND, ALAN D. 1980. *Historia y crítica de la literatura española*. T. 1: *Edad Media*, Crítica, Barcelona.
- FLORES, ENRIQUE 1996. Res. de “Fray Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la Muerte*. Ed., introd. y notas de B. López de Mariscal”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 44, pp. 237-245; doi: 10.24201/nrfh.v44i1.1927.
- GENERO, MARIO 1974. “Elementos franciscanos en las danzas de la muerte”, *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 29, pp. 181-185.
- GENETTE, GÉRARD 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid.
- GOIC, CEDOMIL 1982. “La novela hispanoamericana colonial”, en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. T. 1: *Época colonial*. Coord. Íñigo Madrigal, Crítica, Barcelona, pp. 182-185.
- GONZÁLEZ CASANOVA, PABLO (1958). *La literatura perseguida durante la crisis de la Colonia*, Fondo de Cultura Económica, México.
- GONZÁLEZ PEÑA, CARLOS 1960. *Historia de la literatura mexicana*, Porrúa, México.
- HODGART, MATTHEW 1969. *La sátira*. Trad. Ángel Guillén, Guadarrama, Madrid.
- JUAN MANUEL, DON 1969. *El conde Lucanor*. Ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid.
- LAZO, RAIMUNDO 1965. *Historia de la literatura hispanoamericana. El período colonial (1492-1780)*, Porrúa, México.
- LEONARD, IRVING A. 1979. *Los libros del conquistador*, 2ª ed. rev. y aum. Trad. Mario Monteforte Toledo, Fondo de Cultura Económica, México.
- LÓPEZ DE MARISCAL, BLANCA 2001. “Legado calderoniano en el Barroco tardío de la Nueva España: la presencia de la muerte”, en *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000)*. Eds. Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos, Peter Lang, New York, pp. 235-246.

- OBREGÓN, GONZALO 1971. "Representación de la muerte en el arte colonial", *Artes de México*, 145, pp. 37-56.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE (coord.) 2000. *Manual de literatura hispanoamericana*. T. 1: *Época virreinal*, 2ª ed., Cénlit Ediciones, Pamplona.
- REYES, ALFONSO 1990 [1948]. *Letras de la Nueva España*, en *Obras completas*, t. 12, Fondo de Cultura Económica, México.
- RUEDA, PEDRO e IDALIA GARCÍA (comps.) 2010. *Leer en tiempos de la Colonia: imprenta, bibliotecas y lectores de la Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- SERNA, MERCEDES 2015. "Calas fundamentales de *La portentosa vida de la Muerte*, de Joaquín Bolaños", en *Dos obras singulares de la prosa novohispana*. Ed. Trinidad Barrera, Universidad de Alicante, Alicante, pp. 99-124. (*Cuadernos de "América sin Nombre"*, 36).
- SERNA, MERCEDES 2017. "*La portentosa vida de la Muerte*, de fray Joaquín Bolaños: un texto apocalíptico y milenarista", *Revista de Indias*, 77, 269, pp. 115-136; doi: 10.3989/revindias.2017.004.
- TERÁN ELIZONDO, MARÍA ISABEL 1997. *Los recursos de la persuasión*, El Colegio de Michoacán-Universidad Autónoma de Zacatecas, Zamora.
- VEGA, LOPE DE 2003 [1609]. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Juan Manuel Rozas, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo-0/> [consultado el 8 de enero de 2017].
- WESTHEIM, PAUL 1953. *La calavera*, Antigua Librería Robredo, México.
- YÁÑEZ, AGUSTÍN (prol.) 1944. Francisco Bramón, *Los sirgueros de la Virgen*. Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la Muerte*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.